

Ханс-Георг Гадамер е роден на 11 февруари 1900 г. в Марбург. Следва философия и класическа филология, защитава дисертация при П. Наторп, хабилитира се при М. Хайдегер. Бил е професор по философия в Марбург, Лайпциг, Франкфурт и накрая в Хайделберг, където посма мястото на К. Яспер. Разнообразните по обхват и тематика трудове на Гадамер са събрани в започналото преди няколко години, продължаващо и сега десеттомно издание на съчиненията му.

Своя опус магнум „Истина и метод“, в който Гадамер изгражда една открита към историческото поведение на човека теория за разбирането — за истината и за възможностите на нейния опит в историята, изкуството и философията, за битието и за езика, той пише в ситуацията от средата и края на петдесетте години. Оттогава основните идеи на философа, едновременно израз и конструирани на определен исторически опит, са дотолкова влезли в употреба, че могат да се възприемат и като разбиращи се от само себе си. Трудността, както обикновено, започва от мига, в който съпротивата на обстоятелствата се изпреди пред иначе привлекателната и наистина съществуваща възможност да живеем с идеите, това е мигът, в който идеята престава да се разбира от само себе си; защото препоръчително е разбирането да бъде и поведение.

Разбирането, тълкуваме Гадамер, е позиция вътре в историчността; поради това тази позиция е ограничена от определен хоризонт, който, за да излезе разбирането от състоянието на потенциалност и на уверена предварителност и за да е, трябва да се слее с един различен и чужд хоризонт, с хоризонта на една различна и чужда историчност, с хоризонта на една другост. Разбирането е въвлечането на нашата историческа, на нашата херменевтична ситуация в събитията на наследеното, в събитията на миналото, което и означава да се въвлече целостта на нашето езиково ангажиране в света към една друга и езиково различна екзистенция, за да се открие заедно с предразсъдъчните и предварителните мнения, които носи със себе си всяка херменевтична ситуация, и отвъд тях с усилие, търпимост и постоянство другата-същата спрямо нашата смисловост на историята. Аз резюмирам тук съвършено незадоволително идеята на философа, затова не бива да се съди по резюмето за самата идея.

Работите на Гадамер, и това е общо място за мислите на немските мислители, изискват от читателя, за да бъдат разбрани добре, взаимното подкрепяне и нарастване на възхищението и умората и подобно на истинската лирика не се разбират от първи прочит; колкото повече четем, толкова повече се уморяваме, или което е все едно и също — толкова повече изпадаме в състояние на възхита. Така текстът на Гадамер започва да звучи на места малко скучно (това навярно и даже със сигурност тук не се дължи на превода) и губейки откъм интересност, да печели откъм същественост.

Подбраните две статии следва да очертаят обхвата, който изпълва като начин на изразяване, като стил херменевтиката на Гадамер; иначе като съдържание двете статии са посветени на един и същ проблем — как е възможно разбирането в многообразието на историческите, в многообразието на човешките отношения. В статията „Относно проблематичността на естетическото съзнание“, която изглежда да е строго академична, Гадамер развива своята метафорично-понятийна представа-възглед за „сливането на хоризонтите на въздействие на историческото съзнание“, докато втората статия „Неспособността за разговор“, която изглежда писана сякаш просто така, носи в себе си тенденция към една по-строга терминологичност. Статии са публикувани за първи път съответно в 1958 и 1971 година.

Ангел Ангелов

Естетическата преценка е функция на естетическото съзнание. Ето защо въпросът за нейните измерения и нейната валидност е основен проблем на естетиката. Очевидно е, че емпиричните различия в човешкия вкус, които обуславят нашата естетическа оценка, не могат да бъдат приети безрезервно, но и не допускат да бъдат — по силата на някакъв несъмнено валиден идеал на вкуса — сведени до разликата между лошия, варварски, и добрия, изтънчен вкус.

Философската естетика като самостоятелна философска дисциплина е произлязла по-скоро от въпроса, дали естетическата преценка е способна на априорна достоверност, издигаща я над емпиричната произволност на вкусовете различия. Така в третата от своите критики Кант предприел критика на критиката, която обещава да определи валидното за всяка естетическа критика.

Противно на всички опити да се признае на *cognitio sensitiva* като предшественик на *cognitio rationale* известна познавателна стойност Кантовата постановка за априорната преценка на вкуса, както е известно, напълно изоставя постановката, според която изказът, че нещо е красиво, вника донякъде в същността на обекта. Този изказ засягал според Кант всъщност единствено отношението на обекта към нашата познавателна способност изобщо и доказвал, че обектът правел възможна по един произволен начин играта между способността за въображение и разсъдък.

Тази трансцендентална легитимация на вкусовата оценка е по еднакъв начин валидна за природно-красивото и за художествено-красивото, а същинската ѝ метафизична поанта проличава спрямо природно-красивото, доколкото то само по себе си тъй се нагажда към свободната естетическа наслада, т. е. към играта на нашите познавателни способности, щото тук се съдържа указание за свърхсетивното предназначение на човека в целостта на природата. Също и учението за гения, чрез което Кант дефинира художествено-красивото, остава в метафизичния хоризонт на разбирането за природата, дарила своя избранник с природната способност да изобразява красивото.

Кантовата обосновка на естетическата вкусова преценка почива следователно изцяло на субективен принцип, но легитимира не само априори претенцията за валидност на естетическите оценки, защото някои обекти имат тъкмо свойството да са именно по този начин съживителни за познавателната способност на човека — трансценденталната абстракция, която повелява да се абстрахираме както от сетивното очарование на приятното, тъй и от всички рационални целенасочени мисли, е според мнението на Кант от продуктивно значение и за оформянето на емпиричния вкус, и за уталожването на спора със „съдиците на изкуството“. Ако всички „помрачавания“ на чисто естетическото бъдат разбрани като такива — без за това да бъдат атакувани в по-висшата им, да речем, морална обосновка, — това не само ще уталожат спора със съдиците на изкуството, но и ще подготви пътя за развитието и облагородяването на вкуса. Идеята за съвършения вкус, към която се стреми всяко възпитание на вкуса, обхваща цялото. Дори Шилеровата идея за естетическото възпитание на човешкия род, която изисква да се върви по пътя на изящното изкуство, за да подготви то истинската политическа свобода, не е помрачена от съмнението, дали това, което образозаваният вкус и човекът на гения намират за красиво, е еднозначно определено.

Човекът трябва да осъзнае това, за да обхване цялостната промяна в постановката на проблема, която отгогава представя естетическото съзнание в остро противоречие с историчното. Идеята за съвършения вкус, възприемащ красотата на всяко красиво нещо във върната ѝ степен, добива от този момент нещо безсмислено. Поне спрямо природно-красивото като че ли е неизбежен известен толерантен релативизъм, който да зачита дивата извисеност на планинския връх редом с ведрото очарование на културния пейзаж, без да осъжда едното като варварско, а другото като мекушаво.

Изглежда по-скоро смислено за всяка художествена критика да допуснем надисторично измерение, в рамките на което променящите се предпочитания към един или друг творец или към дадено направление в изкуството ще запазват особеностите на своя вкус. Тук ще можем да одобрим менящите се високи оценки, макар да е необходимо единство относно художествената стойност на далените произведения. Така ще понечим не само да освободим личния вкус като индивидуална оценъчна система, а преди всичко да одобрим историческата вариация, в която епохите преживяват своя променящ се вкус. Все пак ако не историчните на изкуството, то поне познавачите и търговците са по принцип единни относно това, кое представя „качество“.

Не е така лесно обаче теоретически да легитимираме това естетическо понятие за качество, което бива преценявано с естетическата преценка, ако не искаме да защитим същевременно и идеята за единия, всеобхващащ вкус. Тъкмо така обаче стоят нещата около естетическата преценка. Тя знае, че е издигната над всички предпочитания на епохите или на индивидите. Тя отделя оценяваното от нея качествено дори от собственото си решително предпочитание или неблагоприятно положение. Тук следователно е наличие дисоциация между вкуса и преценката, която изисква двойна обосновка. Защото произволни не бива да са нито преценката, нито високото признание на вкуса. И двете трябва да бъдат задължителни. Това означава, че отделянето на преценката от вкуса не може да е абсолютно. Признанието за стойността на дадено произведение в края на краищата неминуемо ще се свърже по-скоро с вникването в историческите обстоятелства, които променят нашето възприятие. Защото и едното, и другото трябва да намерят своето обосноваване, преценката и високото признание, признаването на качеството и на значението на даденото произведение. Това е всъщност съзнание, което, за да добие увереност само в себе си, се движи тъй абстрахиращо.

Въпросът може да бъде поставен и така: Как изглежда херменевтиката на естетическото съзнание? Как се определя „верността“ при възприемането на художествените произведения, и то така, че да отговаря тя и на двете условия?

Това очевидно не се удава, ако изолираме абстракцията на естетическата преценка. Защото още постановката, че става дума за художествено произведение, залегнала в понятието за естетическото качество, сама по себе си има условна валидност. Ограничаване я „значението“, което твърде често е значение не на предназначено за художествена наслада художествено произведение, а на кутов или светски предмет, който едва вторично притежава характера на художествено произведение.

Това не е празно задълбаване на историческата рефлексия, а ограничение, оправдано дори естетически. Естетическата абстракция има от своя страна характера на историческа реалност, доколкото открива художествените произведения от тяхното исторично пространство и време и ги пренася в безвремето на музея. Възстановяването на техния духовен контекст е една от най-важните задачи за историята на изкуството. Защото важно е да превъзмогнем важния показан характер, който художествените произведения са придобили благодарение на естетическата си изолация в „сбирката“, и естетически да им възвърнем истинския свят. Изследванията в областта на изкуството през последните десетилетия ни донесоха по този начин множество прозрения.

Същевременно обаче изследванията започнаха да поставят под въпрос собствената си постановка, от която тръгват. Защото „изкуството“ не е разбираща се от само себе си еднозначна даденост, чрез която нещо определя себе си като художествено произведение, а форма на възприятие, която има свой исторически час. Как се легитимира абстракцията на изкуството, залегнала очевидно в основата на всяка естетическа преценка?

Отговорът, който теорията на естетиката дава на този въпрос, идва от Кант. Изящното изкуство е изкуството на гения. Да гледаме на нещо като на художествено произведение, означава да виждаме в него продукт на творческа дейност, различна от школското прилагане на правила. Спокойно можем да разбираме казаното в много широк смисъл, а именно че от цялото художествено произведение тук бива описано само онова, което в него е изкуство. Трансценденталният смисъл на теорията за гения се състои в това, че тя изобщо характеризира ценното от художествена — ще рече, от естетическа гледна точка, следователно и приложните предмети, доколкото с тях се произвежда нещо харесващо се без правила и без допълнително контролируеми пресметания. Погледната психологически, това е моментът на вдъхновението, към което следва все пак да прибавим изработката според уменията и правилата и което — тъй или иначе, — насочвайки и определяйки, обгръща рационално овладените процеси на производството. Обратната страна на казаното от гледна точка на херменевтиката е това, че за да бъде нещо видимо като художествено произведение, на свой ред е необходима една гениална, да, именно конгениална способност на възсъздаващо наслаждение.

Междувременно границите на тази теория, която води произхода си от критиката към френския класицизъм и намира образцово представяне в Гьотевия маниер на поетическа продукция, станаха толкова ясни, щото се налага да се проверяват отново понятийните ѝ предпоставки. Тя очевидно тръгва от занаятчийската продукция, която разбира готовото изделие като продукт на планиране и умение. Представата (Eidos), зародила се в съзнанието на занаятчията, управлява хода на изработването. Самата представата обаче е определена от целта, за която ще бъде употребявано изделието.

Всяко производство произвежда заради употребата. Типиката на употребимостта придава на самото произвеждане основната характеристика на повторимост. Приложният предмет е „такъв“, който изпълнява своето приложно предназначение. Той е готов тогава, когато може да бъде въведен в употреба.

Теорията за гения представлява спрямо този модел промяна дотолкова, доколкото художественото произведение не е подчинено на приложни цели, или ако става дума за приложно изкуство, художественото в него не се определя оттам. Тук впрочем не съществува завършеност, която да се определя от различието на целта. Художественото произведение никога не е „такова“. Единствено процесът на творческото му създаване го определя в неговото съществуване. Така у твореца бива пренесено — в смисъла на гениалното вдъхновение — онова, което води и ограничава процеса на изработката. Съвършенството на създаденото, такова, че нищо в него да не бива да се прибавя или отнема — понятието идея за красота, което в художественото произведение намира далеч по-строго осъществление, отколкото при който и да е приложен предмет, — тук не се основава на смисъл, излизащ извън него самото. И все пак от аналогията със занаятчийската следа, че производителят го е осмислил като такова. От гледна точка на херменевтиката това означава, че за разбиращия и наслаждаващия се смисълът на произведението е предопределен от смисловата интенция на твореца и затова намира своето осъществление във възсъздаването като конгенитално разбиране.

Възниква обаче въпросът, дали аналогията между изкуството и занаята се разгръща във вярна посока. Понятието за несъзнаваното планиране и гениалната продукция трябва на първо време само да формулира задължителността, с която е обвързано разбирането на смисъла, щом този „смисъл“ не е определен от никаква приложна цел.

Това е трансценденталният смисъл на идеалистическата естетика с нейното учение за продуктивното възбуждане на гения. Но съответствува ли тази теория на действителното състояние на нещата? Тя проповядва едно последно съответствие между създаването и наслаждението и така допълва апотеоза на художника — бидейки творец, той е като древен deus — с апотеоза на естетическото съзнание, което навсякъде отвръща на гениалността на твореца с конгениталната суверенност на естетическото наслаждение и на естетическата преценка.

Доказуемо ли е това съответствие от гледна точка на феноменологията? Нека чуем модерните творци. Ако се вслушаме в тях, представата за лунатичното несъзнаване, с което твори геният (представа, легитимирана впрочем с Гютевото самоописание на начина му на поетическо творчество), изглежда като романтично преувеличение. Противно на това пък поетът Пол Валери възстановява измеренията на художник и инженер като Леонардо да Винчи, в чиято универсална надареност занаятът, механичното изобретение и гениалността на художника образуват неотличима цялост. Ние очевидно живеем, общо взето, под въздействието на култа към гения от XVIII век и сакрализацията на същността на твореца, тъй характерна за буржоазното общество от XIX век. От подобни представи могат да ни отвлекат модерните творци, макар от своя страна те да представляват едностранчиво преувеличение в посока на един „перебрален“ маниеризъм. Те ни карат да осъзнаем, че понятието гений, както го е разбирала естетиката на XVIII и XIX век, е концептирано от гледна точка на наблюдателя. Това антично понятие изглежда убедително не за творческата, а за оценъчната способност. Онова, което на наблюдателя се струва чудо, бива отразено в чудността на творбата чрез гениалното вдъхновение. Доколкото се наблюдават сами, творците също биха могли да си служат с този начин на концептиране на нещата. Ето защо култът към гения от XVIII век несъмнено е подхранван и от творците. Нов апотеоза към самите себе си те, общо взето, никога не стигат толкова далеч, колкото им позволява това буржоазното общество. В разбирането на самия себе си творецът е далеч по-трезв. Възможности на направата и умението и въпроси на техниката той вижда там, където тълкуващият наблюдател търси тайни и по-дълбоко значение.

Така стигаме до втората критична точка на тази теория: феноменът естетическа критика трудно се вмества в теорията за съответствието между творчество и наслаждение. Не само това, че съществува непреодолимо напрежение между критиката и творещата същност на художника, което се свежда навсяко не само до нарапнатата чувствителност на художника — тъкмо чрез собственото си дело естетическата критика опровергава всяка теория, която в разбирането вижда възсъздаване. Защото позволи ли си възсъздаваща компетентност, като отправи конкретни критични възражения или дори направи свои положителни контрапредложения, тя неминуемо изпада в дребно критикарство. Нейното възсъздаване е очевидна илюзия. Разбирането и наслаждението несъмнено изискват собствена активност, но тя е съвсем различна от тази при сътворението. Още повече че естетическата критика, където се оказва оправдана, по-скоро сочи художествения недостатък, без непременно да долага същността му или да е в състояние да го

коригира. Предстои да се занимаем и с това, че естетическата критика и естетическата преценка по-често имат вторично отношение към художественото произведение.

Ако се вслушаме в тези възражения, то отново изпъква проблемът, който трансценденталната употреба на понятието гений бе съумяла да разреши. Как би следвало без понятието гений да си представим разликата между занаятчийски изработеното и художествено сътвореното? Как би следвало да си представим завършеността на художественото произведение, ако процесът на оформянето не е свързан с предхождащо планиране? Не се ли представя в такъв случай завършеността на произведението като прекъсване на един процес на оформяне, извеждащ извън самото него?

Всъщност Пол Валери е погледнал на нещата тъкмо така и трябва да признаем, че някои неща говорят в полза на подобен възглед, например съществуването на различни редакции на едно и също произведение, които впрочем като че имат съответен свой готов смисъл. (Имам предвид Хюлдерлиновите кратки редакции и техните разширения.) Или съществуването на подобни „завършени“ фрагменти, каквито поведиж откриваме сред съчиненията на Гюте, в които прекъсването на процеса на оформяне сякаш води до същинска завършеност. Теорията на съвременната лирика като цяло вижда поетическото оформяне по-скоро като такова осъществяване, при което езиковите съчетания сами по себе си водят до смисъл. И макар това да има само частична валидност и да се отнася по-скоро до една поетическа „школа“, отколкото изобщо до същността на художественото оформяне, като коректив на естетическата теория за гения или на понятието за преживяването то запазва известна стойност.

Ако е вярно обаче, че художественото оформяне е по-скоро осъществяване и попадение, отколкото създаване, то тогава обратната херменевтична страна на естетическата теория методически натежава. Но, както и да стоят нещата около работния процес при художественото, важното е да определим подобаващо сетивния опит, който художественото произведение споделя. Тук херменевтичният nihilизъм на Пол Валери не удовлетворява. Звучи впрочем последователно: ако едно художествено произведение е случайно прекъсване на някой действителен процес на оформяне, то не съдържа нищо обвързващо. В такъв случай следва да се предостави на възприемащия го да бори с него свободно. В такъв случай единият начин за разбиране на подобно оформяне е не по-малко легитимен от другия. Не съществува мерило за съобразността. Не го притежава и създателят на произведението. Всяка среща с произведението е нова, първична продукция. Неминуемо обаче установяваме, че правейки подобни изводи, за да избегне мита за неосъзнатата продукция на гения, Валери напълно се заплита в него. Защото сега той в действителност прехвърля на читателя и тълкувателя пълномощията на абсолютното творчество, които сам той не иска да поеме.

Далеч по-важно е да определим по-точно херменевтичната обвързаност, свойствена на художественото произведение. Гледано независимо дали от страната на твореца или на наслаждаващия се, то неизменно е сетивен опит, където нищо не е произволно, макар никой да не разполага с трайно мерило. Обвързаността в намирането на смисъла навярно е особена и повишена, когато се налага да се мине без такова мерило. И тъй на интерпретацията, практикувана в репродуктивните изкуства — например при някое музикално произведение или някоя драма, — ние положително не ще припишем свободата да използва тя фиксирания „текст“ като повод за произвеждане на най-различни ефекти, и обратно — канонизирането на дадена интерпретация, например на запис, направен под диригентството на композитора, или подробните сценични предписания, изведени от канонизираната премиера, ние ще сметнем за разминаване със същинската задача на интерпретацията. Една в такава степен преследвана „вярност“ не би се справила с истинската задължителност на произведението, която обвързва всеки интерпретатор по своеобразен и непосредствен начин и го лишава от възможността да реши въпроса чрез просто подражателство на даден образец. Очевидно е неправилно да ограничим „свободата“ на репродуктивното предпочитание върху външни белези или странични явления, вместо да си представим целостта на дадена репродукция категорична и същевременно свободна. Интерпретацията тук несъмнено е възсъздаване, но това възсъздаване следва не някой предходен творчески акт, а фигурата на сътвореното произведение, която то представя така, какъвто смисъл в нея вижда. Историзиращи изпълнения, като например музика на стари инструменти, са в този смисъл далеч не толкова верни, колкото сами те смятат, защото, бидейки подражания на подражанието, „те трикратно се отдалечават от истината“ (Платон).

И така репродуктивната интерпретация несъмнено има свой собствен предмет, а и самостоятелна задача да оформя — неща, които липсват на „разбиращото“ интерпретиране, а следователно и на естетическата преценка. Все пак всяка репродуктивна интерпретация включва разбиране, и то често по такъв начин, че чрез самата себе си прави излишна всяка по-нататъшна дискусия относно тълкуването. Погледнато

от обратната страна обаче, всяко разбиране и тълкуване на художествени произведения е построено върху едно възпроизвеждащо оформяне, което, разбира се, остава *in mente*. Това, което в последно време бе наречено „нова наука за изкуството“ (Зедлмайер), намира тук своето основание.

Решаващият въпрос следователно е един и същ както за репродуктивната, така и за разбиращата интерпретация: В какво се състои тяхната задължителност и в какво тяхната свобода? Е ли тяхната задължителност задължителност на признаването на дадено естетическо качество, което обективно съществува, и на това, на което то почива, и остава ли ѝ свобода спрямо всичко случайно и менливо по значение, което се прикрива към нея? Така щото на същински художественото да бъде отреден устойчив смисъл за качество и стойност, към който науката за изкуството апроксимативно да се придвижва, предоставяйки промяната се на промяната? Дали пък същинската задължителност на опита на дадено художествено произведение не се състои не на последно място в променливото в значението, което то ни подсказва? В действителност тук далеч не би ставало дума за промяна в смисъл, че онова, което е било смятано за доминиращо в дадено художествено произведение, днес „вече не“ се смята за такова. Това „вече не“ добива тук положително предназначение. То вече не се изпитва по същия начин тъкмо за а щ о т о вчера е било изпитано така и с това е довело и новата възможност на опита. Е ли опитът ни с изкуството задължителен в такъв смисъл, че ангажира историчността на нашето съществуване? Тогава акът на откриване на смисъла положително би бил обвързан чрез задължителността на произведението, но не само чрез нея. Спрямо нея той би бил същевременно „свободен“, доколкото в срещата си с произведението той би внесъл от себе си един смислов момент, чрез който би определил занапред потенциалната незавършеност на своя смисъл.

Ако това е така — а то, както веднага се вижда, не само би определило интерпретационното постижение на репродукцията, а и в цялата широта на херменевтиката на науките за духа би проличало, че това е така, — то херменевтичният опит, който е даден с разбирането на дадено художествено произведение, по нов начин би се свързал с естетическото прозрение на смисловия генезис, чрез който се стига до съществуването на художественото произведение. Художественото оформяне като детерминиране на смисловата фигура на дадено произведение би се свързало с херменевтичните събития в познаването на художественото произведение в анонимността и смисловото събитие, което не би било обхващано от някой гениален или конгениален дух и което все пак би определило всички нас. С това, разбира се, естетическият въпрос за качеството и стойността на дадено произведение би бил сведен всъщност просто до момент на този исторически опит, до момент, на който художественото произведение изцяло дължи силата на изказа, съответното присъствие на своето значение, и това само когато произведението упражнява силата на своя изказ и не става тематично на себе си. Тъкмо напротив, доколкото то става тематично, става видима същностната загуба, която художественото произведение е претърпяло чрез това, че е било удостоявано само като произведение с естетическа стойност. Ако то бъде изпитано в същия си смисъл и в своето значение, то тогава качеството му и стойността му няма да бъдат преценявани като такива, а ще бъдат изпреварващо взети предвид, ще рече, ще се приеме, че всичко у него по съвършен начин позволява да се прояви този смисъл. Ако това предопределяне на съвършенството се окаже неизпълнимо, ще рече: ако намирането на смисъла се провали, в упражняването на критическия си суверенитет естетическото съзнание сякаш се връща към самото себе си. В този точен смисъл всяка естетическа критика е вторична, частен опит, който води до рефлективната наслада на естетическата преценка. Най-висока стойност има обаче онзи опит с изкуството, който го кара да дооформя по нещо в нашата духовна традиция и разкрива историческата дълбочина на собственото настояще.

*Превод от немски Бойко Атанасов*

Преводът е направен по: Hans-Georg Gadamer. Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins. — In: Theorien der Kunst (Hrs. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser), FaM, 2/1984, Suhrkamp, 59—70.

Веднага разбираме какъв въпрос ще се постави тук и от кои факти води той началото си. Изчезва ли изкуството на разговора? Не наблюдаваме ли нарастващо монолоизиране на човешкото поведение в общественния живот на нашето време? Не е ли това всеобщо явление на нашата цивилизация, свързано с нейния научно-технически начин на мислене? А може би онова, което кара младите да замлъкнат, е особенният опит на самоотчуждението и усамотението в модерния свят? Или пък тук има решителен отказ от всякаква воля за разбирателство и злостна съпротива срещу господстващото в общественния живот привидно разбирателство, което други оплаква като неспособност за разговор. Тези въпроси ни идват наум веднага щом чуем темата, за която ще стане дума.

А способността за разговор е природна съоръженост на човека. Аристотел нарече човека „существо, което притежава език“, а езикът е само в разговора. Езикът може да бъде кодифициран и относително фиксиран в речника, граматиката и литературата, но неговата истинска жизненост, неговото остваряване и самообновяване, неговото загрубяване и изящество чак до най-високите форми на литературния стил — всичко това живее чрез живия обмен на разговарящите. Езикът е само в разговора.

Но колко различна роля играе разговорът сред хората? Веднъж в един берлински хотел наблюдавах финландска военна делегация, която седеше мълчалива и потънала в себе си около голяма кръгла маса и между всеки един и неговия съсед като непреодолимо разстояние се простираше безкрайната тундра на техния душевен ландшафт. А има ли северен пътник, който да не е бил смайван от постоянната вълна на словесния прибой, разбиваща се с бучене и шум по тържищата и площадките на южни страни като Испания или Италия? Едва ли обаче може да се смята, че едното е липса на готовност, а другото — надареност за разговор, тъй като разговорът навярно е нещо различно от променящия се според силата на звука стил на общуване във всекидневния живот. И наистина не мислим за това, когато се оплакваме от неспособността за разговор, защото разговорът трябва да се разбира като едно по-високо изискване.

Нека си изясним едно противоположно явление, което навярно не е без вина за обстоятелството, че способността за разговор се намира в упадък — имам предвид телефонния разговор. Свикнали сме да говорим дълго по телефона и затова почти не долавяме комуникативното обединяване между хора, близки един на друг — нещо, което е налице в случая с телефона поради свеждането на общуването до акустиката. Проблемът за разговора обаче напълно изчезва в случаите, когато тясното преплитане на живота между двама души преле и изприда и нишките на разговора. Неспособността за разговор предполага много повече въпроси — дали изобщо човек е достатъчно открит и дали намира другия открит дотолкова, че нишките на разговора да могат да сноват насам-натам. Тук опитът от телефонния разговор е документален като фотографски негатив. Това, което по телефона е почти невъзможно, е вслушването в откритата готовност на другия да се впусне в разговор, и това, което никому не се удава по телефона, е опитът — обикновено сближаващ хората — да навлизат стъпка по стъпка все по-дълбоко в разговора и накрая да са вpletени в него така, че между участниците да възникне една първична и вече неразрушима общност. Нарекох телефонния разговор един вид фотографски негатив, тъй като тъкмо сферата на осезанието и слуха, чрез които хората се сближават, губи при изкуствения досег, установен по кабела, своята чувствителност. Нещо от бруталността на обезпокояването, съответно на това да бъдеш обезпокоен, остава в паметта от всеки телефонен звън дори тогава, когато другият ни уверява колко се радва, че сме се обадили.

От нашето сравнение за първи път ще се почувствава доколко наистина отбегнати са условията на истинския разговор, което прави невъзможно той да ни поведе към дълбините на човешката заедност, и какви враждебни сили, които противостоят на разговора, е създала модерната цивилизация. Модерната информационна техника — която навярно едва започва да се усъвършенствува и ако следва да се върва на нейните пороци, то книгата, вестникът и най-вече истинското наставяване в знанието, което може да израсне от срещите между хората, съвсем скоро ще станат излишни — извиква в паметта ни своята противоположност: харизматичните, които промениха света — Конфуций и Гаутама Буда, Христос и Сократ. Наистина ние четем техните разговори, но това са записки на други, които не съумяват да задържат и да повторят същинската харизма на разговора, присъстваща само в живата спонтанност на питането и отговарянето, на казането и на допуснатото да бъде казано. Все пак тъкмо такива записки са с особена

документална сила. В определен смисъл те са литература, с други думи—предполагат изкуство на писането, способно да оформи и да призове с литературни средства една жива действителност. За разлика обаче от поетическата игра на въображението подобни записки съдържат своеобразна проицателност за нещо, което отвъд тях е било същинска действителност и същинско събитие. Това е забелязано явно от теолога Франц Овербек; той прилага към Новия Завет изкованото от него понятие пралитература, която предполага същинската литература така, както праисторическото време предхожда историческото.

Полезно е да се ориентираме и в още едно аналогично явление. Способността за разговор съвсем не е единственият изчезващ комуникативен феномен, който познаваме. Още по-отдавна наблюдаваме изчезването на писмото и на кореспонденцията. Авторите на значителни кореспонденции от 17. и 18. век принадлежат на миналото. Епохата на пощенската кола е била очевидно такава форма на комуникация, при която отговорът е идвал с обратната поща — това буквално означава с връщането на пощенските коне, епоха по-благоприятна обаче от техническата, която се характеризира с пълната едновременност на въпроса и отговора в телефонния разговор. Който познава Америка, знае, че там се пишат още по-малко писма, отколкото в Стария свят. Факт е, че споделянето чрез писма, замряло вече и в Стария свят, толкова често се ограничава до неща, които не се нуждаят от силата на езиковото оформяне, нито на душевното вживяване или пък на творческото въображение, нито ги изискват, така че наистина телеграфът се справя по-добре от перото. Писмото се е превърнало в един вид изостанало средство за информация.

В областта на философското мислене феноменът на разговора също е имал своето място и особено превъзходната форма на разговор, наречена диалог — разговора на четири очи, макар че и той се осъществява в обстановка на противодействие, подобна на тази, която ние току-що осъзнахме като всеобщ културен феномен. Това е преди всичко епохата на Романтизма и на неговото повторение в 20. век, която отрежда на феномена на разговора една критична роля, насочена срещу гибелното монологизиране на философското мислене. Майстори на разговора като Фр. Шлайермахер, този гений на приятелството, или Фр. Шлегел, чието всепризнато очарование се е проявявало повече в разговор, вместо да се отлее в траен образ, са философски защитници на една диалектика, която присъжда на Платоновия образец на диалога — на разговора, едно свособразно предимство за истината. Не е трудно да разберем в какво се състои това предимство. Когато двама души се срещат и разменят мисли, това винаги са същевременно и два свята, два погледа към света, два образа на света, които застават един срещу друг. Това не е единственият поглед към единствения свят, както се опитва да представи този поглед философията на големите мислители с характерното за тях разработено учение и съгъстеност на понятието. Наистина Платон не предава своята философия само в диалози единствено от шетет към майстора на разговора, какъвто е бил Сократ. Той е видял един принцип на истината в това, че думата намира своето потвърждение едва след като е приета от друг и потвърдена от него и че последователността на мисленето би се лишила от убедителност, ако не е същевременно придружаване на единия от мислите на другия. Защото явно е — всяка човешка гледна точка носи в себе си по нещо случайно. Начинът, по който всеки добива опит за света чрез зрението, слуха и най-пълно чрез вкуса, остава неотменно негова най-дълбока тайна. „Кой уловил би мириса с ръка?“

И колкото неотменимо лично е нашето сетивно възприятие за света, толкова повече нашите подбуди и нашите интереси ни разединяват до такава степен, че разумът, общ за всички и способен да обхване общото за всички нас, остава безсилен срещу заслепенятия, които нашата единичност подхранва у самите нас. Разговорът с другия, неговите възражения или неговото съгласие, неговото разбиране или неговите недоразумения са същност един вид разтваряне на нашата единичност, изпробване на възможната общност, за постигането на която разумът ни окуражава. Можем да си представим цяла една философия на разговора, която произтича от този опит — от неспособната за обмяна гледна точка на единичното, отразяваща целия свят, и от целия свят, който се представя като един и същ във всички останали гледни точки. Такава е величествената метафизична концепция на Лайбниц, възхитила и Гьоте — многото огледала на вселената са отделните индивиди, които в своята всеобщност са самата вселена. Това би позволило да се изгради една вселена на разговора.

Онова, което насочи Романтизма към откриването на неразгаданата тайна на индивидуалността в противовес на абстрактната всеобщност на понятието, се повтори в началото на нашия век в критиката срещу академичната философия на 19. век и срещу либералната вяра в прогреса. Не е случайно, че един ученик на Немския романтизъм — датският писател Сьорен Киркегор, който в 40-те години на 19. век се сражава с голямо художествено майсторство срещу академичното господство на Хегеловата философия, едва в началото на 20. век — когато бива преведен на немски — започва своето въздействие в Европа.

Тук, в Хайделберг (а също и в други области на Германия), мисленето противопостави на неокантiansки идеализъм опита на Ти и на думата, която обединява Аз и Ти. Ренесансът на Киркегор, насърчава най-вече от Ясперс, намери в Хайделберг в списанието „Ди Креатур“ своя най-въздействащ израз. Твърде различните юдаистки, протестантски и католически мислителци, като Франц Розенцвайг и Мартин Бубер, Фридрих Когартен и Фердинанд Ебнер, нека назовем само тях, както и психиатър от ранга на Виктор фон Вайцекер се обединиха от убеждението, че пътят на истината е разговорът.

Що е разговор? Със сигурност може да се каже, че имаме предвид такова събитие между хората, което при цялото си разширяване и възможна безкрайност все пак притежава свое единство и завършеност. Разговорът за нас е това, което е оставило нещо у нас. Не това, че сме научили някаква новина, прави разговор разговор, а това, че сме се натъкнали на нещо у другия, което не ни се е случвало да срещнем досега в нашия жизнен опит. Това, което подтикна философите към критика на моноличното мислене, отделният човек изпитва върху самия себе си. Разговорът има преобразяваща сила. Когато разговорът сполучи, тогава у нас остава и към нас се добавя нещо, което ни променя. Ето защо разговорът е своеобразно родствен на приятелството. Само в разговор (и в задружния смях, който сякаш е безсловесно, преодоляващо преградите съгласие) приятелите могат да се открият и да изградят омази общност, при която всеки остава същият за другия, тъй като двамата взаимно се откриват и взаимно се променят.

Но нека не говорим само за този пределен и най-дълбок смисъл на разговора, а да насочим вниманието си към различните му форми, които се срещат в живота ни, защото всички те са изправени пред истинска заплаха, за което говори и нашата тема. Това е преди всичко педагогическият разговор. Не защото той сам по себе си е заслужил някакво особено предимство, а защото позволява особено добре да се покаже какъв опит би могъл да се крие зад невъзможността за разговор. Разговорът между учителя и ученика съвсем сигурно е сред праформите на разговора-узнаване, а и харизматичните на разговора, за които стана дума по-горе, всички са били майстори и учители, които чрез разговор са наставлявали своите ученици и последователи. Ситуацията на учителя очевидно крие в себе си своеобразна трудност — да обучава в себе си способността за разговор, на която повечето стават жертва. Този, който трябва да преподава, вярва, че е длъжен да говори и че му е позволено да говори, и колкото по-непротиворечива и свързана е речта му, смята той, толкова по-лесно ще съумее да предаде учението си. Това е опасността на катедрата, която всички ние познаваме. Спомням си едно семинарно упражнение при Хусерл от моите студентски години. Таква упражнения, известно е, по възможност следва да насърчават изследователските или най-малко педагогическите разговори. Хусерл, фрайбургският майстор на феноменологията, който в началото на 20-те години живееше с мощния порив и въодушевлението на мисионер и действително извършваше значителна философско-педагогическа работа, не беше майстор на разговора. В началото на онова упражнение той постави някакъв въпрос, получи кратък отговор и по повод отговора се впусна в непрекъснат професорски монолог, който трая два часа. След края на упражнението, излизайки от аудиторията заедно с асистента си Хайдегер, Хусерл се обърна към него и каза: „Днес неочаквано дискутирахме много оживено.“ Подобни опити доведоха днес до това, което може да се нарече криза на лекцията. Неспособността за разговор тук се налага преди всичко от страна на преподавателя, а доколкото той е същинският посредник на науката — и от страна на моноличната структура на съвременната наука и на създаваните теории. В университетската практика се предприемаха непрекъснати опити да се вдъхне живот на лекцията чрез дискусии, като при това, разбира се, трябваше да се изпита и обратното: че е изключително трудно и съвсем рядко се удава слушателите да изоставят своята нагласа да възприемат и да поемат инициативата да задават въпроси и да опонират. Най-после в ситуацията на преподаването, доколкото тя е извън интимността на разговора в тесен кръг, се крие едно непреодолимо затруднение за разговора. Още Платон е знаел твърде добре, че никога не е възможен разговор с много хора едновременно или дори само в присъствието на мнозина. Така наречените у нас дискусии на подиума, тези разговори около полукръглата маса, винаги са полумъртви разговори. Съществуват обаче други, истински, т. е. индивидуализирани ситуации на разговор, в които разговорът пази същинската си функция. Нека да отделим три такива типа — преговорите, терапевтичния разговор и приятелския разговор.

Още със самата дума преговори се подчертава нагласата за взаимност, с която участниците в разговора пристъпват един към друг. Тук, разбира се, става дума за форми на социалната практика. Търговските, както и политическите разговори нямат характер на взаимно лично обсъждане. При преговорите разговорът, ако е успешен, действително води до споразумение и това е истинското му предназначение, но личностите, които постигат споразумението при двустранното предявяване на условията, не



Наистина навярно има и обективна причина за това, че езикът като нещо обединяващо хората, все повече и повече се разпада с привикването ни към монологичната ситуация на съвременната научна цивилизация и към анонимната информационна техника, на която сега сме изложени. Нека си помислим само за разговор около масата и за крайната форма на неговото умъртвяване, което навярно е постигнал достойният за съжаление богат американец в някои луксозни жилища посредством техническият комфорт и неговото безсмислено приложение. Там, казват ни, имало трапезарии, които били обзаведени така, че всеки от сътрапезниците, когато вдигнал поглед от своята чиния, виждал удобно нагласен единствено за самия него телевизор. Можем да си представим един технически напредък, стигач много по-далеч — тогава ще носим примерно очила, през които няма да прониква нищо друго освен телевизията, подобно на хората, които вярват из планината, но не чуват друго освен добрите познатите им звуци и шлагери от транзисторите, които те носят със себе си. Този пример трябва само да ни покаже, че съществуват обективни обществени условия, способни да ни отучат да разговаряме, именно да разговаряме, което е говорене-към-някого и отговаряне-на-някого, а точно това наричаме разговор.

Нека отново крайността ни помогне да обясним средното положение. Трябва всъщност да имаме предвид, че разбирателството между хората не само предполага, но и обратно — точно толкова и създава общ език. Отчуждението между хората се проявява в това, че те, както казваме, престават да говорят на един и същ език, а сближаването — в намирането на общ език. Вярно е, разбирателството ще е трудно там, където липсва общ език. Разбирателството обаче ще е добро там, където общият език се търси и накрая се намира. Познаваме това от крайния случай на запявания се разговор между хората с различни родни езици; всеки знае само отломъци от езика на другия, но въпреки това те изпитват потребност да си кажат нещо. Възможността да се постигне разбиране, а накрая дори и съгласие в практическото общуване, в личния, най-сетне дори и в теоретичния разговор може да бъде вече един символ, че дори там, където сякаш липсва общ език, може да се постигне разбирателство чрез търпение, проникателност, симпатия и толерантност и чрез безусловно доверие към разума, който е част от всички нас. Да, ние непрекъснато сме свидетели, как разговорът е възможен дори между хора с различни темпераменти, с различни политически възгледи. „Неспособността за разговор“, струва ми се, е повече упреък, който отправяме към другия тогава, когато той не желае да следи мислите ни — недостатъкът, който той наистина притежава.

*Превел от немски Ангел Ангелов*

Преводът е направен по: Hans-Georg Gadamer. Die Unfähigkeit zum Gespräch. — In: H.-G. G a d a m e r. Kleine Schriften IV Variationen. Tübingen, 1977, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 109—117