

Pomanjkanje poguma: znanstvene in zgodovinske paradigme v *Doctor Copernicus* (Doktor Kopernik) Johna Banvillea

Lucia Boldrini

University of London
l.boldrini@gold.ac.uk

Namen članka je na podlagi del Collingwooda in Kuhna pokazati, kako je Banvillov roman Doctor Copernicus iz leta 1976 oblikoval znanstveno/zgodovinsko »paradigmo«. Banville v njem povezuje »revolucije« zgodnjega novega veka s krizami vedenja v zadnjih desetletjih 20. stoletja, s čimer izpostavi potrebo po zgodovinski zavesti.

Ključne besede: literatura in zgodovina / zgodovinopisje / zgodovinski roman / znanost / znanstvena paradigma / kopernikanski obrat / Banville, John

UDK 82.0:930.85
82.0:001

R. G. Collingwood je v svojem zdaj že klasičnem delu *Ideja zgodovine* (*The Idea of History*)¹, v poglavju »Zgodovinska domišljija«, identificiral zgodovinsko misel kot prevladujoči interes novega veka. Zgodovina je po njegovem od začetka novega veka razvijala tehniko, ki ni nič manj strukturirana in gotova od tiste, ki jo je razvila njena »starejša sestra«, naravoslovje, ki je prevladovalo v miselnosti 17. stoletja (Collingwood 232). Kljub temu pa je Collingwood v okviru zgodovine zavrnil tako imenovano »zdravorazumsko teorijo«, po kateri je zgodovinarjevo objektivno delo odvisno od dokumentarnih virov. Šele ko spoznamo, da za zgodovinarja domišljija v (re)konstrukciji zgodovinskega dogajanja »ni okrasna, temveč sestavna« in »apriorna« (241) in da je zgodovinar (prej kot (domnevno) objektivna dejstva) sam svoja končna avtoriteta, »je moč uveljaviti tako imenovano Kopernikovo revolucijo v teoriji zgodovine« (236).

Nam, ki smo trdno zasidrani v (post)strukturalistične in postmoderne razprave druge polovice minulega stoletja, ta umik avtoritativnega statusa iz zgodovinskega dejstva morda ne zveni tako drzno. Še v času

Collingwooda so različne stroke prevpraševale objektivni status realnosti – tu mislimo na koncept subjektivnega dojetja in moč jezika, da različno oblikuje realnost, ali na izzivanje ideoloških premis domnevnih objektivnih žanrov, kar najdemo v tako različnih delih, kot so fikcija Joycea in Woolfove, Saussureovo in Sapir-Whorfovo jezikoslovje, ali »nova biografija« Stracheya in drugih članov Bloomsburyjevega kroga. Toda v 30. letih minulega stoletja je še vedno prevladoval pozitivistični model zgodovinopisja, zato je bil omenjeni zgodovinarjev preobrat radikalen korak, ki ga lahko razumemo kot izjemno pomemben trenutek razvijajočega se premišljevanja o naravi »referenčnega« diskurza.

Collingwoodov termin »Kopernikova revolucija v teoriji zgodovine«, ki zaznamuje obrat perspektive, neizogibno spominja na enako impresiven model zgodovine znanosti Thomasa Kuhna. Kar je Collingwood s svojim radikalnim preobratom uvedel v naše razumevanje zgodovinopisja in v naravo zgodovinske resnice, bi lahko v skladu s Kuhnovim delom *Struktura znanstvenih revolucij* (*The Structure of Scientific Revolutions*) definirali kot »paradigmatični premik«.

Način, na katerega »normalna znanost« (znanstveno raziskovanje, ki je trdno zasidrano v temeljih prejšnjih raziskovalnih dosežkov in sprejetih teorij) deluje v okviru stabilne znanstvene paradigme (na kratko, gre za skupek teorij in prepričanj, ki v nekem trenutku vplivajo na organizacijo znanja in iskanje novih informacij), lahko primerjamo z »zdravorazumsko teorijo zgodovine«, v kolikor oba načina delovanja predpostavljata, da so metode in načela, ki vladajo raziskovanju, usklajeni s strukturo realnosti in nam najbolje omogočajo njen opis. Te metode so torej »naravne«, medtem ko so druge v najboljšem primeru nepomembne, v najhujšem pa nevarne. Ko »normalno« znanstveno dejanje proizvede dejstva, ki niso prilagojena že obstoječim znanstvenim teorijam, se paradigma znajde pod pritiskom in pojavijo se trenutki krize, ki povzročijo zmedo, izgubo referenčnih točk in gotovosti (posledice se lahko čutijo daleč zunaj skupine strokovnjakov, spomnimo se le širših družbenih učinkov, ki sta jih povzročila heliocentrična teorija in Darwinova teorija evolucije). Zaradi nasprotnih teorij se sproži boj znotraj znanstvene skupnosti, ki lahko v končni fazi pomeni sprejetje nove paradigme – Kuhn je to imenoval »paradigmatični premik«. Collingwoodovo pisanje o načelih zgodovine je podobno potekalo v času, ko prevladujoči model ni mogel zadovoljivo odgovoriti na postavljena vprašanja. Njegovo ločevanje pripovedne oblike od objektivne resnice lahko pojmuje kot napovedovanje nove »paradigme« (pojem postavljam med navednice, da bi poudarila razlike med Kuhnovimi in Collingwoodovimi sistemi), ki daje prednost zgodovinarjevi izbiri in se osredotoči na sestave jezikovnih in narativnih pripovedovanj, kar je pozneje prišlo v ospredje v postmodernem in novozgodovinskem zgodovinopisju.

Kuhnovo delo je v 60. in 70. letih 20. stoletja, v kontekstu razprave o »dveh kulturah«, ki jo je sprožila polemika Snow-Leavisa, Foucaultevega vpliva na zahodno mišljenje in t. i. lingvističnega obrata v teoriji zgodovine, pomagalo zabrisati meje med diskurzivnimi znanstvenimi disciplinami in tistimi, ki so tradicionalno temeljile na zunanjih dejstvih. Čeprav je Kuhn sam poudaril osnovno podobnost med obema, je tudi previdno opozoril, naj se ne prenačimo in postavljamo na isti kup znanstvene in umetniške modele. Kuhn je v *Pripisu k Strukturi znanstvenih revolucij* iz leta 1969 namignil, da je svoj vzorec »znanstvenega razvoja kot niza obdobj, zavezanega tradiciji in zaznamovanega s prelomi«, prevzel od zgodovinarjev »književnosti, glasbe, umetnosti in političnega razvoja«, za katere »je bila periodizacija v smislu revolucionarnih odkritij v stilu, okusu in inštitucionalni sestavi [...] standardno orodje« (208). V poznejših esejih je poudaril, da »se tudi umetnik, tako kot znanstvenik, sooča s stalnimi tehničnimi problemi, ki se morajo razrešiti v skladu z zahtevami obrti«, medtem ko »znanstvenika, tako kot umetnika, vodijo estetski premisleki in že ustaljeni načini percepcije« (*Komentar* 343). Hkrati pa je vztrajal pri tem, da »mora podrobna analiza vnovič omogočiti prikaz očitnega, tj., da sta znanost in umetnost različna podviga oz. sta taka postala v zadnjem stoletju in pol« (*Komentar* 341), predvsem v zvezi z njunim odnosom do estetike, svoje publike in minulih dosežkov (k temu se bom vrnila pozneje).² Collingwood je bil previden pri razlikovanju med področjema zgodovinskega raziskovanja in fiktivne naracije kljub številnim podobnostim med njima. Medtem ko pisatelja omejujejo samo notranji zakoni umetniške produkcije, zgodovinar izbere, kombinira in uporablja svojo domišljijo v pripovedi o dogodkih, vendar pa si ne sme izmišljati podatkov, da bi podprl svojo tezo, ali ignorirati tistih, ki bi lahko njegovo tezo oslabili.

S temi težavami Colingwooda in Kuhna se ukvarjam ravno zaradi nju-nega poziva k ponovnemu premisleku osnovnih premis znanstvenih disciplin, ki je imel velik vpliv v 60. in 70. letih. Ravno ta obdobja zgodovinske, znanstvene in kulturne krize s spremljajočim občutkom strahu, zmede in negotovosti ob izgubi vrednot pa raziskuje John Banville v svojem romanu *Doctor Copernicus*.³ Ta postmoderni roman, objavljen leta 1976, združuje zgodovinsko rekonstrukcijo, kulturno analizo in pregled mehanizmov zgodovinskega in znanstvenega razvoja, da bi razmislil o trenutnih razmerah. Z uporabo diskurzov znanosti, biografije, fikcije, zgodovinopisja in ekonomije pokaže njihovo soodvisnost v »zgodovinski paradigmi«. S postavitvijo lika Kopernika v središče znanstvene revolucije (ali »paradigmatičnega premika«), širših zgodovinskih in kulturnih prevratov zgodnjega novega veka in občutka kriz vedenja in vrednot v zadnjih desetletjih 20. stoletja pa se Kuhnova analiza zgodovine implicitno razširi v bolj zaokro-

ženo pojmovanje, ki je blizu foucaultevskemu *epistème* obdobja. Večina teh občutkov premika temelji na neskladju med našim dojemanjem realnosti in strukturami, prek katerih si razlagamo in razumemo realnost. Zato se roman na obeh koncih zgodovinskega spektra osredotoča na nepomirljivi konflikt med našim prizadevanjem za objektivno spoznanje realnosti in dejstvom, da se slednjemu lahko le bolj ali manj približamo. Poglejmo si sedaj ta konflikt, kot se kaže v našem romanu.

Junak *Doctor Copernicusa* je zgodovinska osebnost in avtor v njem dosledno upošteva zgodovinske in biografske »podatke«:

Ljudje se še vedno obračajo name in mi o Koperniku pravijo: »Ali je bilo njegovo življenje res tako? Ali je storil vse te stvari?« Odgovorim jim: »Da,« in me pogledajo in ne verjamejo. Če dobro razmislite, imajo kar prav. Romanopisec ne bi smel uporabljati dejanskih zgodovinskih podatkov. (Sheehan 83)

Žanr, ki je prisoten od vsega začetka, je Joyceov razvojni roman, za katerega je značilna tretjeosebna pripoved in opisuje junakov čutni, čustveni in intelektualni svet. Slednji se postopoma razvija od otrokovega, do sveta mladega fanta in odraslega moškega. Za razliko od *Umetnikovega mladostnega portreta* je glas v *Doctor Copernicus* že od začetka romana glas pripovedovalca, ki otrokova dojemanja tako prevaja v jezik, ki je bogat z literarnimi in filozofskimi referencami. Roman posnema pravila biografske pripovedi, nato pa preide na tradicionalno vsevednega in nekoliko pokroviteljskega pripovedovalca. V knjigi zasledimo tudi strani, napisane v obliki pisem, drugi del pa je uokvirjen v alegorični, skoraj vizionarski gotski stil, ki se ponavlja skozi ves roman. Povsem drugačna slika Kopernika se pojavi v tretjem delu, prek (avto)biografije njegovega učenca Rheticusa, povsem nezanesljivega pripovedovalca, ki si izmišljuje ali izkrivlja dejstva, polna zamer in maščevalnosti nad zvezdoslovcem. Kopernik tudi izreka misli, ki jih končne opombe pripisujejo drugim osebnostim, kot so Einstein, Planck in Kierkegaard. V četrtem delu pa kakršno koli podobnost psihološkemu realizmu zmoti namišljena, alegorična debata, polna anahronističnih citatov, med starim znanstvenikom, žrtvijo srčnega napada, in njegovim pokojnim bratom Andreasom.

Knjiga daje vtis, da je avtor preizkušal različne vidike in glasove, različne pripovedne modele, da bi junaka predstavil zanesljivo in prepričljivo. To je v skladu s karakterjevo lastno naravo in z iskanjem znanstvenega modela, prek katerega bi lahko izrazil in razkril resnico vesolja in naravnega sveta.

Thomas Kuhn je v *Kopernikovi revoluciji* (*The Copernican Revolution*) (1957), ki jo kot vir navaja tudi Banville, Kopernika označil kot človeka med srednjim vekom in renesanso, njegov *De Revolutionibus* pa kot »predrevoluci-

onaren, in ne revolucinaren tekst«, kot »star in sodoben ter konservativen in radikalen hkrati« (134-35). Uporaba ustreznega imena postane središče te »napetosti« med dvema svetovoma, dvema obdobjema, različnimi umetniškimi in znanstvenimi silami ter določa način, na katerega posameznik pripada zgodovini in različnim »zgodovinskim paradigmam«. Ustrezno ime naj bi bilo stalen, neprenosljiv znak identitete posameznika in družine, a glede na izvor imena Koppernigk se zdi, da je ravno tu prvi in najbolj pereč problem njegovih biografij – kot bi ga s tem privezali nazaj k svetu, ki ga je poslal v vesolje. Kopernikovemu imenu lahko pripišemo različne izvore, odvisno pač od namere govorca:

Zloščene plasti bakra so žarele [...] in veselje je žarelo v isti barvi. Iz te kovine izvira družinsko ime, je povedal njegov oče, in ne iz poljske besede *copier*, ki pomeni hren, kot so nekateri namigovali v svoji hudobiji. Hren, lepo vas prosim! (8)

Da bi bilo vse skupaj še bolj zapleteno, je Kopernik sam različno črkoval svoje ime, odvisno od konteksta in narave dokumenta: Copernic v uradnih dokumentih, Coppernic na nemško-govorečih območjih, Copernicus v uradni korespondenci ter literarnih in znanstvenih rokopisih. Obstaja še več različic njegovega podpisa (Koppernieck, Kopperlingk, Kupernik itd.). Zgodovinsko »sprejeto« črkovanje je Koppernigk, ki se največkrat uporablja, tudi v biografiji Arthurja Koestlerja, na katero se Banville pogosto sklicuje (244), in v še vedno ugledni biografiji, ki jo je v 19. stoletju napisal Leopold Prowe (Koestler 1 569). Različna črkovanja pa za nas niso tako pomembna, pomembneje je, kako si Banville razlaga to etimološko in grafično spremenljivost. Njegova pripovedna tehnika prehaja od Joyceovega razvojnega romana k tradicionalni biografski pripovedi, ko se avtor sklicuje na korenine imena skupaj z zgodbo o začetkih družine:

Koppernigkovi izvirajo iz Gornje Šlezije, ko se je leta 1396 neki Niklas Koppernigk, klesar po poklicu, preselil v Krakov in prevzel poljsko državljanstvo. Njegov sin Johannes je ustanovil trgovsko hišo, ki jo je potem leta 1450 Nikolajev oče preselil v Torunj v kraljevski Prusiji. (8)

Z imenom dobi junak romana mesto v zgodovini in družbeno identiteto, saj avtor njegovi družini pripiše dober nos za posel. V Krakov so se namreč preselili, ko je mesto postalo sedež kraljeve družine in ko je bilo tam veliko povpraševanje po klesarjih in zidarjih. Družina se je kasneje preselila v Torunj, ko je relativno mirno in cvetoče 15. stoletje spremenilo Vislo v eno izmed najbolj živahnih trgovskih poti v vzhodni Evropi. Nikolaj mora, da bi se osvobodil iz te mreže vnaprej določene identitete, opraviti simbolično dejanje kljubovanja in preloma, s čimer lahko uveljavi

svojo lastno individualnost in najde novo, neodvisno ime zase, ime, ki bo predstavljalo njegovo pravo, bistveno in avtonomno identiteto in ki lahko postane njegov osebni pečat novega sveta, skovanega z njegovo revolucionarno znanstveno teorijo:

Lahko poskusijo, a mu ne morejo vzeti vsega, ne, ne morejo. Če bi ga straža zdaj ustavila, bi se naznanil strastno, bi zarjovel svoje ime in ga vtisnil kot pečat na voščeno temo, tako da lahko ves Lidzbarg sliši: *Doctor Copernicus!* (109)

To ime, ki ga je sprejela tudi zgodovina, je izpodrinilo do tedaj sprejeto ime »Koppernigk«. Protagonist Doktor Kopernik (Copernicus) lahko prav z novim imenom vtisne (grško *kharássein*) svojo edinstvenost na zgodovino – enako kot voščen pečat, ki morda spominja na drugo Descartesovo meditacijo o obstoju subjekta (Descartes 89-95). Gre za neke vrste avtorsko zaščito nove strukture sodobne misli. Ta rodoslovni prelom sovpada z znanstvenim in filozofskim prelomom v tradicionalni kozmologiji, medtem ko premik od vnaprej določene k individualni identiteti sovpada s premestitvijo središča vesolja z Zemlje na Sonce.

Ob tem velja poudariti, da straža pred vrati mesta ni opazila Kopernikovega uporniškega krika, ki naj bi vtisnil pečat temni noči: »Toda straža je spala,« (109) saj Kopernik svojega krika nikoli ne izgovori. Če se še malo ustavim pri tem ironičnem kontrapunktu in usmerim svoj fokus na osrednji »karakter« v romanu, potem lahko omenim še eno Banvilleovo trditev: »Karakterizacija me ne zanima. Pred *Kopernikom*, v katerem so karakterji, kot da bi bili ustvarjeni prav zame, sem zavestno izbiral popolne stereotipe« (Sheehan 83).

Kharaktér pomeni tako orodje, ki omogoča vtisnjenje odtisa, pečata in znamke, npr. na kovance, da bi jim s tem dali vrednost, kot tudi sam odtis, ki določi vrednost kovanca. Zato je razumljivo, da je Banville izbral »stereotipne« karakterje (karakterje, katerih pomen in vrednost sta določena vnaprej – tako kot to velja za zgodovinske osebe, ki avtorjevi domišljiji dovolijo le omejeno posredovanje). Zato je še bolj pomenljivo, da si Kopernik sam izbere svojo vrednost, svoj karakter. Vprašanje sestave karakterja, bržkone osrednje vprašanje biografskega pisanja, ki je povezano z vprašanjem vrednosti, denarja, kovancev, je v našem romanu vendarle podtekst, ki deluje kot kontrast znanstvenemu in domišljijškemu – slednje naj bi spadalo v domeno absolutnega – a dejansko zadeva vprašanja denarja, ekonomije pomenov in vrednosti znanosti. Kopernik je leta 1522 na zahtevo pruskega cerkvenega zbora napisal razpravo o implementaciji reforme denarnega sistema, ki je določila količino kovine, ki se lahko uporabi v kovancih, vpeljala državni monopol na izdajanje denarja ter regulirala valuto, ki lahko kroži v danem trenutku (Koestler 145, 571). Tako je Kopernik dobil mesto

znotraj nastajajoče ekonomske strukture in jo povezal z novo kozmologijo. Ta zgodnji kapitalistični razvoj je seveda le predviden; še vedno je prevladoval hierarhičen fevdalni sistem, ki je temeljil na nadzorovanju zemljišča prek cerkvenih desetin. Ena izmed Kopernikovih nalog med vojno med Poljsko in nemškimi vitezi iz Prusije je bila pravzaprav zagotoviti, da se zemlja še naprej obdeluje in da kmetje ne zapustijo kmetij. Roman večkrat omeni razmere, v katerih živijo kmetje, katerih status tlačanov je »vezan« na zemljo, a med vojno kljub temu bežijo v mesta. Zveza med denarjem in kozmologijo v (samo)stvaritvi Kopernikovega *karakterja* nas spodbudi k temu, da nasprotje med dvema nasprotnima vidikoma vesolja in človeka (srednjeveški in moderni; pred in po Kopernikovi revoluciji) beremo na ravni spreminjajoče se gospodarske strukture, ki se je razvila iz povezanosti z zemljo in »naravne« vrednosti stvari v strukturo, ki spodbuja svobodo gibanja, različnosti in produkcije. Slednje s konvencionalnimi in arbitrarnimi zakoni, ki se vse bolj oddaljujejo od ritma očitnega, a rednega in naravnega gibanja sonca, nadzira in uravnava človek sam.

To zadeva tudi verbalne in znanstvene *zgodbe*, ki s svojo naravo nosilcev komunikacijske izmenjave postanejo nadomestek svojega referenta. Nikolajev oče, trgovec iz Torunja, je tisti, ki Nikolaju razloži »pomen denarja« (6) in ga poveže z vrednostjo besed in predstavitev:

Drobiž je, veš, samo za reveže, preproste ljudi in majhne fantke. Je le nekakšna slika prave stvari, ki je ne moreš videti ali dati v žep, pa tudi žvenketa ne. Ko poslujem z drugimi trgovci, ne potrebujem teh koščkov kovine. Moj mošnjiček je lahko poln ali prazen, vseeno je. Obljuba je dovolj, ker je denar moja beseda. Razumeš? (6)

Nikolaj »ni razumel« (6), toda vzporednica med denarnim in verbalnim sistemom nadomestil je bila vzpostavljena. Pozneje jo bo razširil v znanstveni sistem predstavitve, ko kot astronom skuša razložiti vesolje z abstraktnim modelom, za katerega bi želel, da je resnica (»Verjel je, da lahko pove resnico.«), a mora prepoznati njegovo neizogibno in jalovo konvencionalnost, fiktivnost in pomanjkljivost. »Sedaj je spoznal, da je vse, kar je lahko izrazil, le govorjenje. Njegova knjiga ni govorila o svetu, temveč o sebi sami« (116).

Pesnik ve, da mora človek »spet postati neveden« in se izogniti kakršnikoli formalizaciji ali vstavljanju kulturnih, zgodovinskih in družbenih filtrov. Avtor je moto romana vzel iz *Zapiskov za dovršeno fikcijo* (*Notes Toward a Supreme Fiction*) Wallacea Stevensa:

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.⁴

Otrok ima enako kot pesnik dostop do vizije, zahvaljujoč svojim *infantilnim* (neverbalnim ali predverbalnim) zaznavam. V začetku romana mali, še neimenovani Nikolaj tako zaznava lipo, ki tudi še ni poimenovana oz. identificirana: »Najprej je bila brez imena. Bila je le stvar, živa stvar. Bila je njegov prijatelj. V vetrovnih dneh je poplesavala in noro vila svoje divje roke« (3). Nikolajevo infantilno dojetje drevesa je intuitivno, ima neposredni dostop do objekta in zveze z njim. Šele ko je drevo poimenovano, se ga Nikolaj (čigar ime tedaj prvič izvemo) nauči prepoznati in ga tako razlikovati od sebe, s čimer prepozna tudi odnos med besedami in svetom stvari:

Glej, Nikolaj, glej! Pogledaj to veliko drevo!

Drevo. Tako mu je bilo ime. Tudi lipa. To so bile lepe besede. Poznal jih je, še preden je vedel, kaj pomenijo. Same po sebi niso imele pomena, bile so nič, ki je označeval tisto plešočo, pojočo stvar zunaj. (3)

»Umetnik se mora tako kot otrok naučiti govora, da bi lahko prilagodil svet,« je dejal Banville v govoru iz leta 1981, pet let po objavi romana (*Govor* 15). Bistveno resnico, »stvar na sebi« (frazo, ki se v romanu večkrat ponovi, ponavadi z ironičnim prizvokom Kantove *Ding an sich*) je moč intuitivno spoznati le s kreativnim oz. pesniškim dejanjem duha, kar nakazuje zvezo med poezijo in filozofijo, tako kot v Goethejevi *Poeziji in resničnem* (*Dichtung und Wahrheit*) ali Heideggerjevem *Dichten und Denken*. Paradoks je seveda v tem, da jezik »posreduje«, se vrine med sebstvo in svet, besedo in stvar, in zato pogosto sploh ne more posredovati: »Svet plešočih planetov je bil tam zunaj, on pa je bil tu, in med obema sferama so bile gole besede in številke na papirju, ki niso mogle posredovati« (*Doctor Copernicus* 93). Gre za problem, ki je težil znanstvenika vse življenje: na eni strani želja po tem, da bi ujel resnico sveta, celo možnost, da bi jo intuitivno spoznal v trenutku vizije, na drugi strani njena neizogibna redukcija na arbitrarni, konvencionalni model, ki ga lahko vedno izpodrine novi.

Kopernik šele na smrtni postelji le za trenutek najde izgubljeno zvezo s »stvarmi« in lipo iz svojega otroštva, s čimer spet poveže svoj razklani jaz. Tako v vsakdanjih zvokih življenja končno sliši »glasbo sfer«, po kateri so njegova ušesa hrepenela vse življenje. Drobiž žvenketa, stvar sama pa ne, ga je učil njegov oče. Drobiž je le za male fantke, odrasel znanstvenik pa hrepeni po pravi stvari, a kljub temu želi slišati njeno glasbo. Šele ko je spet kot »majhen fant«, otrok v svoji senilnosti, ko halucinira, ko se mu blede zaradi srčnega napada, lahko sliši glasbo, žvenket prave stvari. To ni glasba hladnih in tihih sfer, temveč gre za glasove navadnih ljudi in njihovega vsakdana. Zgodovinski krog biografije, orbita življenja se tako zapre, kroženje pomenov, imen, vrednot, besed in stvari se zaključi in ti žvenketajo ter ga kličejo k sebi:

in Nikolaj je, napenjajoč se, da bi slišal to melodijo, slišal zvoke vzhajajočega večera, ki mu je prihajal naproti: pastirjev klic, jok otrok med igro, ropotanje kočij, ki se vračajo s tržnice, pa tudi drugi zvoki, resno zvonjenje cerkvenih zvonov, lajanje psov iz daljave, zvoki morja, zemlje same, ki se obrača na svoji poti, in vetra, ki iz ogromnega modrega zraka vzdihuje v listih lipe. Vsi so ga klicali in klicali, klicali stran. (242)

Napetost med željo po znanstveni »resnici«, ki je več kot le »model«, in našimi opisi le te – ti so lahko le modeli – se pojavi že med Nikolajevim študijem, ko je verjel, da lahko zazna sled dvoma v pisanih svojih profesorjev astronomije. Tedaj prvič zazna krizo sistema, ki napoveduje novo paradigmo:

Nikolaj je prebral vse, kar je Profesor napisal o Ptolemajevi teoriji. Med vsemi utrujajočimi urami, ko se je s težavo prebijal skozi suhi pesek hermetično zaprtega uma, je bilo moč opaziti eno drobceno, dragoceno kapljo bisernega dvoma. Ni se mogel več spomniti, kje ali kdaj je odkril napako, na kateri zvezdni poti in kje je začel račun, vendar je s tem sprožil počasen in neizbežen propad nekega življenjskega dela. *Profesor Brudzewski je vedel, da se je Ptolemaj motil*, vendar si tega ni mogel priznati; njegov vložek je bil prevelik. To pomanjkanje poguma je pomagalo Nikolaju razumeti, kako lahko matematik prvega razreda potlači prevaro, da bi, povedano z Aristotelovimi besedami, *rešil pojav*, da bi ustvaril teorijo, ki bi trdno temeljila na starih reakcionarnih dogmah in razložila opazovano gibanje planetov. (29)

Profesor seveda zanika, da bi se taka herezija lahko razbrala iz njegovega pisanja:

Od naše znanosti zahtevate, da opravlja naloge, ki jih ni zmožna opravljati. Astronomija ne opisuje vesolja takega, kot je, temveč takšnega, kot ga opazujemo. Teorija je torej pravilna, saj razloži naša opažanja. (35)

Brudzewski s temi besedami formulira spoznanje, ki je celo bolj sodobno, bolj »kuhnovsko« od Kopernikovega. Slednji namreč želi odkriti »živo resnico« vesolja. Po njegovem mu to tudi uspe. *Theoria* se etimološko prevede kot »prizor«, »opazovanje« (iz *theorein*, »videti« ali »gledati« v abstraktnem pomenu; izhaja iz korena *theāsthai*, iz katerega izhaja tudi »gledališče« kot »prostor, v katerem nekdo vidi ali gleda« (Klein pod geslom »teorija«)). Na kratko, Kopernikova teorija je njegova intuitivna vizija. Kopernik je gledalec mentalne predstavitve vesolja, ki ga zamenja za njegovo realnost. Toda jezikovna ubeseditev vizije, »namesto približevanja besedi odločilna Beseda«, se lahko prikaže le v »zgovorni tišini« (116). Teorija, tako preprosta v svoji čistosti in obenem tako varljiva, je obenem izvirna stvaritev in radikalen prelom s tradicijo in prevladujočo kulturo tedanjega časa. Med seboj se ne bojujeta le dve različni znanstveni paradigmi, ampak tudi dva koncepta resnice. Paradigmatična sprememba je kuhnovska, jezik pa vizionarski:

Nič manj kot novo in radikalno obnovev bi povzročilo, če bi astronomija pomenila več, kot pomeni. [...] Zaprt sistem znanosti je treba zlomiti [...] rojstvo nove znanosti mora slediti radikalnemu dejanju stvaritve. [...] Rešitev je potem prišla mirno, kot veličasten, počasen zlat ptič, ki je pristal v njegovi glavi udarjajoč s širokimi krili. Bila je tako preprosta, tako očarljivo preprosta, da je najprej ni prepoznal. [...] Kar je štelo, niso bili teoremi, marveč njihovo kombiniranje, tj. *dejanje stvaritve*. Z občudovanjem si jo je ogledoval, kot da bi med prsti obračal brezgrajen, očarljiv dragulj. Bila je stvar sama, živa stvar. (83-85)

Tudi Kopernik podvomi za trenutek in izkusi občutek izgube, strahu in zmedenosti v zvezi s koncem paradigme, kot je to opisal Kuhn:

Kmalu zatem ko je spoznal absolutno potrebo po kreativnem prestopu, so se njegovi instinkti povsem spontano uprli takšni škandalozni ideji in ga tako potisnili nazaj v zaprt sistem popolnoma izčrpanih pravovernosti. (85)

Astronom v svojem revolucionarnem odkritju, pomešanem z dvomom o lastni teoriji, vidi smrtno tveganje, tj. smrt vere, človekovega zaupanja v lastno moč in osrediščenost, v strukturo, ki so družbo stoletja držale skupaj:

Brajočega in tulečega bi ga vlekli po trgu [...] in spraševal se je, ali mu ne bi svetovali, naj uniči svoje delo. Z grozljivo gorečnostjo bi se polastili njegovega dela ali verjetneje njegove raztrgane verzije, z željo verjeti, da je to, kar jim je ponujal, razlaga sveta in njihovega življenja v njem. In ko bi slej ali prej ugotovili, da so bili spet izdani, da preprosta vseobsegajoča slika realnosti ne obstaja, bi se obrnili zoper njega. [...] Mora jih prepričati, da s tem ko je s središča vesolja pregnal Zemljo in z njo tudi človeka, ni niti presojal niti tolmačil filozofije, temveč je le povedal, kar je res. (119-20)

(Vendar ni nobenega takega ogorčenja, vsaj za zdaj še ne, saj se paradigme spreminjajo počasi.) Prav to se je zgodilo Brudzewskemu, ki je izgubil pogum in se potopil nazaj v pravoverje, kar se bo zgodilo tudi Koperniku, ki ne bo zbral dovolj poguma, da bi objavil svojo revolucionarno knjigo.

Potreba po »radikalnem dejanju stvaritve« izvirata iz močnega občutka odtujitve in drugosti: od sveta, sveta in s svetom. Ta občutek drugosti omogoča oboje, znanstveno vizijo in pesniško dejanje stvaritve. Banville zopet citira Wallacea Stevensa:

Iz tega poganja pesem: da živimo v prostoru,
ki ni naš in ki, še več, nismo mi sami (Banville, *Govor* 15).

Irski avtor to neogibno poveže z družbenim, političnim in kulturnim kontekstom, kar ga vodi k besedam Stephena Dedalusa v *Umetnikovem mla-*

dostnem portretu, kjer Stephen, Umetnik, občutku drugosti prav tako pripiše proizvodno funkcijo. Med pogovorom z dekanom, Angležem, si misli:

Njegov jezik, tako znan in hkrati tako tuj, bo zame vedno poseben govor. Nisem še razumel in sprejel njegovih besed. Moja duša besni v senci njegovega jezika. (189)

Stephen prav zaradi besnenja svoje duše postane umetnik, to pa v našem kontekstu postavlja tudi veliko bolj specifična in specifično zgodovinska vprašanja o nacionalni identiteti. Slednja so relevantna tudi za Kopernikovo zgodovinsko pozicijo in njegove prilagoditve – je Nемец, Prus, Poljak ali Ermij? Vprašanje je bilo še posebej pereče v 70. letih minulega stoletja v kontekstu Severne Irske, njene irskosti in neodvisnosti ter ob vprašanju neodvisnega mišljenja in njegovega odnosa do nacionalne in individualne identitete. Če parafraziramo Joycea, gre za vprašanje načina, s katerim lahko nacionalizem postane ena tistih »mrež«, ki jih mora posameznik »preleteti« (Joyce, *Portrait* 203), da bi dosegel stanje avtonomije:

Nanj so pritiskali z vseh strani. Njegov svak Bartholomew Gertner, ta goreči rodoljub, je prenehal govoriti z njim, potem ko se Kanonik nekega dne med postankom v Torunju ni hotel razglasiti za Nemca, vsaj po nagnjenju, če že ne po rojstvu. Nenadoma je moral dvomiti o svoji lastni nacionalnosti! In odkril je, da ne ve, kaj je. Škof Lucas je to težavo rešil takoj. 'Moj nečak, nisi ne Nемец ne Poljak, tudi Prus ne. Preposto povedano, Ermij si. Zapomni si to.' In tako je ponižno postal to, kar so povedali, da je. Vendar je šlo le še za eno masko. Za masko pa je bilo to, kar ni imelo ne imena ne naroda. Bil je doktor Kopernik (*Copernicus*). (94)

Tako kot je identiteta znanstvenika spremenila njegovo družbeno identiteto, je znanost postala izhod iz »nočne more zgodovine« (Joyce, *Ulysses* 34). Vendar se zgodovine in znanosti ne da omajati: Kopernik za naciste ni mogel biti Poljak, ker je bil genij, za Poljake pa ostaja narodni heroj. Zgodovina si vnovič prisvoji znanstvenika, ga zopet spremeni v bojno polje nacij ter rasne, nacionalne in kulturne superiornosti.

Torej, če zaključim, *Doctor Copernicus* črpa iz široke palete žanrov. Roman obnavlja dobro znane zgodovinske dogodke (vojne v Srednji Evropi na prehodu iz 15. v 16. stoletje, spletkarstvo v renesančni Italiji, prehod iz fevdalnega v zgodnji novi vek, Kolumbova potovanja in odkritja tedanje dobe), zato ga lahko označimo za zgodovinski roman (glede na to, da meša zgodovinske reference in alegorične odlomke, se lahko vprašamo, ali gre za romantični ali realistični tip). Ali ne gre mogoče za biografsko fikcijo? Žanrov biografskega pisanja je več, in kot smo lahko videli, so v romanu avtobiografski deli, pisemski odlomki, biografija »dejstev« in deli, ki pripadajo tradiciji *razvojnega romana* (ki je, lahko bi rekli, za biografijo to, kar je zgodovinski roman za

zgodovino). Seveda je naš roman tudi knjiga o znanstvenem odkritju neverjetne teorije in začetek njenega sprejemanja, ki z anahronističnimi navajanjem in citati poznejših fizikov in filozofov (od Kierkegaarda do Einsteina) sugerira njene poznejše učinke na razvoj znanosti vse do današnjih dni. Gre torej za knjigo o posameznem znanstvenem vprašanju in dobi, o začetku novega veka, o poznem novem veku – morda *koncu* novega veka – torej o nas in naši sodobni zgodovinski in kulturni krizi.

Doctor Copernicus je s preverjanjem meja med zgodovinskimi dejstvi in poetičnim ustvarjanjem, z mešanjem preteklosti in sedanosti ter z anahronističnim prikazovanjem Kopernika postmoderno delo, je tisto, kar bi Linda Hutcheon definirala kot »historiografsko metafikcijo«. Poleg tega s svojim nostalgичnim hrepenenjem po redu in namigovanji na Joyceov razvojni roman kaže na zveze z modernizmom, obenem pa ohranja načelo 19. stoletja, da je zgodovina le biografija velikih mož. Začetke zgodovinskega romana najdemo v romantiki. Zveza med »zgodovinsko zavestjo in kulturnopolitičnimi koncepti obdobja emancipacije narodov« je omogočila razvoj »novega pojmovanja umetnosti kot estetske izkušnje«. ⁵ Tudi *Doctor Copernicus* je dedič teh romantičnih začetkov žanra, saj predstavlja povezavo med narodnostjo, zgodovino in mitologijo, vključno s konstrukcijo (pa tudi nestrpnostjo do) mitologije nacionalne identitete okoli osebnosti, kot je Kopernik.

Postmoderni, moderni roman, roman 19. stoletja, romantike, zgodnjemoderni roman; Kopernik, Galileo, Kepler, Kierkegaard, Einstein: roman z vsebino o Koperniku na eni strani in o poznem 20. stoletju na drugi kaže oz. ustvarja odnos med zgodovino znanosti, pisanjem zgodovine, biografskim pisanjem in formo romana. Vse to so načini, na katere smo v preteklosti skušali čim bolj (in, kot ugotavljamo danes, vse bolj nezadostno) opisati realnost. Kot sem že omenila, lahko raznolikost žanrov, ki jih je moč najti v romanu *Doctor Copernicus*, razumemo kot preizkušanje različnih oblik upodabljanja junaka, subjektivnosti in razumevanja našega odnosa do sveta. Kopernik namreč deluje kot središče, okrog katerega nastajajo različni žanrski vzorci, ki ga opisujejo, a ga ne uspejo do konca zamejiti. Center jih sicer privlači, a ne morejo nikoli do konca razkriti bistva protagonista. (Heliocentrični model predpostavlja, da je žarišče sončnega sistema v matematični točki, ki je blizu Sonca, vendar s slednjim ne sovпада: vrtimo se torej okoli praznine. Podobno deluje lik Kopernika, pa tudi naši različni poskusi znanstveno ali umetniško predstaviti identiteto ali realnost.) To dejstvo ponuja nov možni odgovor na vprašanje, zakaj roman uporablja toliko različnih žanrskih vzorcev. Vsi so očitno že izrabljeni in jih je treba na novo premisliti, enako kot naše pojmovanje sveta, vesolja in našega prostora v njem. Stare resnice niso več uporabne, vendar jih ne mo-

remo kar zavreči, vsaj dokler nimamo novih. Kakorkoli že, gre za književnost, zato se jim ne bomo mogli povsem izogniti in bodo ostale del naše konstrukcije in razumevanja realnosti. Po Kuhnu književnost ne zavrže starih modelov, temveč jih vključi v svoj razvoj, se k njim vrača, jih popravlja, na novo zapiše in obrazloži. Za razliko od znanosti, ki stare modele zamenja z novimi, izbriše prejšnje znanstvene razlage in jih preda zgodovini ali muzeju. »Znanost, drugače od umetnosti, uničuje svojo preteklost.« »Umetnost lahko veliko bolje kot znanost uskladi več nasprotujočih si tradicij in šok« (Kuhn, *Komentar* 345, 348). John Barth je leta 1967 dejal, da izčrpanost starih oblik ne zahteva njihovega brisanja, ampak vnovično osmišljanje.

V tem kontekstu sta še posebej pomembni dve podobnosti med Collingwoodovo zasnovo zgodovine in Kuhnovo zgodovino znanosti. Ne zavračata sicer resnice dejstev in dogodkov, a je ne vidita več kot temelj zgodovinskega in znanstvenega diskurza. Po Collingwoodu avtoriteta biva v zgodovinarju, po Kuhnu pa v skupnosti znanstvenikov. Oba se strinjata z nujnostjo uporabe narativnih struktur, ki so analogne tistim iz književnosti. Romanopisec Banville gre še dlje, saj nas njegov roman prepričuje, da so vsa naša spoznanja le veličastne in nujne fikcije, ki jih produciramo z domišljijo, racionalizacijo in izražanjem.

Kot smo videli, je mladi Kopernik med študijem v Krakovu razpravljal z enim izmed svojih učiteljev. Profesorjevo obrambo Ptolemaja je označil za »pomanjkanje poguma« (v angleščini gre za besedno igro, saj nas Banville v nadaljevanju opozarja naj »keep our nerve« (ohranimo pogum), medtem ko Kopernik zazna »failure of nerve« (pomanjkanje poguma); fraza je izposojena pri Koestlerju (53-65)), zaradi česar profesor vztraja na »starih reakcionarnih dogmah« (29), čeprav se zaveda, da ne funkcionirajo več. V prisposodbi bisera (»Po vseh tistih utrujajočih urah, ko je gazil po suhem pesku zaprtega uma, je naletel na eno samo, a dragoceno kapljo bisernega dvoma.« (29)) drobec poguma, ki postane dragulj (»Z občudovanjem si jo je ogledoval, kot da bi med prsti obračal brezhiben očarljiv dragulj.« (85)), aludira na način, na katerega obrobna dejstva, ki jih aktualna znanstvena paradigma ne more pojasniti, na koncu pripeljejo do tega, kar bi Kuhn imenoval znanstvena revolucija ali paradigmatični premik ali kar Banville v *Doctor Copernicus* bolj poetično poimenuje »nova in radikalna obnovitev« (83), ki sledi neizogibnemu »propadu« stare inštitucije (29).

Potrebo po »pogumu« je Banville izpostavil v svojem govoru iz leta 1981, ko je zatrdil, da smo na »pragu novega *izma*«:

Neprestano nas prepričujejo, da roman izumira, a dejstvo je, če si to upamo priznati, da je roman komaj začel odkrivati svoje možnosti. Lahko postane dovršena fikcija, kot je o poeziji sanjal Stevens, če smo le dovolj pogumni.

Modernizem se je izpel. Enako velja tudi za postmodernizem. Verjamem, vsaj upam, da smo na pragu novega *izma*, nove sinteze. Kaj bo to? Ne vem. Vendar upam, da bo to umetnost, ki bo dovolj poštena, da se bo soočila z izgubo upanja, a bo kljub temu živela naprej; umetnost, ki bo neizprosna in nadzorovana, hladna, vendar strastna, brez prevar; ki se bo zavedala svojih možnosti in omejitev, tj. umetnost, ki ve, da je resnica poljubna, da je realnost mnogovrstna, in da jezik ne omogoča jasnega vpogleda.

Sem rekel *nova*? Kar sem pravkar definiral, je staro kot Homer. (16-17)

Po koncu srednjeveškega, predkopernikanskega sveta se je razvila, kot to danes imenujemo, renesansa, »ponovno rojstvo«, pričakujoče »rojstvo novega človeka«, kar je v *Les mots et les choses* (Besede in reči) opisal Michel Foucault. Človek je izgubil mesto središča vesolja, a je v sebi našel novo središče, na katerem je lahko znova zgradil vse znanje in vero: *Cogito, ergo sum*. Če se sodobni subjekt v postmodernem, posthumanističnem kontekstu sooči s »smrtjo«, tako da razpusti nadsvetnost, ki jo na novo interpretira kot učinek jezika in želje, objektivnost zunanje realnosti (tj. znanstveno in zgodovinsko objektivnost) pa vsaj deloma kot pripoved, potem moramo zopet »ohraniti pogum«, saj nas bodo te smrti pripeljale do novih rojstev, čeprav morda ne bomo vedeli, kaj bo iz njih nastalo. Banville tu govori predvsem o umetniških oblikah, vendar njegovo upanje lahko razširimo tudi na intelektualne in kulturne (pa tudi politične in gospodarske) družbene strukture. Glede na današnji obseg zgodovinskih, političnih, kulturnih in verskih prevratov, se moramo tri desetletja po objavi Banvillevega romana strinjati s tem, da moramo »ohraniti pogum« ob tej najnovejši »kopernikanski revoluciji«. Poleg tega se moramo strinjati s tem, da je odkrivanje oblik, ki jih uporabljajo revolucije, njihovih korenin ter možnih posledic, več kot le literarna igra. Je veliko več kot zabavna, a površna igra z oblikami, ki so jo postmodernizmu tako pogosto očitali. Prav nasprotno, to odkrivanje oblik je nujno potrebno naši zgodovinski zavesti – zavesti, ki se mora obračati tako k preteklosti kot v prihodnost, ki se mora zavedati cikličnega pojavljanja kriz in dejstva, da nima v posesti *resnice* in da bomo zato še naprej nenehno iskali nove načine, na katere bomo skušali opisati in razložiti realnost ter naše mesto v svetu. Svojo individualno in kolektivno odgovornost do zgodovine namreč lahko izpolnimo le tako, da sprejmemo začasno in pogojno veljavnost lastnih resnic.

Prevedel Nenad Senić

OPOMBE

¹ Ta knjiga je bila objavljena posthumno leta 1946, omenjeno poglavje pa je nastalo leta 1935.

² Glede napačnih interpretacij Kuhna in razlik, ki jih našteje med dvema modeloma, prim. članek Johna Neubauerja »Reflections on the »Convergence« between Literature and Science«.

³ To je prvi roman trilogije revolucij, ki obsega še romana *Kepler* (1981) in *The Newton Letter* (Newtonovo pismo) (1982).

⁴ Spet moraš postati neveden
in Sonce zopet videti z nevednim očesom
in ga jasno videti v ideji o njem.

⁵ S kolokvija *Zgodovina in njeni literarni žanri* (Lipica, 7.–8. september 2006), na katerem sem predstavila pričujoči članek.

LITERATURA

Banville, John. *Doctor Copernicus*. London: Minerva, 1990 [1976].

— — —. "A Talk." *Irish University Review*, 11 (1) 1981: 13–17.

Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic Monthly* 220 (1967): 29–34.

Collingwood, R. G. *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press, 1993 [1946].

Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. Paris: Garnier – Flammarion, 1979.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London and New York: Routledge, 1970 [1966].

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. New York: Viking, 1968 [1916].

— — —. *Ulysses*. Ed. Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 1993 [1922].

Klein, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Amsterdam: Elsevier, 1971.

Koestler, Arthur. *The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of the Universe*. Harmondsworth: Penguin, 1989 [1969].

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 3rd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996 [1962].

— — —. "Comment on the Relations of Science and Art." *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago: University of Chicago Press, 1977. 340–51.

— — —. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1957.

Neubauer, John. "Reflections on the 'Convergence' between Literature and Science." *Literature and the History of Science, MLN* 118 (2003): 740–54.

Sheehan, Ronan. "Novelists on the Novel. Ronan Sheehan Talks to John Banville and Francis Stuart." *The Crane Bag* 3.1 (1979): 76–84.