HANS-GEORG GADAMER

HERMENEUTIK UND POETIK

ГАНС-ҐЕОРҐ ҐАДАМЕР

ГЕРМЕНЕВТИКА І ПОЕТИКА

Вибрані твори

Переклад з німецької

«Юніверс»
Київ — 2001

ББК 87.3 (4 НІМ)

Г13 У цій книжці есе та статей Ґадамер продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну «науковість» і вводить читача у філософський дискурс мистецтва «як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її в усьому».

Редактори

Євгенія Горева та *Петро Соколовський*

ЦЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ ПІДТРИМКИ МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ" В РАМКАХ СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА БУДАПЕШТ

На обкладинці: *Кіфарист. Статуетка з острова Керос, Кіклади (мармур бл. 2000 р. до Р. Х.).*

Перекладено за виданням: Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke, Bd. 8—9, Ästetik und Poetik.

© 1993 J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
© МП «Юніверс»; Д. Наливайко, упорядник, передмова; В. Бабич, М. Кушнір, В. Клочков, Є. Горева, Г. Петросаняк, переклад; І. Коптілов, художнє оформлення, 2001.

ISBN 966-7305-37-6

ПРО ІСТИННІСТЬ СЛОВА
(1971)

Обман через мову, підозра в заідеологізованості, навіть у метафізичності — сьогодні це настільки звичні вирази, що говорити про істинність слова було б майже провокативним. Особливо тоді, коли справа стосується «слова взагалі». Адже коли щось і видається очевидним у всіх цих спірках, то це те, що предметом обговорення може бути лише істина складеного утворення *(ἐν συνθέσει αεί)*, речення. А коли слідом за греками назвати терміном «alethes» сприйняття, яке осягає специфічну смислову якість і зміст того, що мовець має на увазі, то в кожному випадку буде абсурдним говорити про істину «слова взагалі» — адже воно реалізується в контексті мовленого. Якби слово було неістинним, воно б не існувало. Мовлення, утворене зі слів, лише в тому розумінні може бути неправильним або істинним, у якому обговорюється висловлена думка про обставини справи.

Проте «слово взагалі»— це не тільки окреме слово, тобто абстрагована категорія однини групи слів чи окремо взятих слів, які разом утворюють мовленнєвий продукт. Радше мовленнєве утворення прив'язане до мовного вживання, у зв'язку з чим «слово взагалі» має узагальнююче значення й імплікує суспільні зв'язки. Візьмімо слово, з яким звертаються до когось, чи слово, яке комусь дають, або ж приклад, коли хтось каже про обіцянку: «Він дав слово». У цих випадках мається на увазі не одне слово. Навіть коли це і єдине слово «так», що означає згоду, воно може означати незрівнянно більше, ніж є на думці у того, хто його промовляє. Коли Лютер називає логос на початку Євангелія від Івана «словом», то за цим стоїть ціла теологія слова, яка як мінімум співставна з тлумаченням Трійці св. Августином. Але і звичайний читач розцінює як дотримання слова те, що для віруючих Ісус Христос є живе, втілене в плоть пророцтво. Коли й далі дошукуватися істини слова, то слід зазначити, що жодне з них — навіть те, що втілює ідею святого пророцтва — не означає те, що воно називає. Проте слід мати на увазі, що слово «жи-

ве серед людей» і в усіх своїх формах виявлення, в яких воно справді те, чим є, отримує надійно-постійне буття. Зрештою «непорушним» залишається саме слово, хоч би як при цьому мовець був з ним зв'язаний — чи як такий, що тримає слово, яке дав сам, чи то як такий, що гарантує дотримання свого слова, а чи вимагає дотримання слова, даного кимось іншим. Слово живе своїм життям, і, попри одноразовість акту мовлення, воно набуває тривалості — у вигляді доброї звістки, благословення, прокляття або молитви, а також як заповідь чи закон, чи виголошений вирок, або ж як художні твори поетів і наукові принципи філософів. І видається вже несуттєвим, коли про таке слово говорять, що воно «існує на письмі» і в такий спосіб узаконює себе. Питання слід ставити лише стосовно тих видів існування слова, які за своєю цінністю зорієнтовані на те, щоб «робити справу», а не просто повідомляти щось істинне — тільки в такому випадку слід встановлювати, чи ці види істинні і чи істинні слова, що так функціонують. Цим самим я перекидаю місток до відомої постановки питання Остіним — про необхідність зробити поетичне слово видимим у всьому спектрі свого буття.

Щоб таке питання набуло осмисленості, ми повинні домовитись про те, *що матимемо на увазі, коли говоритимемо про «істину»*. Цілком зрозуміло, що традиційне поняття істинності, як «adaequatio rei et intellectus» не спрацьовує в тому випадку, коли слово розглядається не як висловлювання про щось взагалі, а як таке, що має власне буття, викликає в собі потребу цього буття й реалізує його. Адже виокремлювана граматична категорія однини, властива «слову взагалі», містить у собі істотну логічну невідповідність, позаяк слово вказує на внутрішню нескінченність можливих денотатів, що позначаються словом. Причому усі денотати мають такий «вимір», — а це насправді говорить про те, що виміру не має жоден. Слід, мабуть, звернутися до грецького «Aletheia», що його засадниче значення вчив нас бачити Гайдеґґер. Я маю на увазі не лише етимологічне значення слова «Aletheia» — «віднайдення» чи «розкриття прихованого». Нічого нового не буде в підкресленні саме цього моменту. Адже вже давно було помічено, що з дієсловами мовлення «Aletheia» має значення неприховування чогось (Гумбольдт): «Не обманюй мене *(μή με λάθῃς)*», — говорить Зевс до Гери. Яскрава фантазія, так само як і безмежна мовна творчість греків ще за часів Гомера, маркувала слово «Aletheia», як «неприховування». Що набуває особливої ваги для модифікації етимологічного значення слова «Aletheia» при новому підході Гайдеґґера, так це те, що це грецьке слово обмежується не лише його використанням для характеристики мовлення, але й поширюється на сферу значення «дійсного», тобто «несфальшованого». Грець-

кою мовою також кажуть, «справжній друг», «справжнє — тобто «щире» — золото» — таке, що не має фальшивого блиску і тому має право називатись золотом. У цьому зв'язку «розкриття схованого» отримує онтологічне значення, тобто характеризує не поведінку чи самовираження когось або чогось, а його буття (так само і «Aletheia» може вказувати на таку якість характеру, як щирість). Досить дивне те, що за допомогою «Aletheia» може характеризуватись не тільки людина, яка промовляє, прикидається й навіть обманює, але й існуюче як таке може бути «справжнім», як справжнім буває золото. Що ж то може бути, що в ньому ховається, приховується або видається чимось іншим — та так, аж можна говорити про «виявлення прихованого» в існуючому без нашої в тому участі. Яким же повинне «бути» буття, якщо існуюче «є» таким, що може бути несправжнім?

Даючи відповідь на це запитання, слід відштовхуватись від очевидного досвіду: на поверхні виявляється те, що притаманне буттю. Не випадково Гайдеґґер приділив особливу увагу арістотелівському поняттю «фізис», яке характеризує онтологічний статус того, що самозростає. Але що то означає, коли кажуть, що буття таке, що існуюче — в своєму реальному вимірі — повинне вже виявитись на поверхні? І навіть, що існуюче може бути «несправжнім», як буває несправжнім золото. Що це за приховування, яке так само притаманне існуючому, як і розкриття прихованого, від якого існуюче невіддільне. Віднайдення, яке притаманне існуючому і крізь яке це існуюче проявляється, виступає саме по собі як абсолютне «Тут», як світло в описові Арістотелем «Nous poietikos» і як «освітлення», що розкривається водночас і в бутті і як буття. Доки Гайдеґґер іще намагався піднімати питання буття з позиції екзистенційного аналізу існування, важко було уникнути висновку, що власне існування — це те, що становить «Тут» для нього та «тут» для іншого. Хоча слід зауважити, що Гайдеґґер доклав усіх зусиль, щоб протиставити історичну жвавість існування з її чернетковою структурою з одного боку та ідеалізм трансцендентальної суб'єктивності і далекосяжне уявлення цього ідеалізму — з другого. Гайдеґґер також прагнув чітко розрізняти систему забезпечення існування й такі наріжні ідеалістичні поняття, як «свідомість взагалі» чи «абсолютне знання». Також не можна заперечити, що справжність і несправжність «однаковою мірою» і «первісно» належать структурному цілому існування, а отже чутки так само входять до складу існування, як слово або мовчання. Значення справжності чи істинності могло бути породжене тим, що ранній Гайдеґґер називав «рішучістю від страху», і надане не лише мовчанню, але й тому, що уриває це мовчання, — слову. І, звичайно,

вже в «Бутті та часі» повністю приймався виклик, який ідея грецького логосу від самого початку ставила перед «християнським теологом» Гайдеґґером. (Так називав себе Гайдеґґер ще тоді, коли він у ранзі приват-доцента філософії працював над основною річчю свого життя.) Уже в цій праці мова сприймалась як екзистенційне утворення, а саме, як існування, обмежене визначенням того, що називається розумінням буття. Проте так само, як суть істинного завжди полягала в переході від «притримування-біля-себе» та «скерованості-на-існування» до «таємниці» і її абсолютного приховування як просто іншого аспекту цієї суті, слово та мова могли екзистенційно пов'язуватись зі слуханням і мовчанням, але те, що при цьому ставало «істинним» і «виходило на поверхню», було саме екзистенцією — існуванням, готовим реалізуватись через власне буття на противагу тому, що мало назву «ніщо». Зрозуміло, слово при цьому також ставало не висловленням з арістотелівського «Апофансису», яке проявляється як продукт мовлення в тому, що говориться чи демонструється *(ἐν τῶ δηλοῦν)*, а набувало часової характеристики одноразової й одномоментної події. Але що в цьому випадку було подією? І що, власне, «діялось»? Гайдеґґер дуже добре бачив тоді, як «слово» з внутрішньою необхідністю «входило до сфери чуток» і руйнувалося в ній, а також що доля думки в цій двозначності, розташованій між справжністю та руйнацією, залежить від буття та позірності. Слово — як таке — не лише відкриття схованого, але такою ж мірою (і безпосередньо з тієї ж причини) мусить бути таким, що приховує й ховає. Цей факт, однак, не міг бути зареєстрованим на основі трансцендентального аналізу існування. Ще у відомій давоській полеміці з автором «Філософії символічних форм» Гайдеґґер наполягав на саморозумінні існування на противагу світові опосередкування у вигляді форм.

Поміж тим, коли віднайдення прихованого й приховування розглядаються справді як структурні моменти «буття», коли часовість належить буттю, а не лише існуючому, що готує місце для буття, тоді буття в мовному спілкуванні теж «присутнє» (хоча людині й притаманно «бути безпосередньо присутньою» і не ізольовано перебувати в мові, а перебувати в ній, спілкуючись із кимось). Подібне стається не внаслідок екзистенційного рішення — ним можна було б і знехтувати. Це відбувається тому, що існування — це кінцевий етап, реалізація ідеї присутності. Але тоді не буде потреби зосереджуватись на існуванні, маючи на увазі, що безпосереднє слово вже несло б у собі істинність, а не належало б до сфери чуток. Навпаки, те, що становить безпосереднє слово, або слово істинне, визначатиметься буттям як слово, в якому реалі-

зується істина. У такому випадку ми змушені спиратися на пізніші уявлення Гайдеґґера й порушувати питання про істинність слова. Можливо, при порушенні цього питання слід конкретніше підходити до уявлень Гайдеґґера і до таких загадкових зворотів, як «освітлення буття».

Що ж таке «безпосереднє» слово (цебто не просто якесь слово, у якому говориться щось істинне чи навіть проголошується найвища істина, — йдеться про те, що таке слово в прямому значенні)? Бути словом означає бути тим, що промовляє. Для того щоб з незліченного розмаїття слів вибрати ті, які промовляють найбільше, пригадаймо характер того, що таке справді слово — як воно вживається і що вживається поряд з ним. Такий підхід з усією очевидністю передбачає, що слово — водночас із тим, про що воно говорить і яку дію, говорячи, чинить — створює стійкий намір виявити себе, і я можу підтвердити це тим фактом, що містерія писемності свідчить про цей намір. Отже, не таким самовільним та абсурдним, як це може здатися наприпочатку, виглядає моє твердження, що слово, яке про щось безпосередньо говорить, — це текст. Зрозуміло, що таке визначення робоче і воно не повинне заперечувати справжність, первинність, значимість, вирішальну силу, які містяться в живому мовленні чи в молитві, або ж у проповіді, в благословенні та прокляттї, в політичній промові. Радше при такому підході питання, що ж істинного може бути безпосередньо в слові, належить, з точки зору методики, до зовсім іншої категорії питань. Те, що тексти лише в живому функціонуванні, при реалізації таких параметрів, як розуміння, звучання, повідомлення, знову набувають характеристик слова, зовсім не впливає на здатність такого «слова» передавати текстову інформацію і зовсім не вилучає того, що знову породжується текстом — потенційного слова, яке про щось говорить. Присутність слова, коли воно виступає у вигляді тексту, чітко бачимо тоді, коли воно слово промовлюване, тобто коли реалізується його промовлювальне буття.

Виокремлене таким чином промовлювальне буття слова я називаю висловлюванням. Адже в реальності — при всій проблематиці правильного й неправильного вжитку слова, як це відбувається, скажімо, в судочинстві, — висловлювання за своєю суттю може бути зафіксованим. І навіть якщо воно не може не заперечуватись, то без такого заперечення набуває (одразу!) статусу дійсності. Цінність висловлювання полягає в тому, що цінне в ньому лише те, що в ньому сказане, причому, спірка про однозначність змісту висловлювання та про те, чи слід посилатись на це висловлювання, опосередковано підтверджує потребу в такій однозначності. І без того зрозуміло, що висловлювання свідка в суді для встановлення істинності справи цінне лише до тієї міри, на-

скільки воно істинне. Термін «висловлювання» виборов собі місце в герменевтичному аналізі (наприклад, у сфері теологічної екзегези чи літературної естетики), оскільки він міг підкреслити, що йдеться лише про мовлене як таке — без потреби звертання до особистісних якостей автора, бо ніщо, крім інтерпретації тексту як цілого, не експлікує його значення. Далека від істини є думка, що така скерованість на текст, який у своїй цілісності виступає висловлюванням, послаблює подібний характер слова — якраз завдяки тексту цей характер і проявляється в повному своєму обсязі.

Звичайно, існує й така письмова фіксація мовленого, при якій не йдеться про текст як відповідник існуючого слова. Так, наприклад, усі приватні позначки, записи, нотатки мовленого, зрештою, можуть бути підпорою для пам'яті. Зрозуміло, що подібне письмове занотування життєздатне лише за тієї умови, що подія відбулася невдовзі перед цим. Такий текст сам себе не висловлює, а отже, якби був опублікований, то був би зовсім не тим, що він про себе говорить. Цей текст — усього лише письмовий відбиток пережитого спомину. При такому порівнянні ми чітко бачимо, коли йдеться саме про тексти, що мають характер висловлювання, тобто які виступають словом у тому визначенні, про яке ми говорили вище, — словом, що промовляється, а не тільки передає щось. Отже, ми визначаємо слово як промовляюче утворення, і чим ближче воно наближається до статусу слова, тим промовляючішим воно буде при своєму промовлюванні. І знову виникає запитання: яке слово, що промовляється таким чином, найпромовляючіше і може — саме в такому аспекті — називатись «справжнім» словом.

Ми розрізняємо три види текстів — «висловлювання» в цьому сенсі: релігійні, юридичні та літературні. Літературний текст, можливо, доведеться, в свою чергу, диференціювати, щоб вичленити такі різні форми висловлювання, як поетичне слово, спекулятивне речення (вживане філософами) та логічну одиницю предикативного судження. Ця остання належить до висловлювання з тієї причини, що загальною суттю слова і є стан промовлювальності, а отже, жодне слово не можна відокремити від безпосередньої скерованості на сучасність, що ми і називаємо судженням, якщо сюди долучається ще й аргументація.

Розрізнення цих видів слова мусить ґрунтуватись виключно на його властивостях, а не здійснюватися ззовні з урахуванням тих обставин, в яких слово промовляється. Таке слово в усіх його проявах відносять до «літератури». Адже літературу характеризує саме те, що її письмове втілення не стає редукцією її первісного буття, коли вона функціонувала в усній формі. Письмове втілення й стає її первісною формою буття,

яка, в свою чергу, дозволяє вторинну реалізацію у вигляді читання й говоріння і вимагає її. Цим трьом основним видам тексту можна приписати три основні форми його реалізації: зобов'язання, проголошення й висловлювання в його вузькому розумінні, «Висловлювання» в його особливому вживанні може інтерпретуватись як «ви-словлювання» (тобто «спрямоване назовні»), а отже, це буде мовлення, яке веде до своєї справжньої мети, і, таким чином, стає найпромовлювальнішим словом.

Не слід на основі сказаного доходити вузького висновку, що, наприклад, релігійний і юридичний тексти — це «висловлювання» в повному обсязі поняття, як ми це поняття визначаємо, тобто, що ці тексти в своїй мовно-писемній заданості мають саме цей специфічний характер промовляння. А отже, не може бути й такого, що висловлювання, яке ще не стало зобов'язанням, лише тому стає зобов'язанням, що хтось комусь його адресує як зобов'язання, наприклад, у вигляді втіхи або пророцтва, яке має здійснитись. Радше те висловлювання вважається зобов'язанням, яке саме по собі має характер зобов'язання і яке мусить інтерпретуватись як зобов'язання. Але це означає, що в зобов'язанні мова переступає свою власну межу. Чи то в Старому, чи то в Новому Заповіті мова не реалізує себе самостійно, як, наприклад, реалізує себе вірш. Очевидно, зобов'язання у вигляді пророцтва реалізується через прийняття віри — власне, як і кожне зобов'язання; в разі його прийняття воно офіційно набуває такого статусу. Те саме маємо і з юридичним текстом, в якому формулюється закон чи вирок: щойно текст публікується, як він стає зобов'язуючим, але він реалізує себе — як зобов'язуючий текст — не сам по собі, а тільки при його виконанні, або «приведенні в дію». Так само чисто «історичне» повідомлення відрізняється від поетичного тим, що останнє реалізує саме себе. Візьмімо, хоча б, для прикладу Євангеліє. У ньому євангеліст розповідає якусь історію. Таку ж саму історію міг би розповісти літописець, історик або й поет. Але цільова установка мовленого, яка встановлюється з «проголошенням» цієї історії, — а кожне читання в своїй основі — це «проголошення», — виступає, очевидно, наприпочатку як власне мовлення, яке я називаю зобов'язанням. Причина цього та, що ми маємо Добру Звістку. Звичайно, цей текст можна читати й інакше — виходячи з позицій історика, який прагне дати критичну оцінку вагомості свого джерела. Проте якщо історик не інтерпретує текст з точки зору його «зобов'язувальності», він не зможе адекватно використати текст для такої критики. Як каже герменевтика, кожний текст має свою орієнтацію, враховуючи яку текст і слід інтерпретувати. З іншого боку, такий самий

текст можна читати і з літературної позиції, зосереджуючись, скажімо, на художніх засобах, які надають зображення життя й барвистості, на композиції тексту, на його синтаксичних та семантичних стильових особливостях. Поза всіляким сумнівом, у біблійному тексті — особливо в Старому Заповіті — є зразки високої поезії, художні особливості якої одразу впадають у вічі. Однак цей текст (та ж «Пісня пісень») стоїть у контексті Святого Письма, тобто вимагає, щоб його розуміли як зобов'язання. Звичайно, контекст тут визначальний, але з іншого боку, саме чисто мовна текстова даність надає характер зобов'язання пісні кохання. Подібну орієнтацію мають також непримітні з літературної точки зору та позбавлені художніх особливостей синоптичні Євангелія. Зобов'язувальний характер таких текстів слід виводити з їхньої орієнтації, на яку вказує контекст.

Можна критично запитати себе: а чи не релігійний характер таких текстів, який відчуваємо при їх проголошенні, генерує цю зобов'язувальність, чи, може, це особлива сутність іудаїстської, християнської та ісламської релігій (заснованих, власне, на письменах), яка надає зобов'язувальності їхнім святим книгам? Справді, світ міфу (тобто всієї релігійної традиції) який не знає нічого на зразок канонічного тексту, мабуть, відкрив зовсім іншу герменевтичну проблематику. До цієї проблематики належать, наприклад, «висловлювання», які можна відкрити за поетичним текстом у міфах та переказах греків. Звичайно, самі вони не відповідають структурі тексту, тобто «непорушного» слова. Але вони все ж «ви-словлювання», тобто реалізують себе не через що інше, як сказане слово. Чи були б такі світи релігійної традиції відомими для нас (і чи ставали б вони відомими), якби вони, так би мовити, не вбудовувались у літературні форми цієї традиції? Не применшуючи значення структурних методів дослідження міфів, зауважмо, що герменевтичне дослідження розпочинається з питання: що ж то за інформація, яку дослідник не бачить у міфах, але починає її бачити, якщо ці міфи зустрічаються в поезії? Те, про що міфи сповіщають, знаходиться у висловлюванні, яким міфи є і яке з достатньою необхідністю знаходить своє формальне втілення, а можливо, й кумулятивне втілення через міфологічну поезію. У такий спосіб герменевтична проблема значення міфу отримує своє легітимне місце серед форм літературного слова[1].

Схожий підхід можна застосувати і для аналізу проголошення як форми реалізації тексту. Як видається, проголошення — це специфічна

[1] З часу «Анатомії критики» Нортропа Фрая широкий загал став усвідомлювати, яке значення має релігійна традиція для поетичного стильового поля. Для порівняння можна також навести критичне обмеження структуралістської «Геометрії» Поля Рікера.

характеристика юридичного висловлювання. Воно охоплює широке коло офіційно видаваних розпоряджень, законопроектів, а в кінцевому рахунку — збірників законів, написаних конституцій, вироків і т. д. Така градація розглядуваних тут текстів та літературний характер, у який трансформується юридична спадщина, чітко зберігають свій власний характер мовлення. Вони говорять про те, що узаконено в правовому розумінні слова, й можуть стати зрозумілими лише при врахуванні орієнтації на те, що текст вимагає такого узаконення. При цьому стає зрозумілим, що вимога до узаконення слова додається цьому слову не лише завдяки писемній фіксації, а з іншого боку, кодифікованість випадків такого узаконення не побічне або принагідне явище. Насамперед у цих випадках до певної міри реалізується змістова суть таких висловлювань. Адже можливість письмової фіксації розпорядження або загального закону — у повному значенні цих слів — очевидно, має місце тому, що розпорядження й закон повинні залишатися незмінними й стосуватися всіх. Те, що слово функціонує саме в *таких* видах тексту і що в них воно саме *функціонує* — доки потрапить у логічну пастку, — з усією очевидністю формує вартісність проголошення, яке властиве такому текстові. Тому говорять про проголошення закону або ж про його опублікування, якщо мова заходить про те, коли закон має стати чинним. І інтерпретація такого слова чи тексту — це безпосереднє правничо-творче завдання, яке залишається постійним — незалежно ні від того, що висловлювання буде однозначним саме по собі, ні від того, що воно входить у юридично зв'язаний текст. Герменевтичне завдання, яке ставиться в цьому випадку, у відповідності до змісту свого об'єкта має правничий характер, але побіжно може мати характер правничо-історичний, а можливо, й навіть літературно-історичний. Проте в кожному випадку в цій формі — у висловлюванні — завжди втілюватиметься слово-висловлення, тобто як слово воно буде істинним.

Якщо ми звернемось до висловлювань в основному значенні цього слова (а саме висловлювання належать до власне літератури), то розмаїття їх видів збиває з пантелику. З методичної точки зору мені видається правочинним, якщо у питанні про слово ми обмежимось так званим «красним письменством», тобто художньою літературою. Очевидно, зовсім не випадково, говорячи про «літературу», мають на увазі «красне письменство». Це якраз ті тексти, які за своїм змістом не можуть підпасти під жодну іншу класифікацію або ж у яких можна бачити всі інші можливі класифікації, зорієнтовані, наприклад, культово, правничо, науково, а також (хоча це вже буде окремий випадок) з орієнтацією на філософський вжиток. Віддавна такі тексти уособлювали красу

(«Kalon»), що є самодостатньою, тобто, не світиться жодним іншим світлом, крім того, яке випромінює сама, і вже, зрозуміло, саме через це заслуговує на пошану. При такому стані речей герменевтична проблема жодним чином не повинна переводитись у сферу інтересів естетики. Навпаки, питання про істину слова саме тому ставиться у його застосуванні до слова літературного, що у традиційній естетиці для цього питання місця не знайшлося. Звичайно, мистецтво слова, поезія, віддавна були особливим об'єктом естетичної рефлексії — принаймні задовго до того, як ці теми стали розробляти інші види мистецтва. Взагалі, коли залучити сюди когось, скажімо, Вітрувія чи — в іншій галузі — теоретиків музики, то і той, і інші вчать мистецтва, що в основі своїй є Ars poetica. Для філософів поезія стала передусім об'єктом їхніх теорій. І не випадково. Вона була давньою суперницею власних устремлінь філософії. Про це свідчать не лише зауваги Платона з приводу поезії, а й той особливий інтерес, який виявляв до поетики Платон. У цьому відношенні поєднались поезія й риторика, з яких остання дуже рано стала розглядатись під кутом мистецтва[2]. У багатьох відношеннях залучення риторики стало продуктивним і сприяло появі численних понять у галузі мистецьких теорій. Саме поняття стилю (stilus scribendi) — яскраве тому свідчення.

Проте запитаймо себе, чи мала поезія коли-небудь статус рівноправності в своєму підпорядкуванні естетиці? Ось уже впродовж двох тисячоліть спостерігаємо панування засадничого естетичного поняття мімезису, імітаціо, наслідування[3]. Первинно це поняття було тісно пов'язане з перехідними видами мистецтва — танцем, музикою, поезією й знайшло застосування передусім в акторському мистецтві. Але вже за часів Платона візуальні види мистецтва —як от скульптура та живопис — використовуються для ілюстрацій. Подібне спостерігаємо й у Арістотеля. Проте Платон був першим, хто через зорове поняття ейдосу інтерпретував існуючий світ як наслідування, а поезію як його наслідування, тобто, наслідування наслідування. Таким чином поняття мімезису було зовсім витіснене зі своїх першоджерел. Ще у гегелівському визначенні прекрасного як сутнісного прояву ідеї спостерігаємо розвиток платонівських поглядів, а всі романтичні проголошення універсальної поезії не змогли визволити мистецтва слова з полону, в якому воно перебувало, потрапивши між риторикою й естетикою.

Таким чином, питання про істину слова не може спертись на багату традицію дослідження. У романтизмі, й передусім у гегелівській систе-

[2] Згадаймо *συναγωγή τεχνῶν* Арістотеля.

[3] Про поняття мімезису див. поряд з попереднім також наступні матеріали цього тому: «Поезія і мімезис» (№ 8) та «Гра мистецтва» (№ 9).

матизації мистецтв, знаходимо лиш загальні намітки. Прорив, здійснений Гайдеґґером у традиційній системі понять метафізики й естетики, уможливив новий підхід, при якому філософ інтерпретував твір мистецтва як запущення-в-роботу істини й захищав сутнісно-моральну єдність твору мистецтва, протиставивши її всіляким різновидам онтологічного дуалізму[4].Так, стосовно всього мистецтва він знову поставив на чільне місце точку зору романтиків про ключовий характер поетичної творчості. Проте у Гайдеґґера, як видається, значно легше знаходиться відповідь на запитання, в який спосіб ми дістаємо єдино потрібний колір при створенні картини або єдино можливий камінь при проведенні будівельних робіт, ніж як знаходимо істинне слово в поетичній творчості. Саме в цьому й полягає наше питання.

Що означає поява слова в поезії? Так само, як кольори на картині яскравіші, а камінь на будові міцніший, слово в поетичному творі промовляючіше, ніж деінде. Це теза. Якщо її послідовно відстоювати, то потрібно буде відповісти на загальне питання про істину слова, взятого в усій його повноті. Для цього випадку добрим підготовчим етапом стає наше методичне поєднання слова й тексту. Цілком очевидно, що не мертва літера шрифту, а відроджене слово (мовлене або прочитане) може бути зарахованим до елементів буття мистецького твору. Але функціонування слова на зниженому рівні писемної фіксації надає цьому слову просвітлення, яке можна назвати істиною слова. При цьому питання історичного й генетичного значення писемності може залишатися геть поза межами розгляду. Що дає нам письмове функціонування слова з методичної точки зору, так це лише відкриття властивого слову способу його мовного буття і особливо поетичного висловлювання. Ми ще маємо перевірити, чи письмове функціонування слова в художній літературі не відкриває чогось такого, що б мало вагу для інших випадків, коли досліджується реальний текст.

Звичайно, насамперед в око впадають спільні моменти, як от зникнення автора або його трансформація в ідеальну постать мовця. У випадку релігійних пам'яток останні зростають до рівня художньої правди, коли мовцем, як видається, виступає Бог, а у випадку судового рішення виразно вказується: «Іменем закону». Звичайно, розуміти такі тексти не означає, як кажуть з часів Шляйєрмахера, «репродукувати продуктивний акт». На цій основі для літературного тексту слід зробити аналогічний висновок, що в ньому психологічна інтерпретація також

[4] У цьому відношенні див.: «Істина мистецького твору» (*Ges. Werke*, Bd. 3, S. 249 — 261). Розглядаючи подальший матеріал, пор. «Філософію та поезію» у пропонованому томі (№ 20).

не має того герменевтичного аспекту, право на який за цією інтерпретацією визнається як доречне. У всіх цих випадках висловлювання тексту не слід розуміти як феномен вираження духовного єства (яке часто — принаймні не раз — вказує на єдиного автора). Адже цілком очевидно, що саме зовсім різні ідеальні мовці сповіщають комусь про релігійну святість тексту або проголошують судове рішення «іменем закону», чи...На цьому «чи» ми й робимо паузу. Може, справді сказати: «...*чи сповіщають комусь як поети*»? *Чи не було б у цьому випадку* доречніше сказати, що сповіщає саме поезія? І я б тут додав: сповіщає краще й безпосередніше через слухача, глядача або, зрештою, через читача, ніж через того, хто справді щось каже, — через декламатора, актора або читця. Річ у тому, що ці останні мовці (ба навіть і сам автор, який виступає в ролі виконавця чи актора) в цьому випадку виконують відносно тексту вторинну функцію, оскільки надають йому статусу випадковості, що його має одноразове повідомлення. І тому, коли дехто намагається виводити літературний образ із логічної операції, здійсненої автором, і вважає, що це і є література, то такий підхід слід розцінювати як безпомічну сліпоту. Саме в цьому й полягає переконлива різни*ця між літературою й записами, які робляться для себе, чи повідомлен*нями, які робляться для інших. На противагу записам чи повідомленням літературний текст не виступає вторинним відносно первинної інформації, яка приймається за основну. Навпаки, кожна наступна інтерпретація — в тому числі й та, що належить самому авторові — підпорядковується тексту, і не буває такого, що, наприклад, автор не зовсім чітко пам'ятає про те, що хотів сказати, й звертається до своїх попередніх робіт, щоб цю пам'ять освіжити. Звернення до варіантів часто стає незамінним для утворення тексту. Але кожний випадок утворення тексту ґрунтується на його розумінні. Той, хто боїться, що при такому стані речей буде загрожена об'єктивність інтерпретації, краще більше б *турбувався про те, щоб пов'язування літературного тексту з висловлю*ваннями думок створювача того тексту взагалі не зруйнувало мистецьку суть літератури.

Звичайно, спочатку автономія слова чи то тексту з усією чіткістю окреслюється лише через негативне відмежування. Проте на чому таке відмежування ґрунтується? Як може слово бути настільки промовляючим і промовляти так багато, що навіть сам автор не знає цього, а мусить прислухатись до слова? Першосуть того головного, що промовляється в літературному тексті, без сумніву, пов'язана з негативним утвердженням автономії слова. Справді, то виключний випадок, що літературний текст подає голос, так би мовити, з себе самого і не говорить

ні від чийого імені, в тому числі й ні від імені Бога чи закону. Так от я стверджую: ідеальним промовлювачем такого слова є ідеальний читач. Тут доречним було б зауважити, що в цьому моєму висловлюванні немає жодного історичного обмеження. Навіть у до-літературних культурах, наприклад в усній епічній традиції, справді маємо такого ідеального «читача», тобто слухача, який при всіх (чи навіть при одній) декламаціях вслухається в те, що сприймає лише внутрішнє вухо. При такому підході слухач навіть здатний висловлювати судження про майстерність рапсодів (так само, як і зараз, як у ті минулі часи, ми спостерігаємо за конкурсами співаків). Отже, такий ідеальний слухач — це те ж саме, що й ідеальний читач[5]. Ще доречнішим було б подальше зауваження, що читання — на відміну від промовляння вголос чи декламації — це не відтворення оригіналу, а поділяє безпосередньо з оригіналом його ідеальний статус. З цієї причини читання взагалі не належить до категорії репродуктивного освоєння тексту. Саме на це вказують дослідження польського феноменолога Романа Інґардена, в яких він робить висновок стосовно нечіткого характеру літературного слова. Для порівняння гарно роз'яснити ситуацію міг би приклад, коли маємо проблему з фіксацією музики високого ґатунку за допомогою нотної системи. Музикознавець Ґеорґіадес зумів показати, яка різниця існує між нотними записами в одному випадку і в іншому, між словом, з одного боку, і тоном, з іншого, а разом з цим між літературним твором та його нотним відтворенням. Безперечно, приклад з музикою має ту особливість, що музику слід створювати і сам слухач цієї музики мусить брати участь у цьому створенні, майже так само, як і той, хто підспівує, слухаючи пісню. Читати нотний текст — це не те саме, що читати мовний текст. Процеси були б ідентичними, якби у випадку з читанням нотного тексту відбувалась «внутрішня» робота, в процесі якої читач не зв'язував би себе жорсткими орієнтирами, а мав би свободу фантазувати, яку має читач мовного тексту. Однак у випадку з музичним твором виконавець пропонує слухачеві лише інтерпретацію цього твору — хоч би яким високим був ступінь свободи, що його має виконавець. Музикант, так само, як і актор, а за певних обставин і як диригент, — передавальна ланка. Він якраз і повинен бути інтерпретатором — у повному розумінні цього слова, — перебуваючи між композитором і слухачем. Ситуація аналогічна тій, яку спостерігаємо в театрі. Сценічне виконання — це інтерпретація, яка міститься між поетичним текстом і глядачем. Глядач дивиться виставу інакше, ніж читає твір, — адже в ос-

[5] Про це докладніше в наступних «Голос і мова» (№ 22) та «Слухання-бачення-читання» (№ 23).

танньому випадку він читає щось сам. «Сам» — це той, хто «репродукує», вносить у буття частину себе. Коли хтось сам читає своїм власним голосом, як це було в стародавньому світі чи в пізньому середньовіччі, — а тоді завжди читали вголос, — то це, фактично, його власне читання і належить тому, хто саме так розуміє текст, а не комусь іншому, хто, прочитавши текст, розуміє його по-своєму. Та ще й до того ж таке прочитання не справжнє репродукування: воно перебуває на службі у господаря, який розумітиме його так, начебто він сам той текст читав. Але текст звучить зовсім інакше, коли його лише читають вголос чи декламують або коли (як це робить актор) намагаються подати абсолютно по-новому. Чітких меж тут немає. Геніальний декламатор — такий як Людвіґ Тік, якого ми маємо на увазі в першу чергу як декламатора творів Шекспіра, —так досконало оволодівав варіаціями мовлення, що, здавалось, був театром одного актора.

Але що маємо у справжньому — літературному — театрі, який здійснює постановку поетичного тексту? Під час постановки міми повинні грати свої ролі і при цьому бути певною мірою уважними до реакції режисера. Лише в ідеальному випадку режисер до такої міри познайомить своїх акторів зі своєю концепцією інтерпретації поетичного твору, що ця концепція буде активно сприяти створенню окремих ролей. Чи то з режисером, чи без режисера, чи з диригентом, чи без нього, поставлена режисером п'єса матиме інтерпретацію, яка презентується глядачеві як особисте надбання.

Проте вся ця проблематика відступає на другий план перед нагальним питанням, яке стосується «промовляючого» слова: що робить його промовляючим, коли воно — за великим рахунком —вважається таким? Тут ми маємо справу з повним набором літературних родів та стилів, узятих у їх розмаїтті: епос, лірика, драма, художня проза, просте оповідання, побутова пісня, такі форми вислову, як міфічна, казкова, повчальна, медитативна, рефлексивна, репортажна, герметична — аж до poésie pure. Якщо все це може бути літературою, тобто, якщо у всьому цьому слово промовляє як слово з раніше описаним статусом автономії, тоді ідеальний мовець або читач, якого ми хотіли реконструювати, геть зникає й нічим не допомагає нам у вирішенні питання, як слово стає промовлюваним, — те слово, реалізація якого відбувається завдяки нам. Звичайно, труднощі для нас полягатимуть не лише в розмаїтті того, про що промовляє літературне слово, та того, як воно це робить. Радше переконливим від самого початку видається той факт, що слово, яке має здатність промовляти, не може бути схарактеризоване через сам лише об'єкт, на який воно вказує. Аналогічну ситуацію і з тих

же причин маємо також в образотворчому мистецтві. Якщо дивитись тільки на предметний зміст картини, то напевне можна й не помітити, що ж робить картину твором мистецтва, і сьогоднішні абстракціоністи роз'яснять це кожному. Інформаційне багатство, яке, наприклад, міститься на фото в рекламних проспектах для продажу квітів, безсумнівно, більше, ніж вакханалія кольорів у квітах на картині Нольде. І навпаки, цей приклад допомагає нам зрозуміти, чому кольорова композиція, позбавлена будь-якого предметного втілення, може, з іншого боку, бути такою ж переконливою, як і фламандський натюрморт з квітів. Хоча начебто видається, що в нашому традиційному предметному баченні завжди починають діяти натяки на приховане значення, асоціації з іншими предметами або явищами, можливості співіснування інших образів, проте вони не зосереджують увагу дослідника на собі, а привертають наш погляд до нової організаційної схеми, яка трансформує таку кольорову гаму в художнє полотно, а не залишає її на рівні фотографії. Практичне середовище, перебуваючи під тиском своїх потреб, ніколи не запропонує чогось подібного. Здається, що аналогічна ситуація справедлива й для поетичного слова. Звичайно із повнозначних слів чи їхніх частин завжди можна утворювати й фіксувати фразеологічну й семантичну єдність — навіть якщо такий процес здійснюється і не в рамках poésie pure. Однак організаційна схема, в якій оформляються слова та їхні частини, вже не виводиться із традиційно зорієнтованої семантики граматично-синтаксичного мовленнєвого утворення, яке домінує в наших комунікативних формах.

Подібним чином, гранична ситуація з модерним образотворчим мистецтвом видається мені, з методичного боку, однаково корисною, для того щоб при вирішенні питання про істинність мистецького твору — а в нашому випадку про істинність поетичного слова — уникнути помилкової орієнтації на те, що цю істинність слід шукати в комунікативному змісті. Така ситуація застерігає нас і від протилежної помилки, начебто взагалі нічого не залежить від зображеного й сказаного, що їх ми зустрічаємо в тексті. Слово, що найбільш промовляє, це, звичайно, не те слово, яке зустрічається лише в функції асоціативного елемента. Промовляння не існує ізольовано, а промовляє про щось. І тільки тоді, коли внаслідок промовляння промовлене відбулося, слово набуває статусу промовлюваності. Не те щоб такий статус до якоїсь міри не був притаманний слову раніше, але слово мало асоціативний характер і не розглядалось як автономна одиниця. Якби увага зверталась насамперед на спосіб промовляння, на буття мовлення як мовлення художнього, тоді, як і в будь-якому красному мовленні, буттєва міць слова й пред-

метна сила мовлення втрачались би. І все ж саме від способу промовляння як такого залежить те, що текст висловлює сам себе — навіть якщо формальна схема як така і не була б предметом висловлювання (через неврахування змістової інтенції мовлення чи образу). До того ж предметний зміст підноситься до статусу абсолютної присутності якраз через словесне або образотворче мистецтво — та так, що внаслідок цього втрачає чіткість будь-який зв'язок з реальним чи колишнім буттям: одночасно втрачає чіткість навіть будь-яка орієнтація на спосіб промовляння. Здається, що спосіб промовляння, який, поза всіляким сумнівом, править за вододіл між мистецтвом і не-мистецтвом, функціонує з метою свого абсолютного виділення — навіть якщо це буде потрібно для твору, який з усією очевидністю «нічого не промовляє», але містить у собі компоновані організаційні схеми унаочнення чи семантико-асоціативних елементів, як це спостерігаємо в герметичній ліриці. Твір живопису чи поетичне слово стають промовлювальнішими не завдяки акцентуванню форми й змісту: Ars latet arte sua. Наука за допомогою своїх методик може багато взяти від твору мистецтва, але не те, що складає єдине й ціле її «висловлювання».

Та продовжімо обговорювати поетичне слово. Що ж то таке, що реалізується у всьому, про що промовляє, шляхом завершення свого висловлювання? Я маю на увазі само-присутність, буття «тут», а не те, що складає його предметне тло. Змінюючи відомий вислів Ніцше, скажемо: немає поетичних предметів, є лише поетичне зображення предметів.

Проте то був би лише перший крок у розгортанні нашої проблеми. Оскільки далі постає питання, як поетично зображений предмет повинен поетично втілюватись через мову. Коли Арістотель переконливо твердить, що поезія філософічніша за історію, це означає, що вона містить більше знань, більше істинної інформації, оскільки вона не зображає події, як вони відбувались, а як вони могли б відбуватись. І тут виникає запитання: що робить поезія? яким чином зображення ідеального в ній заступає зображення конкретно-реального? І все ж загадкою тоді стає те, чому ідеалізоване в поетичному слові виступає як конкретно-реальне, ба навіть більше — виступає як реальніше за реальне, а не як звичайно, у вигляді ідеалізованого, вкритого хворобливою блідістю від думки, яка спрямована на загальні поняття. І яким чином при цьому все те, що яскраво виступає в поетичному тексті, долучається до роз'яснення суттєвого (того, що не зовсім вдало можна назвати «ідеалізованим»)? Ставлячи це запитання, ми не повинні бути дезорієнтовані великою кількістю типів поетичного мовлення. Така диференціація радше надає чіткішої окресленості нашому завданню. Запитання ставиться

лише про те, що́ ж перетворює всі види мовлення в тексти тобто, надає їм тієї мовної ідентичності, яка цілком уможливлює існування тексту. І при цьому можна зовсім не враховувати широкої шкали способів зображення, які розвинулись до літературних видів з їх власними стилістичними вимогами. Спільне для них усіх те, що вони належать до «літератури». Проте написане заледве буває без мовної зв'язаності. Є лише один тип письмово зафіксованого мовного вираження, який ледве чи дотягується до тієї фундаментальної мовної вимоги, яка створює ідентичність. Це — текст, мовна форма якого взаємозамінна будь-яким способом. Інколи це може стосуватися звичайної наукової прози. Скажімо інакше: це текст, що його переклад, включаючи й переклад комп'ютерний, здійснюється без втрат, адже ця можливість залежить від лише однієї інформаційної функції тексту. Наступний випадок може бути ідеальним межовим випадком. Він стоїть на порозі переходу до не-мови, властивій течіям мистецького символізму, вживання знаків яких, з одного боку, геть довільне, а з іншого — має переваги (а водночас і недоліки) однозначності до тієї міри, до якої таке вживання засновуватиметься на чіткій підпорядкованості знака означуваному. Так, наприклад, у природничих науках публікація результатів досліджень здійснюється англійською мовою. Але цей випадок також показовий з точки зору межового випадку, а саме, як нульова точка того ступеня зв'язаності слова, що властивий літературним текстам особливо помітним чином. У них слово має найвищу зв'язаність з усім текстом. Ми не ставимо тут перед собою мету продовжувати аналізувати нелегку проблему різних ступенів зв'язаності в літературі. Усі вони — від найвищого до найнижчого — виразно виявляються в неперекладності, яка особливо гостро постає при перекладі ліричного вірша, а особливо при перекладі poésie pure. Наступні зауваги мають на меті експлікувати засоби, які зв'язують тексти, надаючи цим текстам мовної ідентичності. Ще одна мета — спробувати дійти висновку стосовно буття таких текстів, тобто стосовно «істинності слова».

Ми постійно зосереджуємо увагу на мовних засобах, які спрямовують мовлення на її власне чи внутрішнє звучання (хоч би виразно воно було спрямоване на суть сказаного) і які безпосередньо стають причиною того, що ця текстова спрямованість своїм існуванням завдячує тій неповторній евокативній енергії, що виокремлює літературні тексти. До цих засобів належить ритм — чисте формобуття часу. Ритм живе в музиці, а в мовленнєвій сфері його значення вимірюється його власною напругою, а отже в більшості випадків він не обмежується точним повторенням форми. Важко сказати, що́ саме вибудовує поетичний ритм,

внаслідок чого під час читання вголос абсолютно чітко відчутно, де ритм має збій. Можна сказати, що в основному мова про чутливий баланс між динамікою значення та динамікою звучання, якого слід дотримуватись. Тенденції обох динамік, які завжди (а інколи і не без спонуки) зливаються в одну динаміку, мають свої специфічні синтаксичні засоби. Ці засоби розміщені в сфері звучання від граничних образів часового виміру (метр) та рими до звукових утворень, що розміщені нижче будь-якого рівня усвідомлюваного спостереження, а до того ж інтенсивно пов'язані певною мірою неочевидними семантичними засобами зв'язку. Що набуває матеріального стану і в чому чітко окреслюється витворена зв'язаність поетичного тексту, так це те, що я разом з Гельдерліном назвав би тоном. Це те, що міститься у всій цілісній структурі мовленнєвого образу і що доводить свою детермінаційну силу передусім при виникненні перешкоди в повідомленні, коли з'являється дисонансний тон. Дисонансний тон — не просто фальшивий тон: це тон, який спотворює весь настрій тексту. У літературі відбувається те саме, що стається і в людському суспільстві. З іншого боку, постійна для тексту тональність утримує єдність образу — з усіма можливими розпізнавчими ознаками й відмінностями в ґрадації, до яких чутливі перешкоди в текстотворенні й інтенсивність коґерентних зв'язків. Цей тон, який утримується на певному рівні, зв'язує між собою елементи мовлення. Він завершує образ як образ таким чином, що той протистоїть іншому мовленню (у цьому випадку ми можемо, наприклад, впізнати за тоном цитату). Але передусім цей образ протиставиться такому виду мовлення, який не вважається літературою і який не містить свою системну узгодженість у собі, а шукає й знаходить її зовні. Коли справа стосується критичних моментів, суміжні випадки мають найроз'яснювальнішу силу. Так, наприклад, спосіб, яким Піндар щоразу вводить до тексту своїх пісень вшанування героїв, містить оказіональний момент. Проте сила й зв'язаність мовного оформлення якраз і доводить те, що поетичний образ цілком здатен ту посвяту передати. Такої думки і Гельдерлін, який досліджував гімни Піндара. Ще з більшою роз'яснювальною силою, ніж у таких оказіональних моментах, вирішуються питання в тому випадку, коли текст сам і у всій своїй цілісності співвідноситься з позамовною дійсністю, як це відбувається, наприклад, у історичному романі або в історичній драмі. Зовсім не слід вважати, що справжній твір мистецтва взагалі ліквідує таке співвіднесення. Безсумнівно, вимога встановлення зв'язку з історичною реальністю звучить у сформованому тексті. Такий текст не так просто придумати, і це підтверджує посилання на поетичну свободу, право якої надається

художникові, аби він змінював реальні умови, як вони творять дійсність. Саме те, що він може їх змінювати, може всіляко фантазувати, переходячи всі можливі межі справді існуючих історичних умов, доводить, з другого боку, як високо завдяки поетичному формотворенню може піднятись історично дійсний матеріал — навіть у тому випадку, коли цей останній видається зовсім незмінним. Цей випадок чітко відрізняється від ситуації, коли історик, послуговуючись мистецтвом зображення фактів, описуватиме подію з художнім ухилом.

У цьому плані важливо розглянути, як інтенсивно можна взагалі використовувати понятєвий апарат риторики для вивчення елементів зв'язаності тексту. Художніми засобами риторики виступають художні засоби мовлення, яке саме по собі первинно не «література». Ще один приклад, що ілюструє проблематику, яку ми розглядаємо, — це поняття метафори. Поетичне виправдання поняття метафори з повним правом піддавалось сумніву, але не в розумінні того, що в поезії не може зустрітись саме таке вживання метафори — як і будь-якої іншої риторичної фігури. Радше обстоюється думка, що суть поетичного мовлення полягає не в метафорі чи метафоричному вживанні. Насправді поетичне мовлення набуває свого статусу не тому, що непоетичне мовлення робиться поетичним через вживання метафор. Коли Ґоттфрід Бенн обурюється з приводу поетизованого вживання «як» у вірші, то це, звичайно, не означає, що він нехтує величними порівняннями, з особливою виразністю впроваджуваними в поезіях Гомера. Справді, у Гомера порівняння й метафора подаються оповідачем епічним тоном у такий спосіб, що оповідач почуває себе невіддільним від створюваного ними світу. Поетична іронія, що утворюється завдяки контрастній напрузі гомерівських алегорій, якраз і свідчить про досконалість свого творення. Про поетичне слово можна сказати, що воно має характер «абсолютної» метафори (Аллеманн), тобто протистоїть взагалі будь-якому виду повсякденної мови. Це можна стверджувати взагалі, а не тільки у випадку з Кафкою, у чиїх творах вигаданий реалізм оповідання особливою мірою мотивований поетичним словом. Таким чином поетичне мовлення має характер збалансованості й урочистості. Цей характер реалізується через нейтралізацію всіх об'єктів реального буття і сприяє побудові образу. Коли Гуссерль для позначення цього процесу користується виразом «модифікація нейтралітету» і говорить, що в поетичному творі «спонтанно здійснюється» ейдетична редукція, то такий підхід характеризує стан речей усе ще з точки зору інтенціональності свідомості. Ця інтенціональність насамперед позиційна. Гуссерль розглядає мову поезії як модифікацію звичайних об'єктів реального буття. Зв'язки між предметами повинні замінитись

власними зв'язками самого слова, які називають ще й самореференцією. Проте якраз тут варто змінити погляд на речі, й гайдеґґерівська критика трансцендентальної феноменології та її поняття свідомості виявляється для цієї мети продуктивною. На питання, що робить мову мовою і що ми маємо на увазі, коли шукаємо істинність слова, отримуємо відповідь не тоді, коли спираємось на так звані «природні» форми мовної комунікації, а навпаки, ці «природні» форми зі своїми варіаціями стають зрозумілими на основі поетичного висловлювання. Поетичне мовотворення передбачає розпад усього «позитивного», що важить лише для повсякдення (Гельдерлін). А це означає, що мовним буттям стає лише таке поетичне мовотворення, а не вживання слів згідно з правилами та не повторне утворення конвенційних форм. Поетичне слово творить значення. Слово, як воно «постає» у вірші, має нову промовлювальну силу, яка часто прихована в буденному вживанні. Наведімо лише один приклад: у німецькій мові слово «Geräusch» («шум») таке саме безбарвне й безсиле слово, як і його англійський відповідник «noise», вимовляючи який, звичайно не думають про те, що насправді він походить від «nausea», що означає «морська хвороба», як і не думають про те, що етимологічне значення оживає у рядку Стефана Ґеорґе: «Und das Geräusch der ungeheueren See» — «І шум страхітливого моря». Ситуація зовсім інша, ніж та, коли слово буденного плану трансформується через поетичний вжиток. Слово залишається таким же буденним. Але воно отримує такий заряд енергії завдяки ритму, метру, вокалізації, що раптом стає промовлювальнішим, повертаючи собі первинну промовлювальну силу. Наприклад, «Geräusch» («шум») так підсилюється словом «ungeheuren» («страхітливий»), що ми знову чуємо створювані шумом звуки, а використання в обох словах щілинних приголосних ще більше зв'язує ці слова між собою. Видається, що ці зв'язки роблять слово самодостатнім і таким чином вивільняють його для самого себе. Вони також створюють можливість для слова розігрувати з іншими словами нові комбінації. І, звичайно, не без того, щоб у таких випадках не підігравали семантичні зв'язки, як, наприклад, погляд, кинутий на північне морське узбережжя та на його південний антисвіт[6]. Завдяки цьому слово стає промовлювальнішим, а промовлене — суттєвішим, ніж коли-небудь.

Так само, коли в іншому випадку я говорив про буттєву валентність образу[7] (оскільки те, що представлене через образ, через цей образ і поєднується з буттям), я хотів би вести мову і про буттєву валентність

[6] Інтерпретацію усього вірша Ґеорґе див. у: «Я і ти — одна душа» у Вибраних творах (*Ges. Werke,* Bd. 9, S. 245 ff.).

[7] Пор.: «Істина і метод» (*Ges. Werke,* Bd. 1, S. 139 ff.).

слова. Звичайно, тут є й різниця: не так сказане (під яким ми розуміємо предметний зміст) акумулює в собі буття, як розростається саме буття загалом. Тут маємо істотну різницю між тим способом, яким різнобарвний світ перетворюється у мистецьку скульптуру, і способом, в який слово зважує й розігрує себе. Слово не частина довколишнього світу, якими є фарби чи форми, що поєднуються з новою структурою. Радше кожне слово саме — вже елемент нової структури, а отже потенційно і ця сама структура як така. Коли звучить слово, приводиться в дію вся мова і все, що вона може сказати, — а вона може сказати все. Таким чином у промовлювальному слові функціонує не окремий семантичний елемент з довколишнього світу, а радше вибудована мовою сучасність, узята як одне ціле. Арістотель приділяв увагу зору, бо це чуття сприймає переважну кількість відмінностей, але на перше місце — і з більшим на те правом — він ставив слух, тому що слух на шляху до мови міг сприймати, безумовно, всі відмінності. Універсальне «Тут» буття слова — це чудо мови, і вища можливість говоріння полягає в тому, щоб зв'язати відхід і важковловність слова й зафіксувати його близькість до буття. Зафіксувати саме близькість, присутність не того чи іншого елементу, а можливості спіймати все. Це якраз те, чим вирізняється поетичне слово. Воно реалізує себе через самого себе, оскільки стає засобом «зупинення близькості», і воно ж семантично вивітрюється, стаючи порожнім словом, коли редукується до своєї знакової функції і тому потребує лише комунікативної реалізації. Якраз завдяки самореалізації поетичного слова стає чітко зрозумілим, чому мова може стати засобом передачі інформації, а не навпаки.

Слід би було цілком побіжно ще раз заторкнути обговорюване вище питання про те, чи й справді не поширюється властивість поетичного слова бути чисто промовлювальним на слово-міф, сказання, і, можливо, також на філософське слово і спекулятивне речення. Це міркування приведе нас до останнього етапу в нашому викладі. Проблема постає чітко: сказання не втілюється в письмі і не стає текстом, навіть якщо воно звучить як поезія і набуває образу тексту. Проте видається, що як сказання воно взагалі ще не ввійшло у поетично-мовний поняттєвий фонд і подекуди вихлюпується на поверхню з тієї інтелектуальної хвилі первісного походження, яка живиться культовою пам'яттю. Було б логічним назвати «сказання» у цьому термінологічному значенні «висловлюванням». Таке висловлювання, звичайно, міститься не в мовній структурі способу оповіді, а в його серцевині — закличному імені, що його таємнича іменувальна сила пронизує манеру оповіді в сказанні. Адже в імені, як видається, сказання перебуває в прихованому стані й проявляє себе через

оповідь. Це підтверджується й тим, що *ім'я* кожного разу стає відправним пунктом перекладності, тобто відділяє говоріння від сказаного. Але що таке ім'я, як не остання компресія, в якій буття впізнає себе? Ім'я — це те, у чому люди пізнають себе, а власне ім'я — це те, чим люди є і що вони заповнюють своїм змістом[8]. Таким чином слово в поезії самодостатнє і функціонує, готуючись до саморозгортання в мовленні думаючого слова. «Синтаксис» поезії й полягає в тому, щоб бути «в слові». Ступінь зв'язаності слів залежить також від ступеня перекладності (пор. концепцію І. А. Річардса).

Не станемо вести загальні розмови про те, до якої міри філософське висловлювання — це таке сказання, — вкажімо на це лише в зв'язку зі «спекулятивним реченням». Структура такого речення — це аналог самопосилання, властивого поетичному слову. Фактично Гегель охарактеризував суть спекулятивного речення цілком аналогічно, і при цьому він мав на увазі не тільки свій власний діалектичний метод, але й взагалі мову філософії, оскільки вона самодостатня. Він доводить, що в спекулятивному реченні природна акцентуація мовлення на предикаті (а він поєднується з суб'єктом як щось зовнішнє по відношенню до цього суб'єкта) начебто руйнується, зазнаючи «протидії»[9]. Думка не знаходить у предикаті нічого іншого, крім власного суб'єкта. Таким чином «висловлювання» повертається назад до самого себе, і для Гегеля саме філософське мовлення фіксує напругу поняття на своєму «висловлюванні», а висловлювання, в свою чергу, діалектично розробляє закладені в ньому моменти — але це означає, що мовлення й висловлювання ще глибше вростають одне в одне. Філософія не висловлюється прямолінійно, а випробовує всі свої шляхи та обхідні дороги (і це важить не лише для Гегеля та його діалектичного методу). У цьому випадку також швидко досягається межа перекладності, де відбувається злиття промовлюваного з промовленим.

Ми називаємо промовлюваність слова «зупиненням близькості». Ми також бачили, що близький не той або інший зміст мовлення, а сама близькість. Звичайно, це спостереження не обмежується лише мистецьким витвором слова — воно справедливе для всіх видів мистецтва. «Мовчання китайської вази», тиша й загадковий спокій, які струменять із кожного доконче мистецького образу, свідчать, — якщо йти слідом за Гайдеґґером, — що істинність «міститься тут, у творі». Гайдеґґер показав нам, що істинність твору мистецтва — це не зовнішня спрямо-

[8] Пор.: Варбург Макс. «Два запитання до Кратила». Берлін, 1929 (*Neue Philol. Untersuchungen*, Heft 5).

[9] Пор. інформацію в статті: «Філософія та поезія», с. 237 і далі.

ваність логосу, а водночас «Що» і «Тут», які спостерігаємо в конфлікті прихованого і того, як те приховане розкривається. Питання, яким ми керувались, полягало в наступному: які особливості має ця проблема у мистецькому словесному витворі — там, де приховуваність за мистецьким «образом» вже передбачає «буття-в-мові» та «вмонтованість» буття в мову. Межа перекладності точно визначає, як далеко сягає приховуваність у слові. На останньому етапі цього процесу маємо продукт приховуваності — приховане. Лише той, хто почувається як вдома, що стосується володіння мовою, може зрозуміти самодостатнє й зосереджене на собі самому висловлювання поетичного тексту, яке для невтаємничених має ще й «домашнє» буття. Але хто почувається в мовному середовищі як вдома? Видається, що те, що називають у сучасній науці «мовною компетенцією», більше орієнтується на володіння мовою «поза-домом», на необмежене мовне вживання — а це щоразу призводить до семантичного згасання слова.

Тому мені здається, що поетичне слово, якщо його протиставити будь-якому іншому твору мистецтва, має ще й додаткове завдання. До *слова мистецтво не тільки підходить так близько, що від тієї близькості* перехоплює подих, але це слово мусить (і також може) зафіксувати цю близькість, тобто зупинити те, що вислизає. Адже мовлення — це самовисловлення і воно не помічає себе. Поетичне слово також ніколи не припинить трансформуватись у мовлення (чи белькотіння), для того щоб витворювати в собі нові семантичні можливості. Як по-особливому звучить тон у системі інших тонів! Як виростає скульптура чи архітектурна споруда, якщо вони стоять на своєму місці! Враховуючи, що поетичне слово має функцію «притримування-коло-себе» і самодостатню характеристику, «слово взагалі», як мені здається, має свою власну стабільність, а це означає, що саме тут воно має найбільше можливостей. «Слово взагалі» реалізує себе в поетичному слові і стає елементом структури мислення.