

same te misli, njenega nosilca in njene dobe. Zato ta misel ne more biti znanstvena na tak način, kakršnega uveljavljajo moderne znanosti.

Zadnjo fazo Pirjevčevega ukvarjanja s problemom znanstvenosti literarne vede bi torej lahko povzeli takole: pogoje umetniškosti, tj. mimetično idejno-estetsko strukturo literature raziskuje znanstvena misel, samo umetniškost ne-znanstvena, recimo ji fenomenološko-hermenevtična misel. Vendar z nastopom in uveljavitvijo te misli znanost ni preklicana in zavrnjena. Na svojem področju ima še zmeraj tako rekoč neizčrpane možnosti širjenja, razvoja, inovacij, metodološkega izpopolnjevanja. Znotraj svojih meja je slej ko prej upravičena, le zavedati se mora svoje omejenosti in se odreči ambicijam po totalnosti in absolutnosti, kajti tisto, kar je v literaturi in umetnosti bistveno in za nas eksistencialno zavezujoče, ji pač ni dostopno.

Igor Zabel

NEKAJ VIDIKOV PIRJEVČEVE LITERARNE INTERPRETACIJE

"...ni mogoče govoriti o poljubnosti interpretiranja in razlaganja umetniških del. Interpretacija je strogo ujeta v način eksistiranja in dogajanja same umetnosti. Struktura dogajanja in eksistiranja umetnosti določa tudi interpretacijo."

(Dušan Pirjevec, *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, 1968)

Problematiko interpretacije literature, kot se je izoblikovala pri Pirjevcu, je mogoče tu res le nakazati, saj je notranje bistveno povezana z njegovim globalnim razumevanjem literature oz. umetnosti in torej odločilno vpeta v celoto njegove misli.

Ta prepletenost je na primer očitna iz razprave *Ob Sartrovem "Gnusu"*, iz teksta, ki stoji (skupaj z razpravo o *Mrtvih dušah* in pred relativno prelomno interpretacijo romana *Rdeče in črno*) na začetku njegovega razpravljanja o evropskem romanu, torej polja, ki je imelo v okviru Pirjevčeve misli posebej odlikovano mesto. Čeprav obstaja v posameznih vidikih Pirjevčeve interpretacije literature nedvomna kontinuiteta, je leta 1964 v svojo misel vendarle vpeljal toliko novosti, da se lahko omejimo na njegovo delo, nastalo takrat in kasneje. Razprava o *Gnusu* je glede na kasnejši razvoj Pirjevčeve misli metodološko še do neke mere neenotna, vendar pa je vzpostavila nekatere ključne parametre značaja in funkcije interpretacije literature. Temeljna "forma" interpretacije Sartrovega romana je nekakšen izomorfizem med postopkom interpretacije in njenim predmetom, nekakšna samoproblematizacija samega interpretacijskega podjetja. Izhodiščno vprašanje študije o *Gnusu* namreč ni kako vprašanje o smislu ali pomenu dela, pač pa vprašanje o smislu uvodne študije. Če delo potrebuje uvodno študijo, potem umetnina ni več neposredno dostopna, človek pred njo ni več "čist in neomadeževan", trdi Pirjevec. "Med literarnim delom in bralcem zdaj namreč ni več neposrednega stika, med njima stoji nekdo tretji, vodič, razlagalec."¹ To ima svojo družbeno razsežnost: publika je razcepljena na brezoblično maso in na elito, ki opravlja interpretacijske in posređevalne posle. To pa je položaj, ki lahko v človeku vzbudi odpor, občutek gnusa — s čimer smo nenadoma prav

pri središčnem pojmu Sartrovega teksta in hkrati pri temeljnem ontološkem vprašanju. Skozi analizo ključnih odlomkov Sartrovega teksta pokaže Pirjevec, da ni "gnus" nič drugega kot razkritje lastne biti stvari in vsega sveta. Stvar je prej sprejemala svoj smisel od človeka, bila je njegov predmet in orodje. Svet je bil predvsem človekov svet. Ko je predmet "oropan svoje biti-za-človeka in ko v njem prebiva samo še bit-za-sebe, tedaj to ni več moje orodje, pač pa postane nekaj samostojnega".²

Pirjevec v tej razpravi neposredno in brez kakih zadržkov prehaja od interpretacije osnovnih pomenskih razsežnosti dela do razmisleka o lastnem početju, od Sartrovega junaka do literarnega kritika in celo do lastnih reakcij (vzbujanje občutka "gnusa"). "Gnus" je torej nekaj drugega kot le reproduktibilni smisel teksta ali njegova ideja. Zaradi "izomorfnosti" ali "zavihanosti vase" Pirjevčevega pristopa pomeni interpretov razmislek temeljnih pomenskih razsežnosti romana hkrati premislek o temeljnih premisah njegovega lastnega interpretativnega početja: kritik obravnava delo kot svoj predmet, ki naj ga interpretacija osmisli, toda to delo se nenadoma izkaže za samostojno bitje z lastno bitjo, kar pomeni, da kot tako ostaja onstran interpretacije, le-ta se ga ne dotika. V tem trenutku se izkaže nepotrebnost interpretacije, ostane le še "razgovor med enakopravnimi ljudmi, razgovor o umetnini"³. Pri tem pa je treba poudariti, da je mogoče do tega spoznanja priti le skozi interpretacijo. To najbrž ni naključje; nasprotno je zamisel, da je "razgovor med enakopravnimi ljudmi" lahko "nadomestilo" interpretacijskega postopka, v bistvu iluzorna. To posebno vzajemnost literature in interpretacije je Pirjevec v kasnejših tekstih jasno demonstriral in jo tudi eksplicitno opredelil. A že v pravkar omenjenem tekstu je jasno, da bi nas dojetje smisla "gnusa" moralo nujno prignati do tega, da o delu ne bi rekli več ničesar drugega kot to, da "je" (vsaka druga izjava bi morala biti bodisi tавтоloška bodisi bi pomenila izgubo evidence, v kateri se je razkrilo delo kot bit-za-sebe), če ne bi ravno ta "je" terjal interpretacijski odnos. Zato ta odnos kajpak ni spodrsrljaj ali napaka, pač pa je neizbežen.

Ta specifični interpretacijski pristop se je nato izkristaliziral v kasnejših Pirjevčevih tekstih, pri katerih imajo paradigmatični značaj analize usode junaka novoveškega romana, razvite zlasti v študiji o Stendhalovem romanu *Rdeče in črno* in poznejših razpravah.

Skoraj bi bilo mogoče reči, da Pirjevec bere tekste nekako "alegorično": neprestano išče fundamentalni ali globlji pomen dogodkov in dejanj. Pirjevčev interpretacijski postopek v analizah evropskih romanov je navadno takšen, da začenja pri podrobnih analizah razmerij znotraj predstavljene realnosti, nato pa — upoštevajoč tudi literarno-zgodovinske in literarnoteoretske razsežnosti — prehaja postopoma na splošnejše oziroma bolj temeljne nivoje, dokler ne zastavi globalnih vprašanj o usodi evropske misli, o metafizičnem enačenju biti z najvišjim bivajočim (idejo), njeni imanentni nihilistični, destruktivni razsežnosti in o ontološki diferenci, ki se zasveti v trenutku, ko se metafizični projekt zaradi te svoje fundamentalne notranje protislovnosti zlomi. Seveda do pojma biti kot biti, ki izstopi iz te ontološke difference, interpret ne more ohranjati distance, saj gre tudi za opredelitev njegove lastne situacije. Če bi bilo o Pirjevčevem interpretacijskem postopku mogoče reči, da je filozofski, je zato treba to precizirati. Ob razpravi o Sartru je mogoče videti, kako se skozi interpretacijo (in prav skozi interpretacijo) eksplicira eksistencialna situacija, do katere interpret ne more ostati ravnodušen, saj je dejansko tudi razkritje njegovih lastnih pogojev; in

prav to je ključna razsežnost Pirjevčeve filozofije, kot se razvija skozi interpretacijo literature.

Tak "alegorični" postopek oziroma prehod od teksta k filozofiji je utemeljen na posebnem pojmovanju narave literarnega teksta, to pojmovanje pa ima svoje mesto znotraj filozofije kot njen bistven sestavni del. Skratka, da se lahko filozofska misel umesti v delo, mora biti znotraj te misli same odmerjeno neko mesto delu in njegovi posebni naravi.

To je mogoče dovolj natančno razbrati iz Pirjevčeve razprave *Filozofija in umetnost*. Tukaj vzpostavlja avtor medsebojno razmerje teh dveh področij v luči vprašanja o biti, z drugimi besedami, vprašanje o filozofiji in umetnosti se lahko formulira kot vprašanje legitimne zveze med ontološko problematiko in umetnostjo — in to ne skozi ontologijo umetnosti, ki k delu pristopa kot k enemu od kategorij bivajočega in se ne ukvarja s tem, kje se v delu dogaja vprašanje biti kot take. Skratka, ontologijo umetnosti je treba preseči "z namenom, da damo do besede ontološki 'funkciji' dela, to pomeni, da razumemo umetniško delo kot prostor razkrivanja biti".⁴ Naslanjajoč se na Grassija je Pirjevec opozoril, da se filozofija resda začenja odpirati ontološki funkciji umetnosti, vendar šele v novejšem času, medtem ko jo je prej blokirala, umetnost pa opredeljevala kot nezadostni (čutni) modus spoznanja. Vzrok za to, da filozofija, ki je vedno razumevanje biti, ni sposobna videti biti, kot se razkriva v literarnem delu, je v tem, da sama razume bit drugače, da je "v novem veku bit za filozofijo nekaj drugega kot za umetnost".⁵ Pri tem se Pirjevec sklicuje na Heglovo *Logiko*, kjer nastopi bit po eni strani zgolj kot čista bit, kot zgolj "je"; toda ta "je" je tako nedoločen in prazen, da ga filozofija ne more misliti in je pravzaprav enak nič. Nadomesti jo bit kot absolutna ideja; "ontološka funkcija umetnosti je morda prav v tem, da se v umetniškem delu razkriva tisti enostavni in nedoločni je, tisti es ist, ki je za filozofijo tako zelo siromašen, da ga še misliti ne more".⁶

Pirjevec je, kot je znano, za temeljno paradigmo razkrivanja biti v umetniškem delu vzel novoveškega romanesknega junaka in njegovo usodo. Junak je nosilec neke ideje, ki ji želi podrediti ne le vso svojo eksistenco, pač pa ves svet. Ta ideja je bit in merilo vsega, kar je; pravico do bivanja ima le to, kar je v skladu z njo. Ta struktura seveda ustreza novoveški filozofski misli, ki bit enači z idejo; vključuje pa še en bistven aspekt, zlom junaka in njegove akcije. Ta katastrofa je po Pirjevcu logična posledica samega začetka, je razkrivanje prej prikritih resnic ideje kot biti, njenega imanentnega nihilizma. Novoveška umetnost, zlasti roman, torej ponavlja pot evropske novoveške metafizike, ki začenja pri zgolj je in od njega preide k biti kot ideji, vendar v obratni smeri: "začenja z bitjo kot idejo ter se končuje s principialno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; s tem se uveljavlja ontološka diferenca, in sicer tako, da se hkrati razkrije prav tisti enostavni je, torej tisto, kar stoji na samem začetku filozofije."⁷

Lahko bi torej rekli, da se Pirjevčeva misel razvija skozi neke bistvene "strukturne" paralelizme; tako so "izomorfní" evropska novoveška filozofija, zgradba novoveškega romana in interpretacijski postopek. Umetnost je konstruirana po načelu filozofije, opozarja Pirjevec; to se v umetnost kaže kot princip *mimesis* oziroma kot heglovsko čutno svetenje ideje; toda njena specifičnost je, da (skozi katastrofo, ki je prihod nič) postavlja vsa ta bitja, konstruirana po načelih filozofije, "v tako luč, da na njih zasije prav tisti enostavni je".⁸ Ker se junaku romana odpre ontološka diferenca šele v soočenju z ničem, torej tik pred smrtjo, se bit v romanu tako rekoč le zasveti, ni pa več dosegljiva; na to je meril Pirjevec s stavkom "pot se začenja, potovanje je končano", ki ga je povzel po Lukacsu. Potovanje je junakova na ideji utemeljena akcija, ki se

izkaže kot nihilizem; prava pot ("dopuščanje biti") se pokaže ob razkritju ontološke difference, vendar jo junak le še uzre, ne more pa več stopiti nanjo.

Usoda romanesknega junaka je torej hkrati usoda evropske misli, ki se dogaja v pozabljenju biti in v prisotnosti ontološke difference, se s tem spreminja v nihilizem in v soočenju z ničem znova uzre bit, vendar ne kot pot, na katero bi bilo mogoče stopiti. S tem sta opredeljena tako postopek kot vsebina Pirjevčeve interpretacije. Za Pirjevčovo obravnavanje evropskih romanov je torej res mogoče uporabljati pojem "interpretacija", v neki meri celo "alegorična interpretacija"; pojem "alegoričnosti" je namreč lahko veljaven, kolikor je junakova usoda poosebljenje usode evropske misli. S tem je junak nekakšen posnatek, *mimesis*, čutno pojavljanje ideje. Ta mimetičnost sodi prav k bistvu novoveškega romana, vendar tako, da se skozi njo samo razkriva nezadostnost načela čutnega nastopa ideje.

Od tod sledi, da je interpretacija teksta mogoča, kolikor je delo *mimesis* ali čutno svetenje ideje, saj je postopek interpretacije ravno v tem, da začenja pri čutnosti in od tod prodira proti ideji umetnine, ki je njena prava bit. Delo je tako prosojno in je bralcu dano v interpretacijo ali kakršnokoli uporabo, mu je na razpolago; dejansko je postavljeno v pogoje odnosa subjekt — objekt. Ideja novoveškega romana, proizvedena skozi tako interpretacijo, pa je ravno razprtje ontološke difference na ozadju nič, do katerega pripelje implicitni nihilizem akcije, ki enači bit z idejo. A pri tem interpretacija ni le mogoča, pač pa je tudi nujna: če se filozofija "odpre" ontološki funkciji dela, je to mogoče le tako, da uzre bit v sami mimetični strukturiranosti dela.

Interpretacija torej pripada odnosu, ki pojmuje literaturo kot *das sinnliche Scheinen der Idee* in ki tekst podreja bralcu — s pojmi, ki jih je Pirjevec uporabil v razpravi o *Gnusu*, bi lahko rekli, da je tekst vzpostavljen ne kot nekaj, kar je po sebi, pač pa kot "*biti-za-človeka, čakati-na-človeka*". Kolikor se misli razkrije ontološka difference, toliko naj bi bila tudi interpretacija nemogoča ali presežena. Iz Pirjevčevih tez v knjigi *Hlapci, heroji, ljudje* je mogoče razbrati, da je interpretacija z vpeljavo ontološke difference izgubila svoj temelj in da ne more več obvladovati teksta v pravkar omenjenem smislu. Pa vendar Pirjevec sam še vedno uporablja za svoje početje termin "interpretacija", vendar ga piše v narekovajih.⁹ To pomeni, da je njegov odnos še vedno interpretativen, v tem smislu prirejen naravi teksta (toliko je njegov postopek še vedno tudi "razpolaganje" s tekstom, kar bi bilo mogoče z vrsto primerov tudi dokazati), vendar pa se kot "ideja" dela odpira ontološka difference; s tem postane interpretacija ontološki akt, ki tudi svoj objekt (literarno delo) postavi tako, da se na njem zasveti zgolj-bit.

Naj zaključim pričujoči zapis z nekoliko bolj tveganimi tezami. Dejstvo, da je Pirjevec ostajal na polju umetnosti kot *mimesis* (zlasti evropskega romana kot njene paradigme) in ekvivalentno v krogu interpretacijskega postopka, ki se mu je že prav na začetku razprav o evropskem romanu pokazal kot problematičen, ni naključno. Dejansko bi lahko pokazali na več tekstov, kjer je svoje razpravljanje končal prav v trenutku, ko bi moral zastaviti vprašanje o umetnosti, ki nastaja v času razkritosti biti, in o možnem odnosu do nje. Lahko bi celo rekel, da je to vprašanje Pirjevcu začrtalo rob njegove misli ali vsaj rob njene izgovorljivosti, artikulacije, čeprav je razmišljal tudi o praktičnih modelih umetnosti, ki bi bila nemimetična in s tem odkrito "ontološka" — navsezadnje je potrebno upoštevati, da razvoj njegove misli ni brez zveze z odločnim razvojem modernističnih in neoavantgardnih form umetnosti v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih. Toda dejstvo,

da se je bil, ko je skupaj z junakom dosegel ontološko diferenco, prisiljen neprestano vračati na začetek, da je njegova misel o evropskem romanu (čeprav zarisuje širok pomensko razvojni lok) neprestano "potovanje" k ontološki diferenci, nas opozarja, da je morebiti mogoče "pot", ki se odpira na koncu "potovanja", uresničiti le tako, da vedno znova opravljamo potovanje, da zmeraj znova izkušamo resnico biti. Zdi se mi, da značaj Pirjevčevega dela potrjuje, da "razkritost biti" preprosto ne more pomeniti vzpostavitve nove paradigme "ontološke umetnosti", ki bi zamenjala "metafizično" in "mimetično". Ekvivalentno ostaja "interpretacija" kot praktično uresničevanje tega "potovanja" neizbežna in ni samo pretekli metodološki model, ki bi ga bilo mogoče zamenjati s kakim drugim, ki bi bil prirejen "ontološki" umetnosti.

OPOMBE

¹ Dušan Pirjevec: *Ob Sartrovem "Gnusu"*, v: J.P. Sartre: *Gnus*, Ljubljana 1964. Navajam po objavi v knjigi D. Pirjevec: *Evropski roman*, Ljubljana 1979, str. 32.

² N. d., str. 37.

³ N. d., str. 38.

⁴ Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost*, Primerjalna književnost 1, 1978, št. 1-2, str. 23.

⁵ N. d., str. 24.

⁶ N. d., str. 25.

⁷ N. d., str. 28.

⁸ N. d., str. 28.

⁹ Prim. D. Pirjevec: *Hlapci, heroji, ljudje*, Ljubljana 1968, str. 117.

Alenka Koron

PROBLEM STRUKTURALIZMA IN LITERARNE ZNANOSTI PRI DUŠANU PIRJEVCU

Recipient je [i.e. informacije] ne sprejema pasivno, marveč jo predeluje na podlagi tega, kar že ve...
(Dušan Pirjevec, *Strukturalna poetika*, 1981, str. 42-43.)

Ceprav je ta Pirjevčeva misel iztrgana iz konteksta, enostavno, vendar dovolj precizno formulira tisto, kar se zdi v širšem smislu značilno za njegovo razumevanje in uvajanje strukturalizma v slovensko literarno vedo oziroma za njegov način mišljenja o tem pojavu: namreč približevanje in prilagajanje novo spoznanih koncepcij lastni literarnovedni usmerjenosti in filozofskemu kontekstu, ki ga je poznal in akceptiral, a se je ob svežih impulzih čutil ponovno izzvan in obenem etično zavezan dosledni uporabi načela rekurence. To je očitno tako v izboru obravnavane problematike kot v pristopu k njej, in na svojevrsten način — kljub osredičenosti na en sam problemski sklop — priča o specifični organskosti njegovega mišljenja in delovanja v slovenski literarni vedi.

Na začetku je umesten še terminološki korektiv. Z izjemo priložnostnih omemb strukturalizma v različnih spisih iz časa okrog leta 1970 je Pirjevec pod Lotmanovim vplivom pravzaprav dosledno uporabljal izraz strukturalna poetika. Približno od srede šestdesetih let naprej in še zlasti po letu 1968 pa je vse pogostejše pisal o "znanstvenem raziskovanju umetnosti", "leposlovni znanosti", "znanstvenem pristopu k umetnosti nasploh in še posebej k literaturi", torej namesto o literarni