

Razprava obravnava značilnosti literarne interpretacije, kot se je v šestdesetih letih razvila v slovenistiki. Najprej ob tekstih M. Kmecla, B. Paternuja, F. Zadravca, B. Pogorelec idr., objavljenih v prvem letniku *Problemov*, zariše njene zahteve in splošnejša načela (se pravi njen celostni in historično usmerjeni pristop), potem opozori na diskusijo o metodah in značaju literarne zgodovine, kjer se je ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let odprla tudi možnost literarne interpretacije kot specifičnega vidika literarnozgodovinske metodologije (B. Paternu, D. Pirjevec, A. Slodnjak), nato se ustavi pri nekaterih načelnih tekstih, ki govorijo o mestu in značilnostih literarne interpretacije (F. Bernik, Š. Barbarič, F. Zdravec); končno opozori na posamezne zglede takih interpretacij (H. Glušič, M. Kmecl, B. Paternu, A. Skaza, F. Zdravec idr.).

V šestdesetih letih se je znotraj slovenistike kot njen sorazmerno pomemben del določeneje razvila literarna interpretacija.<sup>1</sup> Pristopi, metodološki vidiki in načela, ki jih je slovenistika vzpostavila s svojo interpretacijsko teorijo in prakso, se do neke mere razlikujejo od načel, ki so jih razvili drugi tokovi slovenske literarne vede, zlasti skupina avtorjev, ki se je oblikovala ob *Perspektivah*. Zato lahko govorimo ob slovenistični literarni interpretaciji šestdesetih let o sorazmerno koherentni in samosvoji liniji literarne vede.

Leta 1962 je začela izhajati revija *Problemi*; prav v prvih številkah te revije so se razločno oblikovale osnovne razsežnosti literarnointerpretacijskega modela, kot so ga ponudili njeni sodelavci (večinoma slovenisti). Ti avtorji so svoj koncept zastavili kot alternativo t. i. "idejni kritiki", ki so jo razvijali sodelavci *Perspektiv*; v marsikakem problemu je šlo tudi za odkrito polemiko proti načelom, ki so jih zastopale *Perspektive*.

*Problemi* so v svojem prvem letniku objavili vrsto člankov, posvečenih vprašanju literarne kritike in s tem tudi literarne interpretacije. Zato je koristno za razumevanje načel, ki jih je slovenistika razvila v literarni interpretaciji, če se ob tej vrsti člankov ustavimo nekoliko natančneje.

Matjaž Kmecl je v članku *Moč in nemoč*<sup>2</sup> presojal kritiške prakse, kot so se uveljavile v slovenskem prostoru, in našel tri glavne pristope: sociološko fundirano kritiko, ki išče resničnost in adekvatnost družbene pogojenosti umetnine, vidmarjansko estetsko kritiko in pa kritiko t. i. "kritične generacije", torej avtorjev, zbranih okrog *Perspektiv*. Po Kmeclovem mnenju je slednja pravzaprav ukinila klasično literarno kritiko in jo vključila v območje filozofskega traktata; posamezna umetnina je ne zanima več kot zaokrožen, suveren organizem po sebi, pač pa le toliko, kolikor lahko v njej odkrivamo inkarnacijo neke filozofske teze. Kmecl sam se je zavzel za drugačno kritiko, ki bi bila univerzalna, ki bi k delu pristopala z vseh strani in uporabljala vse prijeme, pri tem pa bi strogo nadzirala lastno območje in svoj odnos do metode.

Sorodno stališče je zagovarjal Boris Paternu v spisu *Nekaj problemov naše kritike*.<sup>3</sup> Tu je med drugim opozoril, da kritik najčešče izbira predvsem tisto, kar mu lahko služi za utemeljevanje njegove lastne ideologije. Toda čeprav kritika ne more biti čisto objektivna do teksta, s svojo samovoljo ne sme kršiti avtentičnosti objekta. Paternu je opozoril na delovni postopek, pri katerem so možnosti take samovolje močno skrčene, na tako imenovano integralno interpretacijo. Za tako interpretacijo je bistvena težnja, da se kritik prebije skozi vse plasti dela in ujame "temeljno strukturalno zakonitost celote. Zakonitost, ki jo — v dialektičnem smislu — morajo potrditi vse plasti, če je resnična".<sup>4</sup> V tej

zakonitosti "je bistveno zajeta umetnikova slika sveta vse od njenih čustveno-miselnih manifestacij pa do jezikovnega izraza".<sup>5</sup> Tako so zabrisane meje med "vsebinsko" in "optiko". "Vse plasti in vsi vidnejši posamični pojavi so dialektično razložljiv kontekst enega samega žarišča." Šele po taki interpretaciji se do te strukturalne resnice lahko opredeljujemo ali jo presojujemo.

Tako zastavljenim stališčem so bili blizu tudi drugi avtorji, ki so v *Problemih* pisali o vprašanih kritike. Jože Snoj je v svoji *Načelni glosi h konkretnemu pojavu*<sup>6</sup> polemiziral z Vitalom Klabusom in nasprotoval delitvi umetnine na estetsko lupino in idejno jedro (kar naj bi bilo značilno za predstavnike "idejne kritike"), prav tako pa tudi stari racionalistični delitvi na vsebino in obliko. Menil je, da se resnična pot k bistvu umetnine ponuja skozi njeno celotno estetsko in vsebinsko idejno strukturo; šele taka kritika je kompleksna in objektivno idejna. Tudi Franc Zadavec je razrešil dilemo, ki jo je nakazal naslov njegovega članka *Idejna ali estetska kritika*,<sup>7</sup> na sintetičen način: potrebna sta oba pristopa, saj je potrebno literarno delo razumeti kot dialektično enotnost vsebine in oblike. Niko Grafenauer je v članku *Kritika in njen predmet*<sup>8</sup> zarisal razpon kritičskih metod od deskriptivizma do racionalistične filozofske kritike, ki obravnava predvsem idejno strukturo, vmes pa se pojavlja idejni in estetski eklekticizem, fragmentarnost ipd. Filozofski obravnavi literarnega dela je v tem spisu predvsem očital, da sprejema le to, kar se sklada z njenimi idejnimi razmerji, in odklanja vse, kar je temu konceptu tuje. Kritiko je definiral kot književno zvrst, "ki mora svoj predmet proučevati in ga, ko ga spozna, tvorno interpretirati",<sup>9</sup> pri tem pa mora kritičski sistem upoštevati obe bistveni komponenti umetniškega dela, idejnost in njeno formalno realizacijo. Literarno delo je namreč "organizem s tipičnimi vsebinskimi in oblikovnimi komponentami"<sup>10</sup> in vsebuje tudi vrsto elementov, ki jih ne moremo obseči zgolj z razumom. Grafenauer je zato zahteval integralno, tvorno razkrivajočo, sintetizirajočo kritiko, toda v sodobni kritiki, za katero je menil, da pogosto "ne more v celoti obseči in akceptirati resnice kritičnega objekta",<sup>11</sup> take sinteze ni našel. V sklop teh razprav kljub svoji specifičnosti sodi tudi članek Brede Pogorelec *Vprašanje sistematične kritike jezika*,<sup>12</sup> avtorica je tu med drugim poudarila potrebo po obravnavi jezikovnih aspektov literarnih del, ki bi jih bilo treba ocenjevati tudi glede na to, v kakšnem razmerju je jezikovni izraz s fabulo in idejo. Opozorila je tudi na možnost, da se v posebnih elementih jezika izpričuje posebno avtorjevo hotenje po izpovedi, ki ga ni mogoče razbrati zgolj iz vsebinske analize.

V glavnem torej vsi našteti avtorji ponavljajo očitek "idejni kritiki" *Perspektiv*, da literarno delo reducira le na njegovo temeljno idejno strukturo, da zanemarja številne bistvene vidike dela, ki jih pojmuje le kot "ovoj" idejnega "jedra", da torej obravnava delo le kot enkratno realizacijo občega. Sami pa poudarjajo, da je treba literarno umetnino pojmovati kot organizem, kot dialektično enotnost vsebinskih in formalnih vidikov; zato mora biti seveda temu ustrezen tudi kritičski in interpretativni pristop. Literarno delo je treba obravnavati z vseh njegovih različnih vidikov, vendar ne tako, da bi šlo pri tem le za mehanično seštevanje aspektov ali celo eklekticizem. Nasprotno, vse plasti dela so med seboj funkcijsko povezane in interpretacija mora demonstrirati prav to koherentnost. Najjasneje je to izrekel Boris Paternu: kritika mora prodreti do "temeljne strukturalne zakonitosti celote", ta zakonitost opredeljuje vse plasti dela in je njegovo žarišče oziroma tvorni oblikovalni center. V luči "integralne interpretacije" se torej literarno delo kaže kot specifičen in celovit estetski predmet; njegova celovitost pa je v soglasju, enovitosti posameznih vidikov, ki so med seboj funkcionalno

dialektično povezani. Zato interpretacija ne sme reducirati dela le na njegovo estetsko ali idejno strukturo, pač pa mora biti njen predmet prav ta celovitost, načelo, ki usklajuje in povezuje posamezne plasti in vidike dela ter vzpostavlja njihovo funkcionalno vzajemnost. "Temeljna strukturna zakonitost dela", kot jo pojmuje Paternu, je resda realizacija "umetnikove slike sveta", vendar te "slike sveta" ne moremo omejiti na racionalno-diskurzivni idejni koncept, pač pa jo moramo razumeti prav kot tisto jedro, ki se manifestira tako v miselnosti in čustvovanju kot v jezikovnem izrazu.

Tako izoblikovani koncept "integralne interpretacije" (in pravzaprav problematika literarne interpretacije v določnejši obliki sploh) pa se je v slovenistiki pojavil šele ob prelomu v šestdeseta leta. V petdesetih letih je namreč v slovenistiki odločno prevladoval zgodovinski koncept (včasih povezan tudi s sociologističnim prijemom, npr. v nekaterih spisih Marje Boršnik<sup>13</sup>). Tudi če se je v okviru zgodovinske obravnave literature pojavilo vprašanje o razumevanju dela, je bilo največkrat zajeto v kavzalno-pojasnjevalni sklop in podrejeno pozitivističnim znanstvenim idealom. Pri tem je mogoče opozoriti na nekatere zanimive posebnosti. Tako se je vprašanje razumevanja in tudi interpretacije literarnih del na zanimiv način pojavljalo v nekaterih spisih Antona Slodnjaka. Problematiko, kot jo odpira Slodnjakov pristop, je mogoče posebej jasno razbrati iz njegove razprave *O Prešernovem "Slovesu od mladosti" in o literarnozgodovinski rehabilitaciji Antona von Scheuchenstuela starejšega*.<sup>14</sup> Že naslov sam kaže, da gre v spisu za pravzaprav nenavadno združitev strogo literarnozgodovinskega pristopa v pozitivističnem, celo faktografskem smislu (razprava se ukvarja tudi z vprašanji sorazmerno obrobnega pomena, npr. o značaju Antona von Scheuchenstuela starejšega, o njegovih namerah pri pisanju priporočila Prešernu ipd.) in analize pesmi, ki se že bliža interpretaciji v ožjem pomenu besede. Ta metodološki dualizem pri Slodnjaku pravzaprav "odseva" in hkrati razkriva implicirani dualizem samega predmeta. Literarno delo nastopa po eni strani v svoji "zunanjosti", po drugi pa v "notranji" razsežnosti; v prvem smislu je zunanje, torej "objektivno" historično dejstvo in kot tako povezano z drugimi dejstvi v kompleksen vzročno-posledični sklop, v drugem smislu je relativno samostojna umetnina, organizirana po umetnostnih in estetskih zakonih in kot taka "nadčasovna" — vsaj toliko, da je kot predmet recepcije dana v "sočasnosti" z recipientom. Tak koncept je recimo mogoče razbrati iz naslednjega odlomka iz Slodnjakovega spisa: "Slovo od mladosti je pa predvsem pesnitev in zato umetnina, in sicer zelo preišljena in svojevrstna. Na njeno metrično obliko so mogli delovati razni zunanji zgledi in pesnikovo prizadevanje, da jih sprejme in izvirmo razvije. Tudi prvo vzpodbudo k njeni stvoritvi je mogel dati Prešernu zunanji dogodek. Toda ko je vzpodbudo sprejel, je postala stvar samo njegove umetniške predstave in moči."<sup>15</sup> Slodnjaku se kot točka, ki povezuje zunanji in notranji aspekt umetnine in s tem utemeljuje tudi metodološki dualizem pristopa, pokaže predvsem umetnikov doživljaj: "Moment izgube sleherne iluzije o življenju je bil za pesnika identičen z momentom občutka postaranja in z momentom spočetja ideje Slovesa."<sup>16</sup> Od tod tudi Slodnjakova opredelitev "poglavitne interpretacijske dolžnosti"; le-ta je po njegovi definiciji "razlaga življenjske in umetnostne vsebine dela".<sup>17</sup> Taka definicija sicer podreja interpretacijo kavzalnemu literarnozgodovinskemu aspektu, a v teh okvirih ji odreja nekakšno avtonomijo. Predvsem pa lahko rečemo, da se v tem članku eksplicira sicer pogosto netematizirani pomen razumevanja za literarno zgodovino kot konstrukcijo kavzalnega sklopa.<sup>18</sup>

Slodnjakova razmerom celovita, vendar pa kratka in kavzalno-zgodovinskim aspektom podrejena interpretacija *Slovesa od mladosti* je bila v slovenistiki petdesetih let precej osamljen pojav. Tudi Slodnjak sam v nekaterih drugih spisih teksta ni obravnaval kot celovite in strukturirane celote, čeprav je razumevanje povezoval z literarno-zgodovinskim pojasnjevanjem ali pa ga je vključeval vsaj kot neeksplicitno predpostavko. Ob Slodnjaku so se sicer še nekateri drugi avtorji lotevali motivnih, tematskih in stilnih analiz literarnih del in se bližali literarni interpretaciji, kljub temu pa niso razvili interpretacije kot posebnega pristopa k delu in kot vsaj relativno samostojnega, metodološko utemeljenega in reflektiranega postopka.

Metodološka prevlada literarne zgodovine, navezane na pozitivistično tradicijo, se kaže tudi v načelnem zavračanju "imanentne interpretacije", to se pravi Staigerjevih in Kayserjevih interpretacijskih načel in postopkov. Tako je Slodnjak zavrnil težnje po "aplikaciji interpretacijske metode v smislu Staigerjevih in Kayserjevih zgledov"<sup>19</sup>, saj je ta metoda nastala ob interpretaciji Goetheja in nemške romantike in je zato vprašanje, če je zanimiva tudi za slovenske pesnitve. Namesto tega je Slodnjak nakazal drugačno možnost, da bi namreč zrasla "iz domače literarnozgodovinske prakse nova koncepcija kritike in interpretacije".<sup>20</sup> Če upoštevamo prevladujočo naravo takratnega literarnozgodovinskega pisanja, zlasti pa spise Slodnjaka samega, npr. interpretacijo *Slovesa od mladosti* ali (nekoliko kasnejšo) *Hiše Marije Pomočnice*,<sup>21</sup> lahko s precejšnjo gotovostjo domnevamo, da bi bila taka interpretacija tesno povezana z literarno zgodovino ali celo vključena vanjo ter da bi se interpret trudil po eni strani čim bolj zmanjšati vlogo lastne subjektivnosti, po drugi pa zajeti delo z raznih strani oziroma aspektov — z oblikovnega, vsebinskega ipd.; pri tem bi se ves čas skliceval na literarnozgodovinske ugotovitve.

Tudi Franc Zadravec je nekako v tem času odločno branil upravičenost literarne zgodovine in koncept kavzalnega pojasnjevanja. Poudarjal je, da umetniškega dela "ni mogoče ločiti od ustvarjalca in tega zopet ne od časa in okolja, tedaj od družbene duhovne in politične fiziognomije, v kateri živi".<sup>22</sup> Kavzalni princip je zagovarjal v kontekstu marksističnega koncepta literarne zgodovine (katerega temelj je pravzaprav objektivistično pojmovanje teze, da "družbena bit ljudi določa njihovo zavest") in zato oporekal morebitnim očitkom, da ostaja raziskovanje verige "čas-prostor-umetnik" ujeto v pozitivistično metodo. V imenu takega koncepta je zato zavrnil Kayserja in ostale, ki jim je forma osnovni in edini problem, in poudaril nujnost kompleksnega pristopa k literarnim delom. Menil je, da se mora literarna zgodovina lotevati tudi estetskih, idejnih in etičnih vrednot del, pa tudi vrednotenja. Ključni pojem, ki omogoča tak kompleksen pristop in ki povezuje objektivno družbeno in zgodovinsko realnost s strukturiranostjo teksta, je tudi pri Zdravcu koncept "doživetja". V svojem spisu med drugim piše: "Posamezne umetnine so izraz umetnikovih doživetij. Do teh doživetij se mora literarni zgodovinar prebiti, ako hoče dojeti umetnikovo doživlajsko strukturo."<sup>23</sup> Na pomen literarnozgodovinskega koncepta in njegovega metodološkega primata kaže tudi dejstvo, da sta interpretacijsko metodo nekoliko kasneje zavrnila tudi Dušan Pirjevec in Boris Paternu (ob njunih spisih se bom še ustavil).

Literarnointerpretacijski koncepti, ki jih je slovenistika razvila okrog leta 1960, pa se vendar niso pojavili v povsem praznem prostoru. Slovenistika je že v petdesetih letih večkrat obravnavala vprašanja razumevanja in interpretacije literarnih del ali probleme, ki so tem vprašanjem blizu. Toda sredi petdesetih let je v slovenistiki vprašanje

literarne interpretacije nastopalo predvsem kot vprašanje šolske prakse, pedagoškega pristopa v nižji in višji gimnaziji. Na ta vidik je bila že od začetka svojega izhajanja pozorna revija *Jezik in slovnost*; v tej je izšlo več tekstov, ki se ukvarjajo z vprašanji modernizacije pouka slovenščine s pomočjo analize in interpretacije literarnih del. V enem teh člankov je avtor celo predlagal, naj se šolske ure spremenijo v "nekakšne seminarje za *idejno-estetsko interpretacijo*".<sup>24</sup> Za tako interpretacijo, pojmovano kot pedagoški postopek, je bilo značilno, da se je lotevala najrazličnejših vsebinskih in formalnih vidikov dela (tako vzorčna interpretacija v omenjenem spisu podaja snov in zgodbo teksta, kraj in čas, značaje in razmere ter idejo in motive, nato pa še kompozicijo in tehniko ter idejo in slog), vendar gre pri tem največkrat za precej mehanično seštevanje posameznih vidikov, ne pa za demonstracijo njihove medsebojne skladnosti ali celo za razkrivanje kakega "temeljnega zakona" dela.

Tesna zveza interpretacije s pedagoško prakso (seveda predvsem na nivoju univerzitetnega pouka) je bila za slovenistiko značilna tudi kasneje. To seveda ni kaka specifičnost slovenskega prostora. Na to je opozoril npr. Janez Rotar, ki je ob pregledu revije *Umjetnost riječi* zapisal, da se je pomemben segment interpretacijskega pristopa razvil v smer "slovstveno-pedagoške metodike".<sup>25</sup> Lahko rečemo, da je velik del svetovne literarnointerpretacijske prakse nastal kot aspekt univerzitetnega študija, npr. celotna angleška in ameriška šola New Criticism, do neke mere pa tudi "imanentna interpretacija", "zagrebška šola" okrog revije *Umjetnost riječi*; podobno velja za literarnointerpretacijsko relevantne vidike dela Antona Ocvirka. Vse to so tudi smeri, na katere so se opirali avtorji, ki so razvijali slovenistične "integralne" interpretacijske modele. To zvezo z univerzitetnim pedagoškim delom poudarjam zato, ker je v marsičem pomembno opredelila sam značaj slovenističnih literarnointerpretacijskih postopkov oziroma koncept "integralne" interpretacije kot tak; zahteve po celovitosti pristopa, po njegovi objektivnosti, po vzajemnosti teoretskega in historičnega aspekta in po možni preverljivosti so nedvomno vidiki, ki jih zahteva praksa poučevanja.

Ob vprašanju pedagoške prakse je kontekst, v katerem je nastopil slovenistični interpretacijski koncept, opredelila tudi intenzivna polemika o vlogi, pomenu, značaju in metodah literarne zgodovine. Tradicionalni koncept literarne zgodovine je zašel v krizo, pojavile so se zahteve, da je treba literarno zgodovino modernizirati, in sicer z vključitvijo literarnoteoretskih vidikov. Bolj ali manj neposredne reference na te diskusije je mogoče razbrati tudi v malo prej omenjenih razpravah Antona Slodnjaka in Franca Zadravca; prvi je npr. opozoril na Ocvirkov članek *Novi pogledi na pesniški stil*, za katerega je menil, da nakazuje "pot, na kateri bi se naj združili literarna zgodovina in teorija"<sup>26</sup>, drugi je branil avtonomnost literarne zgodovine in poudarjal, da ni le sekundarna glede na teorijo. Načelno razpravljanje o konceptu in statusu literarne zgodovine je bilo vedno bolj živahno v drugi polovici petdesetih let in proti letu 1960. Tako je npr. Boris Paternu ob obsežni predstavitvi knjige Erika Lundinga *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*<sup>27</sup> poudaril, da je "poleg skrbnega poznavanja historičnega, biografskega ter tekstovnega gradiva smotrnemu raziskovalcu neizogibno potreben tudi globlji literarnozgodovinski in metodološki koncept. Da mu je potreben osnovni usmerjevalni vidik, ki z ustreznim postopkom to gradivo tudi izbira, ga spravlja v višje smiselne zveze in v čimbolj dognana idejna in estetska razmerja."<sup>28</sup> Hkrati je izhajalo tudi vse več člankov in razprav, ki so se ukvarjali s teoretskimi vidiki ali strukturiranostjo del, s stilistiko, motiviko, kompozicijo ipd., ter se tako

bližali literarni interpretaciji. Pojavile so se tudi posamezne interpretacije, ki so se ukvarjale z notranjo povezanostjo posameznih vidikov dela, npr. snovnega, motivnega, idejnega, kompozicijskega, jezikovno-stilnega, fonetičnega ipd.<sup>29</sup>

Premike, do katerih so pripeljale razprave o literarni zgodovini okrog leta 1960, nam dobro pokažeta dva načelna spisa, ki sta oba izšla v *Jeziku in slovnstvu* v letniku 1960/61. Boris Paternu je v razpravi *Literarna zgodovina v sodobnem življenju*<sup>30</sup> poudarjal težnjo po sintetičnem literarnozgodovinskem pristopu, ki bi združeval "sociološko biografske, filozofsko idejne in estetsko stilistične" metode.<sup>31</sup> Čeprav avtor tega ne poudarja posebej, je vendar očitno, da je tako zastavljen literarnozgodovinski pristop tesno povezan tudi z vprašanji literarne interpretacije oziroma da implicira vzporednost ali celo vzajemnost zgodovinskih in interpretacijskih postopkov. Taka vzporednost nujno izhaja iz opredelitve literarne zgodovine in njenih nalog, kot jo je podal Paternu v svoji razpravi: "Literarna zgodovina je veda, katere osrednji namen je, prodirati v svet književne umetnosti. Njena upravičenost je predvsem v tem, da pogloblja razumevanje, dojetje in vrednotenje literarnih del."<sup>32</sup> Ta vzporednost in vzajemnost sega prav do problematike notranje strukturiranosti dela in povezanosti njegovih aspektov. "Raziskovanja ali razlage umetniškega izraza nujno ostajajo na deskriptivni, t.j. amorfni ravni vse dolej, dokler v umotvoru samem ne znamo najti njegove emocionalne, idejne, naposled pa tudi stvarno družbene, zgodovinske osnove. Ta dialektična pot od izraza k vsebini ali narobe je ena izmed bistvenih pa tudi najtežjih operacij književnega zgodovinarja." Domnevamo lahko, da se prav tu, ob problemu povezanosti vsebine in izraza, v problematiko literarne zgodovine vplete tudi problematika interpretacije.

Iste leta se je v diskusijo o literarni zgodovini ter o novih aspektih in metodah v literarni vedi vključil tudi Dušan Pirjevec; njegov spis *O nekaterih sodobnih vprašanih slovenske literarne zgodovine*<sup>33</sup> je eden najzanimivejših in najdoslednejših prispevkov v tej debati. Tudi Pirjevec ne zavrača literarne zgodovine, nasprotno, poudarja, da je treba nadaljevati Kidričevo in Prijateljovo delo, vendar pa je treba ob tem iskati tudi novo zgodovinsko sintezo. Do neke mere je namreč upravičen Vidmarjev očitek, da gre literarna zgodovina pravzaprav mimo umetnosti. Pozitivizem je res postavil literarno zgodovino na eksaktne znanstvene temelje, toda pri tem je "zanemaril besedno umetnino kot nekaj specifičnega, kot relativno avtonomno in izrazito estetsko dejstvo".<sup>34</sup> Na drugi strani je prinesla interpretacijska metoda (Pirjevec tu omenja npr. šolo New Criticism) v ospredje samo umetnino, a pri tem je zašla v drugo skrajnost in je "hotela ukiniti sleherno zgodovinsko opredeljenost besedne umetnine".<sup>35</sup> Ti dve izključujoči se, vendar enostranski načeli vodita v značilno dilemo: "Ako [literarna zgodovina] sprejme teze interpretacijske metode in se jim dosledno podredi, mora tako rekoč ukiniti samo sebe. Ako pa bo vztrajala pri nekaterih ustaljenih nazorih in postopkih, ji bo umetnina sama še vedno ostala nedostopna in še naprej se bo ukvarjala predvsem s splošnimi zgodovinskimi opisi, z družbeno in politično zgodovino ter bo večino svojih sil usmerjala v iskanje bibliografskih in biografskih podatkov."<sup>36</sup> Tako formulirana dilema je pravzaprav bistvena za vso takratno slovenistiko in za literarno vedo sploh; pojavlja se npr. tudi v malo prej omenjenem Paternujuvem spisu.<sup>37</sup> Pravzaprav je stroga forma "ali-ali" (torej ali literarna zgodovina ali interpretacija) bolj navidezna. Literarna zgodovina ima že vnaprej določen primat pred interpretacijo, ki se tu realno ne pojavlja kot enakovredna alternativa, pač pa kot aspekt, ki bo dopolnil in modificiral

literarno zgodovino; le-ta pa pomeni temelj literarne vede. To takoj potrdi tudi nadaljevanje Pirjevčeve razprave: kritika pozitivizma, zlasti pri interpretacijski metodi, je pokazala, "da umetnina ni samo rezultat" in da "njenega bistva še nismo razložili, če smo popisali splošne in individualne težnje in sile, ki so se v njej izrazile",<sup>38</sup> toda tudi teze, da umetnina nima svoje zgodovine, ni mogoče sprejeti.

Teze, kot jih je Pirjevec predstavil v tej razpravi, so značilne za glavnino sočasne slovenske literarne vede; zlasti Ocvirk je sistematično in obsežno razvil zelo podobna pojmovanja. Gre za vprašanje, kako se lahko izognemo temu, da bi umetnino reducirali zgolj na njene pogoje in vzroke (torej kako ne izgubiti izpred oči dela kot samostojne estetske entitete), ne da bi pri tem zašli v nezgodovinskost in subjektivistično samovoljo. Vprašanje razumevanja, razlage oziroma interpretiranja literarnega dela se torej pojavlja v kontekstu metodološke prenovitve literarne zgodovine; cilj te prenovitve je, da stopi v ospredje samo literarno delo (vendar še vedno kot nekaj, kar je po svoji naravi bistveno zgodovinsko), ne pa kavzalni sistem, ki ga pogojuje.

Pirjevčeva razprava je med drugim pomembna zato, ker nasprotja med (pozitivistično) literarno zgodovino in samovoljno, ahistorično interpretacijo ne odpravlja kot dvoje metodoloških skrajnosti in enostranosti, ki jih je mogoče razrešiti s srednjo potjo oziroma z uravnoteženo pravo mero v metodološkem pristopu, pač pa pokaže na izključujoči se načeli, ki jih metodi predpostavljata; opozarja torej na nezdržljivost pojmovanja dela kot člena v kavzalni verigi s pojmovanjem, po katerem je delo avtonomna, notranje organizirana entiteta, ki kot taka v branju nastopa kot nekaj "istočasnega". Pirjevec je to nasprotje dojel kot dialektično protislovje: "Umetnina ni samo vsota vzrokov, marveč je tudi samostojen organizem z lastno notranjo strukturo, tako rekoč s samostojnim notranjim življenjem. Ni dvoma, da je nastala kot posledica določenih zunanjih pobud, je plod objektivnih in subjektivnih teženj, toda v trenutku, ko je nastala, je postala dejansko negacija vseh svojih vzrokov in se spremenila v novo, samostojno dejstvo, ki živi neodvisno od svojih vzrokov."<sup>39</sup> Jezik dialektične analize, ki ga je Pirjevec uporabil, nas lahko vodi, da postavimo domnevo o tretji stopnji triade; le-ta je lahko v samem branju, ki se razumevanja dela v njegovi avtonomnosti in "izvenčasnosti" lahko loteva le ob vnaprejšnjem poznavanju zgodovinskih dejstev ter vzrokov in pogojev dela. Na povsem vzporeden triadni način razrešuje Pirjevec tudi metodološki vidik tega protislovja, nasprotje med pozitivističnim historizmom in njegovo negacijo, ahistorično interpretacijsko metodo. Kot sintezo teh dveh nasprotij poudarja (podobno kot drugi pisci) projekt literarne zgodovine, ki bi bila v skladu z naravo svojega predmeta, ki torej ne bi zahajala niti v pozitivistični redukcionizem niti v subjektivistični ahistorizem, pač pa bi imela za osnovo "jasne nazore o specifičnosti literarne umetnine, o zakonitostih, ki urejajo njen notranji ustroj".<sup>40</sup> Tako sintezo je mogoče doseči, če se literarna zgodovina nasloni na dosežke literarne teorije, področja, ki raziskuje specifično strukturo umetnosti.

Pirjevčev spis jasno kaže, kak preobrat je doživela slovenistika (oziroma vsa slovenska literarna veda); bistvena razsežnost tega preobrata je vzpostavitev literarnega dela kot samostojne estetske (čeprav tudi bistveno zgodovinske) entitete. Prav tu pa se odpira možnost literarne interpretacije; seveda ne v smislu ahistorizma in subjektivismu, pač pa (če izpeljemo implikacije, ki jih lahko najdemo v nekaterih prispevkih k razpravi o statusu literarne zgodovine) kot točke, v kateri se združujeta literarna zgodovina in literarna teorija, ki vsaka po svoje ponujata nujno orodje za prodor v delo in omogočata njegovo

razumevanje. Zato ne more biti naključje, da je v slovenistiki vzporedno z načelnim razpravljanjem o konceptu literarne zgodovine prišlo tudi do razprave o načelih in ciljnih literarne interpretacije. Ob tem sta zanimiva vsaj dva spisa.

Prvi od njiju je razprava Franceta Bernika *O interpretaciji besedne umetnosti*.<sup>41</sup> Izhodišče tega spisa je značilno: zahteva po upoštevanju literarnosti literarnih del oziroma tista konstelacija v literarni vedi, ki se kaže kot nasprotje med pozitivizmom in "imanentno interpretacijo". Interpretacija kot posebna metoda v zgodovini besedne umetnosti postane aktualna ravno z zahtevo po izoblikovanju metode, ki bi zajela literarnost dela. Ker lahko po vsebini bolj ali manj vsako leposlovno umetnino vključimo v kulturnozgodovinske, psihološke, ideološke in druge kontekste, nam kot literarni aspekt dela preostane predvsem forma; od tod tudi poudarjeno zanimanje zanjo. "Forma, zlasti jezikovna, je po mnenju mlajših teoretikov edina zares literarna kategorija v literaturi."<sup>42</sup> Poudarjanje problema forme je po Berniku tudi reakcija na Geistesgeschichte, na njen idealizem in zapostavljanje duhovno oziroma miselno manj bogate književnosti. Literarne raziskave so s premikom poudarka na pesniške forme in jezik spet dobile eksaktno osnovo, od te pa so se spet oddaljile, ko so nekateri avtorji (npr. Kayser) prevzeli načela fenomenologije in torej zapostavili vprašanja nastanka, pogojenosti in vzročnih zvez pojavov. Bernik je precejšnjo pozornost posvetil tedaj očitno odmevnemu delu Erika Lundinga (v prej omenjenem tekstu ga je obsežno predstavil tudi Boris Paternu). Od Lundingovih tez poudarja Bernik predvsem, da je eksaktna interpretacija vezana na pesniški slog, zato ima v tem kontekstu poseben pomen raziskovanje jezika in stila. Stil je po eni strani jezikovni stil dela, po drugi pa tudi njegova notranja oblika, notranja struktura. Lunding je torej postopek interpretacije zasidral v besedno obliko ali stil umetnine, vendar ta stil pojmuje zgodovinsko razvojno. Ob stilni interpretaciji dela se pojavi tudi problem njegove notranje oblike. Pri Lundingu so stilne opredelitve izhodišče za raziskavo idejnosebinskih plasti; vendar pa se je odpovedal temu, da bi prodiral v osebnoizrazno jedro umetnine in v njeno genetično razlago.

V Bernikovem članku je novi pomen literarne interpretacije res tesno povezan s pojmovanjem literarnega dela kot posebne, relativno avtonomne entitete, toda ker je svojskost dela, kot rečeno, predvsem v njegovi formi, je interpretacija omejena predvsem nanjo in ima zato tudi sorazmerno omejen pomen. To je mogoče razbrati tudi iz Bernikove opredelitve interpretacije oziroma interpretacijske metode. "Interpretacija je star znanstveni termin, ki pomeni tekstno razlago. Kot moderna literarnoznanstvena smer se interpretacija ni dosti oddaljila od svoje nekdanje vloge. Tudi danes temelji ta metoda na prepričanju, da lahko dojamemo, razumemo in razložimo jezikovno umetnino iz nje same, brez posegov v biografijo, sociologijo in brez drugih zgodovinskih raziskav."<sup>43</sup> Njena poglobljena ali celo edina resnična vrednost je zato v tem, da se natančno in temeljito loteva literarnega besedila in s tem poudarja vidik tekstnega raziskovanja; raziskovanje besednih plasti v stilni in gramatikalni analizi namreč vodi do globlje vsebine literature. Ne samo da ima z Bernikovega gledišča tako zastavljena interpretacija pravzaprav značaj pomožne discipline, ki jo je nujno treba dopolnjevati še z drugimi metodami, če hočemo dognati vsebino kakega izraza, smisel podobe ali pomen simbola; podrediti jo je treba tudi zgodovinski perspektivi.

Če ozkost pri opredeljevanju pojma literarne interpretacije v Bernikovi razpravi kaže še na nekatere negotovosti ob tej problematiki, pa je iz članka Štefana Barbariča *Nekatera vprašanja literarne interpretacije*<sup>44</sup> očitno, da je nastal v času, ko se je koncept literarne

zgodovine že v veliki meri spremenil in je v njem dobila svoje posebno mesto in vlogo tudi interpretacija. Barbaričev spis je sicer sorazmerno kratek, vendar je pri opredeljevanju problematike širok in jasen.

Ni presenetljivo, da se tudi Barbarič srečuje s problemi literarne interpretacije najprej ob "imantni interpretaciji". Zanimivo pa je, da te ne odkloni že vnaprej kot enostrani subjektivizem, pač pa je v svojih opredelitvah pravzaprav blizu nekaterim temeljnim postavkam te šole. To je očitno npr. ob izhodiščni opredelitvi predmeta: "Interpretacija v smislu strukturalne analize je poseben vid literarnoznanstvene razprave, ki se predmetno omejuje na besedne umetnine in ugotavlja v literarnih stvaritvah umetnostne kvalitete, to je estetske vrednote."<sup>45</sup> To je stališče, ki je povsem očitno naslonjeno na Kayserjeve in Staigerjeve teze: v interpretaciji nastopa delo kot (relativno) samostojen estetski objekt; ker avtor poudarja, da gre za strukturalno analizo, je jasno tudi, da je za ta objekt odločilna njegova strukturiranost.

Seveda se tudi Barbarič ni mogel izogniti vprašanju o razmerju med historičnimi in ahistoričnimi aspekti umetnine; čeprav je koncept dela kot relativno avtonomne (in v tem smislu transhistorične) estetske strukture nujen za interpretacijo, kot jo je avtor zastavil, je zavestno podrejen zgodovinskemu konceptu. Barbarič poudarja: "Naš interpretacijski koncept (ljubljskega seminarja prof. Ocvirka kakor drugih slovenskih literarnih zgodovinarjev, ki se s tem delom ukvarjajo) sloni tako kot programska smer zagrebške 'Umjetnosti riječi' na zgodovinski osnovi."<sup>46</sup> (Navedeni odlomek je zanimiv tudi zato, ker navaja dva pomembna vira za slovenistično literarnointerpretacijsko tradicijo — delo Antona Ocvirka oziroma njegovega seminarja, kjer sta bila odnos med historično-razvojnimi pristopom k umetnini in vprašanju njene avtonomne estetske zgrajenosti ter splošnejše vprašanje razmerja med literarno zgodovino in literarno teorijo dva od temeljnih problemov,<sup>47</sup> in delo "zagrebške šole", avtorjev, ki so od leta 1957 izdajali *Umjetnost riječi*, pripravili pa tudi obsežen metodološki priročnik *Uvod u književnost*, ki je nato doživel vrsto izdaj.) Temeljno načelo ostaja zgodovinska zavest, torej zavest o tem, da so literarne umetnine bistveno časovni pojavi in da jih moramo zato obravnavati predvsem v njihovem zgodovinskem kontekstu. To se na metodološkem nivoju kaže kot primat literarne zgodovine oziroma zgodovinsko koncipirane literarne znanosti, v katero se interpretacija vključuje kot sicer pomembna, a le delna metoda, točneje, kot ena od metod analize literarnih del (tako kot idejna, biografsko-genetična, sociološka ali kulturnozgodovinska). Vse te metode skupaj tvorijo instrumentarij ali sistem postopkov, ki vodijo do "popolnejšega razumevanja literarnega dela".<sup>48</sup> To pomeni, da pojem razumevanja ni povzet v strukturalni analizi estetskega predmeta, pač pa je nadrejen sami interpretaciji; vzpostavljen je kot poznavanje vseh zunanjih in notranjih vezi in razmerij dela. Lahko torej rečemo, da nastopa literarno delo v dveh kontekstih oziroma na dveh nivojih. Na prvem nivoju je delo vzpostavljeno kot estetska struktura, pri čemer so vprašanja pomenskih razsežnosti neločljiva od vprašanj notranje skladnosti posameznih elementov dela; na drugem nivoju pa se ta struktura kaže kot člen nekega širšega konteksta, ki ga vzpostavlja zgodovina s sistemom pogojevanja oziroma vzročno-posledičnih povezav. (Pri tem ni nujno, da ta zgodovinski sistem nastopa v obliki stroge pozitivistične kavzalnosti; Ocvirk ga je npr. transformiral v vprašanja procesa geneze dela.) Literarno delo kot element konteksta se tako vzpostavlja iz svojega položaja v tem kontekstu, iz zvez z drugimi elementi ipd. To velja tudi za njegovo estetsko strukturiranost samo.

Avtor nato obljubi, da bo podal nekaj "praktičnih načel, kako interpretirati, da bo postopek znanstveno zanesljiv, se pravi, da se interpret ne bo prepuščal subjektivnim improvizacijam in ne bo vnašal v razlago teksta avtorju tuje momente".<sup>49</sup> Ta načela pa niso, kot bi lahko sklepali po navedenih besedah, kaki konkretni praktični napotki, pač pa le splošna načela interpretacije. Lahko si jih ogledamo nekoliko podrobneje.

Prva postavka poudarja, da je interpret "konkretna oseba, ki je racionalno in emotivno določena",<sup>50</sup> zato je sposobnost razumevanja in podoživljanja različna, toda lahko se stopnjuje ali ponehava, zato jo je treba gojiti. Druga postavka je pravzaprav pendant prvi: "Vsak interpretiran umotvor določa sebi lastno, specifično obliko interpretacijske razlage."<sup>51</sup> Vnaprej dane sheme in obrazci torej ne zadoščajo več, prav zato dajejo interpreti prednost tistim delom, ki jim čustveno in miselno več povedo.

Avtor torej ne razvija zamisli o "metodološki" hermenevtiki kot teoriji praktičnih načel, ki so splošno veljavna in uporabna. Namesto aplikacije pravil, ki bi zagotavljala znanstvenost (v pozitivističnem smislu) interpretacijske metodologije, poudarja dialoški odnos v interpretaciji. Prvi postavki pravzaprav trdita, da interpretacija ni tehnična operacija, pač pa je interpret s svojo čustvenostjo in racionalnostjo njena neobhodna predpostavka in nujno izhodišče. Toda tudi ta odnos ni enostranski, kajti interpretacija (in s tem v nekem smislu tudi interpret) je bistveno določena z značajem svojega predmeta. Literarno delo ni le pasivni objekt postopkov, pač pa že vnaprej opredeljuje določen odnos do sebe. To stališče zveni zelo moderno (npr. blizu tezam recepcijske estetike), vendar pa je najbrž utemeljeno v starejšem konceptu, namreč v teoriji vživetja (avtor npr. pravi tudi, da terja interpretacija "osebno prizadeto vključitev v delo, avtorja in čas";<sup>52</sup> seveda pa vživetja tu ne moremo razumeti kot "čisti" emocionalni oziroma osebnostni stik dveh individualnosti, pač pa je podrejeno literarnozgodovinskim analizam dela in interpretaciji kot celostni obravnavi teksta.

Naslednji dve postavki pokažeta, da je Barbarič dojel nekatere temeljne zakonitosti "immanentne interpretacije" (v nasprotju z vnaprejšnjim zavračanjem te metode oziroma z dilemo "literarna zgodovina ali interpretacija", kar je bilo v sočasni literarni vedi pogosto). V tretji postavki poudarja pomen literarnozgodovinskega in filološkega gradiva za uspešno interpretacijo in se pri tem, kar je zelo zanimivo, sklicuje ravno na Staigerja. Staigerjeve teze v razpravi *Kunst der Interpretation* povezuje celo z modificiranim pozitivističnim vzročnim modelom. Če povzamemo Barbaričevo stališče, je naloga interpretacije, da pojasni "razmerje med doživljajskim svetom in izraznimi sredstvi", se pravi, da racionalno utemelji "nujnost takega ali drugačnega ritma, stila in kompozicije".<sup>53</sup> Zunanji faktorji nam tako omogočajo, da prodremo ravno do doživljaja kot nosilne dimenzije umetnine. Namesto Staigerjevega gibanja v hermenevtičnem krogu gre torej tu za linearno, enosmerno vzročnost, pa čeprav je ta vzročnost modificirana.<sup>54</sup> Zunanji faktorji opredeljujejo doživljajski svet, le-ta pa določa strukturo dela. Hkrati pa Barbaričeva zamisel vzročnosti res ni "direktna" in spominja na Ocvirkove analize geneze del: osnovni pojem "doživljaj" (ta seveda vodi neposredno v nemško interpretacijsko tradicijo, morda zlasti k Diltheyu) služi kot vmesni element, ki transformira zunanje pogoje v notranje funkcionalno estetsko strukturo.

V naslednji točki avtor od interpretacije zahteva tudi sintezo, ki je hkrati estetsko vrednotenje, in sicer zato, ker je merilo estetske vrednosti harmonija elementov: "Po vsem tem je estetska vrednost dela odvisna od stopnje harmonije, ki obstaja med posameznimi sestavnimi deli, med

vsebinsko-moralnimi kot estetsko-oblikovnimi, med idejno-filozofskimi in čutno doživljajskimi.<sup>55</sup> Povzema torej osnovno načelo "imanentne interpretacije", zahtevo, da naj interpretacija ugotavlja notranjo skladnost, harmoničnost oziroma v nekem smislu celo "identiteto" vseh elementov dela. To zahtevo eksplicitno postavlja tudi kot estetsko vrednostno normo.

Peta postavka nato podreja to na "vživetju" in "podoživetju"<sup>56</sup> utemeljeno interpretacijo enkratnega in individualnega dela zgodovinski perspektivi; interpretacija služi kot gradivo za sintetične sodbe o ustvarjalnosti posameznih avtorjev in obdobj.

Obravnnavani načelni članki, pa tudi številne razprave, ki so relevantne za problematiko literarne interpretacije ali se ukvarjajo s podobnimi vprašanji (npr. vprašanji stila, zgradbe, motivike ipd.) in so izšle konec 50. in v začetku 60. let, kažejo, da se je koncept literarne analize in interpretacije v slovenistiki razvil in utrdil. Zanj je zlasti značilna zahteva po celoviti interpretaciji, se pravi po obdelavi vseh vidikov dela, vsebinskih in formalnih, snovnih in idejnih; to lahko vodi tudi do teze, da je harmonija med temi vidiki pogoj in merilo estetske vrednosti dela. Že v zahtevi po celovitosti interpretacije pa je implicirana še druga značilna zahteva, uskladitev interpretacije z metodami in načeli literarne zgodovine. Ta ne ponuja samo gradiva zanjo, pač pa je tudi merilo njene sprejemljivosti oziroma ustreznosti. Interpretacija je namreč načeloma le ena od metod, ki jih na novo koncipirana literarna zgodovina sintetizira. (Zato pogosto izvirajo iz literarnozgodovinskega področja nekateri glavni pojmi, s katerimi interpretacija operira, pa tudi rezultat je pogosto literarnozgodovinski pojem ali teza.)<sup>57</sup>

Zelo pomemben dokument slovenističnega interpretacijskega koncepta je zbornik *Lirika, epika, dramatika* (1965, 1971<sup>2</sup>); v njem so zbrani teksti avtorjev, ki sodijo med najprezentativnejše pisce slovenistične literarne interpretacije, kot se je razvijala npr. v *Problemih* in drugih revijah prve polovice 60. let. Med vodilne predstavnike prvih letnikov *Problemov* spadata zlasti Matjaž Kmecl in Franc Zdravec, ob njima pa v zborniku sodelujeta še Helga Glušič, ki je v tem času napisala precej analiz in interpretacij sodobnih slovenskih tekstov, in Aleksander Skaza s svojo odmevno razpravo o Rebulovem *Senčnem plesu*. Razprave, zbrane v tej knjigi, so torej avtorji objavljali v raznih revijah prav v tem času. Tem tekstom pa so dodali še splošne sistematične prikaze lirike (Zdravec), epike (Kmecl), dramatike (Glušič), literarnozgodovinske metodologije (Zdravec) in slovenske literarne zgodovine (Kmecl). Za vprašanje, ki se ga tu lotevam, je zanimiva zlasti Zdravčeva razprava *Literarnozgodovinska metodologija*, kajti v njej se posebej ukvarja tudi z interpretacijsko metodo. Značilno je, da avtor prišteva to metodo med literarnozgodovinske metode, kar ponovno potrjuje, da ima v slovenistiki interpretacija svoje posebno, včasih relativno avtonomno, vendar vedno le delno mesto v sklopu literarne zgodovine kot celostne obravnave literarnega dela; v Zdravčevi razpravi ima torej podoben status kot biografsko-psihološka kritika, sociološka kritika, filozofska kritika in stilna kritika. (Avtor obravnava tudi tekstno kritiko, ki pa ima seveda kot filološka priprava na samo razlago dela do neke mere drugačen značaj in status.) A če smo nekoliko pozornejši, lahko opazimo, da našete literarnozgodovinske metode vsebujejo tudi aspekte, ki so zanimivi za interpretacijo literarnih del. To pomeni, da je interpretacijska metoda nujno v tesni zvezi z drugimi in da povzema njihove ugotovitve in prijeme. Ta sintetičnost interpretacijske metode izhaja iz nekakšnega paralelizma ali celo vzajemnosti med njo in samo literarno zgodovino. Naloga literarne zgodovine, kot jo tu opredeljuje Zdravec, se v precejšnji meri pokriva

z osnovnimi razsežnostmi slovenističnega koncepta literarne interpretacije, zlasti z zahtevo po celovitem in hkrati historično usmerjenem pristopu: "Predmet literarne zgodovine je besedna umetnina. Leposlovni raziskovalec jo mora 'obkoliti' in od vseh strani vdirati vanjo".<sup>58</sup> Pravzaprav se celo zdi, da pomeni interpretacija nekak pravi zaključek literarnozgodovinskega dela, kar potrjuje tudi Zdravčeva opredelitev naloge literarnega raziskovalca: razložiti mora umetnino "kot posebno, enkratno jezikovno strukturo".<sup>59</sup> Lahko bi rekli, da po tej zamisli zgodovinar najprej opravi parcialne oziroma specialne raziskave, nato pa na tej osnovi interpretira delo kot posebno estetsko jezikovno strukturo, pri čemer "zunanje" elemente povezuje z "notranjimi", strukturnimi elementi dela. (Pri tem je treba opozoriti, da Zdravec ne gradi kake hierarhije metod, kot bi se po tej kratki oznaki morda zdelo, pač pa navaja Barbaričevo stališče iz prej omenjene razprave, da interpretacijska metoda ne teži po prevladi nad drugimi, pač pa skupaj z njimi služi kot instrument, ki vodi k popolnejšemu razumevanju umetnine.)

Povzemimo osnovne Zdravčeve ugotovitve in teze o interpretacijski metodi. Poudarja zlasti povezanost, medsebojno skladnost posameznih elementov umetnine. "Zato mora interpretacija potekati induktivno-sintetično. Obliko in vsebino je najbolje interpretirati simultano."<sup>60</sup> Zdravec torej vidi (podobno kot npr. Staiger in Kayser) bistveno dimenzijo literarne interpretacije v stalni povezanosti med analizo in sintezo, torej v težnji, da delo analiziramo, "razstavimo" tako, da bodo tako izolirani elementi ostajali deli celote in napotevali nanjo. V zvezi s tem pa opozarja na nevarnost, da bi raziskovalec skoz interpretacijo vnašal v delo svoje lastne nazore in spekulacije. Interpretacija mora torej ustrezati merilom, ki literarno zgodovino (katere del je) verificirajo kot znanstveno, ta merila pa implicirajo določeno distanco med objektom in subjektom raziskovanja. Interpretacija mora torej postaviti delo v njegov "zgodovinski horizont", oziroma, kot to formulira avtor sam, mora "spoštovati pogoje, ki umetnino vežejo na njene stvarne psihološke in socialne osnove, na umetnika in duhovno umetniški prostor, v katerem je umetnina nastala";<sup>61</sup> to pa ne le zato, da omogoči znanstveno verifikacijo svojega početja, pač pa tudi zato, ker te "zunanje" zveze temeljno opredeljujejo "notranje", tudi eminentno estetske dimenzije dela; ne gre torej le za verifikacijo razumevanja, pač pa do neke mere za razumevanje samo. Ob tem Zdravec še posebej opozarja na celostno ali totalno interpretacijsko metodo, ki jo zastopajo nekateri jugoslovanski literarni zgodovinarji: "Totalni odnos do umetnine jim pomeni, da ima ta biografsko-psihološki, svetovnonazorski ali filozofski, kulturnozgodovinski in socialni (sociološki) pomen in vrednost, hkrati pa je vsa ta in taka vsebina estetsko izražena in opisana, 'urejena' v poseben, enkratno jezikovno stilni in kompozicijski sistem ali strukturo."<sup>62</sup> Lahko rečemo, da ta oznaka precej točno opredeljuje cilje, ki si jih je zastavila slovenistika v literarni interpretaciji.

Med razpravami o posameznih literarnih delih, kot so zbrane v knjigi, jih je precej, ki postavljajo v ospredje izrazito literarnozgodovinske pojme in problematiko ali pa se lotevajo le enega aspekta dela, toda v večini razprav je vsaj implicitno prisoten problem razumevanja in razlage dela, kot ga je opredelil Zdravec v svojem prispevku o literarnozgodovinski metodologiji. Mislim, da je med temi analizami in interpretacijami vreden še posebne pozornosti Zdravčev spis o Pregljevi *Matkovi Tini*; to razpravo imamo lahko za enega najlepših primerov slovenistične literarne interpretacije.

Izhodišče te Zdravčeve interpretacije sta dve očitni posebnosti Pregljeve proze: "zasnova baročno-ekspresionističnega človeka in zgrad-

ba pripovednega stavka".<sup>63</sup> Tako izhodišče je pravzaprav zelo značilno za slovenistični pristop. Zdravec npr. že na samem začetku združuje vsebinski vidik (strukturiranost človeka) s formalnim (zgradba stavka), pri čemer sta aspekta seveda medsebojno odvisna, saj pisatelj šele s svojo posebno rabo glagolskih in stavčnih oblik "prav razvije podobo baročno-ekspresionističnega človeka".<sup>64</sup> Razen tega je seveda oznaka "baročno-ekspresionistični človek" izrazito literarnozgodovinska. To pomeni, da je interpretacija tesno vpeta v literarno zgodovino, toda hkrati nastopa ta izrazito historično opredeljeni tip človeka kot odločilen notranji strukturni element dela in dobiva v tem smislu transhistorično vrednost.

V osrednjem delu svoje interpretacije sledi avtor poteku dveh "središčnih dogodkov" oziroma "dogajalnih zgodb" novele, se pravi zgodovinskemu dogodku usmrtnitve voditeljev tolminskega upora in individualni zgodbi o ljubezni in smrti Matkove Tine. Sledi razpletanju teh dveh dogodkov v noveli in pri tem opozarja na stilna, kompozicijska, zvočna in druga sredstva, s katerimi pisatelj dosega želene učinke, se pravi določeno zgrajenost sveta in človeka. Ta Zdravčev postopek lahko ilustriram s povzetkom njegove analize začetka novele. Tako ugotavlja, da se pripoved začne s poudarkom na zgodovinskem času in z nastopom stranskega, množičnega subjekta. Vzburjeni zvočnosti v nočni pokrajini (zvonovom) je paralelna vzburjenost ljudi, vzrok za to vzburjenost pa je obsodba tolminskih puntarjev. Na začetku novele torej stoji učinkovit duševni in zgodovinski motiv; njegova resničnost je poudarjena s koledarsko oznako časa in topografsko oznako epskega prostora. S tem je uvedena tudi razdalja med popotniki in moriščem, med izhodiščem in ciljem. Ta razdalja je strukturni element, ki bo dramatično stopnjeval individualno (Tinino) zgodbo. Na ta način torej Zdravec sledi razpletanju in prepletanju obeh zgodb.

Če je v osrednjem delu Zdravčeve razprave poudarek na analizi literarne vsebinske zgrajenosti novele (pri čemer se srečujemo tudi z nekaterimi kompozicijskimi in stilnimi problemi, ki jih ni mogoče ločiti od vsebinske analize), se avtor v tretjem delu svojega teksta posveča predvsem formalni problematiki, vprašanju stila. Formalno-stilna analiza je namreč nujno dopolnilo vsebinske, pravzaprav njena druga plat. "Stil besedne umetnine izraža pisateljevo čustveno in miselno predstavo človeka in sveta, je njegov posebni način, kako pripoveduje in oblikuje neko problematiko."<sup>65</sup> Pri tem Zdravec nakaže tudi literarnozgodovinske dimenzije Pregljevega stila, kar ga pripelje do ugotovitve, da je "Pregljeva upodobitev življenja (...) v osnovnih sestavinah naturalistično ekspresionistična".<sup>66</sup>

Skratka, Zdravec analizira Pregljevo novelo kot specifično literarno strukturo, ki jo opredeljuje notranja skladnost elementov, vsebinskih in formalnih aspektov. Vsebina in oblika sta dialektično povezani, kot je opozarjal v prej omenjenem članku v *Problemih* (gl. op. 7); vsebinske značilnosti se uresničijo šele s pomočjo oblikovnih oziroma stilističnih posebnosti, hkrati pa je formalna plat utemeljena na vsebinski: "Pregljeva nazorsko čustvena razdvojenost, ujeta v dramatična nasprotja: snov — duh, telo — duša, satan — bog, zaobsega torej njegov stil, posebno pa stavčne zveze in metafore."<sup>67</sup> V tej dialektični povezanosti pa je literarna struktura pravzaprav realizacija nekega pogleda na svet in specifičnega pojmovanja človeka; to pa omogoča literarni zgodovini, da vključi vase interpretacijo literarnega dela kot samostojne jezikovne strukture.

Taka zastavitev interpretacije velja bolj ali manj tudi za delo drugih avtorjev, ki so sodelovali v zborniku. Tako je mogoče jasno videti, kako Helga Glušič v svojih analizah sodobnejših slovenskih del povezuje

gradnjo teh del in dramaturško logiko razvoja zgodbe z idejnimi vidiki, ki se na tak način razkrivajo. Matjaž Kmecl poudarja v svojih interpretacijah idejni aspekt, ta idejnost pa je tesno povezana s strukturiranostjo samega teksta. Tako npr. njegov spis *Pravljličnost Večerne pravljice*, interpretacija Strniševe pesmi *Večerna pravljica*, v nekem smislu prenaša dogajanje iz enega (poetičnega) v drug (idejni) govor, z drugimi besedami, interpretacija sledi notranjim razmerjem in značilnostim Strniševega teksta in razkriva njihovo idejno funkcijo. Ta se pravzaprav izkazuje iz razlik med razmerji znotraj Strniševega "pravljličnega" sveta in našega običajnega sveta, v katerem vlada "zdravi razum". Dodamo pa lahko, da za Kmecla Strniševa pesem očitno ni le v verze prenesena miselnost; idejnost, ki jo ugotavlja v delu, lahko razumemo tudi kot racionalizacijo osnovnega strukturalnega principa pesmi. Raziskovanje idejnosti bi torej lahko pojmovali tudi kot verbalizacijo tistega osnovnega "zakona", ki v Strniševi pesmi organizira motive, gradnjo podob, kompozicijo, metaforiko, zvočnost ipd.; idejna funkcija tako artikuliranega "zakona" pa se pojavi, ko ga postavimo v odnos z drugim "zakonom", namreč s tistim, ki opredeljuje naša običajna pojmovanja. Tudi za Kmeclove interpretacije, ki se s poudarjanjem idejnosti deloma bližajo modelu, kot so ga vzpostavile *Perspektive*, torej velja, da v njih nastopa literarno delo kot jezikovno-estetska struktura, idejni smisel pa izhaja šele iz njene strukturiranosti. Razprava Aleksandra Skaze o vprašanju literarnih likov v Rebulovem *Senčnem plesu* pa zlasti v svoji dokončni obliki (*Osrednji literarni lik kot dominantna semantična enota v romanu Senčni ples*) že nakazuje premik od interpretacije proti analizi, ki bi jo mogli imenovati "retorična"; v tem spisu avtorju ne gre za vprašanje, kako demonstrirati notranjo skladnost elementov dela in s tem eksplicirati njegov smisel, pač pa za vprašanje, kako je roman organiziran kot semantični sklop, kako literarna sredstva organizirajo specifično realnost v romanu. S tem že nakazuje probleme, ki so nato prevladali v sedemdesetih letih.

Med avtorji, ki so odločilno oblikovali slovenistični koncept interpretacije, pa niso zastopani v zborniku *Lirika, epika, dramatika*, je treba opozoriti zlasti na Borisa Paternuja. Omenil sem že njegov spis *Nekaj problemov naše kritike*, kjer je razvil pojem "integralne interpretacije"; v prvih letnikih *Problemov* je nato objavil vrsto interpretacij novejših slovenskih literarnih del.<sup>68</sup> V teh člankih je vzpostavil in razvil svoj interpretacijski koncept, ki si ga lahko natančneje ogledamo npr. ob analizi Strniševe pesniške zbirke *Odisej*.

Paternu odkriva v Strniševi zbirki protislovje med strašljivo temo in lepimi sanjami, ki je bilo sicer v njegovi poeziji prisotno že prej, vendar je zdaj še posebej poudarjeno. Uvodno disonanco je pesnik vzpostavil s ciklom *Blaznost*; ta pomeni brezobzirno in usodno srečanje obeh temeljnih sestavin njegove lastne eksistence: oba pola se tu močno okrepi. Uničevanje lepih "misli" in "sanj" je tema, ki nato živi skozi vse cikle in predstavlja v idejnem ustroju izhodiščno doživetje, ki ga spremlja silovita antiteza. Strniševa slika sveta nastaja iz nenehne prisotnosti obeh glavnih polov pesnikove eksistence in njenega boja. Iz razmerja protisil in iz notranje narave spopada nastaja tudi avtorjev stil. V zbirki nato naraščajo uničevalni elementi, pa tudi ohranjevalne sile. V ciklih *Lutka* in *Inferno* se razkrije resnica poraza. Človek je do kraja razklan in odtrgan od zadnjih ostankov človečnosti. Toda tudi tu je prisotna antiteza v dramatičnem boju za notranjo sintezo; a ta vedno znova prihaja do roba razpada. Sodobne težnje so vidne v izrazu. Sicer je navzoča surrealistična tehnika svobodnega "orkestriranja", toda ureja se v skrajno nazornost in notranjo logiko, sintaksa je jasna ipd. Prostor

in čas sta sicer povsem imaginarna, toda vizualno nazorna. V ciklu Gora pride do končnega razpada, do konstituiranja tragičnega sizifovstva, uporne eksistence. Vizualna oprijemljivost je še bolj konkretna, vključena so še določila drugih čutov, čas in prostor sta ostro začrtana, v lirski pripovedi se odpirajo znatne epske in dramske razsežnosti. Zbirka torej formulira težnjo v ponovno celovitost človeške eksistence po infernu skrajno protislovne človeške biti, vendar ne doseže zaključne katarze, pač pa le voljo k odisejskemu vztrajanju. V skladu s tem ugotavlja Paternu v izrazu in kompozicijski strukturi dela pregleden red metaforične razsežnosti, poskus totalnega pesniškega izraza (lirski z epskimi in dramskimi elementi), kompozicijo s poantiranim vrhom ipd.

Najprej je torej očitno, da se Paternu ne loteva interpretacije posameznih pesmi, pač pa obravnava zbirko kot urejeno celoto, skozi katero se razkrivajo in razvijajo osnovna razmerja. Pravi predmet njegove pozornosti je torej tisti "kontekst", ki ga pesmi ustvarjajo s svojimi medsebojnimi odnosi in urejenostjo; lahko bi celo rekli, da obravnava Strniševo zbirko kot enotno zaključeno delo.

V članku *Nekaj problemov naše kritike* (gl. op. 3) je Paternu poudaril, da temeljna strukturna zakonitost dela ustreza umetnikovi sliki sveta. Tako tudi v interpretaciji Strniševe zbirke opaza to strukturno jedro, v katerem se združujejo vsi ostali vidiki; to je dualistično nasprotje "sanj" in njihovega uničevanja. Ta boj dveh polov je po njegovem mnenju odločilen za pesnikovo eksistenco in konstituira Strniševo sliko sveta. Skozi ta strukturni zakon razume Paternu vso zbirko, saj ne govori samo o pomenski, idejni plasti, pač pa odkriva analogno strukturiranost v gradnji podob in metafor, prostora in časa, pesniških form, sintakse ipd. To pomeni, da v Paternujevem pristopu nastopa pojmovanje umetnine kot celovite zgradbe, katere vsaka plast ali dimenzija je strukturirana po neki temeljni strukturi. Pri tem pa ni naključje, da lahko v njegovem interpretacijskem postopku zasledimo tudi neko ustaljeno zaporedje; navadno začenja s pomensko oziroma idejno plastjo, in prav tu se mu razkrije tisto osnovno jedro, ki mu nato sledi skozi ostale plasti. Analize le-teh pravzaprav potrjujejo ali variirajo ugotovitve, do katerih je že prišel. Lahko bi rekli, da te "formalne" plasti v sami interpretaciji nimajo iste vrednosti kot pomenska plast, saj je idejnost tisti aspekt, ki je najbolj diskurziven in je zato pri interpretiranju dominanten.

Paternujev postopek se torej sklada s pristopom, ki sem ga označil kot "slovenistični koncept interpretacije". Delo obravnava kot strukturirano celoto, ki je utemeljena na osnovnem strukturnem zakonu; pri interpretaciji zato upošteva načeloma vse plasti oziroma aspekte dela. Druga značilnost slovenističnega koncepta, literarnozgodovinska utemeljenost in relevantnost interpretacij, v tekstih, ki jih je objavil v *Problemih*, ni tako očitna, in sicer zato, ker gre za kritiške obravnave sočasnih del. Da pa je mogoče ta pristop brez težav povezati z literarnozgodovinsko intenco, dokazuje omenjena Paternujeva študija v zborniku *Slovenska književnost 1945-1965*.

Naj za konec opozorim še na en Paternujev tekst, ki kaže, kako se je njegov pristop spremenil ob naraščajočem pomenu strukturalistične misli. V tem smislu nakazuje konec obravnavanega obdobja in nastop problematike, ki so jo v slovensko literarno vedo prinesla sedemdeseta leta; gre za razpravo *Avantgardizem v navzkrižju struktur*.<sup>69</sup> (Delo se ukvarja s teksti, objavljenimi v zborniku *Katalog 2*; v tem lahko vidimo nekakšno pravilnost, kajti aspekti, ki so blizu strukturalizmu, so tesno povezani z avtorji tega zbornika.) Ta razprava seveda ne pomeni takega popolnega preloma z modelom interpretacije, kot ga je Paternu že razvil. Še vedno je npr. prisoten celostni aspekt, po katerem vse plasti takega

teksta formira neka osrednja zakonitost. Tako piše ob Šeligovi prozi: "Ustroj te proze je nenavadno izrazit, tako da so njena globlja motivacijska gibalna sorazmerno preverljiva v vseh plasteh dela, od zgodbe in ideje do stavčnega ustroja in slovarja besed."<sup>70</sup> Ohranil je torej zamisel o literarnem delu kot strukturi, ki v svojih različnih plasteh uresničuje isto zakonitost. Vendar pa je očitno, da njegova analiza avtorjev *Kataloga 2* ni več interpretacija v istem smislu kot analiza Strniševega *Odiseja*. Pri Strniši je bilo mogoče osnovno zakonitost razbrati iz vsebinskih in idejnih plasti dela in jo nato potrditi še v drugih plasteh; tako je "osnovna strukturalna zakonitost celote" hkrati eksistenčialna resnica, temeljna ideja in smisel dela. Npr. ob Šeligu pa Paternuja zanima predvsem to, kako je pripoved strukturirana. V ospredju so torej "naratološka" oziroma "retorična" vprašanja. "Smisel" dela ni več identičen s strukturalno zakonitostjo; idejni aspekt je tako le en del, tako rekoč funkcija te strukturiranosti (tako je temeljna zakonitost Šeligovega teksta dvojnost organiziranosti njegove pripovedi). Skratka, pomen nima več substancialnih razsežnosti, ne strukturira teksta, pač pa struktura označevalcev vzpostavlja pomen. Struktura je prevladala nad smislom.

#### OPOMBE

<sup>1</sup>Pričujoči spis je nekoliko predelano poglavje iz daljšega teksta (magistrskega dela na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete v Ljubljani) z naslovom *Interpretacija v slovenski literarni vedi (1960 — 1970)*. Ta tekst obravnava problematiko interpretacije, kot je nastopala pri nekaterih vidnih predstavnikih slovenske literarne vede, pri čemer sega razpon te problematike od konfrontacij literarnozgodovinskega in interpretacijskega modela prek sintez teh dveh načel do filozofsko usmerjene literarne interpretacije in do radikalnejših premislekov o vzajemnosti teksta in branja oz. interpretacije. S tega vidika sem natančneje označil delo Antona Ocvirka (prim. op. 37), Marijana Krambergerja, Janka Kosa, Dušana Pirjevca, Tarasa Kermaunerja in Andreja Inkreta. Ob tako zarisani razvojni liniji interpretacijske problematike pa ni mogoče spregledati nekoliko drugačnega pristopa, ki se je razvil predvsem v slovenistiki. Pristop in problemi, kot so se izoblikovali tu, so seveda do neke mere vzporedni problematiki, kot so jo izoblikovali prej naštetih pisci (navsezadnje so se slovenisti nujno srečevali z zelo podobnimi ali celo istimi vprašanji), vendar so slovenistične rešitve v veliki meri temeljno različne npr. od rešitev piscev iz kroga Perspektiv ali so do njih celo odkrito polemične. Tu torej poskušam označiti nekatere posebnosti te linije literarne interpretacije.

<sup>2</sup>Matjaž Kmecl: *Moč in nemoč*. Problemi 1962/63, str. 293 — 294.

<sup>3</sup>Boris Paternu: *Nekaj problemov naše kritike*. Problemi 1962/63, str. 295 — 297.

<sup>4</sup>Navedeno delo, str. 297.

<sup>5</sup>Prav tam.

<sup>6</sup>Jože Snoj: *Načelna glosa h konkretnemu pojavu*. Problemi 1962/63, str. 302 — 306.

<sup>7</sup>Franc Zadavec: *Idejna ali estetska kritika*. Problemi 1962/63, str. 306 — 308.

<sup>8</sup>Niko Grafenauer: *Kritika in njen predmet*. Problemi 1962/63, str. 420 — 422.

<sup>9</sup>Navedeno delo, str. 420.

<sup>10</sup>Prav tam.

<sup>11</sup>Navedeno delo, str. 421.

<sup>12</sup>Breda Pogorelec: *Vprašanje sistematične kritike jezika*. Problemi 1962/63, str. 424 — 425.

<sup>13</sup>Prim. njeno razpravo *Književna gibanja kot odsev družbenega razvoja slovenskega naroda*. Slavistična revija 1953, str. 57 — 66.

<sup>14</sup>Anton Slodnjak: *O Prešernovem "Slovesu od mladosti" in o literarnozgodovinski rehabilitaciji Antona von Scheuchenstuela starejšega*. Slavistična revija 1956, str. 10 — 29.

<sup>15</sup>Navedeno delo, str. 22.

<sup>16</sup>Navedeno delo, str. 14.

<sup>17</sup>Navedeno delo, str. 22.

<sup>18</sup>O razmerju med "razumevanjem" in "pojasnjevanjem" oziroma med literarnozgodovinskimi kavzalnimi načeli in načeli interpretacije nekoliko obsežneje govorim v razpravi *Interpretacija in zgodovina*, Primerjalna književnost 1985, št. 1, str. 19 — 33.

<sup>19</sup>Anton Slodnjak: *Koncepcija kritike v literarnih zgodovinah jugoslovanskih narodov*. Slavistična revija 1955, str. 160.

<sup>20</sup>Prav tam.

<sup>21</sup>Anton Slodnjak: *Ivan Cankar: Hiša Marije Pomočnice*. Slavistična revija 1969, str. 183 — 190.

<sup>22</sup>Franc Zadavec: *O literarni zgodovini*. Jezik in slovstvo 1955/56, str. 265.

<sup>23</sup>Navedeno delo, str. 266.

<sup>24</sup>Lovrenc Rutar: *Kosmačeve novele*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 161 — 167.

<sup>25</sup>Janez Rotar: *Umjetnost riječi 1957 - 1969*. Slavistična revija 1970, str. 268 - 271.

<sup>26</sup>Anton Slodnjak: *Koncepcija kritike...*, str. 159.

<sup>27</sup>Čeprav je bil Paternu do knjige tudi kritičen (očital ji je, da je eklektična in idejno neizrazita), je bila med takratno mlajšo generacijo literarnih zgodovinarjev očitno precej odmevna, kar potrjuje tudi razprava Franceta Bernika *O interpretaciji besedne umetnosti* (gl.op. 41). Lundingovo pisanje je bilo lahko zanimivo zaradi sintetičnega pristopa, pa tudi zaradi poudarjanja objektivnih zgodovinskih in lingvističnih aspektov.

<sup>28</sup>Boris Paternu: *Problemi sodobne literarne zgodovine*. Jezik in slovstvo 1957/58, str. 226 — 231, 277 — 283; cit. str. 226.

<sup>29</sup>Prim. mdr. Janez Rotar: *Pripovedni stil Maslja Podlimbarskega*. Jezik in slovstvo 1957/58, str. 135 — 137; Jože Toporišič: *Prešernova "Pevcu"*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 135 — 137; Kajetan Gantar: *K "Turjaški Rozamundi"*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 200 — 203; France Bernik: *Podoba in funkcija pokrajine v Jenkovi liriki*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 122 — 131; Fran Petre: *Pesniški izraz ekspresionizma*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 145 — 152; Helga Glušič: *K zgradbi novel Cirila Kosmača*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 256 — 260; Marijan Kramberger: *Bori, Kosovelovi bratje*. Jezik in slovstvo 1958/59, str. 73 — 77.

<sup>30</sup>Boris Paternu: *Literarna zgodovina v sodobnem življenju*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 38 — 47.

<sup>31</sup>Navedeno delo, str. 38.

<sup>32</sup>Navedeno delo, str. 46.

<sup>33</sup>Dušan Pirjevec: *O nekaterih sodobnih vprašanjih slovenske literarne zgodovine*. Jezik in slovstvo 1960/61, str. 1 — 5.

<sup>34</sup>Navedeno delo, str. 2.

<sup>35</sup>Prav tam.

<sup>36</sup>Navedeno delo, str. 3.

<sup>37</sup>Tudi Ocvirk se je skliceval na tako dualistično opozicijo; prim. o tem Igor Zabel: *Problem razumevanja literarnih del pri Antonu Ocvirku*. Primerjalna književnost X, 1987, št. 2, str. 1 — 18.

<sup>38</sup>Pirjevec: *O nekaterih...*, str. 3.

<sup>39</sup>Prav tam.

<sup>40</sup>Navedeno delo, str. 4.

<sup>41</sup>*O interpretaciji besedne umetnosti*. Sodobnost 1966, str. 340 — 354. Ponatis v: France Bernik: *Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana 1980; navedke povzemam po tej izdaji. V opombi v knjigi avtor opozarja, da je spis nastal že leta 1958 in da je bil namenjen za objavo v Reviji 57, zato ga kljub poznejši letnici izida upoštevam v tem kontekstu.

<sup>42</sup>Bernik, navedeno delo, str. 550.

<sup>43</sup>Navedeno delo, str. 568 — 569.

<sup>44</sup>Stefan Barbarič: *Nekatera vprašanja literarne interpretacije*. Jezik in slovstvo 1961/62, str. 174 — 177. Razprava je referat, ki ga je imel avtor na 3. jugoslovanskem slavističnem kongresu.

<sup>45</sup>Navedeno delo, str. 175.

<sup>46</sup>Prav tam.

<sup>47</sup>Gl. Zabel, navedeno delo.

<sup>48</sup>Barbarič, navedeno delo, str. 175.

<sup>49</sup>Prav tam.

<sup>50</sup>Prav tam.

<sup>51</sup>Prav tam.

<sup>52</sup>Navedeno delo, str. 176.

<sup>53</sup>Navedeno delo, str. 175.

<sup>54</sup>"Omeniti pa je treba, da zunanjih činiteljev ne gre obravnavati mehansko po principu direktne vzročnosti, marveč funkcionalno, to je po organizaciji zunanjega, objektivnega v avtorjevem doživljajskem svetu." Prav tam.

<sup>55</sup>Prav tam.

<sup>56</sup>Ta pojma ustrezata nemškima pojmom *Einführung* in *Nacherlebnis*, ki sta bila temeljna za Diltheyovo teorijo. Barbarič poudarja, da bo prodiranje proti avtorjevemu imaginativnemu svetu in njegovi doživljajski sferi (kar je, kot smo videli, temeljno vozlišče interpretacije) "ostalo še nadalje pretežno podoživljajsko, zato bo treba nemalokdaj tankočutne analize povezovati še s sposobnostjo in močjo emocionalnega življenja in doživljanja". Navedeno delo, str. 177.

<sup>57</sup>Zato je jasno, zakaj je moralo priti do polemike z interpretacijskim konceptom Perspektiv oziroma do očitka, da se ta enostransko omejuje le na idejnost dela. Problem pravzaprav ni bil v tem, da bi Kos, Kermauner, Klabus in drugi pisci Perspektiv spregledovali vse aspekte dela razen idejnih, pač pa v tem, da sta interpretacijska koncepta implicirala tudi dva različna koncepta zgodovine. Poudarjanje "idejnosti" je bilo pri piscih Perspektiv rezultat pojmovanja literarnega dela kot forme samozavedanja historičnega subjekta. Če sledimo heglovski logiki take trditve (in ravno heglovski "novomarksistična" misel je v Reviji 57 in Perspektivah prevladovala), lahko rečemo, da je prevedljivost na refleksivni nivo in na teoretski diskurz (torej "idejna interpretacija") mogoča zato, ker je literatura oblika samozavedanja, teorija (filozofija) pa tisto območje, kjer samozavedanje doseže svojo najvišjo obliko; naloga filozofije je torej, da skozi refleksijo nižjih oblik samozavedanja dopolni njihovo potencialnost ("čutnost") in privede idejo do njej lastne oblike. "Idejna interpretacija" je torej konsekventna dopolnitev ali celo izpolnitev literature. Seveda v teoriji Perspektiv ni šlo za realizacijo absolutnega duha. Samozavedanje je samozavedanje historičnega subjekta; od tod zahteva, da je treba reflektirati tudi sam akt razumevanja, kajti tudi ta je oblika historičnega samozavedanja, torej nič absolutnega. Tako literatura kot interpretacija prezentirata historično situacijo subjekta (seveda ne neposredno, pač pa skozi njegovo ideologijo), izrekata ali demonstrirata torej "resnico" subjekta ali njegove situacije. Od tod ključni pomen termina "resnica", ki tako pogosto nastopa v Perspektivah. Nasprotno pa se v slovenistični interpretaciji pojem resnice pojavlja (kolikor sploh se) v adekvacijskem smislu, kot skladnost znanstvenega spoznanja z danim predmetom.

<sup>58</sup>*Lirika, epika, dramatika*. Murska Sobota 1971 (2. izd.), str. 73.

<sup>59</sup>Prav tam.

<sup>60</sup>Navedeno delo, str. 93.

<sup>61</sup>Navedeno delo, str. 94.

<sup>62</sup>Prav tam.

<sup>63</sup>Navedeno delo, str. 151.

<sup>64</sup>Navedeno delo, str. 152.

<sup>65</sup>Navedeno delo, str. 160.

<sup>66</sup>Navedeno delo, str. 163.

<sup>67</sup>Navedeno delo, str. 162.

<sup>68</sup>Boris Paternu: *Lirika Jožeta Udoviča*. Problemi 1962/63, str. 9 — 25; *Strnišev "Odisej"*. Problemi 1962/63, str. 979 — 988; *Tauferjev "Jetnik prostosti"*. Problemi 1962/63, str. 979 — 988; *Kocbekova "Groza"*. Problemi 1962/63, str. 1105 — 1125; *Krakarjev "Cvet pelina"*. Problemi 1964, str. 9 — 16; *Menartovi Semafori mladosti in*

*Bela pravljica*. Problemi 1964, str. 238 — 287; *Minattijeva lirika*. Problemi 1964, str. 613 — 634; *Povojna lirika Antona Vodnika*. Problemi 1965, str. 220 — 253; *Lojze Krakar, Med iskalci biserov*. Problemi 1965, str. 434 — 439. Nekatere teh tekstov je nato uporabil tudi v svoji študiji o novejši slovenski liriki v knjigi *Slovenska književnost 1945 — 1965*, Ljubljana 1967, vendar pa so analize in interpretacije, objavljene v Problemih, na splošno obsežnejše in neposrednejše.

<sup>60</sup> Boris Paternu: *Avantgardizem v navzkrižju struktur*. Slavistična revija 1971, str. 241 — 271.

<sup>70</sup> Navedeno delo, str. 242.

...voda, medicina, ko zabava. Velika avtorja  
lirika, ki se dvomi o upravičenosti obseva posrednosti  
disciplin, sočuj tudi v razsvetljivosti in razsvetljavni praksi naše književ-  
nosti.

Wellekovo, v praksi nesmanjivemu zabavo, ki je je strokovna  
publicitaska namizijna odličnost, lahko pustimo poplavljeni ob strani.  
Spodajemo pa se, kaj medita oba druga modra.

Konstantinovičeva odločitev je tekina, da primerjalno književnost  
daje tradicijski stroji zgodovina—teorija—kritika, s čimer se pa  
seveda ne more spremeniti celotna igranja literarne vede v nazorno the-  
macijo. Športa je predvsem odnos med dediščino vojno panog na eni  
strani in pridružen primerjalno književnostjo na drugi strani, saj je  
odino, da nova slovenska krovna literarna vede postajajo kot  
teorizirani modri. Dodana odločitev književnosti zavrača oba vsaka  
stanja kot navedena teorija, zato v tem stavku uveljavlja kot  
podstavek, kot rujan. Zavedi vga je treba sveda njeno razsvetlo  
literarno zgodovina, literarno teorija je literarna kritika kot  
opredelila.

V nasprotju s Konstantinovičem je Wellekova avtoriteta bolj  
koharentna, saj je primerjalna književnost tukaj uveljavljena v široki  
ved. Ti so modri sodej na raziskujejo po tem, kakšen je njihov modri  
obravnavanja literarne zgodovinski—teoretični ali kritični, ampak  
kritični je njihov raziskovalni radij. To lahko obseva tudi samo  
literaturo, vod literaturo ali pa literaturo Evrope in vsega sveta, s njimi  
prve okvarjeno nacionalna, primerjalna in vseevropska literarna vede. (Če  
literarna vede zvezo tako in tako si naklepajo, ker je poveli izpisi iz  
previdnih vede nejasni in ga je mogoče po potrebi razumeti s drugo  
dodano radi s primerjalno književnostjo.) Med vsakovno književnostjo  
pa kot skupnem literarnih del, ampak kot vsakovno literarno vedo in  
primerjalno književnostjo obravnavajo po Komara teoretični, ki so modri  
impenzije (zgodovina književnosti) ima hči štiri podvrstke in štiri  
skolji kot primerjalno književnost ali analize (primerjalno književnost  
raziskuje svoje literarne s drugimi področji, torej lastno metodo in se  
skrivlja s primerjalnostjo).

Če pa je primiselnost, pa si pripadajočega razloga, zaradi katerega se  
moralno razločevati med vsakovno in primerjalno literarno vedo, saj se je  
pogosto težko opredeliti, ali konkretna raziskava sodi v eno ali v druge  
vede. Pymiselnost soper vsakovno književnost kot posledni slovenski  
literarne vede razločijo poslej izkušnja, ki pove, da je taka odločitev  
razsvetlo in radij pove in hči štiri literarne tradicije.

Ker lahko povzamemo štiri literarne področja ob drugi literarne  
konkretizacijo literarnih ved, je primerjalna književnost v slovenski  
je lahko opredeljena poleg nje, saj se razločujejo od nje. Če pa  
ali slovensko literaturo se pravi, da je posebnost ob literarni  
konkretizacijo slovenski in se iz tako drugo razločevanje literarne vede.

Daljšo literarno vedo in literarno zgodovina, literarno teorija in  
literarno kritika sojalna teorija s daljšo zgodovino, torej literarne  
vede in primerjalna literarna vede. Tudi po vsej strani seveda  
književnosti razločevanje sveda in se razločevanje razločevanja  
zgodovina, teorija je kritika. Tudi tako razločevanje razločevanja  
literarne vede.

PREGLEDI

Evald Koren

PRIMERJALNA  
KNJIŽEVNOST  
IN LITERARNA  
VEDA

Dr. Chervinskij  
*La littérature  
comparée*,  
1969