

pri besedilu Michela de Certeauja, ki je preveden v pričujočem izboru. Pravzaprav je treba poudariti, da je sleherna produkcija pomena, najsi se izraža v produkciji opusa ali v recepciji tega opusa, v slehernem zgodovinskem trenutku obenem inventivna in prisilna. Prisile izhajajo iz družbenih hierarhij, iz pravil, ki upravljajo z žanri, iz kompetenc in konvencij, ki jih imajo različne skupnosti bralcev ali gledalcev. Vendar te prisile niso absolutne, odprte so za transgresije, za prenašanje, za ustvarjalna prilagajanja. Prav zaradi tega lahko bralec da knjigi pomen, ki ga avtor ali založnik nista želela.

Ideja »transgredirane prisile« je v temelju analiz Michela de Certeauja, ki branje opredeljuje kot »divji lov«, kot pristope, ki imajo prilagajanje kulturnih predmetov za produkcijo, ne pa zgolj za recepcijo.

Vendar, narobe, obstajajo restrikcije svobode transgresije, saj se produkcija izvirnega, nepričakovanega, subverzivnega pomena vselej dogaja znotraj »prostora možnosti«. Pomembno je potemtakem razumeti dialektiko med transgrediranimi prisilami in omejenimi svoboščinami, zdi se mi namreč, da hkrati opredeljuje zgodovino opusov, zgodovino kulturnih prilagajanj, zgodovino tekstne ali ikonografske produkcije in naposled samo zgodovinarjevo prakso.

Roger Chartier

Tekstna kritika in kulturna zgodovina. Tekst in glas, XVI. - XVIII. stoletje*

Za zgodovinarja, ki je do analize literarnih besedil prišel na podlagi socialne zgodovine na način *Annales*, je najpomembnejši predmet literarne zgodovine in tekstne kritike (ne glede na disciplinsko identiteto njunih izvajalcev) proces, s katerim bralci, gledalci ali poslušalci dajejo pomen besedilom, ki si jih prilagajajo.

Spraševanje ni novo v polju zgodovine literatur. Kot reakcija zoper dosledni formalizem *nove kritike* ali *New Criticism* je celo nosilo vse pristope, ki so hoteli »izstopiti« iz branja teksta in misliti produkcijo pomena bodisi kot dialoško razmerje med propozicijami del ter estetskimi in interpretativnimi kategorijami njihovih občinstev, bodisi kot dinamično interakcijo med tekstom in njegovim bralcem, bodisi kot rezultat »pogajanja« med samimi deli in diskurzi ali običajnimi praksami, ki so hkrati matrice estetskega ustvarjanja in pogoji za njegovo razumljivost.

Podobne perspektive so celo posrečeno zmotile dogmatični spanec zmagoslavnega strukturalizma, ki je pomen besedil povezoval zgolj s samodejnim in neosebnim

* Prevod članka: Roger CHARTIER, »Critique textuelle et histoire culturelle. Le texte et la voix, XVIe-XVIIIe siècles«. – *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitude et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, str. 269–287.

delovanjem govornice ter tako nadomeščal akterje, zgodovinsko vpletene v konstrukcijo pomena, s suvereno interpretacijo literarne kritike, vsemogočne odkrivalke pomenjanja. Kljub temu pa te perspektive ne morejo v celoti ustreči kriterijem popolnoma zgodovinskega pristopa k literaturi.

Materialnost teksta, telesnost bralca

Njihova prva meja je zvezana z dejstvom, da (največkrat) obravnavajo tekste, kakor da obstajajo sami na sebi, zunaj materialnosti (kakršnekoli že so), ki so njihove podlage in nosilci. Kot ugovor zoper to »abstrakcijo« teksta je treba opozoriti, da tudi forme, ki jih dajejo v branje ali v videnje, sodelujejo pri konstrukciji njihovega pomena. »Isti« tekst, ki je fiksiran v črki, ni več »isti«, če se spremenijo dispozitivi njegovega vpisa ali njegove komunikacije. Od tod to, da so literarne študije znova postale pomembne zaradi disciplin, katerih objekt je prav rigorozna deskripcija materialnih form, ki nosijo tekste: paleografije, kodikologije, *bibliography*.

Te eruditske discipline so v zadnjih letih doživele dve evoluciji. Prva jih je privedla od dosledno morfološke analize objektov in form k spraševanju o izrazni funkciji neverbalnih elementov, ki ne posegajo zgolj v organizacijo rokopisa ali dispozicije tiskanega besedila, ampak tudi v gledališko reprezentacijo, recitiranje, branje na glas itn. – kar D. F. McKenzie označuje kot »*the relation of form to meaning*« [»razmerje forme do pomena«]¹. Druga evolucija je poskušala v samem proučevanju teh formalnih dispozitivov lokalizirati znamenja različnih, družbeno določenih razmerij, ki jih različna občinstva vzdržujejo z »istim« delom.

Prav s takimi vprašanji pa se lahko lotimo, denimo, proučevanja nekaterih Molièrovih komedij². Te komedije so najprej uprizarjali v Versaillesu med dvornimi prazniki, vključene v druge zabave in druge užitke, nato so jih uprizarjali v gledališču Palais-Royal brez njihovega okrasja (spevov, glasbe, plesov), naposled pa so bile s tiskom (v zelo različnih izdajah) prenesene občinstvu bralcev. »Isti« tekst potemtakem, vendar tri modalnosti reprezentacije, tri razmerja do dela, tri občinstva. Proučevanje teh pomenjanj se ne more izogniti temu, da bi upoštevalo te razlike.

Neko drugo mejo literarnih pristopov, ki imajo branje za »recepco« ali »odgovor«, povzročata »abstrakcija« in univerzalizacija branja, ki ju izvršujejo implicitno. Branje, kakršno je njihova podmena, se pravi, ki ga imajo za dejanje čiste koncepcije, pri katerem konkretne okoliščine in modalitete niso pomembne, v resnici izhaja iz projekcij zgodovinsko posamičnih bralnih praks v univerzalno: iz praks pismenih in pogosto poklicnih bralcev našega časa. Kot ugovor zoper ta »spontani etnocentrizem branja«

¹ D. F. MCKENZIE, *Bibliography and the sociology of texts*, London, The British Library, 1986 (franc. prev. *La bibliographie et la sociologie des textes*, Pariz, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991).

² Roger CHARTIER, »George Dandin, ou le sociale en représentation«, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, marec–april, št. 2, 1994, str. 277–308 (ponatisnjeno v *Culture écrite et société. L'ordre des livres, XIVe–XVIIIe siècles*, Pariz, Albin Michel, 1996, str. 155–204).

(če uporabimo izraze brazilskega zgodovinarja »baročne« literature Joãa Hansena) je treba opozoriti, da ima tudi branje zgodovino (in sociologijo) in da je pomen besedil odvisen od zmogljivosti, od bralnih kodov in konvencij, ki so lastne različnim skupnostim, ki v sinhroniji ali diahroniji tvorijo njihova različna občinstva. Prav tako je treba skupaj s Pierrom Bourdieujem opozoriti na to, da omikano branje, branje molčečega in hermenevtskega *lectoris*, ni univerzalno in da zahteva svoje lastne pogoje možnosti. Navajam: »Spraševati se o pogojih možnosti branja pomeni spraševati se o družbenih pogojih možnosti za razmere, v katerih beremo [...], in o družbenih pogojih produkcije *lectores*. Ena izmed iluzij *lectoris* je tista, ki sestoji iz pozabe svojih lastnih družbenih pogojev produkcije, iz nezavednega univerzaliziranja pogojev možnosti svojega branja.«³ Ena izmed glavnih nalog zgodovine del in žanrov je prav razbliniti to iluzijo.

Zgodovina literature je potemtakem zgodovina različnih modalnosti prilaščanja besedil. Meniti mora, da je »svet teksta«, če rečemo tako kakor Ricoeur, svet objektov in »*performanc*«, katerih dispozitivi in pravila omogočajo in prisiljujejo produkcijo pomena. Meniti mora ob tem, da je »bralčev svet« vselej svet »interpretativne skupnosti« (izraz Stanleya Fisha), ki ji pripada in ki jo opredeljuje isti skupek kompetenc, norm, rab in interesov. Zato je potrebna dvojna pozornost: na materialnost besedil, na telesnost bralcev.

Ali taka opredelitev projekta literarne zgodovine nujno vodi k njeni razpustitvi ali k njenemu absorbiranju v razsežnejše intelektualno polje – v polje »*cultural studies*« na primer? Morebiti ne, če menimo, da so v sleherni družbeni konfiguraciji nekateri diskurzi označeni s svojim odmikom od običajnih diskurzov in praks in da so producirani in reprezentirani v specifičnem družbenem prostoru, ki ima svoje lastne kraje, svoje hierarhije in svoje zastavke. Prvi objekt zgodovina literature je potemtakem prepoznavanje meja, različnih glede na čase in kraje, med »literaturo« in tistim, kar ni literatura. Od tod izhaja opredelitev posebnih področij raziskovanja (kar ne pomeni lastnih tej ali oni disciplini): tako, denimo, variranje kriterijev, ki so opredeljevali »literarnost« v različnih obdobjih; dispozitivi, ki so tvorili repertoarje kanoničnih del; sledi, ki so jih zapustila sama dela z »ekonomijo pisanja«, v kateri so bila producirana (tako, glede na dobe, prisile, ki so jih izvajali institucija, zavetništvo ali trg), ali tudi kategorije, ki so skonstruirale »literarno institucijo« (denimo pojmi »avtor«, »delo«, »knjiga«, »pisanje«, »copyright« itn.).⁴

³ Pierre BOURDIEU, 1987, »Lecture, lecteurs, lettrés, littérature«, *Choses dites*, Pariz, Éditions de Minuit, str. 132–143.

⁴ Michel FOUCAULT, »Qu'est-ce qu'un auteur?«, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. LXIV, julij–september 1969, str. 73–104 (ponatisnjeno v *Dits et écrits, 1954–1988*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Pariz, Gallimard, 1994, *Tome I, 1954–1969*, str. 789–821, in *L'Ordre du discours*, Pariz, Gallimard, 1970. Slovenski prevod: »Kaj je avtor?« (prev. Vesna Maher), v: Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana, Krtina, zbirka Temeljna dela, str. 25–40.

Korolarij tega historiziranja specifičnosti »literature« je spraševanje o odnosih, ki jih dela vzdržujejo z družbenim svetom. V distanci do skušnjave (ki je bila pri zgodovinarjih žal močna), da bi tekste zreducirali na gol dokumentaren status, je treba delati na razmikih. Na razmikih med literarnimi reprezentacijami in družbenimi realnostmi, ki jih reprezentirajo tako, da jih predstavijo v register fikcije in bajke. Na razmikih med pravilnima pomenom in interpretacijo, takima, kakor ju fiksirajo pisanje, komentar ali cenzura, ter množinskimi prilastitvami, ki vselej izumljajo, predstavljajo, subvertirajo. In naposled na razmikih med različnimi formami vpisovanja, transmisije in recepcije del.

Dela, ki so producirana v specifičnem redu, iz njega uhajajo in dobijo eksistenco tako, da so investirana s pomeni, ki jim jih pripisujejo, včasih v zelo dolgem trajanju, njihova različna občinstva. Artikulirati razliko, ki (različno) utemeljuje specifičnost »literature« in mnogotere odvisnosti, ki jo vpisujejo v družbeni svet: taka je po mojem najboljša formulacija nujnega srečanja zgodovine literature in kulturne zgodovine.

Gre potemtakem predvsem za konstruiranje novega intelektualnega prostora, ki obvezuje k vpisovanju del v sisteme prisil, ki omejujejo, a tudi omogočajo njihovo produkcijo in njihovo razumevanje. Za še neuporabljeno križanje dolgo časa tujih si pristopov (tekstne kritike, zgodovine knjige, kulturne sociologije) in temeljni zastavek: razumeti, kako je posebna in inventivna recepcija kakenga posamičnega bralca (ali poslušalca ali gledalca) vključena v serijo kompleksnih in povezanih determinacij: pomenski učinki, na katere merijo sami dispozitivi pisanja; rabe in prilastitve, vsiljene s formami »reprezentacije« teksta (v pisanju ali z glasom, v *volumen* ali v *codex*, v rokopisu ali tisku, na sceni, v knjigi ali na zaslonu itn.); kompetence, kategorije in konvencije, ki upravljajo odnos sleherne skupnosti do različnih diskurzov. Šele ko bomo skupaj analizirali te različne determinacije in v središče spraševanja o njih spet uvedli zgodovinskost, se pravi, diskontinuiteto objektov, ki so njihovi, bosta literarna zgodovina in tekstna kritika lahko uveljavili svojo pertinentnost v času, ko se vse discipline (z zgodovino in »najtršimi« znanostmi vred) vračajo k nujno »literarni« dimenziji svojega pisanja.

Reprezentacije in indici oralnosti

Opaziti učinke, ki so lastni različnim načinom reprezentiranja, transmisije in recepcije besedil, je potemtakem nujen pogoj za to, da se izognemo slehernemu anahronizmu v razumevanju del. Od tod izvira za zgodovinarja posebno težaven problem metode, ko poskuša rekonstruirati prave modalnosti *oralnih* prilaščanj starih besedil, saj so te po definiciji zanj za zmeraj neme oralnosti. Sodobnega odnosa do del in zvrsti v resnici ne moremo obravnavati ne kot nekaj nespremenljivega in ne kot nekaj univerzalnega. Zoper skušnjave »bralnega etnocentrizma« moramo opomniti, da veliko starih besedil za naslovnika nikakor ne zahteva samotnega in molččega bralca, ki bi iskal pomen. Ta besedila, narejena za to, da so glasno povedana ali brana

in da so jih ljudje deležni med kolektivnim poslušanjem, se ravna po zakonih, ki pripadajo »*performanci*« ali oralnemu in skupnostnemu izvajanju. Sprejeta, prepoznana, razumljena so bila na podlagi kriterijev, ki so docela drugačni od tistih, ki so značilni za naš lastni odnos do pisanega. Potemtakem je treba historicizirati kriterije razvrščanja, načine branja, reprezentacije namena in naslovnikov del takih, kakršna nam je zapustila »literarna institucija«. Vpričo del iz XVI. in XVII. stoletja (in še bolj iz starejših obdobj in iz nezahodnih kultur) morajo kategorije, s katerimi manipuliramo, izgubiti neposredno samoumevnost in implicitno univerzalnost.

Za to, da bi obnovili karkoli od oralnih oblik transmisije del in zvrsti, je možnih več strategij. Gre najprej za to, da v literarnih reprezentacijah dešifriramo prakse oralnosti: recitacijo, petje, branje na glas itn. Nato gre za to, da vzpostavimo korpus teh tihih oralnosti, ki jih nekatera besedila »dajejo slišati« v fikciji pisanja. Tako je s pravljico, ki jo Sančo pripoveduje Don Kihotu v XX. poglavju prvega dela romana. Opis z nenavadno ostrino, ki bi jo lahko označili kot »etnosociološko«, kaže razmik, ki ločuje Sančev način pripovedovanja in pričakovanja bralcev, ki so taka kakor Don Kihotova⁵. Sančo priveduje tako, da pomnožuje povzemanja, vračanja, oziralne stavke, vrinjene stavke; svojo zgodbo neprenehoma prekinja z referencami na položaj, v katerem se je znašel z Don Kihotom. Don Kihot pa pričakuje linearno pripoved brez povzemanj, brez ponavljanj, brez digresij. Cervantes tako uprizori absolutni razmik, ki diferencira načine govorjenja in oblike branja (ali poslušanja branja). Sančo pripoveduje, kakor je v navadi pripovedovati pravljice (*consejas*) v njegovi vasi. Don Kihot pa je nestrpen ob poslušanju tega govora, tako tujega razmerju, ki je razmerje bralca do napisanega, stabilnega, fiksnega, linearnega besedila. Noël du Fail v V. poglavju *Propos rustiques* (*Kmečko besedovanje*) prav tako uprizarja način, kako bogati kmet, Robin Chevet pripoveduje stare pravljice pred vso zbrano hišo⁶. Poteze, ki jih du Fail obdrži, da bi okarakteriziral to recitiranje, so prav tiste, ki jih Cervantes uporablja za označitev načina, kako Sančo pripoveduje svoje *consejas* – tako interpelacije poslušalstva, digresije, vrinjeni stavki, ponavljanja itn. Ta prva smer raziskovanja dela nikakor noče reducirati na dokumentaren status, meni pa, da literarne reprezentacije praks oralnosti označujejo, s tem da jih predstavljajo v register fikcije, specifične procedure, s katerimi upravljajo.

Druga raziskovalna perspektiva meri na to, da bi zbrali »indice oralnosti« take, kakor jih je opredelil Paul Zumthor: »Z indicem oralnosti razumem vse, kar nas znotraj besedila pouči o poseganju človeškega glasu v njegovo *publiciranje*, reči hočem, v

⁵ Miguel de CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, (1605), Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1984 (fr. prev. *L'ingénieux Hidalgo Don Quichote de Manche*, prev. Louis Viardot, Pariz, Garnier-Flammarion, 1969); slov. prev. *Veleumni plemič don Kihot iz Manče*, prev. Niko Košir, Ljubljana, 1973, Cankarjeva založba, 2. natis, 1988.

⁶ Noël du FAIL, *Propos rustiques*, (1548), v *Conteurs français du XVIe siècle*, Pariz, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

mutacijo, s katero je to besedilo enkrat ali večkrat prešlo od nekega virtualnega stanja v aktualnost in poslej obstaja v pozornosti in v memoriji določenega števila posameznikov⁷. Ti indici oralnosti, odloženi v notranjost besedil, niso reprezentacije praks oralnosti, ampak eksplicitni ali implicitni dispozitivi, ki besedilom odredjajo namembnike, ki berejo na glas in poslušajo branje. Lahko so nesporni: denimo, kadar glasbeni zapis kaže, da je besedilo treba peti. Lahko so zgolj verjetni, kakor tedaj, ko gre za besedila, ki se naslavljajo na dve občinstvi: na tiste, ki bodo brali, in na tiste, ki bodo branje poslušali. To dvojno recepcijo zaznamuje v vseh evropskih jezikih dvojica vselej povezanih glagolov: *to read* in *to hear*, *ver* in *oír* ali *leer* in *escuchar*, *voir* in *écouter*. To dvojno namembnost in dvojno kroženje besedila zelo pogosto nakazujejo prologi, opozorila bralcem, naslovi poglavij⁸.

Drugi indici, vpisani v formalno strukturo del, lahko prav tako sugerirajo oralno namembnost besedil. Številna stara dela, začeni z največjimi, denimo z *Don Kihotom*, so organizirana v kratka poglavja, ki so popolnoma prilagojena potrebam oralne »performance«, ki zahteva omejeno trajanje, da ne bi utrudili poslušalstva, in predpostavlja, da si poslušalci ne morejo zapomniti preveč kompleksnega zapleta. Kratka poglavja, ki so hkrati tekstne enote, lahko tako mislimo kot bralne enote, sklenjene v sebi in med seboj ločene. William Nelson je tako pokazal, kako je mogoče ponovno pisanje nekaterih del (*Amadigi* Bernarda Tassa ali Spencerjeva *Arcadia*) razumeti kot prilagoditev dela prisilam branja na glas v času, ko je tako branje glavna oblika omikane sociabilnosti⁹. Razrez besedila na krajše enote, množenje avtonomnih epizod, poenostavljanje zapleta, vse to so indici prilagoditve dela tej pomembni transmissijski obliki. To gotovo velja tudi za številna stara dela v verzih ali v prozi – zlasti za zbornike novel, v katerih se je fiktivno uprizorjeno izjavljanje (ki predstavlja zbor več pripovedovalcev v zaprtem prostoru) ujemalo z dejanskimi razmerami njihovega kroženja (z branjem na glas).

Ločila

Neka druga raziskovalna pot je bolj tehnična in bolj specifična. Navezuje se na preobrazbe ločil in izhaja iz hipoteze o prehodu od oralizacijske punktuacije h gramatični interpunkciji ali, kakor piše William Nelson, na mutacijo (ki jo datira na konec XVII. stoletja), zaradi katere »elucutionary punctuation indicative of pauses and pitches was largely supplanted by syntactic« [»je bila oralizacijska punktuacija, ki ja kazala pavze in glasnosti nato nadomeščena s sintaksično interpunkcijo«]. Preverjanje

⁷ Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Pariz, Éditions du Seuil, 1987.

⁸ Margit FRENK, »Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro«, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Giuseppe Bellini ed., Rim, Bulzoni Editore, 1981, vol. I, str. 101–123.

⁹ William NELSON, "From "Listen, Lording" to "Dear Reader"", *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of the Humanities*, Volume XLVI, Number 2, 1976/77, str. 110–124.

te hipoteze zastavlja težavno poprejšnje vprašanje: čemu naj pripišemo grafične in ortografske oblike starih izdaj? Kar širše pomeni zastaviti problem različnih posegov, ki dajejo natisnjenemu besedilu materialno obliko. Pri različnih tradicijah proučevanja poudarek ni ne na istem momentu edicijskega procesa ne na istih akterjih.

Za *bibliography* v njeni anglosaški opredelitvi so grafične in pravopisne izbire zadeva stavcev. Tipografski delavci v starih delavnicah so različno ortografirali besede in označevali interpunkcije. Od tod redno vračanje enakih form v različnih zvezkih knjige v funkciji preference za pravopis, interpunkcijo ali oblikovanje strani stavca, ki je postavil njihove strani. Prav zato so pomenile »*spelling analysis*« in »*compositor studies*«, ki omogočajo, da pripišemo postavitev tega in tega lista ali te in te oblike temu ali onemu stavcu, skupaj z analizo ponavljanja poškodovanih črk, eno najbolj zanesljivih sredstev za spoznavanje samega procesa izdelovanja knjige bodisi *seriatim* (to se pravi, v skladu z zaporedjem besedila), bodisi po obliki (to se pravi, s postavljanjem strani v redu, v katerem se pojavljajo v vsaki izmed dveh oblik, potrebnih za tiskanje na obeh straneh lista, kar omogoča hitrejši tisk, zahteva pa tudi natančno kalibriranje kopije)¹⁰. V tej raziskovalni perspektivi, ki temelji na preiskovanju materialnosti natisnjenih del, velja za punktuacijo, ki je obravnavana po zgledu grafičnih in pravopisnih variacij, da ni rezultat hotenj avtorja, ki je napisal besedilo, ampak navad delavcev, ki so ga postavili, da je postalo natisnjeno delo.

V neki drugi perspektivi, v perspektivi zgodovine jezika, se najpomembnejše dogaja drugje: v pripravljanju rokopisa za postavitev, kakršno opravljajo "korektorji", ki dodajajo velike črke, poudarke in ločila, ki normalizirajo pravopis, določajo grafične konvencije. Izbire sicer ostajajo rezultat dela, ki je zvezano s tipografsko delavnico in s procesom publiciranja, vendar pri punktuaciji niso več pripisane delavcem stavcem, ampak izobražencem (strokovnjaki, univerzitetni diplomiranci, učitelji itn.), ki so jih knjigarnarji in tiskarji zaposlovali, da bi zagotovili največjo možno pravilnost svojih izdaj. Paolo Trovato je opozoril na to, kako zelo je bila za uspeh knjige v Italiji *Quattrocenta* in *Cinquecenta* pomembna natančnost »korekcije«, ki jo je poudarjala formulacija »*Con ogni diligenza corretto*« [»Korigirano kar se da skrbno«]¹¹. Od tod odločilna vloga »korektorjev«, katerih posegi se razširjajo na več momentov v procesu izdajanja: priprava rokopisa, ki rabi za kopijo pri stavljenju; popravljanje prvih odtisov; korekcije med tiskom na podlagi revizij že natisnjenih listov (od tod različna stanja strani, ki pripadajo isti obliki v isti ediciji), ali sestavljanje *errata* v njihovih dveh oblikah, bodisi v obliki popravkov s peresom na natisnjenih izvodih, bodisi v obliki listkov

¹⁰ Thomas G. TANSELLE, »Analytical Bibliography and Renaissance Printing History«, *Printing History*, Volume 3, 1981, str. 24–33, in Jeanne VEYRIN-FORRER, »Fabriquer un livre au XVI^e siècle«, *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier in Henri-Jean Martin ed., tome 1, *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Pariz, Fayard, Cercle de la librairie, 1989, str. 336–369.

¹¹ Paolo TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.

erratum na koncu knjige, ki bralcu omogočajo, da sam popravi svoj lastni izvod¹². Étienne Pasquier opisuje v pismu prijatelju Loiselu aprila 1586 kot nekaj najslabšega vlogo korektorjev in nezadovoljstvo, ki ga povzroča pri avtorjih: »Ne glede na to, kakšna bo moja knjiga, pa vam jo bom poslal takoj, ko bo tiskanje končano. Prepričan sem, da boste našli več napak v tisku, kakor sem hotel. Kajti katero knjigo je mogoče natisniti na novo, ne da bi bila temu neskončno podvržena? Tiskarju pošiljamo njene kar se da pravilne kopije. Ki gredo najprej skozi roke Stavca. Seveda bi bil pravi čudež, če bi lahko zbral vse črke brez napake: zato mu dajo za nadzornika človeka, ki dobi naslov Korektorja, ki mu pokaže prvi odtis. Ta si zaradi svojega mnenja o zadostnosti včasih vzame jurisdikcijo nad avtorjevimi konceptijami in jih zato, da bi jih prilagodil svojim, zamenja, in če si že ne podeli tega zakona, mu lahko oko zgreši«. Prav zato se zatekajo za drugi natis k avtorju; toda, ali ga sploh ne najdejo, ali pa je, če ga najdejo, sredi drugih opravkov, zaradi katerih ne zmore dovolj napetega duha za to korigiranje¹³.

Vloga korektorjev v grafični in pravopisni fiksaciji jezika je bila veliko bolj odločilna kakor predlogi za reformiranje pravopisa, ki so jih ponujali pisatelji, ki bi radi uveljavili »oralno pisanje«, ki bi ga v celoti vodil način govorjenja¹⁴. Razmik med med zmernostjo rešitev, izbranih za tiskane izdaje in drznostjo »reformacij«, ki so jih sugerirali avtorji Pléiade, je res velik. Ronsard, denimo, v svojem *Abrégé de l'ART poétique françois* predlaga, naj odpravijo »vso odvečno ortografijo« (to se pravi, vse črke, ki se jih ne izgovarja), naj spremenijo zapisovanje besed, da bi jih lahko primerjali z načinom, kako so izrečene (denimo »roze«, »kalite«, »Franse«, »langaje« itn. - zaradi česar bi postala odveč *q* in *ç*) in naj v francoščino uvedejo španska *ll* in *ñ*, da bi primerno označili izgovorjavo besed, kakršni sta »orgueilleux« ali »Monseigneur«¹⁵. V mnenju, ki ga naslavlja na bralca v uvodu k štirim prvim knjigam *Franciade*, izraža isto skrb, da bi povezal grafične oblike in načine branja: »Prosil bi te, bralec, le ene stvari: da blagovoliš izgovarjati moje verze tako, da prirediš glas njihovi strasti, ne pa, kakor jih berejo nekateri, bolj kakor sporočilo ali kakor nekaj kraljevih pisem kakor pa kot dobro izgovorjeno pesnitev; in prosim te še enkrat, tam, kjer boš videl to znamenje /, izvoli nekoliko dvigniti glas, da daš ljubkost temu, kar boš bral«¹⁶. Praksa knjigarjev in tiskarjev pa je daleč od teh radikalnih predlogov nemara sicer ohranila kakšno vez z oralizacijo, vendar je inovacije omejevala na fiksacijo dolžin premorov.

¹² Brian RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470–1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹³ Citirala Jeanne VEYRIN-FORRER, *art. cit.*

¹⁴ Nina CATACH, *L'Ortographie française à l'époque de la Renaissance (auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie)*, Ženeva, Librairie Droz, 1968.

¹⁵ RONSARD, *Abrégé de l'Art poétique français*, v *Oeuvres complètes*, (1565), Pariz, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1950, tome II, str. 995–1009.

¹⁶ RONSARD, *Les quatre premiers livres de la Franciade. Au lecteur*, (1572) v *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, tome II, str. 1009–1013.

Tukaj je temeljno besedilo besedilo tiskarja (in avtorja) Étiennea Doleta z naslovom *La Punctuation de la langue française*. Leta 1540 je opredelil nove tipografske konvencije, ki morajo ločiti, glede na trajanje prekinitve in na položaj v stavku, »točko z repom ali vejico«, »comma« (ali podpičje), »ki se ga daje v suspendirano in ne povsem končano sentenco«, in »okroglo točko« (ali končno točko), ki »jo zmeraj damo na konec sentence« – ki jim je treba dodati »spraševalec« (ali vprašaj) in »občudovalec« (ali klicaj). Tako distribucija ločil napotuje hkrati k delitvam diskurza in k bralnemu govoru: »Razumeti je treba, da je sleherni izrečeni argument in diskurz, ne glede na to, ali je običajen ali poetičen, deduciran s pomočjo period. Perioda je grški razloček, ki ga Latinci imenujejo *clausula* ali *compraehensio*: to se pravi klavzula ali razumevanje besed. Perioda (ali drugače, klavzula) je označena in razdeljena z zgoraj naštetimi točkami. Običajno naj bi imela le dva ali tri člene, kajti če z dolžino preseže sapo človeka, je to slabo«.

Slovarji jezika s konca XVII. stoletja registrirajo učinkovitost sistema, ki ga je predlagal Dolet (obogatenege z dvopičjem, ki nakazuje pavzo z dolžino med komo ali podpičjem in končno točko), a tudi razdaljo, ki je nastala med bralnim glasom in interpunkcijo, ki poslej v skladu z izrazom iz Furetièrovega slovarja velja za »gramatično rabo«, ki zaznamuje delitve diskurza. V zgledih uporab, ki jih ta isti Furetièrov slovar, objavljen 1690, predlaga, nakazuje: »Ta tiskarniški korektor zelo dobro razume interpunkcijo« in »Natančnost tega Avtorja gre vse do tega, da skrbi za pike in za vejice«. Če prvi zgled zelo normalno pripisuje interpunkcijo tehnični kompetentnosti, korektorjev, ki jih zaposlujejo tiskarji, pa drugi implicitno napotuje na običajno ravnodušnost avtorjev do interpunkcije.

Ta drugi zgled kljub temu sporoča, da obstajajo avtorji, ki so pozorni na interpunkcijo svojih besedil. Ali je mogoče najti sled te »natančnosti« v natisnjenih izdajah njihovih del? Vzemimo Molièrov primer. Zelo tvegano bi bilo, če bi mu preveč naravnost pripisali izbire interpunkcije, ki jih najdemo v izvirnih izdajah njegovih iger, kakor so pokazali za izdajo *Précieuses ridicules* (*Smešne precioze*) iz leta 1660, spreminjajo se glede na različne oblike v skladu s preferencami stavcev¹⁷. Pa vendar punktuacijski razmiki med prvimi izdajami iger, objavljenih kmalu po prvih pariških uprizoritvah, in poznejšimi izdajami omogočajo, da rekonstruiramo vsaj modalnosti, na katere je merila namembnost natisnjenega besedila, če že ne avtorjevih »intenc«.

Vemo za Molièrove zadržke glede natisnjenega publiciranja njegovih iger¹⁸. Pred *Précieuses ridicules* (*Smešne precioze*) in potrebo, da prehitijo Somaiza in Ribouja pri priobčevanju besedila, ki sta ga pripravljala na podlagi ukradene kopije in pod krinko

¹⁷ Jeanne VEYRIN-FORRE, »À la recherche des "Précieuses"«, v *La lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Pariz, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1987, str. 338–366.

¹⁸ Abby ZANGER, »Paralyzing Performance: Sacrificing Theater or the Altar of Publication«, *Stanford French Review*, Fall–Winter, 1988, str. 169–185.

privilegija, ki ga prinaša presenečenje, Molière nikoli ni hotel izročiti katere izmed svojih komedij tiskarni. Brez grožnje, da se bo videl natisnjenega zoper svojo voljo, bi bilo prav tako s *Preciozami*. To pojasnjuje v predgovoru k izdaji: »In če bi o svojih *Smešnih preciozah* (*Précieuses ridicules*) pred njihovo uprizoritvijo imel najslabše mnenje na svetu, bi zdaj moral misliti, da nekaj veljajo, ker je toliko ljudi skupaj o njih dobro govorilo. Toda ker je velik del prelesti, ki so jih v njih našli, odvisen od dejavnosti in tona glasu, je bilo zame pomembno, da jim ne odvzamejo tega okrasja; in zdelo se mi je, da je uspeh, ki so ga imele v uprizoritvi, dovolj lep, da lahko ostanem pri njem«¹⁹.

Objavo gledaliških iger je zavračal zaradi finančnih razlogov, kajti ko je bila igra objavljena, jo je lahko igrala katerakoli skupina, pa tudi zaradi estetskih razlogov. Za Molièra je učinek gledališkega besedila res ves v »akciji«, to se pravi, v uprizoritvi. Nagovor bralca, ki odpre izdajo *Amour médecin* (*Zdravniška ljubezen*), uprizorjene v Versaillesu, nato pa v gledališču Palais-Royal leta 1665 in objavljene naslednje leto, poudarja razmik med spektaklom in branjem: »Ni mi vas treba opozarjati, da obstaja veliko reči, ki so odvisne od akcije: dobro vemo, da so komedije narejene le za to, da so igrane; in svetujem, da jo berejo zgolj osebam, ki imajo oči, da odkrijejo v branju vso gledališko igro«²⁰. Ali ni punktuacija ena izmed možnih opor (s podobo in didaskalijami) za to, da se je v natisnjenem besedilu in njegovem branju obnovilo nekaj »akcije«?

Interpunkcija v prvih izdajah Molièrovih iger, če jo sistematično primerjamo z interpunkcijo, ki je uporabljena v poznejših izdajah (ne le v XIX. stoletju, ampak tudi v XVIII. stoletju, tudi na koncu XVII. stoletja), jasno potrjuje svojo vez z oralnostjo, bodisi da namenja natisnjeno besedilo branju na glas ali recitiranju, bodisi da omogoča bralcu, ki bo bral v tišini, da notranje rekonstruira čase in pavze igre igralcev. Prehod od ene interpunkcije k drugi še zdaleč ni brez učinkov za sam pomen del²¹. Na eni strani prve interpunkcije, ki so čedalje številnejše, drugače karakterizirajo osebe – tako vejica, ki je bila navzoča po prvi besedi (»Gros«) v izdaji iz leta 1669 in je nato izginila v temle verzu iz *Tartuffa*: »Gros, et gras, le teint frais, et la bouche vermeille« (I. dejanje, 4. prizor, verz 233), ali množenje vejic in velikih črk, ki ločuje načina govorjenja učitelja filozofije in učitelja plesa v *Bourgeois gentilhomme* (I. dejanje, 3. prizor). Na drugi strani interpunkcije izvernih izdaj zaznamujejo pavze, ki omogočajo scenske igre (ali njihovo imaginirano obnovo). Denimo v prizoru s portreti iz *Misanthrope* (II. dejanje, 4. prizor, v verzih 586–594) vsebuje izdaja iz leta 1667 šest vejic več kakor moderne izdaje, kar omogoča Célimènu, da loči besede, da si vzame

¹⁹ MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules*, (1660), v *Oeuvres complètes*, Pariz, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1971, tome I, str. 247–287.

²⁰ MOLIÈRE, *L'Amour médecin*, (1666), v *Oeuvres complètes*, Pariz, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1971, tome II, str. 87–120.

²¹ Gaston H: HILL, »Ponctuation et dramaturgie chez Molière«, *La Bibliographie matérielle*, présentée par Roger Laufer, okrogla miza, ki jo je za CNRS organiziral Jacques Petit, Pariz, Éditions du CNRS, 1983, str. 125–141.

pavze, da pomnoži mimike. Naposled te izvirne interpunkcije kažejo besede, ki so nabite s posebnim pomenom. Medtem ko zadnja dva verza iz *Tartuffa* v modernih izdajah ne vsebujeta nobene vejice, v izdaji iz leta 1669 ni tako: »Et par un doux hymen, couronner en Valère, / La flame d'un Amant généreux, & sincère«. Zadnja beseda igre, »sincère« je tako jasno označena kot antonim besedi, ki nastopa v naslovu, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*. Ta obilna interpunkcija, ki nakazuje številnejše in v glavnem daljše premore kakor interpunkcija, ki so jo nato obdržali, bralca uči, kako mora izgovoriti (ali brati) verze in poudariti določeno število besed, v glavnem opremljene z velikimi črkami iz tiskarne, ki so tudi odpravljene v poznejših izdajah.

Tukaj orisana raziskava zastavlja več običaj problemov. Prvi je datiranje prehoda od retorične h gramatični punktuaciji. Se organizira po eni sami kronološki poti, katere odločilni moment bi bil konec XVII. stoletja? Ali se ravna po ritmih, ki so različni glede na žanre? Mar ni treba v skladu s hipotezo, ki jo je formuliral Philip Gaskell v zvezi z Miltonovo »masko« *Comus*²², teh variacij povezati z različnimi namembnostmi istega besedila, ki pa so vse sodobne?

Drugi problem: problem razlogov in dispozitivov, ki nosijo poskuse restavriranja oralizacijske interpunkcije v XVIII. stoletju. Benjamin Franklin naj bi bil iz tega zornega kota eksemplaričen. Ko si je zamišljal različne dispozitive, ki bodo omogočili, da se obdrži vloga javnega govornika v okrilju razpršenega ljudstva, se je trudil spraviti novo opredelitev javnega in političnega prostora, ki ima razsežnosti širne republike, in tradicionalno moč žive besede, naslovljene na državljane, ki so se zbrali k razpravljanju²³. Na eni strani so avtorji »javnega diskurza« povabljeni, naj v svojih spisih uporabljajo zvrsti, ki so najbolj neposredno zvezane z oralnostjo: pregovor, dialog, pismo (ki pripada oratorni zvrsti). Na drugi strani mora učenje branja na glas, ki je osredotočeno na trajanje premorov in na moč glasu, postati temeljni element šolskega kurikula. Naposled pa mora reforma tipografskih konvencij olajšati oralizacijo besedil s pomočjo »izrazne tipografije«, ki uporablja kurzive, velike črke, postavljene v nekatere besede, ali novo punktuacijo (denimo tako, da bi v angleščino uvedli obrnjene klicaje in vprašaje, ki jih pozna španščina in ki, postavljeni na začetek stavka, takoj pokažejo, kako nastaviti glas). Franklin se je s tem, da je mobiliziral te resurse, ki jih je dobro poznal, ker je bil tiskar, trudil kar najbolj približati natisnjeni diskurz govorniškim performansam in s tem različnim govornikom takoj omogočiti, da na različnih krajih do identičnosti reproducirajo izvirni govor. Zaradi branja na glas, zaradi »izrazne tipografije«, je bil lahko »public Orator« kakor pomnožen, kakor »navzoč« v sami svoji odsotnosti.

²² Philip GASKELL, »Milton, *A Maske (Comus)*, 1634«, *From Writer to Reader. Studies in Editorial Method*, Winchester, St Paul's Bibliographies, 1984, str. 28-61.

²³ Jacob MELISH, *As Your Newspaper was Reading. La culture de la voix, la sphère publique et la politique de l'alphabétisation: le monde de la construction de l'imprimé de Benjamin Franklin*, Memorandum DEA, Pariz, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, tipk.

V nasprotju s Condorcetom ali Malesherbesom, ki sta bila nezaupljiva do strasti in čustev, ki jih generira oratorska retorika, in sta zato hvalila superiornost natisnjene spisa²⁴, misli Franklin, da je mogoče premagati na videz nerešljivo protislovje: kako okrog govora organizirati javni prostor, ki ne bi bil nujno zaprt v meje mestne države po antično?

V prologu h »*Comedy of Pyramus and Thisbe*«, v sanjah neke poletne noči, je slaba puntuacija povzročila, da je Quince rekel nasprotno od tistega, kar je hotel – in kar bi moral: »If we offend, it is with our good will./ That you should think, we come not to offend, / But with good will. To show our simple skill, / That is the true beginning of our end.« (»Če žalimo, je to naš dobri namen./ Potlej lahko mislite, da nismo prišli žalit, / Ampak z dobrim namenom. Da vam pokažemo svojo preprosto spretnost, / Tak je našega konca pravi začetek«, medtem ko bi pravilna puntuacija teh istih verzov dala nasproten pomen, ne da bi spremenili eno samo besedo (vsaj ne v angleščini): »Če žalimo, je to naš dobri namen./ Nikar ne mislite, da nismo prišli žalit./ Naš namen je namreč vam pokazati svojo preprosto spretnost./ Tak je našega konca pravi začetek.«)²⁵ Igra napačne interpunkcije, ki preobrne sam pomen besedila, je bila večkrat igrana v elizabetinski literaturi. Kaže, da je konstrukcija pomena besedil tesno odvisna od oblik, ki upravljajo njihovo transkripcijo in vodijo njihovo transmisijo. Quince nerodnej nas zoper vse kritiške pristope, ki menijo, da so materialnost besedil in modalnosti njihove performance nepomembni, spominja, da je enačenje pomenskih učinkov, ki jih producirajo forme, najsi gre za forme pisanega, natisnjene ali glasu, nujno za to, da bi v njihovi zgodovinskosti in njihovih razlikah razumeli rabe in prilaščanja, katerih predmet so bila besedila, literarna ali neliterarna.

Roger Chartier

Preteklost in prihodnost knjige*

Taka tema za navidezno preprostostjo in očitno nujnostjo ni brez pasti. Najprej, utegne ustvarjati prepričanje, da zgodovinarju poznavanje preteklosti, kakršno konstruira, omogoča predvideti, se pravi, napovedati prihodnost. Razmiki, ki ločujejo tako različne zgodovinske situacije kakor velikokrat demantirane prognoze, so dovolj za to, da razblinijo iluzije. Bolj temeljno pa se za naslov tega predavanja zdi, da sugerira,

²⁴ Roger CHARTIER, *Culture écrite et société*, op. cit., str. 21–26.

²⁵ William SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, (1600), Edited by Harold F. Brooks, London and New York, Routledge, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, 1979, ponatis 1993.

* Prevod članka: R. CHARTIER, »Passé et avenir du livre«. – *Qu'est-ce que la culture?*, dir. Yves Michaud, Université de tous les savoirs, vol. 6, Pariz, Éditions Odile Jacob, 2001, str. 394–403.