

Primož Vitez*

Denis Diderot in drama filozofskega jezika

Klasična francoščina kot razsvetljenski jezikovni potencial

Če si za začetek na kratko ogledamo zgodovinsko etapo, v kateri se je znašla francoščina v klasični dobi sedemnajstega in osemnajstega stoletja, vidimo, da nam tedanje jezikovne specifike pomembno pomagajo razumeti tudi sočasno intelektualno stvarnost, ki jo je klasična francoščina tudi izpod Diderotovega peresa označevala in določala. Kakor velja obdobje umetnostnega in znanstvenega klasicizma za začetek moderne dobe, tako je v razvoju francoskega jezika prav njegova klasična različica pomenila nenavadno pomemben, neponovljiv prelom, sistemsko utrditev in literarni razcvet. *Français classique*, klasična francoščina, kakršno danes beremo v vsevrstnih pisnih dokumentih iz časa teh dveh stoletij, je z izjemo prapovisa, nekaterih skladenjskih podrobnosti in (zlasti) semantičnih kvalitiet številnih leksikalnih prvin, veliko bolj podobna francoščini, kakršno pišemo danes, kot pa jeziku, ki so ga zapisovali Ronsard, Montaigne in Rabelais stoletje prej in se mu je reklo *moyen français*, srednja francoščina. Sedemnajsto stoletje je nasploh čas, ko je francoščina ob podpori politične moči francoskega dvora doživela tudi dolgo željeno statusno potrditev v evropskem kontekstu, s tem pa tudi neponovljiv razmah¹ v prestižne aristokratske kroge nefrankofonskih kraljevin.

Besedišče klasične francoščine se od današnjega najbolj razlikuje po semantični obravnavi vsebin, ki jih v glavnem označujejo samostalniki. Samostalniki z abstraktnim pomenom (z njimi pogosto operirajo teksti, katerih namen je analiza človeške narave) imajo v klasični francoščini praviloma veliko bolj zapleteno in večslojno pomensko strukturo kot iste besede v današnjem francoskem jeziku. Za francoščino je nasploh značilno, da učinkovito uporablja skladenjski postopek nominalizacije. To v jezikovni praksi pomeni, da pri gradnji besedil lažje prihaja

81

¹ Transnacionalni uspeh francoskega jezika je zaznamoval tudi vse osemnajsto, nato še devetnajsto stoletje in se je zares polegel šele po drugi svetovni vojni, ko je mednarodnim institucijam in komunikaciji med njimi zavladovala angleščina.

* Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

do vzpostavitve razpoznavnih pomenskih mrež ali terminoloških sistemov. V filozofskih besedilih ponavadi opazimo, da temelji njihove argumentacije stojijo na bolj ali manj trdnem terminološkem sistemu, sestavljenem iz abstraktnih pojmovnih elementov, ti semantični elementi pa označujejo ključne teme filozofskega diskurza. Za termine je načeloma značilno, da imajo natančno določen in nedvoumen pomen; ta nedvoumnost je nujna, ker je od nje odvisna preciznost znanstvenega (objektivizirajočega) pisanja ali govorjenja. Določen termin mora v tekstu vselej pomeniti eno in isto, sicer postane celotna argumentacija nejasna. Terminom nasproti stojijo nespecializirani leksemi kot nosilci kompleksnega jezikovnega pomena. Gre za jezikovne enote, katerih pomenska struktura ni enoznačna, ampak je v svojem bistvu polisemična, odprta k metaforičnim in metonimičnim rabam, zato se v določenih kontekstih razrašča v drugačne, denimo razširjene, zožene ali kako drugače modificirane pomene.

Klasična francoščina vzpostavlja eno od svojih ključnih pojmovnih nasprotij *physique-moral* kot razlikovanje med fizično stvarnostjo zunanjega sveta (*physique*) in človeško naravo (*moral*); ista antinomija izraža tudi razliko med človeško zunanostjo in notranostjo oziroma, splošneje, med naravo in nrvnostjo. Francosko literaturo sedemnajstega in osemnajstega stoletja so odločilno oblikovali t.i. moralisti, pisci, ki raziskujejo človeške nravi in posebej učinkovito razkrinkavajo njihove temne plati, ne da bi pri tem moralizirali. Pridevnik *moral* je derivat enega najbolj nenavadnih in zapletenih konceptov klasične francoščine, samostalnika *mœurs*. Razumevanje te semantične enote je posebej oteženo zato, ker sodi med ključne kategorije razsvetljskega filozofskega besednjaka in bi zato vsaj v moralističnih besedilih lahko delovala kot monosemični termin, obenem pa je nadvse pogosto rabljena v literarnih besedilih. Problem je v tem, da je koncept *mœurs* v klasični francoščini izrazito polisemičen in da je takšen brez razlike v vseh tipih besedil. Ne pomeni namreč le *moralnih pravil* obnašanja v določeni družbi, temveč tudi *navade, običaje* in ima v določenih kontekstih celo tako ohlapen pomen, kot ga ima v slovenščini sintagma *način življenja*. Enotnost tega klasičnega pomenskega koncepta je nerešljiva, ko gre za prenašanje njenih smislov v druge jezike. Prevajanje torej mora slediti variacijam njenega smisla.

82

Še ena zadrega v razumevanju tekstov, napisanih v klasični francoščini, prihaja iz strukture semantičnega koncepta *passion*. Danes ga razumemo zlasti v pomenu *strast*, ta pomen pa je le eden od fragmentov klasične strukture, nakopičene v dobah etimološkega razvoja. Klasicistični in razsvetljski pisci to besedo

v različnih kontekstih uporabljajo v vsaj štirih ali petih različnih pomenih. V saussurjanski logiki bi lahko rekli, da gre za jezikovnega označevalca mnogoterih referenc. Poleg *strasti* lahko označuje *čutno ljubezen*; lahko *trpljenje*, kar je tudi njen izvorni in svetopisemski pomen (lat. *patior*, slov. *pasijon*); lahko pa za klasičnega duha predstavlja nasploh vse, kar ni rezultat človekovega razumskega delovanja, in se torej najsplošneje označuje kot *čustvo* (klasična francoščina v glavnem sploh ne izpričuje koncepta *émotion*) ali celo *šibkost*, *slabost*.

Pojmovni par *nature* in *fortune* iz klasične francoščine sodobnemu branju prinaša skorajda enak potencial dvoumnosti. Koncept *nature* je med obema manj zagaten: lahko sicer pomeni najprej *naravo*, vendar je treba tudi tu razbrati, ali gre za naravo kot fizični univerzum ali za človeško naturo – in s tem v bistvu za kulturo. V analizi moralnih kategorij je bolj verjetno, da bo beseda označevala človekove *naravne danosti* ali *prirojene lastnosti*. Bolj se zaplete pri besedi *fortune*. Možna slovenska različica bi bila *fortuna*, metonimično poimenovanje življenjskih okoliščin, ki jih uravnava rimska boginja. Težava je spet v tem, da klasična francoščina besedo uporablja v kontekstualnih okvirih, ki so kdaj splošnejši, kdaj pa tudi izrazito specifični. Pogosto *fortune* pomeni *srečo*, vendar srečo tiste vrste, ki ji moramo dodajati pridevnike, kakršni so *mila*, *naklonjena*, *nemila*, *zla*, če hočemo, da je pomen natančno osmišljen. S tem konceptom je primerljiv tudi pomen slovenske besede *usoda*, ki označuje splet okoliščin, na katere človek v glavnem nima vpliva, in tudi ta je jasnejša, kadar je na primer *naklonjena* ali *zla*. So pa tudi konteksti, v katerih je francosko besedo *fortune* težko razumeti in prevesti drugače kot s pomensko enoto *naključje*, ki pa se po drugi strani delno prekriva z označevalcema *incident* in *hasard*.

V jadri pregled referenčnih premen in specifik, nastalih v zgodovinskem razvoju francoskega besedišča, moramo vključiti tudi besedno zvezo, ki v duhu klasicistične analize človečnosti označuje najvišji moralni ideal. *Honnête homme* je jezikovna podoba neoporečnega človeka, ki v svojem moralnem profilu združuje vse prirojene značajske in pridobljene vedenjske kvalitete. Stoji na vrhu npravstvene hierarhije, vzpostavljene v početju in izdelkih vseh klasicističnih piscev: filozofi in dramatik, znanstveniki in moralisti, kritiki in umetniki, za vse je *honnête homme* vzvišen lik popolnega človeka in končni cilj vseh pozitivnih življenjskih teženj. Kakor se pišoč človek skuša približati popolnosti v oblikovanju jezika, tako se človek kot moralna celota skuša istovetiti z brezmadežno podobo skrajne plemenitosti. Za ideal je sicer značilno, da svojo ne-

dosežnost črpa iz simbolne kombinacije realnih možnosti tega sveta in prav s tem ponuja možen zgled. *Honnête homme* je značajska plemenit in vsestransko kreposten: nepopustljivo pošten do sebe in do drugih, nesebičen, dober, odločen. Je temeljito izobražen, duhovit, večš opaznega, a nevsiljivega obnašanja v družbi, predvsem pa spreten in brezkompromisno potrpežljiv sogovornik. Svoje kvalitete nenehno potrjuje v besedi in dejanju, pa če je sam s sabo ali vsem na očeh. Na ta način sestavljenega pomenskega koncepta kulturna zgodovina slovenskega jezika ne pozna, zato je prevajalec iz klasične francoščine postavljen pred nemogočo nalogo. Zadovoljivega, kaj šele ustreznega prevoda tu preprosto ni. Francoski pridevnik *honnête* sicer res pomeni *pošten*; vendar ta koncept ne zadošča vsem zahtevanim prirojenim vrlinam in ne zajame vseh tistih kreposti, ki bi morale biti privzgojene. Tudi pomenski polji *plemenitost* in *krepostnost* sta v tem primeru preozki, vendar se kljub vsemu zdi, da se lahko (nemara zdaj ena zdaj druga) naneseta na širši razpon človeških značilnosti. Klasični problem *honnête homme* odpre vsa največja vprašanja prevajanja in nasploh odnosa do besedilne produkcije. Tam daleč nekje na vrhu vrednot, ki idealizirajo francoski jezik in njegov človeški potencial, stoji kot najbolj razpoznavna vrhunska instanca in obenem kot najmanj mogoča točka jezikovnega sovpadanja. Je besedna zveza, ki je človek ne more posvojiti, kakor se ne more spričo najobičajnejšega samoljubja nikdar dovolj približati tistemu, kar naj bi pomenila.

Filozofski in/ali literarni tekst v klasični francoščini

84 Nobenega dvoma ni, da je na razvoj klasične francoščine med drugim odločilno vplival tudi ključni preboj v tedanji evropski filozofiji, katerega nosilec je René Descartes. V tekstih, ki jih danes razumemo kot kartezijanske, dejansko beremo nov francoski jezik, ne toliko v gramatikalnem smislu, kolikor je novost po eni strani zaznavna v odnosu avtorja do jezika, po drugi pa v novi jezikovni vizuri filozofskega diskurza. Formulacija novega filozofskega razmisleka, ki v ospredje postavlja človeka kot misleče, razumno in kritično osveščeno bitje, je vpeljala poudarjeno doslednost v gradnji in rabi pojmovnih mrež, s čimer je pomembno prispevala k jasnosti terminoloških sistemov in s tem, lahko rečemo, tudi francoskega jezika samega. « *Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement* », kar je dobro domišljeno, se jasno izrazi: ta kanonizirani izrek povzema razčlenjevalno in pojasnjevalno tehniko kartezijanskega uma in je postala zaščitni znak francoskega racionalizma, ki je, mimogrede, z naraščajočim vplivom v evropskem kontekstu

vse bolj poudarjal tudi »francoskost« svoje provenience.² Namen kartezijanske jezikovne reforme je gradnja tako natančnega, tako popolnega jezika, da bo misel formulirana z enako jasnostjo, kot so skozi enačbe in številke nedvoumno formulirani liki, telesa in števila v matematiki. Descartesova *Razprava o metodi* je pravzaprav jezikovni manifest, navodilo za izčiščevanje jezikovnega izraza. Težnja k jezikovni jasnosti bistveno zadeva leksikalne sestavine besedil in je torej najprej zaznamovala filozofski diskurz, od tam pa se je razširila na vse javno dostopne pisne tekste³ – seveda tudi na literarne. Odtod vtis, da v klasični dobi francoščine – in še posebej v njeni razsvetljenski fazi – najdemo obilico tekstov, ki jim z današnjimi očmi ne moremo takoj pripisati področnega značaja: da se, preprosteje rečeno, ne moremo v prvem hipu odločiti, ali je določen tekst, ki ga beremo, filozofski ali beletrističen. Poleg vsega drugega iz analize klasične francoščine in poznavanja tedanjih besedil izhaja tudi dejstvo, da besedi *filozofija* in *filozof* nimata (zgolj) pomena, ki ga tema pojmom pripisujemo danes. Francoski klasični označevalec *philosophe*, tak je vtis, je veliko bolj navezan na epistemološko tradicijo polihistorstva in holistične hibridnosti med naravoslovjem in humanistiko, kot pa na zožen disciplinaren profil sodobnega filozofskega misleca, ki operira izrazito znotraj humanističnih in družboslovnih intelektualnih silnic. Klasičen filozofski diskurz je torej mogoče videti kot presek mnogih diskurzivnih praks, ki izhajajo iz raznoterih spoznavnih interesov njihovega nosilca in so izoblikovane, povzete v besedilih, ki jim danes težko določimo filozofsko »ekskluzivnost«. Ta interdisciplinarni diskurzivni proces je v dobi klasične francoščine potekal v vse smeri: tako tudi v delih, ki jih ne le prepoznavamo kot literarna, temveč jih moremo obravnavati tudi žanrsko, pogosto zaznavamo elemente filozofskega in znanstvenega diskurza.

Filozofija in literatura imata, kakor koli obračamo, eno bistveno skupno lastnost. Obe se realizirata v jeziku. Vsaka od njiju skuša skozi raziskovanje jezi-

² « *Ce qui n'est pas clair, n'est pas français* », kar ni jasno, ni francosko: nekoliko prenapeta maksima, s katero je Rivarol proti koncu osemnajstega stoletja povzel klasična prizadevanja francoske akademske in politične aristokracije, da bi svoj jezik povzdignila na raven splošno priznane univerzalnosti.

³ Leta 1635 je ministrski predsednik kraljevega kabineta kardinal de Richelieu z dekretom ustanovil *Académie française*, prestižno kulturno-politično ustanovo, ki jo je država posebej pooblastila za odločanje o stabilizaciji francoskega jezikovnega sistema in normativizaciji (predvsem literarnih) rab francoščine. Štiridesetčlanska Francoska akademija je vse do danes ostala trda zagovornica jezikovnega konzervatizma, ki se le izjemoma in zelo pompozno odzove zlasti na tiste spremembe v jezikovni rabi, ki so se v komunikacijskih praksah jezikovne skupnosti v glavnem sistematizirale že same od sebe.

kovnega izraza oblikovati specifičen način upovedavanja, prepoznaven, likor bralec lahko ugotovi, da gre v določenem tekstu za filozofsko oziroma literarno osmislitev določene pomenske snovi. Če v osnovi predpostavimo, da je filozofski tekst po zvrstni kvalifikaciji znanstven, literarno besedilo pa fikcijsko, potem lahko to opozicijo poskusimo precizirati s pomočjo ključnega besediloslovnega (in torej metabesedilnega) teksta, ki besedilo vzpostavlja kot bistveno enoto jezikoslovne analize. V *Uvodu v besediloslovje* beremo, da je literarno besedilo tisto

... besedilo, katerega svet stoji v sistematično *alternativnem* odnosu do sprejete verzije »dejanskega sveta«. Ta *alternativnost* naj bi spodbudila vpoglede v organiziranost »dejanskega sveta« – ne kot v nekaj objektivno danega, temveč kot nekaj, kar se razvija iz družbenega védenja, interakcije in pogajanja. Literarni besedilni svetovi pogosto vsebujejo diskrepance, ki zaostrujejo našo zavest o diskrepancah v družbeno sprejetih modelih »dejanskega sveta«. Namera, ustvariti takšen pogled, motivira celo takšne literarne tokove, kot so realizem, naturalizem ali dokumentaristična umetnost, kjer je opazen poseben trud, uskladiti besedilni svet z »dejanskim svetom«; besedilni svet seveda ni »dejanski«, ampak kvečjemu zgled za alternativno opazovanje »dejan-skosti«. Besedilo imamo lahko za literarni proizvod le v tolikšni meri, v kolikršni ta namera prevlada nad namero, poročati o dejstvih.⁴

Literarno besedilo naj bi se, z drugimi besedami, od drugih razlikovalo po vsebnosti fikcije. Fiktivnost literarnega sveta pa zagotavlja odstop od poročevalskega namena in dosledna odločitev o gradnji narativne »dramaturgije«, s pomočjo katere bralec prepozna avtonomnost besedilnega univerzuma. Za potrebe jezikovnega označevanja simulirane realnosti sta dopustni prva in druga oseba, vendar v naraciji prevladuje tretja, tista, ki zagotavlja grafično, literarno »navzočnost nenavzočega«. Nekoliko nižje v tipologiji tekstovnih zvrsti zasledimo takšnele definicijo znanstvenih besedil:

Na literarna in poetična besedila lahko gledamo, kot da so v nasprotju s tistimi besedilnimi tipi, katerih naloga je, večati in širiti védenje o trenutno sprejetem »dejanskem svetu«. K temu cilju težijo znanstvena besedila, ki poskušajo trenutno védenje neke družbe na področju določenih »dejstev« raziskati, poglobiti ali pojasniti, tako

⁴ Robert Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, *Uvod v besediloslovje*, Park, Ljubljana 1992, str. 130.

da preverjajo in vrednotijo očitna dejstva, pridobljena pri opazovanju ali iz dokumentacije.⁵

Znanstveno besedilo naj bi se v temelju izognilo avtorski interpretaciji t.i. »dejanskega sveta« in subjektivnim spekulacijam o razmerjih v njem, kar praktično pomeni, da morajo biti, jezikovno-formalno gledano, iz tega tipa teksta načeloma izgnane zaimkovne in glagolske formulacije, zaznamovane s prvo ali drugo osebo ednine. Obenem velja, da je za znanstveno besedilo ključno prizadevanje za dosledno argumentacijo in racionalno prepričljivost opisovanih segmentov realnosti, ki naj pri bralcu sproži razumevanje interpretacije, sprejetje navedb in kontekstualizacijo prebranega. Po drugi strani je v literarnih tekstih (ki se jim dostikrat reče tudi *leposlovje*) izoblikovana bolj ali manj močna estetska razsežnost, običajno plod avtorjeve slogovne intence in namere, da bi bila jezikovna sporočila v besedilu formulirana tako, da pri bralcu spodbudijo občutek ugodja in (načeloma) čut za lepo.

Vzemimo na hitro za primer Diderotov *Dodatek k Bougainvillovemu Potopisu* (1772). Besedilo na podlagi trdne in izjemno kompleksne narativne strukture jemlje snov iz dejansko obstoječega predhodnega teksta (namreč Bougainvillove *Potopis okrog sveta*, 1771) in ga s suvereno avtorsko (literarno) gesto interpretira ravno kot stvaren dokument, kot dokumentarističen zapis o potovanju po »dejanskem svetu«. Operira z izpričanimi dejstvi, vendar jih s pomočjo fikcijske (literarne) gradnje vplete v formulacijo svojega filozofskega pogleda in realne situacije pogovora s sogovornikom. Liki, ki s svojimi jezikovnimi intervencijami nastopajo v *Dodatku*, med drugim izrekajo tudi filozofske argumente. Tekst ima fluidno dramaturško izpeljavo, nekaj ganljivih narativnih momentov in predvsem privlačne dialoge, v katerih je argumentacija konsistentna in skupaj z »zgodbo« oblikuje celostno podobo besedila. Na ta način Diderotovo besedilo ne ustreza izključno niti eni niti drugi zvrstni opredelitvi besedila. Lahko bi rekli, da Diderotov *Dodatek* deluje kot dokumentaristična filozofska fikcija, Bougainvillova *Pot* pa spričo frapantne referencialnosti kot literaren, fiktiven dokument. Podobno je z večino Diderotovih kratkih zgodb, ki so vse po vrsti umeščene v »dejanski svet«, v sprotno realnost avtorjeve biografije. Če je kam šel, je to dal tudi vedeti. Če je koga srečal in z njim govoril, prav tako – in vse to ubesedil s pripovednim darom, ki bralcu odstrani potrebo, da bi problematiziral hibridni status teksta. Videti je,

⁵ *Ibid.*

da je združevanje besedilnih principov in pisnih žanrov narativni postopek, ki je odločilno zaznamoval eksistenco nekaterih ključnih razsvetljenskih piscev. Miha Marek je predgovor k svojemu prevodu *D'Alembertovih sanj* plastično sklenil: »V D'Alembertovih sanjah je komorno uprizorjena celotna predstava razsvetljenske filozofije; njeni trije akterji so znanstvenik, pesnik in občinstvo. Med njimi tečejo dialoške silnice, ki vodijo k resnici; od vseh je enako zahtevano, da mislijo in da mislijo družno.«⁶ V diskurzih razsvetljenske filozofske literature in literarne filozofije ne opazujemo le mešanja znanstvenih in beletrističnih tekstovnih zvrsti, temveč gre predvsem za združevanje različnih tipov mišljenja, ki šele vsi skupaj lahko prinesejo obet kompleksne slike sveta in njenega razumevanja.

Morda lahko sklenemo, da kategorično zvrstno razlikovanje med posameznimi razsvetljenskimi teksti utegne prinesiti tveganje, da z njim ostanemo na ravni karakterne diferenciacije njihovih avtorjev. Spričo specifičnosti klasičnofrancoškega koncepta *philosophe*, ki, kot rečeno, pokriva nekaj takega kot semantično polje *raziskovalec in interpret naravnih zakonitosti*, bi bilo previdneje reči, da razsvetljenska »filozofska« interpretacija človečnosti, človeka in njegove morale že sama na sebi ni stvar strogega znanstvenega diskurza. Zato ni nič presenetljivo, da se Diderotova analiza človeka in njegovih poskusov družbenega organiziranja zavestno in nadvse učinkovito poslužuje pripovednih prijemov, ki so, gledano z današnjimi očmi, čista filozofija, obenem pa jih prav lahko beremo kot literarne – in vsekakor tudi leposlovne.

Voltaire in Diderot: dva pogleda na isto stvar

88 Diderot je skupaj (vsaj še) z Voltairom med tistimi razsvetljenskimi pisci, ki se s svojimi jezikovnimi tvorbami očitno postavljajo na presečišče med znanstveni diskurz filozofije in literarno produkcijo. Diderotova besedila *To ni zgodba* (*Ceci n'est pas un conte*), *Madame de la Carlière*, *Prijatelja iz Bourbonna* (*Deux amis de Bourbonne*) in še nekaj podobnih krajših tekstov, med njimi je tudi *Dodatek k Bougainvillovemu potopisu* (*Supplément au Voyage de Bougainville*), vse to so besedila, ki so v avtorjevih antologijah večinoma uvrščena med *contes*, torej med *zgodbe*, pripovedi z izraziteje izrisanimi literarnimi lastnostmi, čeprav se jih po-

⁶ Miha Marek, *Uvod k D'Alembertovim sanjam*, v: Denis Diderot, *D'Alembertove sanje in drugi filozofski spisi*, ur. Miran Božović, Philosophica, Series classica, Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 2010, str. 10–11.

navadi oprime še kvalifikator *philosophique*. Ob razmisleku o tako polivalentnem in vsestransko nadarjenem avtorju, kakršen je Denis Diderot, se velja vprašati, kako to, da si filozofija oziroma literarna zgodovina bolj ali manj prilajčata posamezne tekste: zakaj je *Pogovor med filozofom in gospo Maršalico* *** (Entretien du philosophe avec Madame la Maréchale ***) uvrščen zdaj k literarnim, zdaj k filozofskim tekstom. Elementi odgovora na to vprašanje – po vsem sodeč – najbrž ležijo v Diderotovem jeziku. Konec koncev je Diderot, kakor ga poznamo danes, pisec, ki ga je treba brati: narejen je iz jezika, pisnega jezika, pa naj bodo besedila, po katerih ga presojamo, klasificirana tako ali drugače.

Zato najprej preverimo, kakšna so bila v Franciji osemnajstega stoletja razmerja med različnimi možnimi pogledi na jezik kot izrazni medij. Poglejmo, kakšna načelna stališča sta v zvezi s svojimi jezikovnimi nazori in izvajanji zavzemala Voltaire in Diderot, ki sta bila že v svojem času obravnavana kot v marsičem osrednji, vsak po svoje radikalni, v nekaterih bistvenih razhajanjih pa tudi tipični intelektualni figuri razsvetljenske Evrope.

Čeprav so jeziki nepopolni, to še ne pomeni, da jih moramo spreminjati. Vsekakor se je treba držati jezika, kakršnega so govorili dobri avtorji; in ko dobimo zadostno število preverjenih avtorjev, je jezik ustaljen. Tako ne moremo ničesar več spremeniti pri italijanščini, španščini, angleščini, pri francoščini, ne da bi te jezike skvarili; razlog je na dlani: če bi jezik spreminjali, bi knjige, iz katerih celotni narodi črpajo svoj pouk in užitek, kmalu postale povsem nerazumljive.⁷ (Voltaire, *Filozofski slovar*, geslo *Langues*, 1764)

Pri jeziku je raba vse. Od rabe sta odvisna snov in pomen besed, usklajenost in nepravilnost končnic, utesnjenost ali svoboda jezikovnih zgradb, purizmi ali barbarizmi v besedilih. To resnico je občutil še vsakdo, ki govori o rabi jezika. Vendar je ta resnica včasih slabo predstavljena, posebej takrat, ko kdo reče, da je raba zatiralka jezika. (...) Raba torej ni zatiralka *jezikov*, temveč njihov naravni, nujni in izključni zakonodajalec; v njej je bistveno odločanje: rekel bi celo, da je jezik skupek vseh uporab, s katerimi glas ljudstva izraža svoje misli.⁸ (Beauzée, *Enciklopedija*, geslo *Jezik*, 1756)

Voltaireov jezikovni refleks je konzervativen in vsebuje puristične primesi, občudujoče (in, glede na obstojnost njegovih verzov, nemara tudi nekoliko nevošč-

⁷ Cit. v Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Seuil, Pariz 2004, str. 104.

⁸ Cit. *ibid.*, str. 105–106.

ljivo) je zazrt v veličastno preteklost francoske klasične literature. Diderot pa v *Enciklopedijo* pod naslovom *Jezik* vključi Beauzéejev tekst, ki jezik razume kot presek jezikovnih praks, skozi katere se artikulirajo kulturne, politične in umetniške težnje jezikovne skupnosti. Voltaire sanja o jeziku, ki ga je mogoče ovekovečiti, shraniti, arhivirati, ga zaustaviti, ga fiksirati v točki, ko domnevno doseže najvišjo stopnjo jasnosti in estetske stabilnosti, medtem ko Diderot razglablja o jezikovni rabi kot gibalni jezikovne dinamike, o rabi kot tistem gonilu, ki jeziku edino zmore zagotoviti prožnost in tisti razvojni potencial, ki jezikovni skupnosti odpira prosto pot v nepredvidljivo prihodnost. Voltaire govori o dobrih avtorjih in o prestižu jezikovnega izvajanja, Diderot pa se identificira s pogledom na jezik, kakor ga uporablja ljudstvo (fr. *nation*), in francoščino v bistvu razume kot demokratično institucijo.⁹ Razlika med tema dvema pogledoma na jezik spominja na ključno Saussurjevo dihotomijo *langue-parole*, v kateri en pol predstavlja jezik kot stabiliziran sistem, drugega pa vsakovrstna raba jezikovnega sistema ali, preprosteje rečeno: *govor*. Ključen je odnos do jezikovne spremembe: varuhi jezikovne tradicije kot nedotakljive identifikacijske vrednote menijo, da bi jezik, če bi ga spreminjali, »skvarili«, za zagovornike jezika kot vzpostave dinamizma človečnosti pa je sam princip spremembe nenadomestljivi ključ do produktivnega izpopolnjevanja jezikovnega, družbenega in posameznikovega potenciala.

Ideološka razlika med Voltairovim in Diderotovim pogledom na jezik je presenetljivo jasno razvidna iz njunih jezikovnih (filozofsko-literarnih) praks. Preden sta se ta dva duhova znašla v isti (resda ključni!) diskurzivni točki, namreč v literarno-filozofskem presečišču po imenu *conte philosophique*, so njune miselne in umetniške poti tekle v skladu z njunima pogledoma na jezik. Voltaire je nekaj desetletij raziskoval in pisal najprestižnejše (starejši marksistični kritiki bi rekli fevdalne) literarne zvrsti, kakršni sta na primer epopeja in tragedija – in to seveda v verzih, Diderot pa je prevajal angleško historiografijo in Shaftesburyja, napisal prve *Filozofske misli* (*Pensées philosophiques*, 1746), vse to seveda v prozi, in se nato skupaj z D'Alembertom lotil redakcije *Enciklopedije*. Vprašanje je sicer, ali je avtor tega prispevka res pregledal sleherni kotichek Diderotovega opusa, vendar ostaja vtis, da v tem tekstovnem korpusu ni niti enega besedila v stihih. Na

⁹ Voltaire in Diderot oziroma njuni jezikovni stališči sta, drugače rečeno, nasprotujoča si pola razsvetljske jezikovne politike. Prav takšno ideološko polarizacijo konzervativnih in progresivnih jezikovnih teženj v posameznih (nacionalnih) jezikovnih okoljih lahko opazujemo še danes.

vsak način sta Voltaire in Diderot svoje najboljše filozofske zgodbe napisala v prozi, in sicer po petdesetem letu starosti, raje proti šestdesetemu – in to je v osemnajstem stoletju pomenilo ne le dobe dozorelosti, ampak so bila takšna leta tedaj že kar častitljiva. Med njunimi akademskimi sodobniki se je bržčas pojavljal sum, da se starcema meša ali pa, v najboljšem primeru, da jima gre na otročje, ko se pečata s tako pogrošnim početjem, kot je pisanje proznih pamfletov; vendarle ostaja dejstvo, da sta se prav s temi teksti, s filozofskimi zgodbami in kratkimi romani, najtemeljiteje zapisala v zgodovino evropske civilizacije. Tvorba smisla v besedilni produkciji enakovredno zadeva uporabo pomenskega materiala (reprezentacije), jezikovnih izrazov (prezentacija) in konteksta. Ko namerava umetnik izraziti misel, ne gre le za to, kakšne besede bo izbral in kako jih bo prepletel. Učinkovitost literarnega teksta se ne meri samo po inventivnosti pomenov in njihovih skladenjskih kombinacij. Njegov polni efekt je dosežen šele takrat, ko je do konca izdelan njegov zven, se pravi takrat, ko avtor v formulaciji poišče vse finese ritmiziranja (govorni odmev pisanja in obratno), zadosti načelu slogovne ekonomičnosti in s tem ukine arbitrarno, neproduktivno razlikovanje med obliko in vsebino oziroma odločanje o prvenstvu ene ali druge.

Filozofsko zgodbo sta zrela avtorja Voltaire in Diderot prepoznala kot idealen besedilni instrument, nekakšen destilat razsvetljenskih filozofsko-literarnih ambicij. Filozofska zgodba je praviloma kratek, trdno konstruiran tekst z inventivno naracijo in ta forma je končni raziskovalni cilj pripovedujočega filozofa. Diderot jo v *Enciklopediji* opredeli takole: »*To je domišljajska pripoved v prozi ali v verzih; njene poglavitne lastnosti so raznolikost in verodostojnost upodobitev, prefinjena duhovitost, živahnost in slogovna treznost, pikantno kontrastiranje dogodkov.*«¹⁰ Narativna struktura filozofske zgodbe si prizadeva biti realistična, izdelana do najmanjših podrobnosti, narejena na majhnem prostoru – kolikor je še smiselno napolniti običajno pamfletno brošuro! – vendar obenem skrbno ritmizirana in strukturno usklajena z lastno referencialnostjo. Talentiran duh je sposoben v maloštevilnih besedah povedati natančno toliko, kolikor je treba.

91

Prelet razmerja med Voltairom in Diderotom je vendarle treba končati z gledališčem. Oba avtorja sta imela vsak po svoji strani poseben, za oba bi lahko rekli ob-

¹⁰ *Encyclopédie*, vol. IV (1754), str. 116: « *CONTE*, s. m. (*Belles-Lettres*.) *c'est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété & la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité & la convenance du style, le contraste piquant des événements.* »

sesiven odnos do teatra, ki je bil v razsvetljenski Franciji močno »obremenjen« s hipoteko veličastne klasicistične tradicije, kakor so jo načrtali Corneille, Racine in Molière. Tudi tu so se njihovi postopki razšli, kolikor so se le mogli: Voltaire si je na vso moč prizadeval in napisal nekaj čez štirideset tragedij v verzih, ki jih je uprizarjal na svojih posestvih, zlasti v Ferneyu, in na stara leta vse bolj zagrizeno, vendar se teh verzniških žaloiger v današnjih repertoarnih gledališčih ne spomni nihče več. Napisal je tudi osemnajst popolnoma ponesrečenih komedij, katerih usoda je še hujša: zanje ne vedo niti specialisti za francosko literaturo. Problem je seveda v tem, da je Voltaire poskušal posnemati neposnemljivo tradicijo francoskega teatra z vsemi privzdignjenimi usodnostnimi toni in komedijskimi značajskimi bravurami vred, pri čemer pa se morda ni dovolj zavedal, da teater vendarle ne proizvaja zgolj iluzije formalno-jezikovne perfekcije, temveč da so klasicistične mojstrovine nastale kot tekstura in duh časa, ki je do Voltairove dobe že minil. Poleg tega si je Voltaire v svojih pesniških investicijah prizadeval ostati v koncentričnih krogih aristokratske publike in tudi slejkoprej tudi nagovarjati elito. Nasprotno je Diderotov gledališki pogled obrnjen naprej, v invencijo, in – tako kot vse druge jezikovne intervencije pri njem – izhajajo iz njegovega razvojno naravnane, iniciativnega pogleda na jezik in družbo, ki se skozenj spet in spet definira. Diderotove filozofske zgodbe, razprave in romani, vse to je napisano v dialogih. Iz njegovih, najsplošneje rečeno, vsestransko teaterskih besedil je v gledališki literaturi zrasel in se v devetnajstem letu močno razširil nov, meščanski gledališki žanr, ki svoje teme in kritične postopke zajema iz družbene stvarnosti: drama.

Diderot in njegova drama

92 Ko človek pripoveduje zgodbo, jo govori nekemu, ki ga posluša; in naj je zgodba še tako kratka, skoraj vedno se bo zgodilo, da bo poslušalec kdaj pa kdaj prekinil pripovedovalca. Zato sem v pripoved, ki jo boste prebrali in ki sploh ni nobena zgodba, kvečjemu je slaba zgodba, uvedel osebo, ki bo odigrala približno vlogo bralca. Začenjam.¹¹ (*To ni zgodba, Ceci n'est pas un conte*)

Da je Diderotov opus videti kot impresivno gledališče ali serija dramskih besedil, je logičen rezultat delovanja vseh avtorjevih raziskovalnih vektorjev. Pišoč člo-

¹¹ Diderotu je v številnih tekstih bistveno, da vzpostavi neposredno komunikacijo s svojim bralcem. Ta tip komunikacijskega stika običajno nadgrajuje preostale dialoške segmente pripovedne strukture in krepi bralski angažma. Kot da bi pred začetkom predstave režiser ali direktor gledališča nagovoril publiko in v nekaj besedah razložil in opravičil nastali položaj.

vek, ki skuša iz realnosti črpati gradivo za svoje jezikovno izvajanje, se prej ali slej sreča s problemom zapisovanja govora, z vprašanjem odnosa med pisnim in govorjenim jezikom, med fiksacijo in odprto dinamiko jezikovnega izraza. Če je jezikovna stvarnost igrišče njegovega filozofskega materiala in če igralca poleg tega tako živo zanima človek kot govoreče in moralno bitje, potem se mora ukvarjati s specifikom *govora* kot tipične, spontane, vsakdanje jezikovne manifestacije v *dialogu* kot tipičnem, spontanem, vsakdanjem komunikacijskem položaju. Diderotovi filozofski in leposlovni spisi – četudi je razlikovanje med njimi, kot smo videli, skorajda nesmiselno – so napisani tako, kot da bi nenehno, ves čas zapisovali govorjene besede;¹² kot da je njihova glavna naloga, kako zapisati pogovore, kako registrirati dialoge,¹³ včasih trialoge, sem in tja tudi kakšen monolog. Zdi se, da Diderot navdih za svoje pisanje povsem naravno in enakovredno črpa iz francoske tradicije salonskih konverzacij in iz antičnega izročila filozofskih pogovorov. Umetnost salonske konverzacije je bila že v drugi polovici sedemnajstega stoletja povzdignjena na raven intelektualnega kulta, filozofski pogovori pa so tako ali tako elementarna literarna zvrst. Ko človek bere Platona, se mu ves čas zastavlja vprašanje, kako je z avtorstvom teh dialogov; kdo govori? Je Sokratov govor tam zgolj dosledno citiran, zvesto dokumentiran, ali je, če rahlo ponostavimo, Sokrat ime glavne osebe Platonovih gledaliških iger?¹⁴ V primeru svojih pripovednih tekstov Diderot sam zagotavlja, da gre v njih za realne situacije, za realne ljudi, in da so vsa ta dialoška besedila zapisi resničnih pogovorov. Odtod v njih tudi imena ljudi, ki so Diderotovi sodobniki, prijatelji, sodelavci, znanke: D'Alembert (*D'Alembertove sanje*), maršalica de Broglie (zaradi kurtoazije diskretno zastrta s tremi zvezdicami), gospodična de La Chauz (*Madame de la Carlière*), gospodična Dornet in gospod Desbrosses (*Mistifikacija*) in nenazadnje sam gospod Diderot, ki poroča zdaj iz Bourbonna, zdaj iz Langresa, krajev, kjer je avtor tekste dejansko napisal. Diderot je porok verodostojnosti svojih tekstov, vendar ne tiste nemogoče verodostojnosti, po kateri pričakujemo, da bo iz-

¹² V prologu k besedilu *To ni zgodba* Diderot sploh ne dela razlike med vlogama poslušalca in bralca: najbrž je to v primeru teh tekstov res eno in isto.

¹³ Cf. Miran Božovič, *Diderotova filozofija materializma*, Analecta, Ljubljana 2006, str. 44: »Ali ni torej videti, kot da biti v univerzumu Diderotovega romana pomeni pripovedovati oziroma poslušati?«

¹⁴ Tudi novozavezna literarizirana poročila o Kristusovem življenju so polna zapisanega govora, skoraj vse replike so pripisane Jezusu, vendar neizpodbitno drži, da govorec ni tudi avtor svetopisemskih besedil. Pri branju evangelijev moramo resnično verjeti v to, da Jezusove govorne intervencije zares ustrezajo zapisu, še zlasti spričo dejstva, da so že v grških izvirmikih prevedene iz aramejščine.

govorjena resničnost ustrežala tisti drugi, napisani na način, da se ne kot poslušalci ne kot bralci ne bomo počutili ogoľufane, temveč verodostojnosti v situacijskem, pragmatičnem smislu besedilnega sveta: avtor nam skuša svoj tekst približati iz okoliščin in v okoliščinah, v katerih se bomo lahko prepoznali kot živi ljudje. Da si bralec lahko poreče: te stvari se lahko zgodijo v resničnem življenju, tako bi lahko ravnal tudi jaz. Ravno v tem je seveda čar dodelane fikcije in Diderot je mojster literarne mistifikacije ravno v tem, da bralcu fikcijski univerzum konstruira kot nekaj, s čimer se ta lahko neopazno identificira.

Govor, zakodiran v obliko dialoga, je ključ do razumevanja smisla Diderotovih tekstov. Med komunikacijskimi situacijami znotraj jezikovne stvarnosti je dialog tisti postopek, ki ob udeležbi dveh govorcev hkrati proizvaja možnost sporazuma in nesporazuma.¹⁵ Dialog je soočenje dveh govornih subjektov, dveh pogledov, svetov, dvojih mnenj, intenc, navad, jezikovnih kompetenc in miselnih potencialov. Filozofski dialog je, tak je vtis po branju Sokratovih intervencij v Platonovih tekstih, nizanje argumentov, s katerimi govorec v dominantni poziciji prepričuje sogovornika (vsakega sproti) v smiselnost svoje izpeljave in v resničnost trditev, do katerih dialog vodi. Gre za konvergenčni sporazumevalni postopek, v katerem ima sogovornik pogosto zgolj fatično sporazumevalno funkcijo, ker v glavnem prikimava ali pritrjuje izpeljavam argumentatorja. Vendarle je komunikacijski potencial dialoga širši, vsaj navidez tudi paradoksen: dialog je obenem medij konflikta, divergence, antagonizma. To je inherentna razsežnost dialoga, na kateri temelji gledališko pisanje, ko ustvarja dramske zaplete in odnose med gledališkimi osebami. Teatrsko dialoška intervencija je že spričo jezikovne narave najprej prostor konvencije (ugotavljanja stanja, položaja), vendar nosi v sebi invencijski potencial, možnost preseganja samoumevnosti, odpiranja oči, senzibiliziranja za neizgovorjene dimenzije človeške narave, nravnosti in družbenih variacij. Diderot je avtor, ki zna miriti ekstreme in uvidevati veljavnost nasprotujočih si kategorij, vendar zna tudi iskati alternative tem skrajnostim. Zdi se, da mu tragedija in komedija kot dva opozitivna izraza gledališkega medija, ki eden brez drugega ne obstajata, vsak zase nista ponujala ustreznih možnosti za jezikovno izoblikovanje ključnih humanističnih in socialnih tem, ki so ga preokupirale. Iskal je tretjo pot in jo skozi trezno formulacijo družbene

¹⁵ Cf. Marko Uršič, *Filozofski pogovor in samogovor*, v: Primož Vitez (ur.), *Spisi o govoru*, Razprave, ZIFF, Ljubljana 2008, str. 187–208. Uršič razpravlja o dialogu kot *raz-govoru*, razhodu mnenj, divergenci sogovornikov, ali kot o *po-govoru*, dialoški naravnosti, v kateri prihaja do zbliževanja stališč.

stvarnosti izumil kot dramo, pri čemer Diderotove drame ne smemo razumeti preozko, zgolj v žanrskem, niti ne samo v specialno gledališkem smislu.¹⁶ Drama je za Diderota, splošno rečeno, jezikovni medij, prozni proces, ki z uporabo dialoga zajema iz komunikacijske resničnosti, pri tem generira filozofski konflikt in skozenj dvoje argumentacij, združenih v približevanju k resnici. Ta pripovedni postopek v nobenem primeru ne pripelje k izrekanju vrednostnih sodb, temveč skuša z njim Diderot izpeljati koherentno problematizacijo teme in racionalno analizo, temelječo na opazovanju dejstev in njihovih kontekstov. Drama torej pri Diderotu ni literarni žanr, temveč procesualno stanje duha, ki v ospredje postavlja analizo paradokсне človečnosti in brez razlike preveva prav vse njegove tekste: filozofske pogovore, razprave, gledališke komade, kratke zgodbe in romane. Zato sleherni del njegovega opusa lahko deluje kot predloga za gledališko uprizoritev; zato tisti očitno narativni, tretjeosebni pasusi iz *Fatalista Jacquesa*, na primer, delujejo kot didaskalije, pojasnila igralcem in režiserju; in zato je *Pismo o slepih*, ki ni napisano v dialogih, v resnici monolog, ker v njem prvoosebni pripovedovalec konkretno naslavlja določeno osebo, udeleženko govorne situacije. V tej diderotovski drami, ki je drama filozofije in drama jezika, so vloge vselej precizno napisane in razporejene v skladu s prefinjenimi pripovednimi tehnikami, ki proizvajajo efekte polifonije in natančno izpisane, zborovske orkestracije glasov. Dialog v dialogu (epizoda Polly Baker, na primer, v *Dodatku*) je starodavna literarna umetnija *mise en abyme*, teleskopiranja scen, ki učinkuje kot eminentno časoven, gledališki, vizualen postopek. In če se za trenutek vrnemo k razglabljanju o razlikah med filozofijo in leposlovjem: dramska jezikovna igra ustvarja besedilni svet, v katerem je znanstveni diskurz, sicer ključen za razumevanje smisla teksta, prav lahko narativno orodje za označitev dramske osebe, obenem pa drama kot filozofski tekst svojo argumentacijo organizira na dramaturških principih pripovedovanja in filozofski koncept razvije kot zgodbo. Kjer literatura ni zgolj ilustracija, tam filozofija lahko postane zgodba.

95

Razsvetljsko filozofijo in Diderota v njej lahko vidimo kot čas in prostor redefinicije znanosti in umetnosti. Prav filozofijo lahko v razsvetljskem kontekstu – in posebej v Diderotovih tekstih – vidimo kot polje, ki se enakovredno, kritično, brez predsodkov in brezkompromisno, napaja iz obeh sfer spoznavanja. Če je

¹⁶ Tu seveda ne govorimo samo o Diderotovih eksplicitno formuliranih gledaliških tekstih, kakršna sta na primer *Nezakonski sin* (*Le fils naturel*, 1757) in *Je dober? Je hudoben?* (*Est-il bon ? Est-il méchant ?*, 1781).

Enciklopedija na novo opredelila znanost in umetnost in popolnoma spremenila pogoje dostopanja do spoznanja in vedenja o svetu, potem kaže, da je Diderot prav skozi kreacijo tega enormnega, združevalnega jezikovnega korpusa tudi sam lahko prišel do podobno radikalnega združevanja jezikovnih izrazov in se izoblikoval kot avtentičen, avtonomen, avtorski glas. Kot *honnête homme*.