

УДК 130.3:165.74

Юрген ГАБЕРМАС

**ПОСТМЕТАФІЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ.¹
ІІІ. МІЖ МЕТАФІЗИКОЮ І
КРИТИКОЮ РОЗУМУ**

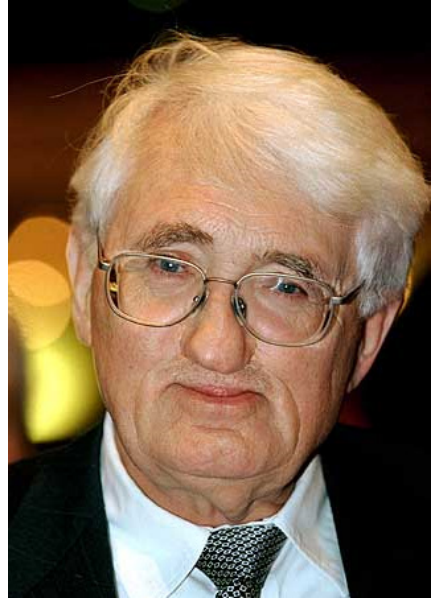
9. Філософія і наука як література?

I

Юристи, такі як Савіньї, історики, такі як Буркгард, психологи, такі як Фройд, філософи, такі як Адорно, були водночас видатними письменниками. Щороку Німецька академія дає премію за стиль і художню майстерність наукової прози.

Кант або Гегель не могли б відповідним чином висловити свої думки, не надаючи мові, якою вони викладали свій предмет, цілком нової форми. У філософії, у науках про людину пропозиціональний зміст висловлювань все ж меншою мірою, ніж у фізиці, відділений від риторичних форм, у яких він викладений. І саме тут (як показала Мері Гесс) теорія не вільна від метафор, завдяки яким мають ставати зрозумілими (з інтуїтивним звертанням до ресурсу передрозуміння повсякденної мови) нові моделі, нові способи бачення, нові постановки проблеми. Будь-який інноваційний розрив з випробуваними формами знання і науковими традиціями неможливий без мовної інновації: цей зв'язок навряд спірний.

Фройд *також* був великим письменником. Кажучи це, ми, звісно, не вважаємо, що науковий геній виражається в мовотворчій силі своєї бездоганної прози. Не видатний письменницький потенціал, а, швидше, неупереджений клінічний погляд, спекулятивна сила, чутливість і безстрашність у скептичному ставленні до себе, стійкість, зацікавленість, отже, добросовісність продуктивного вченого дали йому змогу відкрити новий континент. Ніхто не вважає, що надмірно розглядати тексти Фройда і як літературу, але чи є вони лише нею або в першу чергу нею? Донедавна ми були впевнені у відповіді. Тепер дедалі частіше лунають голоси, які висувають зустрічні запитання. Чи є орієнтація на питання істинності достатнім критерієм для звичайного розмежування між наукою та літерату-



¹ © В.Куплін, переклад з німецької мови;
© Український філософський фонд

рою? Впливова школа деконструктивізму ставить під сумнів звичні видові розходження. Ще пізній Гайдеггер розрізняв між мислителями і поетами. Але з текстами Анаксимандра й Аристотеля він поводить себе так само, як із текстами Гьольдерліна і Тракля. Поль де Ман читає Руссо, так само як Пруста і Рільке, Дерріда працює над текстами Гуссерля і Соссюра, так само як і над текстами Арто. Чи не є ілюзією думка, що можна розрізнити тексти Фрейда і Джойса за тією ознакою, що в них нібито споконвічно теорія відрізняється від вигадки?

У наших газетах і журналах з питань культури вони все ж розділяються — як фахова книга і література. Є різні рубрики: перш за все вигадка, потім пошук істини, спочатку продукція поетів і письменників, потім твори філософів і вчених (якщо вони притягують до себе загальну увагу). Показовою щодо цього є *Frankfurter Allgemeine Zeitung* («Франкфуртська всезагальна газета»), яка присвятила першу сторінку літературного додатку книжці відомого філософа, а саме не його чудовим студіям з історії духовної культури, а привабливій добірці з рефлексіями і примітками. Не вагаючись, рецензент коментував свій рекламний продукт так: «Ми дивимося в майбутнє, коли, кажучи про провідних письменників країни, згадуємо й ім'я Блюменберга. Він збирає іронічні зауваження, анекдоти, філософські оповіді, коротше кажучи, історії безперервного розвіювання ілюзій щодо світової історії, які в їхніх найкращих витворах можна порівняти з парадоксальними есе Хорхе Луїса Боргеса» [1]. Мене цікавить тут не доброзичлива оцінка [2], а усунення видової різниці. Про це свідчить вже текст на суперобкладинці книжки: автор сподівається, що «невизначеність жанру, до якого мали б належати ці тексти», сприятиме доброзичливій оцінці читачів.

*Tempora mutantur*². Коли перед поколінням Адорно з'явилася «*Minima Moralia*», ані перед автором, ані перед читачем не постала проблема жанру. Те, що видатний філософ, який водночас є блискучим письменником, публікував максими і рефлексії, не завадило тоді рецензентам рекомендувати читати цю збірку афоризмів так, начебто вона є ґрунтовним філософським твором. Адже ніхто не сумнівався в тому, що в кожному з відточених фрагментів виявляється цілісність теорії. Чи йдеться тут про два непорівнянні випадки або ж лише про змінене розуміння тих самих речей?

II

Зрівняння жанрової різниці між філософією та наукою з одного боку і літературою з іншого виражає те розуміння літератури, що завдячує філософським дискусіям. Вони виникають у контексті повороту від філософії свідомості до філософії мови, а саме в контексті того різновиду лінгві-

² Часи змінюються – лат. – *Прим. перекл.*

стичного повороту, який радикально звільняється від спадщини філософії суб'єкта. Тільки якщо всі конотації самосвідомості, самовизначення і самоздійснення вигнано з філософських основних понять, саме мова (а не суб'єктивність) може усамостійнюватися до епохальної долі буття, саме мова може спричиняти мінливість сигніфікантів, уможливлювати конкуренцію між відокремленими дискурсами, так що межі між буквальним і метафоричним значенням, між логікою і риторикою, між серйозним і вигаданим у мовленні розчиняються у всезагальній (рівною мірою керованій мислителями і поетами) події тексту. До генеалогії цього мислення належать ранній Гайдеггер, структуралізм і пізній Гайдеггер.

Уже Фіхте помічає коло, у якому плутає спрямований на самопізнання суб'єкт, коли відносить себе до самого себе, роблячи себе об'єктом, і при цьому не досягає себе як спонтанно утворюваної суб'єктивності. Здійснений Гайдеггером у «Бутті і часі» аналіз буття-у-світі розриває це коло. Він розуміє теоретичне мислення, тобто мислення, що опредмечує, як модус, похідний від первинної практичної загибелі світу; і згодом він пояснює тенденцію до об'єктивізму як зворотний бік спрямованої на самоствердження суб'єктивності. Мислення про предмети, надані в уявленні і в конкретному досвіді, отримує в метафізиці Нового часу своє історичне місце між Декартом і Ніцше. Ми можемо розуміти цю критику як ідеалістичне доповнення до розпочатої Марксом і Максом Вебером матеріалістичної критики уречевлення. *Усі* спроби розвіяти чари засадничих понять суб'єктоцентрованого мислення філософії свідомості зумовлюють перехід до парадигми мови, який відбувся спочатку в аналітичній філософії, причому цілком незалежно від критики інструментального розуму. Але в усіх філософських напрямках цей перехід відбувається по-різному, відповідно до покладених в основу концептів мови; а це зумовлюється, знову ж таки, тим, чи трансформують вони нормативний зміст розгорнутого від Канта до Гегеля поняття розуму або ж більш-менш радикально відкидають його.

Комунікативно-теоретична настанова виходить, починаючи з Гумбольдта, з моделі мовного взаєморозуміння і долає філософію суб'єкта завдяки тому, що відкриває в «самості» самосвідомості, самовизначення і самоздійснення інтерсуб'єктивну структуру взаємно обмежених перспектив і взаємного визнання. Епістемічне і практичне самовідношення стають деконструйованими, однак таким чином, що запозичені у філософії рефлексії поняття *перетворюються* на поняття інтерсуб'єктивного пізнання, комунікативної свободи та індивідуалізації через соціалізацію.

Структуралістська настанова виходить, починаючи з Соссюра, з моделі мовної системи правил і долає філософію суб'єкта завдяки тому, що пояснює здобутки пов'язаного зі своєю мовною практикою суб'єкта, який

пізнає і діє, через структури і правила утворення граматики, що лежать в основі цієї практики. Водночас суб'єктивність втрачає силу спонтанного світоутворення. Леві-Стросс, який антропологічно розширив цю настанову, намагається розпізнати філософію суб'єкта у дзеркалі первісного мислення як у проекції ілюзорного саморозуміння модерних суспільств. Зрозуміло, ця деструкція не поширюється на самого спостерігача-вченого, етнологічний погляд якого пронизує і впевнено схоплює добре відомі феномени як анонімні витвори несвідомо діючого духу.

Постструктуралістські мислителі відмовляються від цього сцієнтистського саморозуміння і з ним від останнього все ще утримуваного моменту концепту розуму, розробленого в Новий час. Слідом за пізнім Гайдеггером вони виходять з моделі мови як події істини і долають філософію суб'єкта завдяки тому, що розуміють модерне тлумачення світу як подію епохального дискурсу, що водночас передхоплює й уможлиблює всі внутрішньосвітові явища, — чи то, як Дерріда, як подію всередині приреченої на критику історії метафізики, чи то, як Фуко, як подію в контингентних перипетіях влади і знання. Пізній Гайдеггер визначав мову як дім належного їй буття; при цьому він все-таки зберігав за окремими фазами розуміння буття відношення до буття, що трансцендує його межі. Фуко усуває цю останню, слабку конотацію історико-філософського відношення до істини. *Усі* домагання значущості стають іманентними дискурсу. Водночас вони стають втягнутими в цілісність дискурсу, що відбувається «наосліп», — і поставляють в його «азартну гру» свої взаємні перемоги. Ця концепція вимагає «пожертвування суб'єктом пізнання» і витісняє науку генеалогією. Вона «досліджує ґрунт, з якого ми походимо, мову, якою ми розмовляємо, закони, які керують нами, щоб викрити гетерогенні системи, які під маскою “Я” забороняють будь-яку ідентичність» [3]

Після руйнування трансцендентальної суб'єктивності аналіз спрямовується на анонімну подію мови, яка виштовхує із себе світи і поглинає світи, яка впорядковує кожен онтичну історію, кожен внутрішньосвітову практику і долає їх межі: проникні межі між Я, автором і його твором. Такий аналіз «веде до розчинення Я і залишає кишити в місцях порожнього синтезу тисячі нездійснених подій» [4]. Фуко, так само як і Дерріда та постструктуралісти, вважає це питання вирішеним: «Розчинення філософської суб'єктивності, розсіювання її в мові, яка її знесилоє і розмножує у просторі своєї порожнечі, — це, імовірно, одна з основних структур сучасного мислення» [5]. Таким чином, переломлюючись через структуралізм, цей розумовий рух *непомітно* призводить до безслідного зникнення трансцендентальної суб'єктивності, через що притаманна самій мовній комунікації система світовідношень, перспектив мовця і домагань значущості випадає з поля зору. Однак без цієї системи відліку розрізнення між

рівнями реальності, між вигадкою і дійсністю, між буденною практикою і позаповсякденним досвідом, між відповідними фрагментами тексту і жанрами стає неможливим, навіть безглуздим. Дім буття стає, таким чином, залученим у вихор некерованого мовного струму.

Цей радикальний контекстуалізм бере до уваги рухливий стан мови, мову, яка існує лише в модусі свого руху, з якого виникають всі рухи всередині світу. У філософському дискурсі цей концепт знаходить лише слабкі опори. Він спирається переважно на естетичні досвіди, точніше, на очевидності з галузі літератури та теорії літератури.

III

Італо Кальвіно, одночасно оповідач, наділений багатою уявою, і фахівець, що взяв активну участь у дискусії французьких аналітиків, розглядає з позиції автора тему «рівнів дійсності в літературі», аналізуючи таке речення: «Я пишу про те, що Гомер розповідає про те, що Одиссей каже: “Я почув спів сирен”». Він аналізує різні рівні дійсності, які створює автор, коли він, (а) рефлексивно ставлячись до своїх актів написання, (b) вигадує іншого оповідача, який (c) дає можливість персонажу, що зустрічається в його оповіданні, (d) повідомляти про свої переживання змісту. Рівні від (b) до (d) є рівнями реальності в межах твору, отже, вигаданими рівнями дійсності. Для цієї частини текст вимагає не вірогідності історичного повідомлення, документації або показань свідків, а «тієї особливої вірогідності літературного тексту, що властива читанню, так би мовити, вірогідності в лапках, що відповідає позиції читача, яку Колрідж позначив як “призупинення недовіри” (suspension of disbelief)» [6]. Це характерно для літературного тексту, який не намагається документувати розвиток подій у світі; проте він намагається крок за кроком залучати читача до уявлюваного розвитку подій, доки той не почне слідувати за розказаними подіями так, *начебто* вони є реальними. Адже вигадана дійсність має бути пережита читачем як реальна, інакше роман не досягне того, до чого прагне.

Оскільки літературний текст згладжує таким чином перепад між вигадкою і дійсністю, Кальвіно цікавить питання, чи не може текст згладжувати через рефлексію перепад реальності між собою як між корпусом знаків і емпіричними обставинами, що його оточують, і немовби поглинати все реальне. Завдяки цьому він розширює себе до неспростовної тотальності. У будь-якому разі ідея мовної реальності, що цілком покладає себе у творі і все охоплює, є релевантною в нашому контексті міркуванням Кальвіно.

Текст, якщо він тоталізує таким чином вигаданий світ, передусім має здобувати завдяки рефлексії три відношення до світу, які завжди в ньому

передбачаються: відношення до світу, у якому автор живе і створює текст, потім відношення між вигадкою і дійсністю загалом і, нарешті, відношення до передбаченої в оповіданні дійсності, яка має принаймні описуватися як реальна. Текст перетинається із зовнішньою йому реальністю в цих трьох місцях: там, де він виділяється на тлі думок автора, там, де він дає можливість виникнути різниці між вигаданим світом і реальністю взагалі, і, нарешті, там, де вірогідність тексту залежить від того, чи відносить читач те, що викладено в оповіданні, до деякого *припущеного як реальний*, незалежного від тексту світу.

До (а). Відстань між текстом і автором можна усунути, якщо останній ставиться до тексту як оповідач, від першої особи. За схемою наведеного прикладу Кальвіно тематизує частину «Я пишу про те, що...», удаючись до відомого висловлювання: «Густав Флобер, який є автором творів Густава Флобера, зображує, звертаючись до самого себе, Густава Флобера як автора *“Мадам Боварі”*, який зображує, звертаючись до самого себе, фігуру буржуазної дами з Руана, Емму Боварі, яка зображує, звертаючись до самої себе, Емму Боварі, якою вона мріє бути» [7]. Наприкінці семантичне коло між текстом і автором має замкнутися після класичного висловлювання Флобера: «Мадам Боварі — це я». Автору необхідно бачити лише поступову змінність своїх власних витворів як таку, що відбувається незалежно від нього: «Якою мірою Я, що надає персонажам форми, справді є Я, якому персонажі мають надавати форми? Що далі ми просуваємося вперед у розрізненні шарів, з яких складається Я письменника, то сильніше ми усвідомлюємо той факт, що більшість із цих шарів належать не до індивідуальності письменника, а до колективної культури, історичної епохи або до глибинних основ людської діяльності». Висновок, який Кальвіно робить із цього, звучить як речення Фуко або Дерріди: «Вихідний пункт цього ланцюга, справді перший суб'єкт написаного, здається нам дедалі віддаленішим, дедалі розчиненішим, дедалі незрозумілішим: імовірно, це є примара Я, порожнє місце, відсутність» [8].

До (b). Текст може поглинати не лише автора, але й категоріальну різницю між вигадкою і дійсністю, якщо операція утворення нового світу стає в ньому прозорою. Кальвіно пояснює це за допомогою другої частини свого прикладу: «Я пишу про те, що Гомер розповідає...» Оповідач може ввести фігуру, яка випробовує на собі і перетворює зіткнення несумісних світів: «Фігура Дон Кіхота уможлиблює зіткнення двох протилежних мов, двох літературних світів, між якими немає нічого спільного: дивного лицарського роману і комічного шахрайського роману» [9]. Цим Сервантес відкриває не лише новий вимір. Швидше, він дає можливість з'явитися на горизонті подій, у точці перетину двох літературно зображених світів, усталеній фігурі нового, кіхотського тлумачення світу. У цій фігурі текст

самовіднесено відображає операцію світовідкриття, яка лише й робить його літературним текстом.

До (d). За допомогою останньої частини прикладу «... Я почув спів сирен» Кальвіно обговорює можливість остаточного наведення мостів. Текст стикається із зовнішньою йому реальністю саме там, де він вигадує предметний зв'язок між розказаною подією і реальною дією; оскільки текст стає достовірним, світ, з яким пов'язані його фігури, має бути припущений як об'єктивний. Читач має бути спроможним вважати викладене реальним. Тут Кальвіно вдається до спекулювання, оскільки виникає прогалина, якої тексту важко уникнути. Аби включитися в завжди очікувану реальність, текст мав би керувати онтологічним горизонтом очікувань читачів. Автор є сучасником власного тексту і випробовує зворотну дію свого витвору іншим чином, ніж читач, який може підступитися до чужого йому тексту з абсолютно інших контекстів, внутрішньо не пов'язаних із зображеною в тексті історичною подією. Щодо цього «відкритого флангу», розмірковує Кальвіно, текст міг би, імовірно, забезпечити свою цілісність завдяки тому, що він рефлексивно закривається в собі, а саме рефлектує себе як цілісність у кожній із частин: «Що співають сирени? Припустимою гіпотезою є та, що їхній спів є нічим іншим, як співом Одисея» [10].

Але ця рефлексивність семантичного змісту є захисною реакцією, яка висуває на передній план читача. Проблема, що полягає в тому, як текст може стверджувати реальність розказаної події, може бути розв'язана лише через відношення тексту до читача. Від цього ствердження реальності залежить те, чи може текст сприяти «призупиненню недовіри» щодо себе.

До (c). Я ще не сказав про четверте світовідношення — відношення читача до тексту. Кальвіно викладає його (хоча й не дуже зрозуміло) за допомогою третьої частини свого прикладу «Одісей каже...». Він посилається на принцип рамкового оповідання, що залучає вигаданих читачів або слухачів до події, яка зображена в оповіданні. Але ті пані та панове, які виправдовують втечу Боккаччо перед чумою 1348 р. із Флоренції в буколічний маєток, не можуть *поставити себе на місце* німецького читача 1888 р. або японського читача 1988 р., звісно якщо вони не ставлять під сумнів своє онтологічне передрозуміння, з яким вони підходять до тексту. Кальвіно також завершує своє блискуче дослідження, швидше, обережно. Як теоретик літератури, він не залишає спокуси побачити в рефлексивно вбудованих один в одного вигаданих світах модель, яка піднімає мову на рівень темпоралізованої засадничої сили: «Література знає не дійсність, а лише рівні», а саме вигадані рівні дійсності в універсумі тих написаних слів, яким притаманна «особлива вірогідність» літературних текстів.

Інакше ставиться до тексту письменник Кальвіно. В одному зі своїх романів він змальовує фігуру письменника, який розвиває у своєму щоденнику саме цю постструктуралістську ідею мови. Він відчуває бажання віддатися плину анонімної, всеохопної і приховано керуючої події мови: «Письменникові, який бажає усунути самого себе, аби залучитися до розмови, що відбувається поза ним, відкриваються два шляхи: або писати книжку, що може бути єдиною, всеосяжною книжкою, таку, що вичерпує на своїх сторінках все і ціле, або писати **всі** книжки, щоб уловити ціле через його часткові зображення». Відкидаючи перший, метафізичний концепт і звертаючись до радикалізованого мовного історизму, Кальвіно приймає версію Сіласа Фланнері з його зображенням ідеального письменника: «Єдина, всеосяжна книжка мала б бути нічим іншим, як святим текстом, відвертим тотальним Словом. Проте я не думаю, що можна схопити тотальність мовою. Моєю проблемою є те, що залишається зовні, ненаписане, те, що не може бути написаним. Тому мені не залишається іншого шляху, ніж писати *всі* книжки, книжки всіх можливих авторів». З роману, до якого належить це речення [11], Кальвіно розпочав літературні спроби досягти в самій літературі засвоєння літератури завдяки читачеві. Він намагається в самій літературній практиці показати, що межі між вигадкою і дійсністю є видимістю, відмінністю, що створюється самим текстом, і представити цей текст (як і кожний інший) як фрагмент *всезагального* тексту, первісного тексту, який не знає меж, оскільки лише він звільнений від вимірів, визначених можливими розмежуваннями у просторі і часі.

IV

«Якщо однієї зимової ночі подорожній...» — це роман, що складається з десяти початків роману. Вони вбудовані в рамкове оповідання, що зображує в кожному з його фрагментів читача і читачку, які розшукують загублений оригінал. У це метаоповідання мистецьки вплетено метарефлексію укладача сьомого початку роману, вустами якого Кальвіно в розмові ідеального автора з ідеальною читачкою дає змогу розпізнати наміри, якими він керується, конструюючи цей багаторазово самовіднесений текст. При цьому одразу виникають такі запитання: чи не перериває перенасичений читач читання кожного нового роману, що викликає нудьгу вже після перших тридцяти сторінок? чи немає в автора бажання сказати все вже після кількох сторінок? чи не можна скоротити надто великий обсяг і спростити сумнівну складність цієї книжки, яка поступово зростає протягом десятих романів? У будь-якому разі очевидним є бажання автора заволодіти увагою читача так, як цього вимагають лише романи з продовженням. Кальвіно надає своєму читачеві можливість десять разів переступити межу між його повсякденністю і вигаданим світом і так само часто вириває його в апогеї

напруги з ілюзії, якою він уже не може житися; десять разів упродовж прихованої історії він грубо повертає його з незадоволеною цікавістю на ґрунт тривіальної практики повсякдення. Продовжуючи думку Фланнері, він пише: «Я відчуваю збудження, що притаманне початку, з якого може випливати нескінченна кількість напрямів розвитку невичерпної різноманітності... Епічне зачарування, що виступає у чистому вигляді в початкових реченнях багатьох романів, втрачається незабаром протягом оповідання... Я бажав би, я міг би написати книжку, що була б лише початком, який зберігав би в собі потенціал початку протягом всієї книжки... Чи були б це вставлені один в одного початки, як у “Тисячі і одній ночі”?» (S. 212 f).

Але в центрі уваги постає таке міркування: «Я хотів би розчинитися, згаснути і відродитися, аби вигадати для кожної з моїх книжок інше “Я”, інший голос, інше ім'я. Це є моєю метою, спіймати у книжці світ, що не піддається прочитанню: світ без центра, без “Я”» (S. 217). Ідентифікована особа автора, єдність локалізованого у просторі і часі твору з початком і кінцем, укорінення написаного слова в контексті його виникнення — ця видимість індивідуалізації стає на заваді істинності літератури, істинності книжки, що прагне бути «написаним доповненням до неописаного світу»: «Як би добре я написав, якби я не був! Якби між білим аркушем і бурлінням слів, речень, історій, які набувають певної форми і знову зникають, не було того, хто пише їх, не було цієї гальмівної перегородки в моїй особі... Якби я був лише рукою, відсіченою рукою, що тримала б перо і писала. Але хто мав би рухати рукою? Анонімна маса? Дух часу? Колективне несвідоме? Я не знаю... Ні, зовсім не для того, щоб бути рупором для чогось невизначеного, я скасував би себе так охоче. — Лише для того, щоб бути посередником між написаним і тим, що тільки очікує на те, щоб бути написаним, тим, що має бути розказаним і що ніхто ще не розповідав» (S. 205 f). У цьому прагненні скинути все суб'єктивне, бути безособовою пишучою силою висловлюються два моменти: природний досвід процесу світовідкриття, тієї мовної інновації, що дає нам можливість бачити події у світі іншими очима, а також бажання *перекрити* цей естетичний досвід, тоталізувати контакт із позаповсякденним, поглинути повсякденне. Усе, що нагромаджується у світі в проблемах, що стають або вирішеними, або ні, має бути зведено до голої функції відкриття завжди нових горизонтів досвіду й інших способів розгляду. Таку потребу задовольняє лише концепт книжки, що пише себе сама: «Я читаю, отже, вона пише».

Кальвіно підпорядковує досвіди світовідкриття, надані в мовному художньому творі, концепту мови, що відрізняється від того, на який спирається теорія Дерріди. Його теорія немовби інсценує пошуки тих зниклих таємничим чином продовжень, які доповнюють передані нам минулими поколіннями фрагменти, аби повернути їм оригінальну форму і цілісність,

якої вони ніколи не мали і ніколи не зможуть досягти. Людмила, персонаж читачки в романі, яка радісно накидається на кожний новий роман і може поглинати кожний новий світ в очікуванні того, що він, з початком і кінцем, утворюватиме ціле, повинна, звісно, зрозуміти, що особа автора має мало спільного з роллю автора, що книжки виникають природно, тобто «породжуються» подібно до того, «як гарбузовий кущ породжує гарбуз». Але її пошуки продовження роману дають змогу також зрозуміти те, чого ідеальна читачка ще не зрозуміла: що оригіналу ніколи не було. Це знає лише її Alter ego, підступний перекладач Марана, який спотворює всі рукописи. Марана мріє про «змову апокрифів», і ця мрія розкриває правду про літературу.

Навмисно перекручуючи тексти, Марана бореться з тією ідеєю, «що за кожною книжкою стоїть той, хто гарантує істинність зображеного в ній світу мрій і вигадок, оскільки він... ідентифікує самого себе зі структурою її словника». Він мріє «про цілком апокрифічну літературу, що створюється з очевидно помилкових запозичень, імітацій, підмін і художніх наслідувань» (S. 189). Марана/Дерріда постійно створює невизначеність щодо ідентичності творів, авторів, контекстів виникнення. Він піклується про те, щоб два цілком схожі екземпляри роману містили два абсолютно різні романи, щоб під ім'ям популярного письменника Фланнері виходили у світ і набували популярності підробки, які точно відповідають оригіналам. Він переплутує рукописи, твори і авторів, мови і місця видання. Він знає ту таємницю, яку хотів би повідати Кальвіно своєму читачеві: ту, що сторінки постійно мандрують від книжки до книжки. Пошуки зниклих книжок Кальвіно робить своєю повсякденною справою, що має на меті знайти правду про літературу: ту, що не існує жодних оригіналів, а лише їхні копії, жодних текстів, а лише тлумачення, жодних вигаданих світів, яким протистояла б реальність.

Однак якщо текст розчиняється в події пошуку апокрифічних текстів, він ніде не може знайти стабільність, окрім як у скороминущих актах сприйняття. Книжка живе лише в момент її прочитання. Вона є реципієнтом, що керує відтворенням. Письменник, що усвідомлює правду про літературу і нівелює самого себе як автора, намагається приєднатися до інтенцій своїх читачів: «Можливо, жінка, сидячи в шезлонгу, знає, що я мав би написати... У будь-якому разі вона знає, чого вона *очікує*, яку порожнечу мали б заповнити мої слова». Він відчуває потребу «написати про щось, але при цьому постійно думати про те, що воно мусить оживати під час її читання» (S. 206 f).

Цього достатньо для розуміння естетичних рецепцій, які Кальвіно приєднує у вигляді коментарів до свого роману на метарефлексивному рівні. Ця теорія, яка живиться естетичним досвідом і все-таки спрямована

на сферу, що перевершує сферу естетичного, має доводити себе — і в цьому Кальвіно послідовніший, ніж Дерріда, — лише в естетичній практиці. Навіть якщо він *здійснює* експеримент з написання роману від другої особи, Кальвіно може *показати*, що відношення роману до читача тексту не має залишатися зовнішнім. Теорія вимагає здійсненого на практиці доведення того, що літературний текст, якщо він певною мірою містить сприйняття себе з боку свого читача, може усувати свою ідентичність, визначену розбіжністю з повсякденністю, і завдяки цьому здійснювати вимогу універсальності літератури. Якщо експеримент вдається, то вже не може йтися про теорію у суворому сенсі. Те, що я називав перед цим теорією, виявилось елементом літератури, у вигляді якого вона виступає і в романі. Література і теорія літератури немов прирівнюються одна до одної.

V

Роман від другої особи робить читача персонажем, який зависає в повітрі між вигаданим і своїм реальним світом, який водночас і всередині, і зовні роману: усередині — як один з багатьох вигаданих осіб, але водночас зовні, оскільки фігура читача [як персонажа роману] відсилає до реального читача і з цього погляду становить зовнішній відгук на книжку. Коли роман рефлектує своє відношення до читача, він долає, зазвичай своїми засобами, бар'єри вигадки.

Межі роману позначаються початком і кінцем його зустрічі з вигаданим читачем. Цю обставину Кальвіно також включає у свій роман. Ідеться про його роман «Якщо однієї зимової ночі подорожній...». Він починається з того, що читач купує у книгарні свіжонадрукований екземпляр роману «Якщо однієї зимової ночі подорожній...» і одразу заглиблюється в читання, яке закінчується буквально разом з останнім реченням книжки на останній сторінці. Тепер Кальвіно пов'язує себе з читачем подвійним відношенням. Він розповідає, як читач зустрічає читачку, з якою він вплутується в авантюрну історію (пошук загублених книжок), як він закохується в неї, кохається з нею й одружується на ній. Поки вони виконують нормальні ролі персонажів роману, над життям яких необмежено панує автор. Цей суверенітет стає обмеженим, принаймні граматично, щойно автор починає звертатися до реального читача як до другої особи, адже тепер він стає відповідальним за власну позицію. Автономія читача зростає разом з трикратним переломленням цього відношення до автора.

Автор, який ідентифікує себе з оповідачем від першої особи обрамлених початків роману, одразу бере читача за руку і хитро вводить його у свої вигадані світи. Світ персонажа читача в романі сюрреалістично пронизується світом, що починає розкриватися йому в читанні й утворює тканину, на якій відбивається процес засвоєння прочитаного і занурення у ви-

гадані події другого порядку. Перший роман у романі починається зі слів: «Роман починається на вокзалі, локомотив фиркає, пар, що клубочиться, сичить про початок глави, дим огортає частину першого абзацу. Хтось дивиться крізь запітніле скло, відкриває скляні двері кафе». Водночас читач як персонаж роману і реальний читач чують голос автора: «Твоя увага як читача зосереджена тепер цілком на жінці, ти вже кружляєш навколо неї, кружляю я, ні, кружляє автор навколо цієї жіночої фігури».

На наступному рівні рефлексії читач постає перед автором у мистецькій конструкції включення читача в сам роман. Автор звертається до Людмили, яка зустріла цього читача як споріднену душу: «Хто ти, читачко? Тепер стає потрібним, щоб ця книжка від другої особи зверталася, якщо можливо, не лише до невизначеного чоловічого Ти, до Ти як брата і двійника вдаваного Я, але й безпосередньо до жіночого Ти, до тієї необхідної третьої особи, яку ти зустрічаєш протягом другої глави... завдяки чому може... щось відбуватися між чоловічою другою особою і жіночою третьою особою» (S. 168). На цьому рівні реципієнти мають отримувати власне життя, щоб той самотній читач, що виступає в романі, не залишився лише відображенням автора.

Звісно, щоб ставитися до рефлексії свого співрозмовника з позиції «так» або «ні» і мати власні погляди, читач і читачка отримують автономію саме на третьому рівні рефлексії. Хоч як це дивно, вони стають автономними там, де протистоять авторові Кальвіно не в ролі другої особи, а як треті особи всередині щоденникових записів письменника Фланнері (Alter ego Кальвіно). Читач і читачка дивним чином завдячують цією самостійністю не наданій їм на цьому рівні граматичній ролі триразово обрамленої фігури роману, а своїй соціальній ролі співрозмовників письменника, який залучає їх до *аргументації*, до майже літературно-наукового обговорення. Отже, Кальвіно досягає мети включення читацького відношення в літературний текст не літературними засобами, а лише завдяки тому, що йому вдається змусити свого реального читача забути на мить світ роману і прийняти всерйоз аргументи, висловлені в ньому вигаданими персонажами, як *такі*. Він змушений скасувати закони роману, щоб здобути в романі те, що притаманне світу, що його оточує, а саме можливі реакції *реального* читача. Адже лише в ролі учасника аргументації цей читач — як той, кого домислює Кальвіно, — перетворюється на *будь-якого* читача.

Природно, що доволі розважливий Кальвіно точно бачить проблему, яку слід було б вирішити. З одного боку, зображений читач має бути абстрактним двійником кожного реального читача, щоб тримати своє місце відкритим для нього. Тому читач залишається без імені. Потрібно запитати себе, чи не надто специфічно, чи не надто вузько визначається він як чоловік, або чи не надто точно ідентифікується він з тим, хто придбав «свіжонадру-

кований» екземпляр нового роману Кальвіно, хто живе в міському середовищі, має професію службовця тощо. З іншого боку, читач має отримувати певні власні риси і скидати із себе, всупереч усім намаганням автора, свою анонімність, оскільки він, як фігура роману, не може уникнути того, щоб не бути вплутаним в історію. Кальвіно сподівається, що зможе розв'язати цю проблему завдяки перекладанню змістовного розподілу читацьких ролей: чоловічої, анонімної, і жіночої, яскраво зображеної, — на «завдання граматичного розподілу праці». На сторінці 169 автор дає можливість читачці дізнатися про таке: «Дотепер книжка сумлінно прагнула до того, щоб тримати для читача, який її читає, відкритою можливість ідентифікувати себе з читачем, про якого в ній ідеться. Тому він не отримав жодного імені, яке автоматично ототожнювало б його із третьою особою, особою роману (тоді як ти, як третя особа, мала отримати ім'я, а саме ім'я Людмила). Він свідомо залишається в абстрактному стані займенника, якому можуть приписуватися будь-які атрибути і будь-які дії. Отже, давай подивимося, чи вдається книжці намалювати твій, читачко, справжній портрет, який показав би тебе з усіх боків і визначив головні риси твого образу».

Кальвіно блискуче вдається залучити у фабулу роману іншого, однак лише ціною того, що він мусить поступово позбавляти вигаданого читача, який підпав під вплив Людмили, його анонімності. На рівні реципієнтів оповідання дедалі більше поляризується. Один полюс утворює динаміку дії, завдяки якій абстрактне «Ти» читача стає дедалі більш індивідуалізованим, дедалі повніше, у плоті і крові, посідає порожнє місце сингулярного терміна «Ти», і займенник другої особи отримує індивідуальне ім'я; інший полюс становить розпачливі зусилля зберегти граматично вигаданого «читача взагалі» від конкретності життя — кохання до Людмили, першої ночі з нею, рішення укласти з нею шлюб, — залишати його, якщо можливо, в неясності, брати в дужки, висвітлювати у кращому разі як відображення дій, що паралельно відбуваються на інших рівнях. Роман не виходить за межі роману.

Вигадка, що перевищує саму себе, руйнується законами вигадки. Те, що Кальвіно хотів показати цим романом, він мав представити *в ньому*: перехід роману до життя, інсценівку життя як читання. Кальвіно *зображує* в Людмилі особу, життя якої розчиняється в читанні. Він зображує силу написаного слова про життя, коли змальовує поряд з Людмилою протилежний їй тип її сестри, яка марно намагається уникнути плину непереборних подій, описаних у романі. Лотарія, якій шістдесят вісім років, постає в постмодерністському світлі як іронічне відмежування. Вона вважає літературу марним витрачанням часу і, слідуючи вимогам часу, бажає «вирішувати проблеми».

Але й вона зрештою потрапляє в залежність від частотності власного словника, від розбіжності сигніфікантів. І навіть Ірнерію, принциповий

нечитає, не уникає світу книг; скульптури з пап'є-маше, які він виготовляє із книжок Людмили, потрапляють до рук критиків-мистецтвознавців і на сторінки мистецтвознавчих каталогів. Читачеві навіюється таке: «Ти концентруєшся на читанні і намагаєшся перенести у книжку думки про Людмилу так, начебто ти вже сподіваєшся, що вона зустрінеться тобі на її сторінках» (S. 167).

Коротше кажучи, Кальвіно *зображує* історію, сцени якої буквально розігруються у світі книги: у книгарнях і видавництвах, на літературно-наукових семінарах, у кабінетах письменників, на книжкових полицях, на подружніх ложах, над якими панує нічне читання. Але наприкінці автор все-таки залишається єдиним режисером цього світу і дивиться зверху на читача і свою читачку, які залишаються другими особами третіх осіб. Суверенітету автора ніхто не може перешкодити: «Читач і читачка — це тепер жінка і її чоловік. Велике подружнє ложе є місцем їх паралельного читання». Людмила відкидає свою книжку і запитує свого читача: «Ти також вимикаєш світло? Чи не втомився ти від читання?» Ця остання сторінка не пронумерована в моєму екземплярі роману. Чи є це останньою, марною спробою стерти перехід від одного світу до іншого?

VI

Вона є також вказівкою на те, що сама Людмила звільнена від повсякденності. Контакт із позаповсякденним залишається тимчасовим, його не можна ані зробити постійним, ані розширити до тотальності. Літературні тексти, які залишаються обмеженими повсякденністю, і представлений у них естетичний експеримент не надають жодного підтвердження концепції мови як всезагальної події тексту, що нівелює різницю між вигадкою і дійсністю та долає межі повсякденності. Але що є тим, до чого прагне література, залишаючись нездатною досягти цієї мети? У якому сенсі повсякденність обмежує літературу?

У комунікативній повсякденній практиці мовні дії зберігають силу, яку вони втрачають у літературних текстах. Там вони функціонують у взаємозв'язках дій, у яких учасники комунікації мають опановувати ситуації і завдяки цьому вирішувати проблеми; тут вони увідповіднюються рецепції, яка звільняє читача від дії: ситуації, з якими він стикається, проблеми, які він має вирішувати, не є безпосередньо його власними. Література закликає читача займати позицію, відмінну від тієї, якої вимагає від діячів повсякденна комунікація діячів. В обох випадках мовні дії пов'язані з історією, але по-різному. Аспект, у якому можна з'ясувати цю різницю, — це взаємозв'язок значення і значущості.

Тоді як домагання істинності висловлювань, правильності норм, правдивості висловів, переваги цінностей, що пронизують прозу повсякден-

ності, стосуються мовця як адресата, домагання значущості, які висуваються в межах літературного тексту, мають зобов'язувальну силу лише для його персонажів, а не для автора і читача. Домагання значущості обмежується текстом, не поширюючись через комунікативні відношення на читача. У цьому сенсі мовні дії літератури іллокутивно *знесилюються*. Внутрішнє відношення між значенням і значущістю висловленого чинне лише для персонажів роману, для третіх осіб або для перетворених на них других осіб — як вони постають перед читачем, — а не для реальних осіб.

Ця обставина утримує читача від того, щоб ставити певні запитання щодо тексту: наприклад, чи *справді* японські версії романів Фланнері, які Кальвіно відтворює за допомогою персонажа роману, перекладача Марани, і водночас критикує як фальсифікації, є фальсифікаціями. Читач знає: те, що автор називає «підробленим Фланнері», є підробленим Фланнері. Для читача не існує ніякої можливості «подужати функцію автора». Що є дійсним і що є недійсним, визначає лише він, і лише він може запевняти з вірогідністю: «Зрештою, не існує істини, окрім підробки» (S. 232). Щойно автор дає читачеві можливість самостійно вирішувати, чи є дійсним те, що Фланнері каже Людмилі і що Людмила відповідає Фланнері, він втрачає своє автократичне становище літературного автора, але водночас змінюється жанр тексту. Читач, який ставиться до домагань значущості, висунутих всередині тексту, із «зовнішньої» позиції повсякденності, через текст схоплює реальність і руйнує вигадку.

Таким само чином читач ставиться до філософських і наукових текстів. Від них він вимагає критики, яка спрямовується на висунуті в тексті домагання значущості. На відміну від естетичної критики, його критика стосується не *тексту* і здійснюваної ним операції світовідкриття, а того, що висловлюється в тексті про щось у світі. Теоретичні тексти також певною мірою звільнені від дії, але, на відміну від літературних текстів, дистанціюються від повсякденної практики, не *обмежуючи домагання значущості текстом*, не звільняючи читача від ролі адресата висунутих у ньому домагань значущості.

Автор філософських і наукових праць позбавлений автократичного становища літературного автора, за яке той розплачується іншою залежністю. Залежність літературного автора від мови, яка йому не підпорядкована, силу якої він має використовувати під час контакту із позабуденим, — це, власне, і є тема Кальвіна. Утім автор наукової праці також не може цілком звільнитися від цієї залежності, ще більшою мірою це стосується автора філософської праці. Відповідною їй формою викладу Адорно вважав влучний афоризм. Згідно з Адорно обговоренню має підлягати саме афоризм як *форма* його потаємного ідеалу пізнання — платонівського мислення, яке не можна виразити, принаймні виразити без

суперечності, у медіумі обґрунтовувального мовлення. Отже, пізнання має руйнувати в'язницю дискурсивного мислення і сходити до чистого споглядання [12]. Схильність Блюменберга до анекдотичного вказує на інший літературний зразок, можливо, на Георга Зіммеля, у всякому разі не на Ніцше. Тут також існує відповідність між літературною формою і філософським переконанням: той, хто розуміє укорінення теорії в життєсвіті контекстуалістськи, бажає відкривати істину в метафориці оповіді.

Але і Блюменбергові «філософські оповіді» та рефлексії не приводять до зникнення різниці між жанрами. Вони не відкидають орієнтацію на питання істинності. Філософський текст *може піддавати критиці* інший текст іншим чином, ніж літературні тексти, які пародіюють один одного і можуть гнучко повторювати або коментувати один одного. Наприклад, Блюменберг піддає критиці, не називаючи опонента, Адорно: «Мірою того як втрачається протилежність між наукою й оманною, оскільки саме результати науки більше не знаходять відповідних їм спростувань, зникає актуальна необхідність звільнення від будь-чого. Це був симптом великого прояснення того, що початок нездужання в науці супроводжувався “останньою спробою” тих, хто живе наукою, отримати саме це враження шляхом додавання епітета “критично” до всіх можливих дисциплін і до науки загалом, однак пов’язуючи його з потаємнішим і підступнішим колишнім супротивником» [13]. Можна звернутися до *Minima Moralia*, щоб зрозуміти, як мав би відповісти Адорно на цю метакритику.

P. S. Наш рецензент, який — звертаючись до цього місця на півроку пізніше — дискутує з Карлом Краусом, також зважає на цю передбачувану відповідь і застерігає від наслідків хибної літературизації науки і філософії: «Балаканина, яку Краус чув із преси, проникає тепер у науки, вотчину раціональності. Філософи та історики і загалом гуманітарії? які вважають за потрібне відмовитися від аргументів, починають казати вигадки» [14].

Література:

1. Schirmmacher F. Das Lachen vor letzten Worten. Hans Blumenbergs „Die Sorge geht über den Fluß“, FAZ v. 17. November 1987.
2. Schlaffer H. Ein Grund mehr zur Sorge. Merkur, April 1988. S. 28 ff.
3. Foucault M. Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In ders., Von der Subversion des Wissens. — Mu. (1974). S. 107.
4. Ebd. S. 89.
5. Foucault M. Vorrede zur Überschreitung. In: Foucault (1974). S. 44.
6. Calvino I. Kybernetik und Gespenster. — Mu. 1984. S. 143.
7. Ebd. S. 149.

8. Ebd. S. 150.
9. Ebd. S. 150 f.
10. Ebd. S. 155.
11. Calvino Italo. Wenn ein Reisender in einer Winternacht. — Mü. 1986. S. 218.
12. Schnädelbach H. Dialektik als Vernunftkritik, in: L. v. Friedeburg, J. Habermas (Hg.), Adorno-Konferenz 1983. — Ffm. 1983. S. 66 ff.
13. Blumenberg (1987). S. 75.
14. Schirmmacher F. Wie Worte Taten gebären. Literaturbeilage der FAZ v. 29. März 1988.