

O INTERPRETACIJI BESEDNE UMETNOSTI

France Bernik

I

Pričujoče razmišljanje ne bo moglo zajeti vse problematike, ki jo bralcem obljublja morda nekoliko presplošen naslov eseja. Vprašanja v zvezi s posebno metodo v zgodovini besedne umetnosti so namreč tako številna in kljub precejšnji strokovni literaturi, ki nam je na voljo, še vedno brez potrebne sistemizacije, da jih kratko malo ni mogoče obravnavati hkrati. Zato se bomo omejili predvsem na eno smer tako imenovane interpretacijske metode v literarnem zgodovino-pisju, na tisto, ki je nastopila kot prva reakcija na preživele smeri znotraj te družbene vede. Oglejmo si torej, kaj je pomenil in kaj v glavnem še danes pomeni slovstvenim zgodovinarjem pojem *interpretacija*, kakšno metodo v raziskovanju leposlovja označuje ta latinski izraz, ki ga v navadnem pomenu uporabljata tudi naša dnevna literarna kritika in polemika.

Že pred začetkom druge svetovne vojne se je v znatnem delu zahodne Evrope pojavil odpor zoper tako imenovane »neliterarne« metode v literarni znanosti. Ta odpor se je po letu 1945 še okrepil in kakor vsako novo gibanje je imel tudi odpor zoper »neliterarne« vidike v literarni vedi in zgodovini ob svojem začetku pretirane razsežnosti. Ob koncu tridesetih let, ko je prodril v javnost, se namreč ni dvignil samo proti preživelim, marveč tudi proti nekaterim še vedno plodnim raziskovalnim smerem. Pristaši odpora niso nasprotovali zgolj biografskemu pozitivizmu 19. stoletja, po katerem je raziskovanje pesniške osebnosti v vseh njenih človeških aspektih nujno za razumevanje literarnega dela, vedi torej, ki se je prepogosto vtapljala v množici manj pomembnih, čisto zunanjih življenjepisnih podatkov, temveč so ugovarjali tudi sodobnejšim literarno-raziskovalnim metodam. Npr. psihologični metodi, ki je sicer ostala na ravni biografskega preiskovanja, a si je nadela znanstvenost s tem, ko se je bogatila z izsledki novodobne psihologije in psihopatologije, ostri kritiki je bila nadalje podvržena sociološka literarna zgodovina, kolikor je bila tedaj tvorna v zahodni Evropi, ter zlasti nemška duhovnozgodovinska smer, tako imenovana *Geistesgeschichte*. Izrazito odklonilen odnos do vseh teh vidikov literarnega raziskovanja je seveda značilen samo za določeno dobo in za nekatere predstavnike nove smeri, medtem ko je šlo precej mlajših literarnih teoretikov drugo pot. Iz njihovih del je razvidno, da so mnogi iskali pri ustvarjanju literarnoznanstvenega koncepta pomirljivo sintezo s pozitivnimi pridobitvami preteklosti, ne da bi se bili pri tem odpovedali novatorskim nazorom.

Odpor zoper tradicionalne smeri je na videz izhajal iz občutka, da se je literarna znanost ponižala na stopnjo pomožne vede, da se izogiba svojim praviim nalogam in ne preučuje literature s sredstvi, ki bi ustrezala njeni specifičnosti, skratka: da se literatura ne obravnava

več kot literatura. Po mnenju pristašev nove smeri naj bi se sodobna literarna znanost osvobodila raziskovalnih aspektov tujih disciplin, izoblikovala naj bi svojo metodo in vso pozornost obrnila na to, kar je v literarnem delu res literarnega. In ker se po svoji vsebini lahko vsaka leposlovna umetnost bolj ali manj srečno vključi v kulturno-zgodovinsko, psihološko, ideološko, torej neliterarno problematiko, ostane »čista« edinole forma. Forma, zlasti jezikovna, je po mnenju mlajših teoretikov edina zares literarna kategorija v literaturi.

Ne moremo tajiti, da so prav pod vplivom teh nazorov začeli posvečati po drugi svetovni vojni več pozornosti pesniški obliki. Neutajivo pa je tudi dejstvo, da vsa raziskovanja besedne oblike v veliki meri še ne izhajajo iz koncepta nove šole, temveč so odvisna od starih psevdopozitivističnih postopkov in metod. Tako je v severnoevropskih deželah, posebno na Švedskem, izšlo v prvih povojnih letih več obsežnih, na videz temeljitih oblikovnih študij, ki pa so zvečine obtičale na ravni zbirateljstva. Ker so avtorji teh študij docela izločili iz svojega dela idejno in estetsko razčlenitev leposlovnih umetnin, se je na široko odprla pot statistični klasifikaciji besedno izraznih sredstev. Pri tem gre največkrat samo za registracijo čisto zunanjih oblikovnih elementov, tropov in figur, za popis snovnih sestavin predmetnega sveta — barv, šumov, vonjev, rastlin, živali, kozmičnih teles ipd. Tako je neka obširna stilistična razprava, da navedemo samo en primer, podrobno popisala ves živalski in rastlinski svet v liriki Henrika Ibsena. Danes seveda ni več potrebno opozarjati na enostranost te atomizirajoče stilistike, pri kateri so bili raziskovalni naporji v velikem, naravnost tragičnem nesorazmerju s končnimi dognanji, saj je že tedaj večina pristašev nove smeri zavračala tako stilno oblikovno raziskovanje, ker je drugače pojmovala obliko in njeno funkcijo v sklopu literarne umetnine, ostajala pa je na stališču, da je forma, zlasti jezikovna, tista sestavina umetnine, ki zahteva osrednjo pozornost in upoštevanje.

Tolikošno poudarjanje forme lahko samo delno pojasnimo z apriorno trditvijo, da je besedna oblika najbolj pesniška kategorija umetnine in naj bi kot taka bila v središču literarnih raziskav. Apostrofiranje oblike ima še drug, globlji vzrok. In prav ta vzrok nam razjasni enega od bistvenih temeljev v novi literarni teoriji. V geslu, ki ga je nova smer naglašala zlasti takoj po drugi svetovni vojni in po katerem naj se umetnini približamo od zunaj in jo dojemamo v njeni jezikovni zgradbi, se izraža namreč radikalen odpor zoper duhovnoznanstveni vidik pojmovanja literature, odpor zoper nemško *Geistesgeschichte*. In kdor je kritično prebral vsaj nekaj razprav, napisanih z duhovnozgodovinskega stališča, bo moral priznati, da je bil tak odpor sam po sebi utemeljen. Nemška duhovnozgodovinska smer je bila v svoji idejni razlagi literature skrajno pristranska. Ne samo da se je v glavnem omejevala na filozofsko pomembna literarna dela in je neredko podcenjevala pomen miselno manj bogate književnosti, zlasti pomen čiste lirike (prim. Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, str. 267), temveč je šla tudi v idejni analizi leposlovja predaleč. V slepi težnji poiskati skrit smisel vsega in za vsako ceno

odkriti miselno bistvo umetnine, je kar spregledala vrhnje plasti umetnine, da bi se kar najhitreje potopila v njene duhovne globine. Zunanji elementi umetnine, pa tudi notranji oblikovalni principi so ji postali manj važni. In tudi enotnosti umetniške vsebine, notranje in zunanje oblike zagovorniki te smeri niso zadostno upoštevali.

Nekoliko je bil izjema le Oscar Walzel, ki je pri svojih raziskovanjih ustvaril nekaj novih oblikovnih pojmov in na splošno težil za tem, da odkrije vsebinsko-oblikovno sintezo v literarnih umetninah. Tudi dejstvo, da je že leta 1926 izdal knjigo svojih razprav pod značilnim naslovom *Das Wortkunstwerk*, ni bilo brez pomena za nadaljnji razvoj moderne literarne znanosti. Če dodamo še to, da je duhovno-zgodovinska smer izhajala iz idealističnih filozofskih izhodišč, da je sicer odkrivala dialektične spopade idej in svetovnonazorskih gibal v literaturi, odrekala pa jim je globljo pogojenost in povezanost z realnim, predvsem družbenim življenjem, potem se nam kaže reakcija nove smeri v docela pozitivni luči. Novo gibanje je torej spočetka težilo za tem, da pripelje raziskovanje literature spet na realna, izkustvu dostopna tla. Zato je pomaknilo težišče analize iz notranjih, »spodrsljivih« območij umetnine na obliko in jezik, na to najbolj otipljivo in konkretno plast literature. Potemtakem ni čudno, če v novejših teoretičnih spisih in razpravah tako pogosto naletimo na trditev, da je literarna umetnina predvsem besedna umetnina, *Wortkunstwerk*. Pojem »besedna« zajema tukaj predvsem jezikovno gradivo umetnine, vključuje pa vase tudi stil in pesniško obliko v najširšem smislu.

S pesniško formo in jezikom kot osrednjim področjem literarnega raziskovanja se je nova smer sicer približala empirično trdnemu izhodišču in skušala literarni analizi ponovno priboriti eksaktno osnovo, ki se je v nemški duhovni zgodovini povsem izgubila. V nadaljnjem postopku, v metodi analize, v pojmovanju oblike v besedni umetnosti pa se pokaže, da se je nova metoda spet močno oddaljila od izkustvene podlage in se prevesila v fenomenologijo. Nazor, da je pri raznorodnih pojavih zlasti važno opredeliti njihovo notranjo strukturo, opisati njihovo bit, je odločilno vplival na sodobno literarno znanost. Posebno usodno za njen nadaljnji razvoj pa je bilo to, da fenomenološka metoda miselnosti ne pripisuje važnosti viru, nastanku, kavzalnim zvezam in pogojenosti pojavov. Moderni teoretiki so ta načela prenesli v literarno vedo in ni potrebno dolgo iskati, da jih odkrijemo. Zasledimo jih v vseh vidnejših literarnih priročnikih in novodobnih poetikah. Wolfgang Kayser piše npr. v predgovoru k svoji knjigi *Das sprachliche Kunstwerk*, ki je do leta 1962 izšla že v osmih izdajah, tole: »Umetnina živi in ne nastane kot odsev nečesa drugega, temveč kot v sebi sklenjen jezikovni sestav (*Gefüge*). Najnujnejša naloga raziskovanja naj bo potemtakem, določiti ustvarjalne jezikovne silnice, dojeti njihovo součinkovanje in celoto posameznega dela napraviti pregledno.« Kayser seveda ni edini, ampak le eden najbolj značilnih predstavnikov, pri katerih pride tako pojmovanje umetnosti do veljave. Pri njem je poglobitni poudarek na umetnini kot jezikovnem organizmu, in kar je izrazil še prikrito, je naravnost formuliral njegov somišljenik Norve-

žan C. V. Holst. Iz njegove, po smrti izdane knjige je razvidno, da je pretrgal sleherne niti, ki vežejo umetnino z njenim ustvarjalcem in dobo. Umetniško delo pojmuje kot absoluten, nikjer pogojen pojav, zato ima vsako povezovanje s psihološkimi ali družbenimi kategorijami resničnosti za zmotno. Razumljivo je, da taki in podobni nazori ne morejo ostati samo v literarni teoriji, temveč da prej ali slej prodrejo tudi v prakso, v literarno zgodovino. Dokazov za to je več. Da pa bo dobilo področje, v katerem so se kmalu po vojni pričeli uveljavljati novi literarno-raziskovalni vidiki, geografsko nazornejšo podobo, naj tu omenim poleg skandinavskih in nemških znanstvenikov še njihovega pristaša s skrajno zahodnega dela Evrope, Holandca Jana Romeina. Avtor knjige *Biografija, uvod v zgodovino in problematiko* (prevod v nemščino, Bern 1948) zavrača ne samo biografijo pozitivističnega tipa, temveč biografijo na splošno. Gre celo tako daleč, da zahteva ostro delitev med zgodovino in življenjepisom ter nasprotuje biografiji preprosto zato, ker postavlja svojega junaka v čas in prostor (!), odreka ji torej nujno potrebne zgodovinske temelje, brez katerih si življenjepisa ne moremo misliti.

Ti nazori, prikazani tukaj samo informativno, predstavljajo po vojni kajpak le skrajnosti nove literarnoznanstvene smeri. K njej sodijo namreč še mnogi drugi teoretiki s širšim, ne tako enostranskim konceptom umetnosti, med njimi Erik Lunding. Ta danski literarni ideolog se s svojim tipom interpretacije pridružuje povojnim teoretikom in zgodovinarjem, toda po nekaterih svojih ciljih in hotenjih se prijetno in pozitivno toliko razlikuje od njih, da zasluži posebno obravnavo.

II

Eno temeljnih del Erika Lundinga je razprava *Pota k interpretaciji umetnosti* (Köbenhavn 1953). V njej prevladuje kritično polemični ton, tako da pisec sploh ni prišel do konstruktivnega dela razpravljanja, kjer bi jasno predstavil bralcu svoj način literarnega raziskovanja. Ocenjevalec tega Lundingovega dela je zato prisiljen, da iz polemičnega odnosa do tujih literarnih metod najprej izlušči avtorjevo stališče in iz drobnih načelnih izjav, raztresenih po razpravi, zgradi kolikor toliko verodostojno podobo njegovega nazora in se potem do njega opredeli.

Takoj uvodoma naglaša Lunding, da je metoda literarne interpretacije še na zelo nizki razvojni stopnji, na stopnji začetniškega iskanja in tipanja ter da je spričo tega nemogoče sistematično označiti njeno celotno problematiko. Kljub temu je razvidno že iz predgovora, posebno pa iz razpravljanja samega, da ima avtor svojo, in to dokaj izvirno zamisel interpretacije, ki si jo je ustvaril ob kritičnem pretresu drugih podobnih koncepcij in smeri. Kakšna je v grobem njegova predstava o interpretaciji, se nam pokaže takoj v uvodu, kjer nas pisec poučuje o tem, kaj je nujno potrebno za uspešen interpretacijski postopek. Takole pravi: »Ker je izoblikovanje prefinjenega interpretacijskega postopka odvisno od ustvaritve stilnoznanstvenih

terminov, ki bi zajeli celoto, si razprava prizadeva na različne načine približati se temu cilju.« V ustvaritvi stilnoznanstvenih terminov in njihovi uporabi vidi torej Lunding jamstvo za uspešno in »prefinjeno« interpretacijo.

S tem že precej določno razkriva značaj svoje literarne analize. Sodeč po uvodni misli, gre Lundingu predvsem za eksaktno, strogo na literarno besedilo, na pesniški stil vezano interpretacijo. Po vsem tem ni čudno, če je Lunding največji del svoje razprave posvetil jeziku in stilu. V odstavkih, kjer govori o jeziku, o tej »elementarni osnovi vse besedne umetnosti«, naglaša več pomembnih, v literarni zgodovini pogosto premalo upoštevanih činiteljev. Poudarja, kakšen pomen ima raziskovanje besednega zaklada, zlasti raziskovanje priljubljenih izrazov in osrednjih pojmov pri literarnem ustvarjalcu, omenja koristnost besednjakov, ki bi sistematično in v celoti inventarizirali besedišče pomembnih pesnikov in prozaistov, uvaja bralca v semantično razumevanje jezika in daje poseben poudarek izraznim in pomenskim odtenkom literarnega izraza. Najbolj zahtevna naloga interpretata je po njegovem ta, da dojame pomenske podtone v leposlovnem besedilu. Od izostrene občutljivosti za izrazne različice je namreč odvisna vrednost literarne analize (str. 89). Lundingovi odstavki o jeziku izvenijo v dvojni očitki: Prvič, zanimanje literarnih zgodovinarjev za jezik in zgodovino jezika je bilo doslej nezadostno in pomanjkljivo. Drugič, zgodovina jezika in lingvistika se še nista iztrgali iz neplodne osamitve. Premalo so jezikovne vede povezane z ostalo historiografijo, zlasti s kulturno in družbeno zgodovino ter ne upoštevajo dovolj njihovih izsledkov.

Večjo pozornost kot jeziku je Lunding posvetil pesniškemu stilu. Z izrazom stil danski teoretik seveda ne označuje samo jezikovnega stila, ampak zajame z njim tudi notranjo obliko, notranjo strukturo umetnine (v razpravi pogosto uporablja izraz *strukturalna stilistika*). V poglavjih o stilu se nam še očitneje pokaže njegova težnja postaviti interpretacijo na trdno empirično osnovo. Sicer omenja avtor mimogrede, da je literarnemu raziskovalcu potrebno tudi znanje, zlasti pa sposobnost včustvovanja, vživljanja v umetnino, čeprav dodaja, da se pri razlagi literature pogosto približamo meji, onstran katere je možno samo tipanje in slutenje (str. 38). Kljub temu lahko rečemo, da je Lunding zasidral postopek interpretacije v docela določen sloj umetnine, v njeno besedno obliko, v njen stil.

Preden preidemo k sami metodi interpretacije, kakor se nam razkriva iz Lundingovega dela, je potrebno vsaj na kratko predstaviti njegovo pojmovanje stila. Kajti kljub vsem razločkom, na katere homo še opozorili, sodi Lunding k novi smeri literarne znanosti, k smeri, ki je v pojmovanje pesniškega stila in tudi v pojmovanje pesniške umetnosti vnesla »ahistorične« poglede. Poudariti pa moramo, da se prav v gledanju na stil Lunding bistveno loči od nekaterih povojnih pristašev literarne interpretacije in njihovih predhodnikov. Lunding npr. nikjer načelno ne označuje umetnine kot samostojen, v sebi zaključen jezikoven fenomen, kot pojav, ki ni odsev ničesar dru-

gega. Nikjer ne govori o avtonomiji stilnih sredstev in o samolastnem življenju pesniškega jezika kakor, denimo, ruski formalisti. Njegovo pojmovanje pesniškega sloga je zgodovinsko razvojno. Stil je Lundingu specifično zgodovinska kategorija in to je dokazal na več primerih, ki jih v razpravi navaja. Tako npr. navezuje in razlaga podobo narave, kakršna se nam kaže v evropski poeziji, iz idejne usmeritve pesnika in njegove dobe. Po njegovem ima stilizirana ali tipizirana podoba narave v pesništvu srednjega veka svoje korenine v transcendentalnem svetovnem nazoru. Nasprotno pa ima deskriptivno opisovanje narave v poeziji 18. stoletja svoj izvor v totranski usmerjenosti evropskega človeka. Očiten dokaz za Lundingovo historično pojmovanje pesniškega stila je nadalje trditev, da lahko raznovrstnost besednega oblikovanja razložimo samo »v povezanosti z vsakokratnim idejnozgodovinskim položajem, v povezanosti z danimi socialnimi, religioznimi in kulturnimi pogoji« (str. 10). Stil se zdi Lundingu tako močno odvisen od historičnega človeka in dobe, da ga preprosto ni mogoče posnemati. Po njegovem to najbolj potrjuje ponesrečeno barokizirana poezija Arna Holza.

Izhodišče interpretacije je Lundingu končna oblika literarne umetnine, njen časovno pogojeni stil. Zastavlja se vprašanje, po kakšnih vidikih lahko temeljito in res smotrno preiščemo vrhno, besedno plast umetnine, tisto plast, ki je najbolj dostopna racionalni razčlenitvi. Na to vprašanje Lunding delno odgovarja že v uvodu, ko pravi, da je za prefinjeni interpretacijski postopek potrebno ustvariti nove stilne pojme, opredeliti nove stilne kategorije. V sami razpravi se o njih izjasnjuje še bolj določno, ko pravi, da je predvsem s pomočjo polarnih stilnih pojmov mogoče zajeti vse bogastvo komaj zaznavnih odtenkov umetniškega izraza. V ta namen predlaga poleg drugih, že ustaljenih polarnih stilnih kategorij, novo dvojico pojmov: pojem logocentričnega in pojem biocentričnega stila (str. 60 in sl.). Ker uporablja Lunding ta dva pojma na nekaterih primerih v svoji razpravi, s katerimi se bomo še srečali, in ker je globoko prepričan v njihovo koristnost, je nujno, da jih na kratko predstavimo. Logocentrični stil se po Lundingu kaže v dveh oblikah: v redkobesedni jasnosti, v hladni epigramatičnosti ali v retoriziranju in v nabrekli stilnem okrasju. V tem primeru je besedna instrumentacija usmerjena v zunanjo ornamentalnost, v govorniški blišč, v gostobesedno patetiko, v izrazno virtuoznost. Razumljivo je, da umetnik z logocentričnim ali intelektualiziranim besednim izrazom ne more v celoti zajeti in neokrnjeno izpovedati vseh tančin notranjega doživljanja, vseh odtenkov vitalnega človekovega občutja, demoničnih izbruhov podzvesti in finejšega razpoloženskega vzdušja. Posredovanje takega duševnega življenja je torej onstran možnosti logocentričnega stila, za katerega je nasploh značilna razumska razdalja do obravnavane snovi. Drugačen je biocentrični stil. Njemu niso lastni okrasna ornamentalnost, govorniški blesk in artistska spretnost. Izrazi v biocentričnem stilu pa so prav zaradi tega polni notranje teže in napetosti, nabitosti in čustvene dinamike. To preprosto, brezokrasno besedno oblikovanje je najbolj prikladno za izražanje bogate, notranje polne človeške vsebine. Lunding

celo misli, da lahko intimno razpoloženje, vitalno občutje človeka in njegove najgloblje duševne premike zares pristno in neokrnjeno posreduje samo biocentrični stil.

Ne bomo se ustavili ob domnevi, da bi Lunding utegnil dobiti pobude za opisani stilni opredelitvi v Müller-Freienfelsovi *Poetiki*, ki natančno razlikuje med izraznim in oblikovalnim tipom besednega umetnika (druga izdaja 1921, str. 23—25). Ne moti nas niti to, da pojma biocentrični in logocentrični stil nimata opredeljene zgodovinske vsebine, saj vemo, da sta mu zgolj metodološki pomagali, ne razvojno pogojeni stilni kategoriji. Problematično pa je dejstvo, da sta oba stilna pojma po svoji tematiki tako široka in splošna, da je Lunding z njima lahko označil literarni slog celih stoletij. Po njegovem je v 16. stoletju prevladoval biocentrični, v 17. stoletju logocentrični stil in v takem zaporedju naprej, kakor pač določa »ritem stilne zgodovine« (str. 67). Vprašanje je namreč, če si s tako splošnimi opredelitvami moremo kaj pomagati pri interpretaciji posameznih besednih umetnin in če so te stilne kategorije sploh lahko zanesljiv kažipot h globljemu razumevanju literature. Na ta vprašanja pa bomo lahko odgovorili šele tedaj, ko bomo kritično pretresli nekaj praktičnih primerov interpretacije, na katerih je Lunding preizkusil novi stilni kategoriji. Toda že zdaj je jasno, da je bil pozoren predvsem na stil dobe in literarnih tokov, zapostavil pa je individualni slog literarne umetnine.

Podoba je, da Lundingu ni šlo samo za stilno razlago, za stilno interpretacijo literature. Že njegovo načelno pojmovanje umetnosti je take narave, da se pri praktičnem raziskovanju ni mogel ustaviti zgolj pri vrhnji, besedni plasti, temveč je težil za tem, da prodre v srce umetnine. Po njegovem literarna umetnina ni samo besedni organizem, temveč nerazdružna celota, v kateri se vsebinske in oblikovne prvine medsebojno pogajajo in so pogojene. To, kar raznorodne elemente v umetnini trdno spaja skupaj, je »notranja oblika«. In »prek nje vodi edina pot k razumevanju umetnine in s tem k razumevanju življenja« (str. 8). Lunding torej v nasprotju z nekaterimi vidnejšimi povojnimi predstavniki nove smeri povezuje literarno umetnost z življenjem. Govori o tem, kako tesno so literarna dela spojena z ontološkimi vprašanji človeka. V polemiki z C. V. Holstom brani celo načelo družbene pogojenosti v umetnosti in trdi, da npr. nemških Minnesängerjev kakor tudi baročne lirike ne moremo globlje doumeti, če ne razkrijemo njene družbene funkcije. Pri vsem tem torej ne preseneča, če literarni znanstvenik njegovega tipa, znanstvenik s tako kompleksnim, čeprav v nekem smislu eklektičnim pojmovanjem literature kot on, že na začetku odklanja enostransko formalistično metodo interpretacije, ki bi bila pozorna samo na rezultate besedno tehničnega oblikovanja, ki bi raziskovala le artistične prijeme ter popisovala samo stilizme in retorične figure. Lunding svari pred tako enosmernim, sebičnim tipom interpretacije in pravi, da bi »samo stilnozgodovinski in formalno analitični opis literature pomenil duhovno obubožanje« (str. 20). Koliko se je v praksi ravnal po teh načelih, bomo videli pozneje. Za sedaj drži, da je z razkritjem jezikovne podobe v umetnini skušal ustvariti trden, empirično doganljiv nastavek, ki bi mu olajšal nadaljnje raz-

iskovanje. Stilne opredelitve mu, kakor vse kaže, ne bodo cilj, ampak zgolj odskočišča pri prodiranju h globljim, idejno vsebinskim plastem literature. Tak postopek je na videz upravičen in Lundingovi razlogi zanj so utemeljeni. Avtor naše razprave vidi v stilu tudi odsev idejnih gibal dobe in meni, »da je docela mogoče iz preobrazbe posameznih tropov razbrati učinkovanje idejnozgodovinskih sil« (str. 54). In ne samo to! Po njegovem so pesniške figure toliko pogojene po miselni vsebini umetnine, da izgubljajo oziroma spreminjajo svojo vrednost in fiziognomijo. Zato jih ne moremo obravnavati izolirano — to bi pomenilo uganjati čisti formalizem — ampak moramo odkriti funkcijo, ki jo imajo v sklopu posamezne umetnine. Razkriti funkcijo stilizmov je bistvena naloga literarnega interpreta in hkrati tisto, kar ga varuje pred nevarnostjo, da bi zapadel v lepoumni esteticizem. Po Lundingu je simbolna govorica v literaturi lahko zastarela in izrabljena, lahko je brez osebnoizrazne teže in vsebine, toda po svojem pravem bistvu je vedno odsev nečesa. S tem ko razkrijemo vlogo stilizmov, vlogo simbolov in jo skušamo razumeti, pa se že približamo vsebinskemu področju literarne umetnine (str. 10, 11). Tudi to bi torej pričalo, da se stilno formalni postopek pri Lundingu vsaj teoretično razvije na neki stopnji v višjo fazo interpretacije.

Namen Lundinga, po katerem naj bi z interpretacijo zajeli ne samo besedni sloj umetnine, ampak tudi njene notranje plasti in razsežnosti, je razviden že iz naslova njegove razprave. Naslov se glasi *Pota k interpretaciji umetnosti in ne Pota k interpretaciji besedne umetnosti*. Pridevnik »beseden« je Lunding v naslovu verjetno hoté izpustil, da bi poudaril širše, večstranske cilje svoje metode. V razpravi sicer ne daje izčrpnih metodoloških napotkov za interpretacijo literarnih del, vendar v nekaterih izjavah precej določno kaže na postopek take analize. Nekje pravi npr., da je za nepristransko razlago potrebno usmeriti koncentrirano pozornost na razmerje med vsebino in obliko v umetnini, na prepletanje pogojenega in pogajajočega. Literarni interpret v nobenem primeru ne sme pustiti vnemar duhovnega jedra umetnine. Po Lundingu gresta zgodovina idej in stilna zgodovina vzporedno. Ker je oblika tako neločljiva in organsko povezana z vsebino in ker sta ti dve plasti v tako tesnem razmerju pogojenega in pogajajočega, da ju ni mogoče ločiti, če nočemo porušiti dialektične enotnosti celote, je povsem mogoče, da hkrati, ko zajamemo eno plast umetnine, posežemo v drugo. Zdaj bolj razumemo Lundinga, ki je že na začetku razprave naglasil, da je za interpretacijo nujno potrebno izdelati polarne stilne pojme, s katerimi bi »zaobsegli celoto umetnine«. Ustvariti je treba pojme, ki bi bili stilne in idejnovsebinske oznake ter primerni za opredelitev umetnine kot neokrnjenega, integralnega organizma.

To so načela, ki jih moremo razbrati iz Lundingove razprave in ki se nanašajo neposredno na interpretacijo ter na njeno ožjo problematiko. Koliko so ta načela res izvedljiva v praksi, bo razvidno iz konkretnih primerov. Lunding se v uvodu sicer opravičuje in naglašja, da navedeni primeri interpretacije niso popolni. Toda ne glede na to omejitev je pisec o njegovem delu upravičen, da presodi in pretehta

tisto, kar je o interpretaciji posameznih literarnih umetnin v Lundingovi razpravi napisanega.

Na stvarnem gradivu lahko najprej in najbolj zanesljivo ugotovimo meje in zmožnosti kakšne znanstvene metode. Zlasti nazorno se vrline in slabosti teorije pokažejo na težjih, bolj zamotanih konkretnih primerih. In takih primerov nam za interpretacijo ni treba iskati drugod. Lunding sam jih navaja v svoji razpravi, zato jih bomo kratko malo pritegnili h kritičnemu pretresu.

III

V praktičnem delu razprave navaja Lunding v izvirniku verze švedskega baročnega pesnika Larsa Wivalliusa in pravi, da »učinkuje kot fiktivno igriva verzifikacija« (str. 91). Biografski podatki pa nasprotno kažejo, da je te »fiktivno igrive« verze napisal pesnik v zaporu, in to nekaj dni pred usmrtnitvijo. Kako zdaj spraviti v sklad dve, na videz čisto protislovni dejstvi. Na eni strani fiktivno igrivo občutje v pesmi, na drugi strani neizprosno kruto resničnost življenja oziroma smrti. Čeprav imamo opraviti z baročno poezijo, ne moremo namreč trditi le tega, da gre zgolj za artistično manifestacijo jezika, za virtuoznost besede, ki naj bi bila docela avtonomna in brez zveze z osebno usodo pesnika, z njegovim intimnim življenjem. Tega ne moremo trditi, ker Lunding sam priznava osebnoizrazni princip v literarni umetnosti. Že ob Goetheju uporablja izraz »ekspresivna poezija«, ob švedski baročni pesmi pa naravnost brani osebnoizpovedno pojmovanje literature. Toda to pojmovanje poezije mu ne pomaga pri interpretaciji navedene baročne pesmi. Lahko bi rekli, da ga celo ovira. Zakaj verzi in okoliščine, v katerih so verzi nastali, postavljajo pred njega silno zamotano vprašanje. Kako se literarni ustvarjalec lahko izpoveduje in v katerih plasteh umetnine je njegov osebni izraz najbolj viden in otipljiv? V katerih verzih, podobah in metaforah je težišče osebne izpovedi? Skratka — koliko je stilna oblika umetnine izpolnjena z ekspresivno vsebino in ali je sploh izpolnjena?

Lunding se je dobro zavedal, da se posamezni stilizmi, zlasti stilizmi retoričnega značaja, pogosto ponavljajo v poeziji in selijo od avtorja k avtorju, iz dobe v dobo. Prav ta selitev stilizmov naj bi po njegovem nenehno opozarjala literarnega zgodovinarja in ga navajala k previdnosti. Zato načela osebne izpovednosti ne bi smeli posploševati in mu pripisovati absolutne veljavnosti. Tudi v liriki ne! Videti povsod, v vsakem stihu, v vsakem najbolj vsakdanjem stilizmu že osebni izraz in delati iz tega daljnosežnejše sklepe, bi bilo hudo pretirano in zmotno. Morda je imel Lunding ob interpretaciji švedske baročne pesmi v mislih tudi samolastne, jeziku imanentne zakone, na katere je opozoril H. O. Burger, ki trdi, da se literarni raziskovalci pogosto bojijo priznati, »koliko se pesniško delo ustvarja tako, da včasih nastane nekaj, kar nikakor ne ustreza namenom in pojmovanjem pesnika... Rima, ritem, melodija, stil, genos živijo svoje življenje, imajo svojo tradicijo in vsiljujejo pesniku svoje zakonitosti« (Germanisch-romanische Monatsschrift 1951, str. 81 in sl.). Verjetno je Lunding upo-

števal ob razčlenitvi baročne pesmi v glavnem zavedna, artistično oblikovalna hotenja pesnika, ni pa imel dovolj nazorno pred očmi stare resnice, da umetnost presega in na svoj poseben način preustvarja konkretno resničnost. Premalo določno se je zavedal, da estetske realnosti in resničnega, empiričnega življenja ne smemo mehanično razumeti kot vzrok in posledico, da ju ne smemo preprosto enačiti, saj med enim in drugim pojavom pogosto ni klasično kavzalne zveze. Drugače si namreč njegovega komentarja k baročni pesmi ne moremo razlagati. Težil je pač za tem, da bi razkril osebnoizrazno vsebino te pesmi in jo očistil retoričnih, oblikovno artističnih naplavin, da bi rekonstruiral notranji lik pesnika, kakršen je bil v trenutku, ko se je »odrešil« v umetnini, pri tem pa je omagal. Njegova misel o pesmi izzveni kot odpoved nadaljnji analizi. »Zanesljivega sredstva, s katerim bi ostro ločili osebnoizrazno umetnost od retorično priučenega oblikovanja, še nimamo« (str. 92).

Ne bomo polemizirali s to trditvijo in govorili o načinih, kako lahko kljub oviram, čeprav seveda le z relativno verjetnostjo, sklepamo iz določene pesmi na duševno strukturo njenega ustvarjalca. Kajpak ne samo iz ene same umetnine, temveč na osnovi obsežnejšega pesniškega gradiva in s pomočjo biografskih, družbenozgodovinskih in drugih podatkov ter z upoštevanjem tega, da je umetniško delo kljub navidezni alogiki vendar v nekem bolj ali manj zamotanem, dialektičnem razmerju z avtorjem in časom. Zanimivo je Lundingovo priznanje, da s takim interpretiranjem, ki izhaja izključno iz oblikovno jezikovne plasti in se nanjo opira, ne moremo prodreti v osebnoizrazno jedro umetnine, kaj šele da bi mogli sklepati na vzgibe, notranje vzmeti čustev in miselnih doživetij. Tako je Lunding sam potrdil, da s svojo metodo interpretacije ne more do genetične razlage umetnine in da se kljub izrazito literarnozgodovinskim intencijam giblje le v fenomenološkem območju raziskovanja. Tu so meje njegove doganljivosti, čez katere ne seže. Če bi sprejeli tak tip interpretacije, bi se morali odreči enemu izmed najbolj bistvenih namenov zgodovinske vede: poiskati vzroke in razložiti nastanek literarnih pojavov. To pomanjkljivost je začutil tudi Lunding, zato je skušal nekako dopolniti fenomenološki postopek interpretacije. Koliko se mu je to posrečilo, bomo videli na naslednjem primeru.

Pri Goethejevi pesmi *Seefahrt* se je Lunding povzpел do idejne razlage, ki je vsekakor višja oblika interpretacije, njen poglavitni namen. Že v uvodu naglaša, da pri tej pesmi ne gre za opis resnične vožnje po morju, marveč samo za simbol »drzne življenjske poti« mladega Goetheja, za simbol njegovega odhoda v Weimar. Večji del pozornosti je Lunding tudi tokrat posvetil formalni plati pesmi. Zlasti naglaša, da je ladja na vihnem morju priljubljena alegorija baroka, ker povsem ustreza življenjskemu občutju 17. stoletja, občutju popolne prepuščenosti usodi. Pri Goetheju pa ta podoba nima več alegorične funkcije, temveč se je preobrazila v simbol. Tudi opis viharja — področje, na katerem se je zlasti močno izživljala oblikovalno artistična spretnost baroka — je v Goethejevi pesmi zreduciran na obrabljeno formulo, to pa spet kaže na pesnikov odmik od baroka.

Treba je poudariti, da je Lundingova oblikovna razčlenitev te pesmi zelo izčrpna. Formalni vidik analize je bil celo tako močan, da je začrtal meje in določil smer, v kateri naj bi se gibala idejna razlaga. Zgodilo se je, da je Lunding z istim pojmom in istim izrazom, ki ga je uporabil pri oblikovni karakteristiki, označil tudi miselno vsebino pesmi. »Končno naj omenimo,« pravi, »da je pojmovanje življenja, zmaga genija nad nasprotujočimi silami usode, kar se da nebaročno« (str. 73).

To je vse, kar Lunding pove o idejnosti Goethejeve pesmi. Z enim pojmom je torej označil stilno oblikovno strukturo pesmi in njeno idejno jedro, z enim terminom je zajel celoto. Oboje, obliko in idejnost Goethejeve pesmi, je označil za »nebaročni«. Ne glede na to, da je pojem barok prišel iz zgodovine likovne umetnosti v zgodovino literature in si tukaj pridobil domovinsko pravico, in ne glede na to, da je izraz prvotno pomenil stilno oznako in je šele nato dobil idejni predznak, moramo naglasiti tole: s trditvijo, da je lirska pesem nebaročna, ne izčrpamo niti idejnosti niti čustvene ali iracionalne vsebine umetnine. Podobno, če ne docela enako bi lahko označili še prenekatero Goethejevo pesem iz istega obdobja. Vsaj za pesmi *Pogum*, *Osrčenje*, *Postiljon*, *Kronos* ali za *Bojno pesem popotnika* bi lahko rekli isto, to namreč, da njihova miselnost ni baročna. Tudi v navedenih pesmih ne najdemo baročnega fatalizma, ne občutka popolne prepuščenosti človeka usodi. Pesmi so v veliki meri manifestacija Goethejeve notranje moči in ponosnega kljubovanja usodi, izraz njegovega svetlega optimizma in samozavesti. Njihova miselnost je kratko malo »nebaročna«.

Enostranskost postopka, ki se je razkrila pri interpretaciji Goethejeve pesmi, je očitna. Vendar je pesem Seefahrt samo en primer hudo enodimenzionalne razlage lirske umetnine. Podobno kot pri idejni analizi, se je Lunding tudi pri oblikovni interpretaciji opiral na splošne kategorije vrednotenja. Tudi tu je skušal »prefiniti« interpretacijski postopek, dosegel pa je obraten učinek, ker se je naslonil na tako kompleksne kategorije, kot so biocentrični in logocentrični stil, s katerimi ni opredelil posameznih pesmi, temveč literaturo vsega stoletja. S premalo določenimi in razčlenjenimi pojmi pač ne moremo izniansirati estetskih sodb. Pri vrednotenju Goethejevih in drugih pesmi je nujno diferenciranje, čeprav razkrivajo navedene pesmi nemškega avtorja v bistvu iste ali vsaj sorodne idejne temelje. Optimizem, notranja moč in samozavest, moško kljubovanje usodi — vsi ti elementi se v Goethejevih pesmih res kažejo, toda ob spremljavi različnih odtenkov čustvene dinamike. In samo z večstransko, večdimenzionalno literarno interpretacijo bi bilo mogoče dojeti čustvene modifikacije približno istih pesniških doživetij. Tega Lunding ni mogel niti ni poskušal napraviti. Obremenjen z izdelanimi kategorijami in pojmi, ni mogel najti neposrednega, intimnega stika z umetnino. Ni je mogel dojeti s tisto sprejemljivostjo medija, ki je v začetni stopnji raziskovanja literature nujna. Zato ni mogel opredeliti umetnine v njeni enkratnosti, ni mogel izluščiti modifikacije njenega bistva, poiskati specifičnosti in neponovljivih, samo njej lastnih prvin.

To praktično pomeni, da se je moral odpovedati interpretaciji posamezne umetnine predvsem zato, ker se je gibal zgolj v njenih mejah. Zlasti pri zapletenih primerih ni mogel razkriti intimnih vezi, ki vodijo od umetnine k človeku, v njegov čas in okolje. Nedostopna mu je ostala vertikalna pogojenost umetniškega dela in iz te problematike se je skušal rešiti tako, da je vso pozornost posvetil povrhnjim zvezam. Od tod težnja, poiskati skupne poteze v večjem kompleksu literature, od tod njegovo nenehno poudarjanje stila zvrsti, zlasti časovnega, nadosebnega stila, s katerim »edino lahko pripnemo interpretacijo na zgodovinska tla«. Po Lundingu je namreč glavna naloga interpretacije kot znanstvene metode ta, da zbira gradivo in prispeva »svoj delež k veliki literaturi stila, oblike in zvrsti v okviru nacionalnih literatur« (str. 39). Tako je Lundingu sicer uspelo, da je obdržal interpretacijo v območju zgodovinske znanosti, pri tem pa je žrtvoval totalno pojmovanje besedne umetnosti. Očitno je namreč to, kar smo slutili že pri določenih primerih interpretacije, to, da ostaja njegova metoda kljub drugačnim težnjam v praksi vendarle samo pri stilni in jezikovni eksistenci umetnine. Tip stilne interpretacije pa je v literarni zgodovini lahko le delno ploden in tak, kakor se nam razkriva iz Lundingove razprave, ni sprejemljiv brez večjih dopolnil.

Po vsem tem se zastavlja vprašanje, kakšno mesto ima opisana metoda interpretacije v sodobni literarni zgodovini, kakšen pomen?

Interpretacija je star znanstveni termin in pomeni tekstno razlago. Kot moderna literarnoznanstvena smer se interpretacija torej ni dosti oddaljila od svoje nekdanje vloge. Tudi danes snuje ta metoda na prepričanju, da lahko dojamemo, razumemo in razložimo jezikovno umetnino iz nje same, brez posegov v biografijo, sociologijo in brez drugih zgodovinskih operacij. Zanima nas, kje so potem vrednote interpretacijskega postopka, kaj je v njem pozitivnega, če za hip odmislimo slabosti, o katerih smo pravkar govorili.

Poglavitna in morda edina resnična vrednost interpretacije je ta, da se z veliko natančnostjo in temeljitostjo loteva literarnega besedila. Ta vidik, vidik tekstnega raziskovanja, je literarna zgodovina doslej bolj ali manj zanemarjala in v dobro moramo šteti interpretaciji to, da je kmalu po vojni programatično opozorila nanj. Stilna in gramatična analiza kajpak ne potrjujeta in dokumentirata le ugotovitev o leposlovni umetnini kot celoti, temveč sta lahko plodni tudi v nasprotni smeri. Ob raziskovanju besednih plasti namreč pogosto odkrijemo globljo vsebino literature. Oglejmo si primer ali dva, ki to potrjujeta.

Vzemimo Prešernov *Sonetni venec*! Ta cikel sonetov označujemo na splošno, kadar govorimo o njegovi izpovedni vsebini, kot prepletanje pesnikovih ljubezenskih in domoljubnih doživetij. Razen teh dveh motivnih krogov v njem niso prešernoslovci doslej opazili nič takega, kar bi posebej pritegnilo in mobiliziralo njihov raziskovalni čut. In vendar je v pesniškem svetu te edinstvene pesnitve, ki ji nočemo in ne moremo vzeti erotičnega in domovinskega značaja, prisotna še neka druga resničnost, pokrajina, in to v precej avtentični obliki.

Vse tja do desetega soneta Sonetnega venca je pokrajina res tisto, kar navadno trdimo, kadar govorimo o njej pri Prešernu: zakladnica podob in prispodob. In primerov, v katerih Prešeren prispodablja svoje čustveno življenje ali pesniško ustvarjalnost predmetnosti iz narave, je v pesnitvi več. »Srce mi je postalo vrt in njiva«, poje npr. pesnik v četrtem sonetu in dotedanje slovensko pesništvo označuje v šestem sonetu takole: Cvetlice naše poezije stale / do zděj so vrh snežnikov redke rož'ce, / obdajale so utrjene jih skale. Za razloček od teh in takih podob pa opazimo, da je postala prispodoba, zajeta prav tako iz pokrajine, v desetem sonetu precej obsežnejša, saj izpolnjuje ves kvartetni del pesmi. Podobno je tudi v dvanajstem in štirinajstem sonetu. V zadnji tretjini Sonetnega venca je torej Prešeren bolj kot prej pritegoval gorenjsko pokrajino v svoj pesniški svet, čeprav so med temi podobami iz narave bistveni razločki, na katere želimo opozoriti.

Jim moč so dale rasti neveselo,
ko zgodnja roža raste zapeljana
od mlad'ga sonca kopnega svečana,
ak' nékej dni se smeja ji veselo;

al' nagne žalostno glavíco velo,
megla k' od burje prileti prignana,
in pade iz nebes strupena slana,
pokrije sneg goré in pólje celo.

(10. sonet)

Taka podoba pokrajine po svoji strukturi in po funkciji, ki jo ima v pesmi, seveda ni nova v razvoju slovenske vezane besede. Poznamo jo že iz Vodnikovih pesmi, čeprav o razliki v estetski vrednosti Vodnikovih in Prešernovih pesmi na tem mestu ne kaže izgubljati besed.

Podoba o »zgodnji roži« je, kot vidimo, jasna in pregledna. Elementi resničnosti, ki jo konstituirajo, so postavljeni v logično časovno zaporedje. Prva kitica zbuja v nas predstavo o zgodnji roži v golju-fivem februar-skem soncu, druga o roži v burji, megli in slani. Ta klasično urejena slika iz pokrajine s podredno stavčno strukturo, s pogojnim in časovnim veznikom ima to funkcijo, da ponazarja misel, ki ji sledi v tercetnem delu soneta. Enak ustroj in enak položaj podobe najdemo tudi v dvanajstem sonetu, medtem ko je resničnost narave v štirinajstem sonetu Sonetnega venca bistveno drugačna.

In gnale bodo nov cvet bolj veselo,
ko rože, kádar mine zima huda,
in spet pomlad razklada svoje čuda,
razsipa po drevesih cvetje belo.

In toplo sonce vabi vèn čebelo,
pastir rumene zarje ne zamúda,
v grmovji slavček poje spet brez truda,
veselje preleti naturo celo.

(14. sonet)

Ta podoba pokrajine je veliko manj kot prejšnja klasično razumsko organizirana. Njena stavčna struktura je pretežno priredna in tistih veznikov, za katere je čista lirika posebno občutljiva, v njej ni. Za razložek od prej navedene slike deluje ta pomladna sekvenca bolj sugestivno, skoraj kot prava razpoloženjska pesem. Čeprav je njena vloga ista kot pri kvartetnem delu v desetem ali dvanajstem sonetu *Sonetnega venca*, se zdi, da se vključuje v celoto pesmi bolj samostojno in enakovredno. Učinkuje kot pesem v pesmi.

Že bežna stilna interpretacija ene Prešernovih osrednjih ljubezenskih pesnitev nas je torej opozorila, kako se je element pokrajine znotraj pesmi razraščal, kako je spreminjal svojo zunanjo podobo in kako je kljub temu, da je funkcionalno ostajal v mejah podobe oziroma prispodobe, postal avtonomen del celote.

Drugi primer je Jenkov sonet iz leta 1851.

Še črne zemlje prsi so ledene,
še moč narave v nadržu počiva,
še kras pomladi v krilu se ji skriva,
da ga prezgodnja zloba ne zadene.

Zbudi pa sonce zdaj zdaj hčere njene,
bližaje se z lepotam jo pokriva
in združen svet življenje novo uživa;
naj tudi led se staja Hipokrene!

Bežite torej proč vse misli črne!
Veslju pota k srcu več ne branim;
kdo zna, al' bom še, ko se pomlad vrne?

Naj glase združim s petjem loga ubranim,
ker raj v puščavo spet se preobrne
in cvet pomladi zgine v grobu ranim.

Iz tega soneta, ki je sicer brez večje umetniške cene in po načinu izražanja še močno spominja na Prešerna, moremo najprej razbrati težnjo mladega pesnika po sproščeni radosti in željo, da bi se vključil v svetlo razpoloženje prebujene pokrajine ter se otresel »črnih misli«. Na prvi pogled ima torej doživljajska pozornost pesnika v teh verzih svoj vir v neljubezenski refleksiji. O erotičnih čustvih in mislih, o skrivnih hrepenenjih v tej pesmi vsaj na videz ni sledu. Če pa upoštevamo, da je pesem napisal Jenko v svojem šestnajstem letu, da je bolj sad oblikovalnega hotenja kot verodostojen izraz osebnega izpovedovanja in da je kot taka nekak odpev tujim pobudam, je jasno, da osebnih prvin pesnika ne smemo iskati le v zunanji vsebini pesmi, ki ni izvirna, temveč drugje. Do dragocenejšega dognanja o mladem pesniku-človeku pridemo prav z interpretacijo, in to tako, da preiščemo besedo gradivo v sonetu, zlasti v njegovem kvartetnem delu. Tukaj opazimo namreč, da je pesnik pri poosebljanju narave segel v posebno področje resničnosti in da poje o »zemlje prsih«, o »nadržu

narave«, o »krilu narave«, o »hčerah narave« itd. Tako poosebljanje ni brez pomena in razkriva nekaj bistvenega o pesniku. Besedno gradivo, ki ga je mladi lirik tu uporabil, kaže namreč izrazito erotične tendence. In utemeljeno je domnevati, da je Jenko z izraznim gradivom pokazal na globlje, primarne težnje svoje duševnosti, verjetno ne da bi se bil tega dobro zavedal. Ljubezensko čustvene intencije so tako morale biti v njem žive tudi v tistih trenutkih, ko je ustvarjal ta na videz neerotični sonet, sicer ne bi bil mogel dati takega pomena personifikaciji pokrajine. Tudi biografski podatki in ostale pesmi podpirajo nakazano domnevo o zgodaj prebujeni erotični čustvenosti pri Jenku.

Sonet dokazuje, kako lahko pravilno uporabljena metoda interpretacije s svojo pozornostjo do literarnega besedila obogati in poglobi raziskovalni čut zgodovinarja. Skrajno tvegano pa bi bilo, če bi posplošili načelo interpretacije in ga povzdignili v edino, samo sebi zadostno raziskovalno metodo, kakor se je to zlasti po vojni dogajalo v nekaterih tujih literaturah. Izkušnja nas uči, da pravo historično delo nujno prestopa okvir predmeta, na katerega se koncentrira naš raziskovalni interes. Pogosto moramo že pri najosnovnejši razlagi ene pesmi upoštevati vrsto drugih pesmi istega avtorja, če hočemo zanesljivo dognati le vsebino kakšnega izraza, smisel kakšne podobe ali pomen simbola. Kaj vse moramo pritegniti k obravnavanju, če skušamo pesem razložiti v celoti! Interpretacijo je torej potrebno postaviti na širše temelje in ji dati zgodovinsko perspektivo. Ob razčlenitvi ene lirske pesmi moramo imeti pred očmi ne samo celo obdobje pesniškega ustvarjanja pri avtorju, temveč tudi razsežno ozadje časa in prostora. Samo tako je mogoče ujeti bistvene značilnosti posamezne pesmi, s poseganjem v biografijo in z razgledom po literarni ter družbeni situaciji časa je mogoče v celoti razčleniti pesem. Tak tip interpretacije, ki se v določenem smislu podreja zahtevam sodobne literarne zgodovine, ki pa se vanjo vključuje kot drugim enakovreden vidik raziskovanja, je edino lahko sprejemljiv in uporaben pri razlagi in vrednotenju leposlovne umetnosti.