

Hans-Georg Gadamer

GLAS IN GOVORICA

Aspekt, ki se skorajda sam po sebi odpre kot ozadje za temo »glas in govorica – govorjenje in govorica«, je trojstvo fenomenov govorjenje – pisanje – branje. Ti trije pojmi, ki kot izkušnje in načini zadržanosti premerjajo celoten prostor med glasom in govorico, preprosto niso sekvenca, v kateri je eno prvo, drugo drugo in tretje tretje. Prejkone se kažejo v svojevrstnem medsebojnem prepletu, tako v [njihovem] lastnem izvrševanju kot tudi v razmišljanju o tem, kaj pravzaprav so. Zato bi rad postavil v ospredje bistveni [essentielle] pomen pisave [Schrift] za govorico. Govorim le o trojstvu – ne pa o poslušanju, slišanju; *Hören* namreč samoumevno pripada vsemu, kar naj bi bilo govorica, bodisi govorjena, zapisana ali skrivna. To, kako pisanje in branje spadata h govoric, je zadeva, o kateri moramo razmisliti.

Naj z le nekaj besedami spomnimo, kakšno izgubo prisojajo živi izmenjavi govor(jenj)a zaradi pisave in pisnega fiksiranja. Na slavnem mestu Platonovega *Fajdra* pripovedujejo, kako je iznajditelj pisave prišel k egiptovskemu kralju, da bi mu med drugim (po)hvalil svojo najnovejšo iznajdbo – kot oporo in krepčilo spomina. Modri kralj iz Egipta nikakor ni srečen, odvrne: »Nisi iznašel sredstva za krepitev spomina, temveč sredstvo

za njegovo šibitev.«* V dobi kseroksa [fotokopiranja] smo si o resnici te kraljevske modrosti verjetno vsi na jasnem.

Kako se zaradi dominance pisnosti in njene reprodukcije marsikaj izgubi, sploh ni treba izpelj(ev)ati. Bila pa bi zanimiva tema: do katere mere lahko na primer refleksija vodi k izgubi moči sporazumevanja [*Kommunikationskraft*], ki nastopi zaradi pis(me)nosti, z umetelnostjo, večino pisanja, *Kunst des Schreibens*, in to izgubo prestreže s stilom pisanja [*Stilkunst*].** Pomislimo na to, kako je v 17. in 18. stoletju večina branja, *Kunst des Lesens* – v sovisju s pietističnim gibanjem in z osrednjo vlogo razlage pisave v protestantski pridigi nasploh –, pripravila tla kulturi pisanja in branja. Takrat so prvič preračunali – ali bolje: imenovali nadomestne storitve, ki jih pričakujemo od večine pisanja –, če naj bi ta tekmovala z neposrednostjo govora in osebnega nagovora.***

430 Negativni aspekt pisnosti je tako jasen, da mi je ljubše govoriti o pozitivnem odnosu med govorico in pisavo. Rad bi izostril pogled za to, kako možnost pisnega fiksiranja govornice tehtno [*wichtiges*] osvetli samo bistvo govornice. Očitno imata oba, zvočna/glasovna podoba [*Lautgestalt*] govora in znakovna podoba pisave, na sebi neko ustanovljajočo idealiteto. Beseda »idealiteta« je tu rabljena povsem [*rein*] opisno – Platonovih resnic naj ne bi obsojali že zato, ker so Platonove. Preprosto je res, da govorica po svojem bistvu, prav tako kot pisava, v prostoru [*Spielraum*] kontingentnega in variabilnega idealizira v smeri bistvenih konstant. Zvoki govornice so zvoki govornice; zdaleč ne posedujejo preciznosti zvočnega karakterja, ki ga zase terjajo glasbeni toni v sistemu tonov.**** Posedujejo širni prostor igre [*Spielraum*] variabilne poljubnosti. Njihova komunikativna funkcija temelji ravno na tem, da ta prostor igre kontingentnega nikoli ne gre tako daleč, da

* V izvorniku: »Du hast nicht ein Mittel zur Stärkung des Gedächtnisses erfunden, sondern eines zu seiner Schwächung.« Vse opombe, označene z asteriski, so prevajalčeve.

** Prim. Emil Staiger, »K Mörikejevemu verzu: korespondenca z Martinom Heideggrom«, *Nova revija*, let. 21, št. 237/238 (jan.–febr. 2002), str. 245–258.

*** Kunst : večina, večnost, umetelnost, umetnost. Prim. Grimmov, Pleteršnikov, Debenjakov slovar.

**** »Sprachlaute sind Sprachlaute, ohne auch nur von Ferne die Präzision des Lautcharakters zu besitzen, den die Töne der Musik im System der Töne für sich beanspruchen.«

bi prekril to vsem skupno in s tem še to, kar je v nasprotju z vso variacijo konstantno.* Isto očitno velja za pisavo in pisna znamenja. Pomislimo samo na difference pisave [z roko], ki kot razbiralca rokopisa pogosto rabijo skorajda orakeljskega tolmača. Tudi to prostorje je torej vezano na meje. Gre za meje berljivosti/čitljivosti, ki so [stehen] v neposrednem izmeničnem odnosu z artikulacijo govorjenja.

To se v naši zahodni civilizaciji izoblikuje že pri najstarejših razmislekih o teh rečeh. Mislim predvsem na Platona, ki v svojih refleksijah – tako kot atomisti – izhaja od izraza za črko – in ne od izraza za glas/zvok (*phonē*, *Laut*). Grški izraz je *stoicheion*. Ko Platon razmišlja o idealiteti jezikovne sistematike, [o idealiteti] jezikovnih sredstev, različnih glasov [*Laute*], vokalov, soglasnikov, konzonantov, itd., ter prikazuje sistematično sovisje, ki sploh šele omogoča jezikovno kompetenco in govorjenje, – ga prav tako [dobro] lahko razumemo iz pisave, pisanja in branja. Beseda *grammē*, ki stoji za to, ni kar tako v besedi *gramatika*, ki prvotno ne (po)meni govorice, jezika, temveč večino pisanja, *Schreibkunst*. Idealiteta, ki pripada obojim, glasovom [*Lauten*] govorice in znamenjem pisave, izjavlja [*sagt ... aus : (iz)pove*] nekaj o tem, kaj govorica je. Prostor, ki ga členi, in vidik skupnega, ki ga ponuja, je tak, da se [ta] prostor in vidik s pisnim fiksiranjem ne razgubita. Prav s tem se govorjenje razlikuje od ostalih glasovnih [*stimmlichen*] izraznih form, kot so krik, stokanje, smeh ipd. Vsi ti fenomeni očitno nimajo taiste idealitete menjenosti [*des Gemeintseins*] na sebi, ki jo govorica s svojo sposobnostjo pisnosti tako rekoč dokumentira, četudi te izrazne forme duševnega po svoje niso brez konvencionalnih oznanjevalnih vrednot, kot na primer arhaično smehljanje.** Smem spomniti, da Aristotel v svoji slavni definiciji govorice rabi izraz *synthēke*;¹ *katà synthēken*, kar pove »po konvenciji, *gemäß der Konvention* : po ustaljeni rabi«. S tem Aristotel zavrne določene teorije, ki govorico in oblikovanje/tvorjenje besed zvajajo na posnemanje narave; povzdigne pa

431

* »Ihre kommunikative Funktion beruht gerade darauf, daß dieser Spielraum des Kontingenten nie so weit geht, daß das allen Gemeinsame und damit das aller Variation gegenüber Konstante darüber verdeckt würde.«

** Prim. Wolfgang Schadewaldt, »Winckelmann in Rilke: dva opisa Apolona«, *Nova revija*, let. 27, št. 309/311 (jan./feb./mar. 2008), str. 245–265.

¹ De Int. 2, 16 a 19, 27; 4, 17 a 1.

konvencionalni značaj vseh jezikovnih form sporočanja. Ta konvencionalnost, *Konventionalität*, konvencionaliteta je takšna, da konvencija nikdar ni bila sklenjena kot konvencija, nikdar se je ni spreje(ma)lo kot sporazum. Gre za konvencijo, ki se tako rekoč izvršuje kot bistvo vsega sporazumevanja in po njem.* Ne da bi se v tem smislu [bili] že vselej dogovorili [übereingekommen], ni možno nikakršno govorjenje, pa vendar, ko se učimo govoriti, ne začnemo z dogovorom [Übereinkunft]. Notranje bistveno sovisje med govorico in konvencijo pravi le, da je govorjenje komunikacijsko dogajanje, v katerem so se ljudje sporazumeli [übereingekommen]. Prav to je očitno daleč (za)segajoča dimenzija, v kateri se gibljeta obe, govorica in pisava ter njuno medsebojno razmerje.

432 Tesno razmerje obeh se zrcali v dejstvu, da poznamo »izročilo« v formi literature, tj. da se *litterae*, črke in s tem pis(me)nost, tu osrednje izkaže(jo).** Pisnost pride na plan ravno v tem, da ni nastopila nikakršna izguba, če je kaj posredovano v literarni formi; medtem pa vsi ostali monumenti – v primerjavi s pisnim izročilom – kot ostaline živeteža življenja nemijo. Dopustijo nam marsikaj razpoznati, izdajo veliko o bivšem, vendar same ničesar ne *povedo*. Nasprotno; nedešifrirani napisi sami niso nemi – le mi smo zanje gluhi. Tu je tako rekoč polno bivanje »mišljenih« reči vsebovano v jezikovno formuliranih sporočilih, tako da [nam] z dešifriranjem nekaj sporočajo. Seveda, ni treba, da je to »literatura«. Kjer rabimo besedo »literatura« v eminentnem smislu, kot na primer »lepa literatura«, »*schöne Literatur*«, »leposlovje«, je evidentno, da s pojmom »literatura« znotraj neskončne mnogoterosti napisanega (in natisnjene) nekaj odlikujemo. Morda o kaki dobri znanstveni knjigi ali celo o pismu pravimo: To je že literatura! Kar želimo s tem izraziti, je, da se v tem dokumentira resnična jezikovna večina [*Sprachkunst*]. Prav tako pogosto pravimo o besedilih, ki hočejo biti literatura: No ja, literatura to ni. Pojem »literatura« torej v jezikovni rabi, znotraj možnosti govorce, predstavlja vrednostni pojem. Ta smisel lahko dobi tudi negativni predznak, na primer,

* »Es ist eine Konvention, die sich sozusagen als das Wesen aller Verständigung und durch sie vollzieht.«

** »Das enge Verhältnis beider spiegelt sich in der Tatsache, daß wir ›Überlieferung« in Form von Literatur kennen, d.h. daß die ›litterae«, die Buchstaben und damit die Schriftlichkeit, hier eine zentrale Auszeichnung erfahren.«

če se v kakem političnem sovisju ravnanj kritičnozaničljivo reče, da je to »literatura«: kar (po)meni – v dejanskosti neuporabno(st) za prakso. Pojem »literatura« seveda lahko rabimo tudi v precej širšem smislu. Predočiti si moramo celotno širino tega pojma, da lahko uredimo naše misli o teh rečeh. Vendarle bi rekel, da se vsi strinjamo, da zapisi [*Notizen* : (za)beležke], ki so tu, na tem listu, niso literatura, četudi so zapisani. Za kakšno razliko gre? No, očitno ima zapisano, ki ni literatura in to noče biti, lastno komunikativno omejitvev in funkcijo. Pisnosti daje specifično vzvratno napotilnost na izvorno izgovorjeno ali menjeno. Tako so zapis(k)i, zabeležke, ki si jih kdo naredi, dejanska pomoč spominu, kakor pravimo, so tu zgolj zato, da je to, kar je v izvornem aktu mišljenja in govorjenja menjeno, za pisca zapisa v določenem obsegu takšno, da ga lahko reproducira. To razmerje se preobrne v trenutku, ko nekaj postane literatura. Če berem knjigo, ni več govora o tem, da sem napoten na izvorni akt govorjenja in pisanja, na primer na dejanski glas ali na individualno bistvo pisca. Tu sem [*stehe*] v komunikativnem dogajanju povsem druge vrste. O tem bomo posebej spregovorili.

Drugi primer je seveda pismo, ki prejemniku dopusti, da pogovorni partner in to, kar mi želi povedati, znova spregovorita; tj. izmenjava prek pisnega, namesto žive izmenjave. Isto predpostavljamo pri pismu. Če je pismo kot literatura – vzemimo na primer Rilkejeva pisma, ki so resnični teksti literarne vrste: skorajda niso več pisma. Rilke sam je velik del svojega delavnika – vseskozi kot delavnik – posvetil pisanju takšnih pisem. Da so zato to »teksti« in prikazujejo del njegovih duhovnih stvaritev, ni dvoma. Tako je v tem primeru povsem samorazumljivo: to je literatura – prav zato ker ne napotuje več nazaj na situacijo sporazumevanja med piscem in adresatom. Ni nam treba vedeti, kdo je bila grofica Nostitz* ali kakšna druga onih dostojanstvenih dam, katerim je Rilke pisal svoja globokočutna [*tiefsinnigen*] pisma o smrti kot drugi plati življenja. Ne gre več za prava pisma.** Prava pisma so nasprotno takšna, da se navezujejo na nekaj, kar za sporazumetje z adresatom predpostavljajo in – kakor vsaka beseda v pogovoru – mislijo na [*meinen*] odgovor. Vsaj v formi takšnega

433

* Helene von Nostitz, roj. Helene von Beneckendorff in von Hindenburg, por. von Nostitz-Wallwitz (18. 11. 1878–17. 7. 1944); pisateljica; umetnostni kritik.

** Prim. Rainer M. Rilke, Marina Cvetajeva, Boris L. Pasternak, »Pisma«, *Apokalipsa* 223–224 (september/oktober 2018), str. 100–154.

434 substrata imajo na sebi še nekaj [od] orkestriranja živega pogovora. Ni dvoma, da lahko prav v prehodu od govorjenja k pisanju nastanejo nesporazumi, ki bi jih v živem soočenju [*im leibhaften Gegenüber*] pravočasno zavrnil, ki pa kot zapisano pogosto postanejo ne(raz)rešljivi. Četudi so pisma očitno možnost, da lahko na določen način nadaljujejo pogovor in ga razvijajo, vsi vendarle poznamo nesporazume, ki v korespondenci lahko vzniknejo celo med prijatelji, ki bi jih živi govor eliminiral s takojšnjo samokorekturo. To je bil tudi znan Platonov argument, da si zapisano samo ne more pomagati in je zaradi tega nemočno izpostavljeno napačni rabi, preobračanju in nesporazumu. Napisano samo – kot pismo – vselej že vstopa v nekakšno zono abstraktnosti ali idealitete, četudi je – v našem pretežno literarnem svetu – po ideji hotelo biti nadaljevanje živega pogovora – ali pa vsaj ponovna navezava na živi pogovor. Nasprotno pa obstajajo druge forme pisnosti, ki jih imenujem literatura v širšem smislu, če na primer namesto (za)beležke, imenujem kodifikacijo – če se smem tako izraziti. Hote uporabljam izraz »kodifikacija«, pri čemer ne mislim na današnjo lingvistično terminologijo, ampak imam seveda pred očmi naravno jezikovno rabo in njeno osnovo, da namreč napisano vselej »stoji zapisano«, kakor Luter pravi v svojem prevodu *Biblije*.^{*} Stoji zapisano, s svojo zapisanostjo je zadobilo določeno stoji, *Stand*, položaj, in to očitno meni, da zapisano zdaj samo govori, ni sporočilno šele prek sestopa k [*auf*] izvorni govorni situaciji. To je smisel vseh teh trudnih določanj [*Festlegungen*] v našem svetu, ki ga obvladuje pisnost; v njih formiramo na primer »pravnomočni« dogovor. Najstarejši dokumenti človeštva, kakor moramo na našo žalost priznati, večinoma niso visoka dela duha, temveč kupne pogodbe ali spiski dolgov, v najboljšem primeru tablice zakonov. Vsekakor gre za zadeve dokumentarnega karakterja, v katerih se očitno ne gleda nazaj na izvorno govorno situacijo, ampak na implikacijo v tem določenega. To ima velik hermenevtični pomen. Smem spomniti samo na dejstvo, da se na primer jurist z ozirom na zapisano – na kod, zakonik ali karkoli že – ob razlagi zakona nikakor ne vrača k izvorni intenciji zakonodajca. To je sekundarna in več kot dvomljiva forma podpore

^{*} Izvirnik: »geschrieben steht«. Prim. <https://www.bibleserver.com/search/LUT/geschrieben%20steht/1>.

razlage zakona – da v modernem parlamentu – na primer – študiramo akte zakonodajne komisije. Zgodovinar bi se, ne pa jurist, zadovoljil s tem, da rekonstruira izvorno intencijo zakonodajalca. Gre za *ratio legis*, ta je za jurista važna. Gre za funkcijo, ki jo ima za pravni red in njegovo ohranitev to, kar je po svoji lastni vsebini pisno fiksirano.*

Ugotavljam torej, da tu druga poleg druge stojita dve različni formi, v katerih ima pisnost odnos do govornice, ena kot substitut za živi pogovor, druga pa skoraj tako kot nova stvaritev, govornost/povednost nove, posebne vrste, ki dobi prav s tem, da je zapisana, nagovor smisla in forme, ki glasu : zvenu besede [*Wortlaut*], ki vrši mimo, kot takemu ne pripada. Jasno je, da je pojem »literatura« bliže tej drugi formi, v kateri ni odločilno vzvratno napotilo k izvorni govorni situaciji, temveč vnaprejšnje napotilo – tukaj na pravilno dopuščanje govornenja in razumevanje teksta. Dotaknil sem se že dejstva, da se da od tukaj zelo dobro razumeti, zakaj zmore t. i. »lepa literatura«, »leposlovje« najizrecneje izpolniti smisel literature. Lepa literatura, leposlovje se imenuje »lepo« zato, ker se ne navezuje na rabo in s tem na neposredne posledice ravnanj. To je stari pojem *kalon* in *artes liberales*. Še pri »védenju« lahko svoboda obstaja v opreki, *gegenüber*, nasproti uporabnemu in temu, kar potrebujemo, in zato [to] *kalon*. To povsem definira pojem lepe literature, leposlovja: da ni nikakršna uporabna literatura.

435

Kar bi pri teh rečeh rad zajel, je, kako se ta, ožji »eminentni« pojem literature nujno udejanja tako, da postavlja neko vrsto zahteve, *Forderung*, terjatve.² Pisanje tu ni preprosto zapisovanje nečesa zase ali za koga drugega, ampak postane pravo pisanje, ki nekaj »ustvari«, za pričakovanega bralca ali za bralca, ki ga želi osvojiti. To je pisatelj v izrecnem smislu besede. Mora znati »pisati«, in to se pravi, da vse to, kar vsebuje neposredna izmenjava besed z [an] emocionalnim barvanjem: simbolične kretnje, uglasovanje [*Stimmführung*], modulacija, – odtehta s svojo stilno izvedenostjo [*Stilkunst*]. Pisatelja moramo meriti po tem, do katere mere se mu posreči enaka govorna/povedna sila [*Sprachkraft*] v pisanju, ki je na delu v neposredni izmenjavi

* »Es ist die Funktion, die das schriftlich Fixierte gemäß seinem eigenen Inhalt für die Rechtsordnung und ihre Wahrung besitzt.«

² Glede tega prim. »Der ›eminenten Text‹ und seine Wahrheit | ›Eminentno besedilo‹ in njegova resnica«. Glej zadnjo opombo.

besede za besedo, med človekom in človekom, – morda še večja. V primeru pesništva je namreč jezikovna sila [*Sprachkraft*] tako intenzivirana, da bralca trajno ureče.* Jasno je, na kaj to meri – na jezikovno veščino [*Sprachkunst*], ki napravi napisano sposobno govora [*sprachkräftig*]. Gre za veščino pisanja. Je literatura, kar se tako ustoliči. Jasno je, kaj to pomeni. S tem je sklop govornice in pisave, ki ga izvršuje branje, dosegel najvišjo notrino.

»Govorjenje« se prikaže v razboru pisanja in branja. To je osnova za moje tretje geslo. Pokaže naj, da branje ni nekaj tretjega, kar se nato pridržuje, ampak je tretje tukaj ravno to, kar pisavo spaja z govornico.

Zapis/pisava [*Schrift*] je jezikovni fenomen nasploh samo s tem, da ga/jo beremo. Menim, da se izplača natančneje analizirati načine branja in proces branja. Zavedam se, da s tem na določen način obravnavam protitemo poglavitni temi *voix et langage*. Protitema ima vselej to prednost, da zamejuje in s tem zamejeno tudi sopredoča.** Sprašujemo torej: kaj je branje, *Lesen*? Rad bi nanizal [*vorüberziehen lassen*] vrsto fenomenov, ki nam vsem morda lahko razjasnijo, kakšna je vsakokrat povratna vezava pisave/zapisa na govornico. Razlikujem po vrsti. Najprej, kot prva ugotovitev: branje ni črkovanje. Dokler črkujemo, ne znamo brati. Branje vselej že predpostavlja določene anticipatorne procese zajetja smisla in ima kot tako na sebi določeno idealiteto. Kakor zmoremo brati z roko napisano, četudi ima vsak svojo, individualno pisavo ali pa, kakor sploh v branju ne(z)moteno preskočimo tiskarske napake. Tiskarski škrat je najbolj znano pričevanje o pomirjujočem dejstvu, da nas (na) sploh nosi sovisje razumevanja ter da plodno beremo preko dejanskega manka vidnega sestojaznakov. Seveda ima to svoje meje; vendar v svojih mejah pokaže nekaj od teleologije smisla, ki vodi branje.

436

Obstajajo tudi vmesne forme, ki so nedavno vstopile v zavest. Ne poznamo le bralcev napisane, ampak tudi poslušalce nenapisane literature. Pomislimo na fenomen *oral poetry*.*** Gre za zelo pomemben novejši vpogled, da zmoreska tradicija narodov ostati živa prek dolgih časov ustnosti. Gre za znano

* »Denn in Falle von Dichtung ist Sprachkraft so intensiviert, daß der Leser dauernd gefesselt bleibt.«

** »Aber ein Gegen thema hat immer den Vorzug, daß es Abgrenzungen bewirkt und damit das Abgegrenzte mit sichtbar macht.«

*** Prim. https://en.wikipedia.org/wiki/Oral_poetry.

raziskavo albanskih junaških pesmi, ki je imela na Balkanu – zaradi ameriške ekspedicije zgodnjih tridesetih let* – tako izjemne rezultate, da se na primer naše današnje celotno raziskovanje Homerja prikaže v novi luči. Zdaj vemo precej več o trajnosti ustnih epskih form tradicije. To pripovedujem zaradi poante, ki je, kakor se mi zdi, nasploh spregledana. Novo navdušenje ob dejstvu, da se tradicionalne forme ustno tako dolgo obdrže pri življenju, je, kakor menim, oslepilo za to, katera pot do zapisa [*Schrift*] tiči že v govornih sredstvih *oral poetry*. S tem ne mislim le na mnemotehniške samoumevnosti, kakor stopice in polne verze ipd. Kljub temu pripada mnemotehnik. V njej so formule ponavljanja, rekurence, ki imajo ta smisel, da določijo enkratnost ponavljajočega se podajanja na [povsem] določen način. Raziskave na tem področju so nadvse zanimive. Pokazalo se je, da tudi tu obstaja velika mera zvestobe povednega spomina – in nekakšno prostorje za izpolnje(va)nje taistega. To prostorje izpolnjenja je popolnoma isto, na višjem nivoju svobode, kakor to, kar sem opisoval na začetku, ko sem govoril o prostorju [igre] oblikovanja [*Gestaltungsspielraum*] vseh konvencionalnih znamenj, tako naših glasov [*Laute*], kot tudi naših pismenk.

437

Rad bi obravnaval tudi [nekakšen] klimaks fenomenov, ki ima morda za naše razmerje do govorice in do jezikovnega izročila našega kulture pomen, ki ga vselej še ne upoštevamo dovolj. Menim klimaks recitirati, prebrati [komu], glasno branje, tiho branje.** Ta klimaks ima umno logiko; moramo se vprašati, kaj se tu vsakokrat spreminja. Vse te forme branja se, bolj ali manj, kakor se bo pokazalo, načelno [*prinzipiell*] razlikujejo od neposrednega ideala reproducirajočega govorjenja kot novega, dejanskega govorjenja. (Pre) Brati komu [naglas] ne pomeni govoriti, četudi se godi v zvočni podobi [*Lautgestalt*].*** Težje je pri recitiranju. Tu se lahko vprašamo: je recitiranje reproduciranje? Poznamo pravo reproduciranje, na primer pri govorjenju igralca na gledališkem odru. Da je to dejansko res, da pravi igralec dejansko »govori«, četudi mu je njegov tekst predpisan, napisan vnaprej, slab igralec pa ne – vselej pušča vtis golega (na)poved(ov)anja [*Aufsagen*]. Začne sekundo

* Gadamer misli odpravo, ki jo je vodil Milman Parry (20. 6. 1902–3. 12. 1935).

** »Ich meine die Klimax Rezitieren, Vorlesen, lautes Lesen und stilles Lesen.«

*** »Vorlesen heißt nicht Sprechen, auch wenn es in Lautgestalt geschieht.«

prezgodaj – znan fenomen v gledališču – in ko govori, se nikoli povsem ne znebimo občutka, da naslednjo besedo že pozna. Govoriti se pravi govoriti v odprto(st).^{*} Dejanski igralec reproducira pravo, pristno govorjenje, tako da sploh pozabimo, da mu je napisano vnaprej, predpisano. Dejansko pravemu igralcu zato pripada večšina improvizacije, vsaj v določenih formah gledališča. Tudi v literarnem gledališču dopušča besedilo [odprt] prostor [*Spielraum*] za izpolnitev. S tem ločevanjem od večšine/veščosti [*Kunst*] igralca postane jasno, da celo recitiranje, ki neko besedilo znova prikljiče v glasovno podobo [*Lautgestalt*], še ni govorjenje, temveč nekako še vedno »branje«. Še ni takšno govorjenje kakor govorjenje igralca, ki uteleša, vtelesi svojo vlogo. Če se mu to posreči, potem dejansko govori, to je, prelomi molk ali umolkne, povzame besedo ali molči.

438 O *recitiranju* primarno govorimo pri epu in pri liriki. Recitiranje poznamo predvsem kot večšino rapsodov. Rapsod, kakor se zdi, da mi kažejo literarne forme epa, pravzaprav ni ponovno utelešenje prapevca ali pragovorca. V Platonovem *Ionu* je opisan homerski rapsod, ki svoje podajanje [*Vortrag*] oblikuje tako virtuozno, da se njemu samemu, ko pride do grozljive scene, strojijo lasje in ko je kakšna žalostna scena, njemu samemu solzijo oči, itd. Platon to seveda opiše s kritično zavestjo. V tem vidi pojav razpuščanja epske in religiozne tradicije grštva. Rapsod postane virtuoz. Pravi rapsod je bil zgolj posrednik mitičnih in epskih dogodkov in sploh ni hotel, da ga imenujemo. Po drugi strani bo treba reči, da poklicni pevec ni več goli pripovedovalec, temveč prične pripovedovanje že postavljati pod določene literarne pogoje. To so težki problemi; obstajajo v odnosih med večšino pripovedovanja, ki se kaže kot literarno delo, in večšino pripovedovanja, ki jo srečamo tudi zunaj literature. Kateri prehodi pretvorijo dar dobrega pripovednika v pripovedno večšino romanopisca?^{**} Če je res, da recitiranje zadrži določen odnos do pisnosti – ali vsaj do memoriranega besedila –, potem se mora to zrcaliti v možnostih literature same. Spomnim naj na bralno dramo. Imamo dramo, ki ni samo brana, temveč je napisana (edino)le za branje – ali vsaj spodleti

^{*} »Sprechen aber heißt in ein Offenes hineinsprechen.«

^{**} »Welche Übergänge machen die Gabe eines guten Erzählers zu der Erzählkunst eines Novellisten?«

pri poskusu, da bi jo pretvorili, prevedli v gledališče. Pomislimo npr. na Maeterlincka [1862–1949]; njegove didaskalije že zaradi njim lastne jezikove gostote izključujejo izvedbo. K recitiranju torej tu spada tudi odnos do branja; v *oral poetry*, v ustnem izročilu epa ali pa tudi v njegovem vnovičnem sprejemanju. To je sicer še nadaljnji problem, ki je z *oral poetry* medtem vstopil v diskusijo, ki ga nikdar ne smemo pozabiti. Morda je pomembnejše – ne to, ali je bila kaka tradicija pisno fiksirana ali ne –, ampak ali smo jo sploh slišali v recitacijskem podajanju [*Rezitationsvortrag*] ali pa je šlo zgolj za neposredno uporabo teksta z bralci, brez posredovanja recitatorja, rapsoda. Fenomen, ob katerem se celoten problem recitiranja stopnjuje do svojega vrhunca, je zame govorjenje naizust [*Auswendigsprechen*]. To je bilo za pesnitve nekdanj nekaj povsem častnega, in po mojem prepričanju še vedno je. Pesem, ki jo dejansko znamo na pamet [*auswendig kann*], recitiramo – bodisi notranje bodisi z glasom. Je ne reproduciramo. Ne gre zato, da naj bi ponovno, znova vzbudili kak izvorni načina govorjenja, temveč ima govorjenje [*es*] svoj izključni odnos do idealitete besedila samega, svojo sicer v pisnosti dokumentirano, v spominu živo govorno veščino [*Sprachkunst*]. V znanju na pamet [*Auswendigkönnen*] je ta veščina govorice očitno tu v svoji popolni dejanskosti. Že dolgo me muči vprašanje, do katere mere recitiranju dejansko vselej pripada zmožnost znanja na pamet [*Auswendigkönnen*]. To je vprašanje.

439

Ne verjamem, da lahko vsako pesnitev, ki jo kdo zna na pamet, dejansko govorimo pred drugimi. So pesnitve, ki so tu za recitiranje. Ne menim zgolj take, ki so bile izvorno uprizarjane, izvajane, kakor zborovska lirika ali Pindarjeve himne. Kako je s Horacovimi pesnitvami? Res se vprašujemo, ali se Rilkeja da recitirati. (Primeri, ki sem jih doživel, mi zbujajo dvom.)

To ni vprašanje veščine podajanja [*Vortragkunst*], ampak umetniške podobe [*Kunstgestalt*] jezikovnega dela, torej pesnitve same. Gre za tiho govorjenje predse, ki edinole ustreza jezikovni držji te vrste pesnitev. Drugačno je drugačno. [Stefana] Georgeja [1868–1933] se seveda da recitirati. Ravno on je »zarekanje« [*Hersagen*] rabil kot termin za recitiranje in ga vadil s svojimi učenci in gojenci. Rilke, Hölderlin, Trakl – se jih sploh da recitirati?* V nemškem pesništvu moramo tu razlikovati med tem, kar je dejansko

* Prim. *Martin Heidegger liest Hölderlin oz. Bruno Ganz: Hölderlin.*

prevedljivo v materialiteto glasu [*Stimme*], in tem, kar lahko slišimo edino z [*im*] notranjim ušesom. Zadnje samo po sebi pripada lirični govorici. Pesništvo je izhajanje jezikovnega pojava samega [na plano] in ne [zgolj] goli prehod k smislu.* Gre za stalno so(po)zvanjanje zajemanja smisla in čutnega zvočnega (po)javljanja, ki (o)živi s smislom.** To ne pomeni, da mora obstajati dejanski glas, da ga dejansko lahko slišimo. Ali bolje, je le kot glas, ki ga lahko slišimo, in ne mora biti, ni treba, da je dejanski glas. Ta glas, ki ga lahko samo slišimo, ki nikdar ne govori, je pravzaprav merilo in mera. Zakaj torej nismo sposobni reči, da nekdo dobro (pre)bere [naglas]? Ali: to je slabo prebrano – katera instanca nam to pove? Ne na primer ta, kako bere pesnik sam. Res je, da so lahko pesniki zelo instruktivni z načinom, kako berejo. Vseeno zato niso vzori za način, kako naj bi njihove pesmi slišali. Ne le, da pogosto niso večji govorjenja [*Sprechkünstler*]. Prej tiči v bistvu literature, da se je delo že tako zelo ločilo od svojega ustvarjalca, da je pesnik v najboljšem primeru dober, nikoli pa privilegirani interpret sebe samega. Tako imam sovisje literature in glasu za sicer vseskozi bistveno, kjer koli že imamo literaturo v eminentnem pesniškem smislu. Toda forma, v kateri je glas tu, ni treba, da je materializiran glas, ampak primarno nekaj, kar je v naši imaginaciji zgledno [*modellhaft*] kakor kanon, ki nam dovoljuje, da presojamo vsako vrsto recitativne izvedbe.

Še razločnejši bo odnos glasu in teksta pri (pre)branju *naglas* [*Vorlesen*]. Tu ne stremimo po neposrednosti govorjenja, ki spada na oder. Prebrali naj bi nekaj [naglas], kar je napisano, ga kot »besedilo« zasliali. To predpostavlja določene restrikcije neposrednosti govorjenosti [*Sprechendseins*]. Gre za vprašanje takta in za vprašanje razumetja. Še predobro poznamo [primer] – če kakšnega študenta pri pouku prosimo, naj prebere nek stavek, on pa ga ne razume. Potem vsi stavka ne razumemo. Ni mogoče razumeti stavka, ki ga preberemo [naglas], ne da bi ga razumel ta, ki ga (pre)bere. Zakaj je temu tako? Kakšna vrsta »idealizacije/idealiziranja« je tu navzoča, *liegt ... vor*, je pred nami, ki ustanavlja to skupnost(nost)? Imenoval bi jo »hermenevtična«, saj je odvisna od razumevanja; je na nek način od smisla rangirana vrsta razglašanja,

* »Dichtung ist das Herauskommen der Spracherscheinung selber und nicht bloßer Durchgang zum Sinn.«

** »Es ist ein ständiges Zusammenklingen von Sinnerfassung und sinnlicher Klangerscheinung, durch die Sinn leibhaft wird.«

govornosti, govorečnosti.* Z razumevanjem – to ne pomeni z »izrazom«, *mit »Ausdruck«*, »izrazito«. – Zadeva postane res huda, če kdo »izrazno« bere. Igralec, ki uteleša neko vlogo, mora izraziti, dati izrazno silo celotni osebi, ki jo igra, le toliko pa tudi »besedilu«. Vendar – naj ta, ki (pre)bere [naglas], *der Vorlesende* : bralec/govorec in [še] – do katere mere naj bi v vzratni povezavi na izvirnega govornika ali pisca izrazil neko besedilo? Ali ne mora ta izraz, ki ga zahteva pripovedno besedilo, imeti nekaj od neosebne smiselnosti in nazornosti? Morda to razjasni analogija iz upodabljalne umetnosti. Za razliko od renesančne umetnosti pri sienskih slikarjih ugotovimo, da je lahko krivulja kakega angelskega oblačila nadvse izrazita, medtem ko obraz ali izrecna gestika kot taka sploh ne kaže(ta) [sploh] nikakršnega »izraza«; predvsem pa ne oko. Nekaj od te anonimnosti izraza je pravilnem stilu (pre)branja kake pripovedi [naglas]. Moja odločilna poanta je vsekakor, da naj se vsa raba glasu podredi branju in se meri ob idealiteti, ki jo sliši edinole notranje uho, s tem ko to kontingentno lastnega glasu in lastnega govorjenja izgine.

Tu bi se zadržal še za trenutek, da zares razjasnim, kako se branje [naglas] v tem primeru modificira – kjer gre za govorno umetnost/veščino/veščost in ne za goli transfer smisla, za posredovanje določene vsebine, določnega sporočila. Potem naj bi bil prej sovzpostavljen ta »kako« poved(a)nosti, prikazujoča, zazvenjujoča govornica, za razliko od sporočila, o katerem pravimo: Ja, ja, zdaj razumem! – In sploh ne poslušamo več. Nasprotno, če na primer preberemo pesem, ne rečemo: To že poznam! – In prenehamo. Kdor znova bere pesem, ne misli, da mu je ni več treba brati. Nasprotno, šele tedaj začne resnično brati in jo razume šele, ko jo zna na pamet. Nasprotno pa epsko zvrst resda karakterizirata napetost glede [*auf*] napredovanja pripovedi in njenih presenečenj. Tudi tu imajo svojo vlogo problemi podobe časa [*Zeitgestalt* : upodobitve časa]. Kakšno (pre)bivanje [*Verweilen*] nastaja tam, kjer imamo opravka z umetnostjo? Ali ni potek kot tak tako rekoč priveden nazaj, za neko vrsto nazorne pričujočnosti? To je govorna umetnost. Seveda je govornica kot govornica v različnih umetniških zvrsteh zelo različno tu. Pri gledališču je to relativno preprosto, četudi ostane problem, zakaj lahko ob mojstrskem prikazu

441

* »Ich würde sie ›hermeneutisch‹ nennen, denn sie ist vom Verstehen abhängig, ist eine vom Sinn gewichtete Art des Verlautbarens, des Sprechendseins, des Redendseins.«

kake vloge za načinom govora govorca še vedno čutimo stil pesnika. Ob branju z razdeljenimi vlogami naj bi vendarle preostalo še nekaj od »branja«; in pri [glasnem] branju dram – nekdam družabni proces visokega ranga, spomnim le na Ludwiga Tiecka [1773–1853] – brez dvoma tudi ni tako, da se govorec izgubi v osebi, čigar besede ta trenutek govori. Ostane nekakšen skupni ton branja, zaradi enakega glasu, ki se lahko karakterizirajoč modificira in obdrži raz(pro)stiranje [*Vorliegen*] branega teksta v zavesti. Tudi pri fenomenu, kakor je bil Tieck, ki je sam govoril [*sprach*] vse vloge kake Shakespearove drame, tako da je bilo skoraj takó kot živo govorjenje z razdeljenimi vlogami, je v primerjavi z odrom zagotovo nastopila nekakšna redukcija. Tieckovo branje je namreč zagotovo imelo edinstveno stilistično enotnost. V pripovedništvu je zadeva spet drugačna. Tu naj bi zanesljivo (za)čutili slog pripovedovalca, vendar tako, da nas skoraj neopazno spravi do zatopljenega sopotništva [*zum selbstvergessenen Mitgehen*] s pripovedjo – četudi morda kasneje občudujemo umetniškost govorce.

442 Nasploh imamo tu že opravka s *tihim* branjem. Nisem si na jasnem o tem, in tudi ne vem, do katere mere to vemo. Od kdaj pravzaprav beremo, ne da bi glasno brali? V starem veku je bilo samoumevno, da se je bralo glasno. To vemo iz začudujoče ugotovitve, ki jo je o Ambroziju izrekel Avguštin.^{*†} In dalje: od kdaj »se« bere tiho, od kdaj nismo poslušalci? Od kdaj je za pisca pomembno, da beremo tiho, ne da bi sploh črhnil?^{**} Menim, da potem pisec piše za drugo vrsto ponovnega spočnenjanja njegove govorne večšine v branju, kakor če je šlo za glasno branje. Ni dvoma, da prehod k splošni kulturi branja anticipira tudi pišoči; spremenil je stilne forme pisanja. Pri pesništvu je to kdaj tudi nepregledno, na primer, če imamo pred sabo anagramske forme v baročni liriki, ki so bile namenjene tudi za oko. Prav tako v Mallarméjevi igri z razporeditvijo natisa v *Un Coup de Dés*.^{***} Vizualni razporedi lahko služijo (zunanjemu ali notranjemu) poslušalcu govorce pesmi – kakor tudi

* Conf. 6, 3; *Izpovedi* 99.

** »Seit wann ist dies, daß man leise liest, ohne einen Laut zu lesen, für den Schreibenden von Wichtigkeit?«

*** Gl. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Jamais_un_coup_de_d%C3%A9_n%27abolira_le_hasard.png

Georgejeva pisava* zahteva že kar »zarekanje«, da se loči od teatarske veščine recitiranja.

Posebne teme se lahko dotaknem ob robu: časovna podoba [*Zeitgestalt*] branja. Tu gre za vprašanje, kako se gradnja govornice vrši v notranjem ušesu bralca in v njegovem duhu.³ Tu imamo modifikacije, na primer pete pesmi ali speva, ki ga znamo na pamet in žebramo predse; po drugi plati pa čista bralna literatura, na primer roman. Tudi če lahko pri marsikateri pripovedi domnevamo neprekinjeno časovno sosledje branja, se tudi avtor romana zaveda diskontinuitete, ki jo mora pripovedna literatura v celoti vzeti v zakup. Musil zagotovo ni računal s tem, da njegovega *Moža brez posebnosti* beremo brez predaha. Epska literatura skorajda nalaga, da se diskontinuiteto tukaj prevaja v novo kontinuiteto. S tem računa in to ji daje svobodo tudi pri pripovedovanju v obravnavi časovnega zaporedja, postavlja pa nove zahteve veščini pisanja, na primer, kako zbuditi napetost in jo stopnjevati. Za razliko od znanstvene knjige za roman ni nikakršno priporočilo, če je treba zalistati nazaj. Časovna podoba branja še nekako ustreza časovni podobi besedila. Ni pa ista in vsekakor ni taka, kakor je pri enoti izvrševanja »branja« kakšne pesmi ali pri poslušanju glasbenega dela. Ob vseh razlikah se bo vendarle obdržala skupnostna poteza. To je Dilthey imenoval osredinjanje v osrednji točki »strukture«, kar je pri modernem francoskem raziskovanju strukture povsem v ospredju. Tako proces branja mnogotero variira, če se sukcesivna dimenzija časa posreduje s ciklično časovno dimenzijo v izvrševanju branja. Časovna struktura branja kakor tudi govorjenja je pač širono problemsko polje.

443

Prevedel** Aleš Košar

* George zapisuje samostalnike z malo začetnico.

3 Več o tem v naslednjem prispevku [znotraj Gadamerjevih *Gesammelte Werke* | *Zbranih del*] »Hören – Sehen – Lesen | Slišati – videti – brati«.

** Prevedeno iz: Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke: Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage* | *Zbrana dela: Estetika in poetika I. Umetnost kot izpoved: »Stimme und Sprache«* (1981), str. 258–270. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993. | *Za Borisa A. Novaka*