

INSTITUCIJA »JAVNOSTI«, NOVA ORGANIZACIJA »GOVORA« IN MIMESIS V RAZSVETLJENSKEM ROMANU

Najpoglavitejša odnosnica tega sestavka je delo J. Kosa *Razsvetljenje*, ki je izšlo kot osemindvajseti zvezek Literarnega leksikona DZS, Ljubljana 1987. Ta študija nikakor ni zgolj pregleden prikaz nekega literarnozgodovinskega obdobja, zastavljena je izrazito problemsko – avtor svoje teze gradi tako, da jih sooča s pogledi drugih sodobnih avtorjev, npr. z delom P. Kondylisa (»Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus«, 1981), pa tudi z deli starejših avtorjev (P. Hazard in E. Cassirer). Takšno soočanje stališč je nujno, to pa še posebej velja za razsvetljenje, saj je to, kot predmet razprave, problematično že samo po sebi.

Za Kosa je tako problematična že sama določitev razsvetljenstva kot določenega historičnega obdobja v razvoju evropske literature. To se kaže kot metodološki problem: literarna veda se pri preučevanju tega obdobja ne more naslanjati na druge umetnostne vede, saj ne moremo govoriti o razsvetljenski glasbi, slikarstvu ali arhitekturi. To obdobje nekako izpade iz metodološkega horizonta umetnostnih ved, ostaja predvsem fenomen zgodovine literature in, kot poudarja Kos, zgodovine filozofije, tako da se literarna veda tu lahko opira le na to področje.

Francoski filozof Michel Foucault¹ je postavil tezo, da je eden od osnovnih problemov porazsvetljenske filozofije prav odgovor na vprašanje, kaj je razsvetljenje. Ta odgovor je zanj konstitutiven, z njim pa se uvršča prav v še vedno nezaključeni »projekt razsvetljenstva« samega. Razsvetljenje si je namreč to vprašanje zastavilo že samo in to je bilo takrat »bistveno« vprašanje, tako da lahko razsvetljenje kot historično obdobje, paradokсно, opredelimo le iz njegovega vprašanja po svojem lastnem bistvu. Toliko pa pomeni razsvetljenje tudi začetek »modernega« mišljenja, ki ima za predmet svojega vpraševanja prav sebe samega in se na tem vpraševanju sploh šele gradi.

Bistvo razsvetljenstva je (bilo) prav to »odprto« vprašanje, ki zaradi svoje forme potegne vase tudi sodobnega spraševalca; če se sprašuje po tem, kaj je razsvetljenje, se sprašuje po njegovem lastnem »samovpraševanju«. Razsvetljenje torej predstavlja metodološki problem verjetno prav zato, ker spraševalcu ne dopušča distance, ker se pojavlja na dveh ravneh: »sodobni« in »historični« hkrati.

2. Koren gornjega problema verjetno tiči prav v samokonstituciji razsvetljenstva, samokonstituciji, ki je na nek način veljavna tudi za »danes«.

V razsvetljenstvu se konstituirata dve novi, avtonomni območji: novo območje filozofije (in znanosti) in novo območje literature.

Skušal bom nakazati, kako sta se ti dve območji vzpostavili zaradi novega principa organizacije »govora«, ki se je pojavil tako na območju znanosti kot tudi literature.

¹ M. Foucault, Kaj je razsvetljenje, Vestnik IMŠ, 1987, št. 1.

Ta strukturni preobrat se morda da pojasniti z »institucijo javnosti«, ki jo je predstavil I. Kant v svoji razpravi *Odgovor na vprašanje, kaj je razsvetljenje*.² Po Kantu je razsvetljenje izhod človeka iz nedoletnosti, ki jo je zakrivil sam. Nedoletnost je nezmožnost, da bi uporabljali svoj razum brez pomoči drugih.³ Temeljna Kantova zahteva je »svobodna raba uma«, v kateri se razum podreja samo načelu »univerzalne resnice«. Ker je resnica univerzalna, je sebi zadosten cilj, in področje uma, ki se ravna po teh načelih, se vzpostavi kot avtonomno področje (to seveda prav zaradi zahteve po »univerzalnosti« resnice, ki pa deluje zgolj kot čisti formalni apriori um, vsebinsko pa je nedosegljiva). Kolikor je um svoboden, je univerzalen, svobodna raba uma pa je mogoča le v sferi »javnosti«, ne pa v partikularni sferi »zasebnosti«. Primer tega je po Kantu učenjakova raba razuma pred »celotnim svetom bralnega občinstva«, pred neko univerzalno, vsevedno javnostjo, ki seveda ni »empirična« javnost (saj te v Kantovem času pravzaprav sploh še ni), temveč je bolj nekakšna orientacijska točka za govorca in verjetno zahteva poseben tip govora: govori tako, da bo tvoj govor ustrezal neki predpostavljani »vsevedni« javnosti, torej tako, da bo ustrezal načelu popolne, univerzalne resnice uma. Tej se seveda lahko le približaš, nikoli pa je ne moreš udejaniti; to pa pomeni, da pravzaprav nikoli ne govoriš zadosti po resnici, da vedno »malo lažeš«, da se je stalno treba popravljati . . . Ta implicirana »javnost« je nekakšen grozljiv, nem razsodnik. To pa sproži neskončni tok govora in »konstruktov«. Primer take strukture govora je govor znanosti. Bistvo znanosti je paradokсно prav v tem, da nenehno (kot znanost) samo sebe spodbija in prav po tem šele je znanost. V tem obzorju se nam znanost za nazaj vedno znova kaže kot goli konstrukt, pomanjkljivost, »laž« . . .

Isti princip konstituira tudi svobodnega posameznika: človek je svoboden, če ravna po načelih uma, torej toliko, kolikor ne deluje zaradi neke zunanje prisile, temveč zato, ker njegovo delovanje ustreza načelom razuma. Imperativ torej ne prihaja več »od zunaj«, temveč »od znotraj«, hkrati pa prav ta »notranji ukaz« sploh šele omogoča svobodno delovanje. Ker je to delovanje »univerzalno«, je seveda tudi »moralno«. Čeprav se torej načelo »univerzalnosti« v posameznikovi zavesti ponotranja, da je ta sploh šele svoboden, avtonomen individuum, se njegovo delovanje in mišljenje že v njegovi zavesti »povnanja«, na nek način postane »transparentno«, vedno se mora meriti ob »zunanjem«, univerzalnem, občečloveškem. To implicira pojme kot so »dolžnost«, »disciplina« in predvsem »vzgoja«, s katerimi se šele »legitimira« posameznikova svoboda. Institucije zunanje prisile (npr. zapori) postanejo vzgojne institucije – obtoženec kazni ne sme sprejeti le kot nekaj vnanjega, kot nekaj, v kar ga je prisilila zunanja represija, temveč mora sam v sebi priznati pravičnost kazni, s tem pa se vzpostavi kot »svobodni« subjekt. Bolj ko se posameznikov »notranji govor« povnanja, bolj se urejevalna načela zunanjega (seveda družbenega) sveta v njem ponotranjajo oziroma, če je do sebe dovolj strog: bolj ko je »pri sebi«, bolj ko deluje po svojih lastnih načelih, toliko dlje je »od sebe«, toliko bolj torej deluje po načelih univerzalnega . . .

3. Zdi se, da vzpostavitev »javnosti«, načela razuma in z njim vzgoje, dolžnosti in morale vpliva tudi na organizacijo literarnega besedila. Tipičen primer je že najmanj »problematični« razsvetljski roman: *Robinson Crusoe*. Ko Robinson izbira med tem, ali se bo prepustil naravi (nujnosti) ali pa se ji bo uprl, izbere svobodo (kulturo), to načelo pa zahteva discipliniranost – če hoče obvladati naravo (se je osvoboditi), se mora prepustiti

² O tem glej študijo Jelice Šumič-Riha *O Kantovem pojmovanju razsvetljenstva* v RAZPOL 1987, št. 3. ali v *Realno v performativu*, 1988, str. 78–93.

³ Cit. po J. Kos, *Razsvetljenje*, str. 32.

»nujnosti« civilizacije; ne le smotrnemu delovanju po pravilih razuma, ukvarjati se mora (in to je eno od njegovih prvih opravil) z na videz tako nesmiselnim opravilom kot je vrezovanje koledarja. Goli ritual, ki je glede na junakov brezizhodni položaj popolnoma nesmiseln, vendar pa kot »prazna forma«, »čista samoprisila« junaku odpira območje svobode.

Načelo nezaprtega govornega toka, v katerem je govorec postavljen pred imaginarnega »nemega rabsodnika« (tu parafraziramo Bahtina), torej neko skonstruirano orientacijsko točko »univerzalnega vedca«, verjetno omogoča obnovev tipa izpovedne proze (Rousseau) in vdor objektivnega, univerzalnega načela (moralna) v sfero zasebnosti (zasebni, notranji govor se »povnanji«, kar čisto po formalni plati kaže npr. literarna oblika »romana v pismih«). V slednjem to omogoča pripovedovalčeva drža, saj ta ni več komentator, temveč le »prezentira« govor oseb. Ta pripovedovalčev »cinizem« se najbolj kaže v de Laclosovih *Nevarnih razmerjih*. Govor oseb (pisma) tu izgubi svojo »zasebnost«, zdaj se, čeprav brez direktnega pripovedovalčevega posredovanja, »razgaljuje«. To povzroča razkorak med direktnim govorom oseb (markiza in Valmont) in »drugim«, novim pomenom njunega govora iz perspektive »univerzalnega vedca«, ki pa je popolnoma odprta; v bistvu je ne zaseda ne pripovedovalec ne bralec, slednji se po njej lahko le »orientira«. Besedilo je »odprto«: to, da se markiz in Valmontov govor »povnanja«, še ne pomeni, da je za opazovalca (bralca) popolnoma prozoren. Vsaka »moralna« obsodba junaka in junakinje je namreč že vnaprej »parcialna«, ne seže dovolj daleč. Takoj ko bralec oba junaka »opredeli«, razkrije zgolj svojo točko gledišča, ki je zdaj seveda vpotegnjena v njun krog; sodba apriori ne more zasedati »univerzalnosti« (ta je tu sicer konstitutivna, a le »formalno«, kot točka ki mora vedno biti onkraj vsakokratnega bralčevega »mnenja«), zato se v gornjem aktu pravzaprav »reprezentira« tudi bralec sam sebi. Njegov »govor« se podvaja prav tako kot govor oseb in zdaj se lahko začne iz romana učiti o svojem lastnem življenju . . .

Lep primer razkoraka med karakterjem in njegovim govorom je tudi Diderotov *Rameaujev nečak*. Pripovedovalec je tu, čeprav zapleten v dialog, vendarle bolj poslušalec, junak pa se ne kaže le kot originalna osebnost; njegov govorni tok se stalno zapleta in sprevrča, tako da sploh ne označuje in opredeljuje več njegovega značaja. Podobno je tudi v *Tristramu Shandyu*.

4. Gornjo trditev, da se zaradi nove organizacije govora v razsvetljenjskih literarnih delih bralec iz njih lahko začne učiti o samem sebi (ker v aktu branja tudi sam postane transparenten), lahko prikažemo še iz drugega vidika. Izhajamo iz trditve J. Kosa, da je ena od temeljnih prvin razsvetljenstva »rehabilitacija čutnosti«, čutnosti kot čutnega izkustva sveta. To izkustvo pa povsem razdre staro, vnaprej urejeno sliko sveta, saj nam čuti dajejo zgolj drobce realnosti, svet se nam kaže kot neurejena gmota vtisov, ki jih mora urejati razum. Čutnost naj se ne uresničuje na slepo, »ampak v mejah, ki jih nosi sama v sebi, spozna in uveljavi pa jih predvsem s pomočjo razuma«.⁴ Razmerje med razumom in sliko sveta, kot nam jo dajejo naši čuti, pa je vedno problematično. To je čisto »praktičen« (toliko seveda tudi »metafizičen«) problem: kako in v kolikšni meri lahko človek osmisli »nesmiselni« (kontingentni) svet. Kos opozarja prav na pogoste mejne primere v razsvetljenstvu, kjer se krhko ravnotežje med razumom in čutnostjo prodre (nihilizem, nerazumska struktura sveta, ipd.).

Svet čutnega izkustva začne podirati tudi tradicionalno predstavo umetnosti; namesto poetike v klasičnem smislu se začne uveljavljati nov pojem – estetika, ki umetnost razlaga

⁴ J. Kos, *Razsvetljenje*, str. 35.

kot »nižjo«, čutno obliko spoznanja sveta. Verjetno gre vštric s to premeno tudi premena v koncepciji pojma »mimesis«. To problematiko je razvil H. R. Jauss v svoji študiji *Princip posnemanja in pojem resničnosti v teoriji romana od Diderota do Stendhala*⁵, ki je zanimiva tudi zato, ker potrjuje Kosovo tezo o »problematičnosti« razsvetljenstva.

Po Jaussu temelji klasicistični koncept posnemanja na »popolnosti posnetka« – bralec uživa ob posnetku prav zato, ker je ta »popoln«, hkrati pa se zaveda, da je to posnetek. Seveda tudi ta koncept temelji na načelu verjetnosti: posnetek je lep le, če je »verjeten«, verjetnost pa v klasicizmu proizvede načelo »treh enotnosti«, načelo skladnosti med deli in celoto (npr. med lastnostmi dramskega karakterja in celoto tega karakterja). To velja predvsem za dramo (klasicistično tragedijo), medtem ko roman klasicisti primerjajo z epom, ki je delo, v katerem so predstavljeni nenavadni, »čudežni« dogodki. Zato je po Huetu roman kot naslednik epa »fikcija o stvareh, ki se niso zgodile in ki se ne bodo zgodile«. ⁶ Roman je torej čista fikcija in užitek ob popolnosti te fikcije.

Po Jaussu pa v razsvetljenstvu ep preneha biti vzor romana, to zdaj postane drama, in sicer nov tip drame, meščanska drama kot »resni žanr«. Oba žanra imata isti predmet posnemanja (vsakdanjo življenjsko realnost) in isti način posnemanja (tako kot gledalec v gledališču je tudi bralec romana postavljen »vštric« z romanesknim dogajanjem in romanesknimi osebami). Posledica tega je kontaminacija romana z dramsko formo (npr. roman v pisnih), pa tudi dramske forme z romanom, tako da sta od razsvetljenstva naprej drama in roman dva »rivalska« žanra.

Ker pa je predmet posnemanja »življenjska realnost«, se spremeni načelo verjetnosti: bralec ne uživa več zato, ker je roman popoln posnetek, temveč zato, ker si sploh ne more več predstavljati, da je dogajanje v romanu zgolj »izmišljeno«, ampak ga ima za »realno«. Tako roman tudi z druge plati (t.j. zaradi novega mimetičnega principa) lahko postane »zrcalo, v katerem je možna identifikacija ne le bralčevega in »romanesknega« sveta, ampak tudi identifikacija bralca s samim sabo. Učinek take »vsakdanje« verjetnosti pa dosežemo tako, da v delo uvajamo »detajle« iz vsakdanjega sveta, ki ustrezajo naši »čutni zaznavi«. Ti detajli prihajajo v romaneskno realnost nekako »od zunaj«, zato rušijo princip verjetnosti v klasicizmu; z romaneskno celoto se ne skladajo, ampak to celoto (glede na bralčev horizont pričakovanja) podirajo in s tem hkrati vedno znova vzpostavljajo. Isto velja za karakterne lastnosti junakov; pravo »verjetnost« podeljuje junaku pravzaprav šele neka lastnost, ki skladnost njegovega karakterja »ruši« (tako je za Diderota, enega od avtorjev novega principa verjetnosti, podoba antičnega heroja verjetna, in s tem resnična šele, če njegov lepi obraz iznakazi brazgotina). Jauss sicer pokaže, da služi princip »detajla« še vedno principu umetnosti kot spoznanja – torej mimesis, ki naj pokaže na bistvo stvari. Detajli v knjigi so detajli, ki smo jih v vsakdanjem življenju spregledali, zdaj pa nam jih pokaže avtor. Avtor je s tem »an inventor«, kot pravi H. Fielding v svojem uvodu k romanu *Tom Jones*, ki nam odpre novo možnost gledanja na svet, ker dogodke iz realnega sveta pokaže oziroma interpretira na nov način. Umetnost ima torej predvsem spoznavno, če že ne kar »poučno« funkcijo. Material vsakdanjega čutnega izkustva torej vzpostavi možnost bralčeve »identifikacije«, kar je tudi pogoj za kasnejšo pravo »realistično« iluzijo 19. stoletja. V njej se izkustveni svet kaže kot »réel« (osmišljen), ta »réel« se vsaj išče, vendar je prvinski naboj te iluzije, detajl, hkrati tako razdiralen, da vodi v povsem novo izkustvo umetnosti in privede tudi do razpada roma-

⁵ Glej H. R. Jauss, *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*, v: *Nachahmung und Illusion*, München 1969.

⁶ Glej Jauss, str. 158.

neskne forme 19. stoletja. To se morda kaže že v Flaubertovih romanih (npr. *Vzgoja srca*) in v njegovi težnji, da bi napisal »roman o ničemer«, ki naj bi prikazoval goli »positif« (danost), pa čeprav bi to bili citati, kot v *Bouvardu in Pécuchetu*, ki prav zato kažejo na večno »plehkost misli«. ⁷ V Flaubertovih romanih pripovedovalec ne napotuje več na smiselnost sveta, je le še popisovalec junakove iluzije o smiselnosti sveta. S tem po Flaubertu postane tako močan kot »narava«, ki ne nakazuje ničesar, le svojega opazovalca (v tem primeru bralca) navaja k sanjarijam o pomenih, skritih v njej. Skušali bomo nakazati, da se to novo izkustvo umetnosti, seveda na drug način in na drugem koncu razvojne daljice, spet vrača k izkustvu razsvetljenstva.

5. Zdi se, da ta dvojna funkcija »detajla« nekako sovпада s pojmom »bizarnega«, ki ga v razsvetljenstvu najdemo pri Diderotu, ob njegovem romanu *Fatalist Jacques*. Bizarno pomeni nenavadno, originalno in zato zanimivo. Po nekaterih interpretacijah (npr. Hugo Friedrich v *Strukturi moderne lirike*) je Diderot zato predhodnik moderne umetnosti ali vsaj romantike, ki ravno tako poudarja prav bizarno kot nenavaden detajl, kot groteskno, itd. Vendar je romantična koncepcija bizarnega postavljena že znotraj avtonomije umetnosti (in domišljije), Diderot pa ta pojem uporablja zato, da bi označil odnos med literarnim delom (romanom) in realnostjo čutnega sveta, da bi torej nekako naznačil avtonomno področje – ne le umetnosti, ampak kulture in vsega »človeškega« nasploh.

Ta drugi pomen »bizarnega« obravnava Reiner Warning v svoji interpretaciji *Tristrama Shandy* in *Fatalista Jacquesa*. ⁸ Bizarno je nenavadno, presenetljivo (kot je lahko prese- netljivo samo življensko izkustvo), predvsem pa »muhasto«, nepredvidljivo – sama materija, snovnost zunanjega čutnega sveta, ki je nikakor ne moremo osmisliti. S tem se vračamo k problemu »nanovo ovrednotene in z razumom uravnane čutnosti«, kot ga pokaže J. Kos, k nekemu zelo majavemu ravnotežju, na katerem temelji tudi razsvetljen- ski roman. Muhavost, »bizarnost« zunanjega sveta proizvede dva mejna tipa razsvetljen- skega romana, ki na videz rušita principe romaneskne fikcije same (npr. sklenjenost fabulativnega toka). To je najprej že omenjeni *Fatalist Jacques*, »zgodba« o potovanju sluge in njegovega gospodarja. Če je v prvem novoveškem romanu, *Don Kihotu*, neko zvezno dogajanje (skladnost med junakovimi predstavami in zunanjo realnostjo) še mogoče, pa čeprav le zato, ker je ta junak nor, si gresta v *Fatalistu Jacquesu* pričakovanje junaka in dogajanje v realnosti povsem navzkriž – dogajanja sploh ni in bralec je vedno znova opeharjen. Zunanje realnosti se ne da osmisliti, junak ne more nikoli predvideti poteka dogodkov, njegov govor vedno »zdrkne mimo«, realnost pa vstopi v roman res kot čista »materialnost«, kot realnost, ki ni več razložljiva, ampak le še zanimiva«, »bizarna«. Svet ostaja nem, naj ga junak vzklicuje, kolikor ga hoče. Druga poteza je razkorak med dogajanjem in junakovim govorom. Junakov govor ne predstavlja več razumnega načrta za obvladovanje realnosti, je zgolj bedasto govoričenje, prazen govor.

Podobno se dogaja tudi v *Tristramu Shandyu*, ki je pravzaprav predloga za *Jacquesa*: junaki realnost osmišljajo le na videz, tako da nenavadne dogodke, potem ko jih ti šokirajo, skušajo vložiti v svoje konstrukcije, te se pa vedno znova pokažejo za nesmiselne. Govorni tok je zaprt le vase in gre mimo realnosti, tako da junaki niti med seboj ne morejo več komunicirati, govorijo drug mimo drugega. Problematizirano je tudi pripovedovanje samo, saj hoče do absurdnosti natančno zajeti vso kontingentnost dogajanja, stalno se mora spuščati v digresije, hkrati pa je vedno »prepozno«. Medtem ko pripovedovalec

⁷ Glej R. Konstantinović et al. *Francuska književnost III/1*, Beograd 1988, str. 66–70.

⁸ Glej R. Warning, *Fiktion und Wirklichkeit in Sternes Tristram Shandy und Diderots Jacques le Fataliste*, v *Nachahmung und Illusion*, München 1969.

opiše dogodke treh mesecev, je preteklo že toliko dogodkov, ki jih mora spet opisati, da se pripovedovanje steka v neskončnost, časovni razmik med pripovedovanjem in dogodki pa je vedno večji.

To sta verjetno dva od mejnih primerov razsvetljskega romana, vendar se ista kontingentnost zunanjega dogajanja kaže tudi v Voltairovem *Kandidu*. *Kandid* ni le kritika zadnjega poskusa združitve narave in kulture, nauka o »prestabilirani harmoniji«, ki slehernemu dogodku najde svoje opravičilo, temveč tudi prikaz popolne »muhavosti« vsakdanjega sveta, saj načelo o prestabilirani harmoniji nasproti ne postavi nobenega drugega pozitivnega načela, ki bi osmislilo svet. Vendar se vseeno uveljavi načelo »z razumom uravnane čutnosti«. Ko Kandid in družina stojijo nad Bosporjem in gledajo, kako v Istanbul prihaja vsake toliko časa ladja, na kateri je nov vezir, hkrati pa odhaja ladja, na kateri je vkljenjen stari vezir, se oprimejo načela, naj vsak »obdeluje svoj vrt«. Sredi grozljivega, nesmiselnega sveta si moraš najti mesto, ki ga lahko razumno osmisliš, v katerem torej še lahko uveljaviš načelo svobode. Čim greš čez to območje, prideš pred nesmiselno, okamenelo realnost.

6. Koncept z razumom uravnane čutnosti je torej koncept omejitve, oziroma zmožnost, da si sredi kontingentne »nujnosti« najdeš mesto »svobode«, pri čemer razmerje med smiselnostjo in nesmiselom stalno niha. Razsvetljenstvo je na nek način postavljeno na isto raven kot Flaubert, le da na različnih koncih daljice, ki ponazarja razvoj literature (recimo ji literatura »identifikacije«) pa tudi same avtonomije umetnosti. Če je »identifikacija« v razsvetljenstvu možna in nemožna hkrati, je pri Flaubertu branje (kot identifikacija s svetom romana in z lastno »podobo« hkrati) zgolj »navidezen« posel bralca, ki se kot opazovalec narave izgublja nekje v mraku lastnih (pris)podob.

Hkrati pa razsvetljenstvo vzpostavlja tudi edini možni prostor svobode. Je problematično in afirmativno hkrati. Zdi se, da drži teza J. Kosa o »problematičnosti« razsvetljenstva, »problematičnost«, ki je zanj konstitutivna. Razsvetljenstvo je pravzaprav odgovor na vprašanje, ki si ga samo sebi šele postavlja.

Po M. Foucaultu je ta drža edina možna »etična drža« človeka znotraj »sveta moderne«: da si na ravni svoje dobe ustvari neko dvomljivo ravnotežje, znotraj katerega lahko »skrbi zase« in hkrati vedno preskuša te svoje meje, da vidi, če so te sploh (še) veljavne.

Samo Krušič
SNS, Ljubljana