

**DUŠAN  
PIRJEVEC  
IN  
SLOVENSKA  
LITERARNA  
VEDA**

Dušan Pirjevec je osebnost, ki je s svojim znanstvenim, pedagoškim, publicističnim in organizacijskim delom močno vplivala na razvoj literarne vede na Slovenskem od šestdesetih let do danes in doživljala odmevnost, ki sega daleč čez meje stroke. Zaradi tega sta Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo na ljubljanski filozofski fakulteti ter Slovensko društvo za primerjalno književnost ob sedemdesetletnici Pirjevčevega rojstva priredila posvetovanje, ki naj bi pomagalo osvetliti njegovo vlogo v razvoju stroke. Za obravnavo je bila predlagana vrsta tem, ki sledijo Pirjevčevemu osebnemu in strokovnemu razvoju in zajemajo njegov odnos do literarne vede, do slovenske in evropske literature ter do širših vidikov, ki opredeljujejo mesto literature in literarne vede v sodobnem svetu. To so bile teme: Dušan Pirjevec in marksizem; — in Anton Ocvirk; — in Anton Slodnjak; — in literarna zgodovina (tudi: primerjalna literarna zgodovina); — in literarna teorija; — in hermenevtika (tudi: interpretacija); — in Ingarden (tudi: fenomenologija); — in Sartre (tudi: eksistencializem); — in Heidegger; — in strukturalizem (tudi: semiotika, informacijska in komunikacijska teorija); — in roman; (tudi: Lukács, Bahtin, slovenski roman); — in Prešeren; — in Cankar; — in moderne literarne smeri (tudi: sodobna slovenska literatura); — in Veber (tudi: estetika); — in konec umetnosti; — in znanost; — in filozofija; — in etika; — in vprašanje boga.

Posvetovanje je bilo 20. marca 1991 na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Ob dokaj številni udeležbi je potekalo v obliki krajših referatov in sprotne debate, ki sta jo povezovala predstojnik oddelka prof. dr. Janko Kos in predsednik društva doc. dr. Lado Kralj. Na nekatere izmed ponujenih tem sicer res ni bilo nobenega prispevka, zato pa je bil odziv na druge dosti bolj živahen in večstranski.

Objavljamo vse za to posvetovanje pripravljene tekste in nekaj obsežnejših sprotnih diskusijskih posegov. Naš izbor dopolnjuje še en tekst, ki je nastal že pred časom, vendar docela sodi v ta problemski sklop. Nekateri avtorji so svoje prispevke samo priredili za natis, drugi so znatno razširili ali dopolnili teze, ki so jih nakazali v diskusiji. Navzlic zunanji neizenačenosti pa se v celoti vendarle kaže značilen spekter današnjih pogledov na možno aktualizacijo Pirjevčevega dela in na njegov pomen za razvoj naše literarne vede.

Uredništvo

**Janko Kos**  
**ODPRTA PIRJEVČEVA VPRAŠANJA**

V Pirjevčevem delu za slovensko literarno vedo odkrivamo vrsto vprašanj, ki ostajajo še zmeraj odprta ali pa se nam odpirajo v drugačne smeri, kot jih je preskušal sam.

Med temi vprašanji jih je nekaj povezanih z marksizmom, in to na več ravneh, kot ima pač že pojem marksizma več različnih pomenov. Marksizem v pomenu dialektičnega materializma, tj. kot filozofska ontologija in gnoseologija, Pirjevcu seveda ni bil nedomač, saj ga je tik pred vojno med prvimi v tej obliki uvajal na Slovensko; tedaj je po M. Mitinu priredil *Poglavja iz filozofije* (LZ 1940). Vendar mu po tej plati marksizem pozneje ni bil več pomemben, kar bi kazalo na to, da je že med vojno in takoj po nji opustil vero v takšne vrste filozofijo. Dlje mu je ostajal živ interes za marksizem v obliki historičnega materializma kot filozofske metode za razlago zgodovinskih pojavov. Vendar se je od

nje razmeroma zgodaj odmaknil v kritično distanco, na primer v razpravi *Merila in metode* (Beseda 1953), kjer je kritiziral njeno uporabo pri Lukácsu. Kljub temu jo je v 50. letih še zmeraj imel za upoštevanja vredno metodo literarne zgodovine, saj je v svoji ostri kritiki Matičine *Zgodovine slovenskega slovstva* (Naša sodobnost 1957) njenim avtorjem med drugim očital, da niso znali ravnati z metodo historičnega materializma. Vendar je sam v tem času skoraj ni več uporabljal, čeprav je njeno aplikacijo imel za mogočo. Po 1960 jo je omenjal samo še v polemičnih in kritičnih zvezah, tako v študijah o evropskih romanih; toda v tem času je historičnomaterialistično metodo odstranil iz svojega obzora hkrati z vsemi drugimi metodami, ki so se mu pokazale za nezdružljive z bitnozgodovinskim mišljenjem o umetnosti, ki si ga je po Heideggerjevem zgledu — toda hkrati zelo izvirno — izbral za svojega. Tretja oblika marksizma, s katero se je v svojem filozofsko-znanstvenem dozorevanju srečeval, je bila mladomarksovska teorija o alienaciji. Ta mu je postala domača okoli 1960, sočasno z njenim vplivom na širši krog slovenskih intelektualcev, zlasti okoli Perspektiv. Njen vpliv na Pirjevca torej ni bil izjemen, kljub temu pa poseben v tem smislu, da ga je proti letu 1964 prav mladomarksovska ideja o alienaciji pripravila z ene strani za sprejem Sartrovih tez o esenci in eksistenci, z druge za Heideggerjevo temeljno misel o "pozabi biti". Oboje se mu je leta 1964 izoblikovalo v zadnjem delu knjige *Ivan Cankar in evropska literatura* in v prvi študiji o evropskih romanih, posvečeni Sartrovemu *Gnusu*.

Najpomembnejša plast marksizma, ki ji je pripadla v Pirjevčevem zrelem mišljenju o literaturi posebna vloga, je bila revolucijska ideologija, tj. ideja komunizma, revolucije, radikalne spremembe družbe, zgodovine in človeka sploh. Njen pomen za Pirjevca je izhajal seveda iz "doživetja" predvojnih in vojni let, ko je bil dejavno udeležen pri uresničevanju takšne ideje. Kmalu po vojni se ji je odpovedal, z obratom iz političnega dela v literarnoznanstveni študij leta 1948 je za njegovo mišljenje na videz izgubila pomen. V resnici je ostajala poglavitna tema Pirjevčevega razmerja do sveta, kar se je pokazalo po letu 1964, ko jo je s pomočjo Sartrove, predvsem pa Heideggerjeve filozofije eksistence, bistva, bivajočega in biti tematiziral kot osrednji problem same literature in svojega razmerja do literarne vede. Pri tem mu je kot poglavitno pomagalo služila Lukácsseva teorija o junaku romana kot problematičnem junaku v svetu, ki so ga "bogovi zapustili". Toda eno od izhodišč v razumevanje takšne tematizacije "ideje" in stvarnosti mu je bila tudi Tainova teorija o mimetičnosti umetniških del, ki da posnemajo "bistvo" ali "idejo" stvari; in navsezadnje tudi Heglova teorija o "koncu umetnosti", ki da je po Heglu bila "čutno svetenje ideje", zdaj pa to ne more biti več, kar pomeni, da je "konec umetnosti" pravzaprav samo konec takšne umetnosti oziroma "ideje" v nji. Iz teh izhodišč se mu je pokazalo, da gre v vodilnih evropskih romanih ali pa v Cankarjevih *Hlapcih* za zlom nihilističnega subjekta, ki je hotel uresničiti metafizično "idejo", pa se izkaže, da je s tem grešil nad bitjo; njegov aktivizem je bil nasilje nad bivajočim v imenu takšne "ideje". Rezultat je zmeraj zunanji zlom junaka, hkrati pa prehod v prepoznanje ontološke difference in nove etike "pustiti biti". Šlo je seveda za tematizacijo in problematizacijo temeljnega Pirjevčevega "doživetja" v času vojne in revolucije ter etično eksistencialnih dilem, ki so izvirale iz tega "doživetja". Za razvoj slovenske literarne vede je bilo pomembno, da je ta osebni problem prevedel v filozofsko-znanstveni jezik in z njegovo pomočjo opredelil vrsto literarnoteoretskih, literarnozgodovinskih in umetnostnofilozofskih vprašanj, ki so presegala problem, kot mu ga je odpiralo osebno "doživetje" revolucije, komunizma in zgodovinskega

aktivizma. Kako globoko je ta problematika segala v Pirjevčevu oblikovanju posameznih duhovnih tem, je razvidno ne le iz njegove obravnave Tainovih, Lukáčsevih ali Heglovih teorij, ampak zlasti iz poglobitve formule ontološke diference, ki si jo je prisvojil iz Heideggerja: Heidegger jo je razumel kot razliko ali celo nasprotje med bitjo in bistvom, tj. "idejo", ki poskuša obvladati bivaajoče in ga torej v temelju določa.

Iz istega poglobitvenega vprašanja, ki ga je Pirjevec po letu 1964 ne le odprl, ampak v svojih osrednjih spisih na sebi ustrezen način tudi razrešil, se dajo razumeti še vsi drugi posegi, s katerimi je odločilno vplival na razvoj literarne vede na Slovenskem v 60. in 70. letih. Vodilo ga je ves čas prav to temeljno vprašanje, ki ga je eksistencialno prizadevalo, tako da je vse druge probleme prilagodil tej osrednji intenciji.

To velja že za njegovo razmerje do tradicionalne literarne vede, zlasti A. Ocvirka in A. Slodnjaka. Od začetka 50. let do 1960 in čez je bil ne le učenec in naslednik Ocvirkov, ampak tudi njegov javni privrženec, v literarni vedi je branil historični empirizem in v njem utemeljeno znanstvenost. V imenu teh načel je odklanjal tradicionalno slovenistiko in zlasti Slodnjakovo delo, kar pa se je dogajalo tudi v posebnem političnem kontekstu poznih 60. let. Iz poznejših Pirjevčevih izjav in dejanj je videti, da mu pristanek na Ocvirkov model literarne vede, pristanek na empirizem, modernizirani pozitivizem in zlasti na poudarjeno estetsko stališče do literature že v tem času ni ustrežal, ker je bil v nasprotju s temeljnim vprašanjem, ki ga je nedvomno ves čas obsedalo. Njegov ostri napad na Slodnjaka je bil tembolj nenavaden, ker ga je utemeljil na zavrnitvi "intuicije" in posredno tudi etične drže pri Slodnjaku, kar pa se je oboje kmalu izkazalo kot zanj samega bistveno in za literarno vedo neogibno. Prelom z Ocvirkom se je izvršil v letih 1962-64, sicer brez zunanje polemike. Šlo je predvsem za prelom z Ocvirkovim historičnim empirizmom, izvedel ga je s pomočjo Husserla in Ingardna, ki ju je tudi pozneje priznaval za izhodišče svoje nove usmeritve. V Husserlovi fenomenološki metodi je našel oporo za obračun z Ocvirkovim empirizmom, kar je utrjeval še s temeljnimi postulatit Ingardnove ontologije literarnega dela. Vendar sta mu bila Husserl in Ingarden samo stopnica na poti k Heideggerju. Za odprtje temeljnega problema, ki ga je mučilo, mu pač nista mogla biti odločilna. Leta 1976 je v predavanju *Filozofija in umetnost* izrekel svojo končno misel o nezadostnosti Ingardnove literarne ontologije, kar je razumljivo spričo dejstva, da je svoje temeljno vprašanje lahko utemeljil šele s Heideggerjem. Kljub temu ni mogoče spregledati, da je nastavke v to smer vendarle našel že pri Ingardnu, v njegovih konceptih "kvazirealnosti", "metafizičnih kvalitete" in zlasti v ideji o "zgolj intencionalni" eksistenci, ki da je toliko kot "nič". Čeprav je bila torej pot od Husserla in Ingardna k Heideggerju logična, pa je bil prehod v heideggerjanstvo vendarle nenavadno hiter. Še leta 1962 je Heideggerja odklanjal s političnimi argumenti zoper njegovo kratkotrajno zvezo z nacizmom, kar seveda pomeni, da Pirjevec v tem času še ni dojel smisla poznejšega Heideggerjevega obrata stran od vsakršnega aktivizma in političnega angažmaja v čisto "mišljenje biti". Dejstvo, da je bil Heideggerjev problem podoben njegovemu lastnemu, mu je postalo jasno proti letu 1964, s tem pa je bil šele prebit zid za odprtje temeljnega vprašanja, ki je po 1964 stopilo v sredo vseh njegovih literarnih raziskav, teorij in interpretacij. S tem se je pokazalo, da je bilo poglobitveno vprašanje, ki se mu je odprlo s prehodom v zrelo delovno obdobje, res vprašanje "ideje" in

njene aktivistične realizacije na račun bivajočega, oziroma njene nesprejemljivosti v luči ontološko-etičnega vpogleda v bistvo "biti".

To vprašanje je stalo nedvomno v osredju Pirjevčeve teorije in zgodovine evropskega romana. Tu ga je lahko ustrezno formuliral seveda predvsem s pomočjo Lukáčseve zgodnje teorije romana, na katero je naneseł Heideggerjev pojem ontološke difference. Kot je izvirno domislil pomen te formule, je izvirno preinterpretiral tudi smisel Lukáčseve teorije, o čemer priča zlasti dejstvo, da je dal Lukáčsevemu izreku "pot se pričnja, potovanje je končano" pomen, ki ga pri Lukácsu gotovo ni imel. Nekaj zapletov je Pirjevčevu pojmovanje romana doživelo ob srečanju s čisto drugačno Bahtinovo teorijo; to je poskušal upoštevati v svoji študiji o Cervantesovem *Don Kihotu* (1973), vendar z rezultatom, ki ni bil čisto jasen, saj je bil Lukáčsev pojem romana, na katerega se je naslonil, historičen, Bahtinov pa ahistoričen. Pirjevčeva slika evropskega romana je zdaj zanihala v smer cikličnega razumevanja, s čimer je postalo vprašljivo, ali je zgodovino literarnih del sploh še mogoče razumeti v luči zgodovine evropske metafizike, kot bi sledilo po Heideggerju, ali pa gre za atemporalno, zunajčasno prisotnost literature kot umetnosti z zmeraj enakim razmerjem do "resnice biti". S tem v zvezi se je Pirjevcu nehoti odprla tudi zapletena hermenevtična problematika, ki pa je verjetno ni več utegnil do kraja premisliti. Že sredi 60.let je seveda spoznal Gadamerjev model filozofske hermenevtike iz dela *Wahrheit und Methode* (1960). Kolikor je zrasla iz Heideggerja, jo je tudi sam načelno priznal. Vendar pa ni povsem jasno, do kod je sprejemal vse njene izpeljave. Po Gadamerju se razumevanje besedil nujno dogaja kot spajanje avtorjevega in interpretovega horizonta; interpretov horizont je seveda nekaj historičnega. Od tod je sledilo, da bi tudi Pirjavec svoj horizont, v katerem je osrednje mesto zasedalo vprašanje ontološke difference in s tem povezano vprašanje absolutne etike v smislu "pustiti biti", moral priznati za historično posebnost, ne pa za izstop iz vsake historičnosti. Zato lahko vidimo v tem vprašanju, ki ostaja po Pirjevcu še zmeraj odprto, oziroma postaja to zmeraj bolj.

Posebna vrsta vprašanj se odpira ob Pirjevčevem razmerju do starejše ali novejše slovenske literature. V svoji historično-empirični fazi 50.let se je ukvarjal s Cankarjem, Murnom in Župančičem, pozneje je iz novih perspektiv interpretiral predvsem Prešerna in Cankarja, vendar oba samo še delno, kar je pomenilo, da je za svoje temeljno vprašanje o "ideji" in zlomu njenega aktivizma v tradicionalni slovenski književnosti našel le malo zares reprezentativnega gradiva. Razloge za to je odkril v svoji raziskavi o začetkih slovenskega romana (1972) — tu je prišel do važnega spoznanja, da Slovenec kot posameznik in slovenstvo kot kolektiv še nista bila subjekt v pravem pomenu besede, kar seveda pomeni, da nista mogla biti nosilca metafizične "ideje" v tisti obliki, ki vodi k usodi tipičnega romanesknega junaka. Bolj zamotano je bilo Pirjevčevu razmerje do sodobne slovenske literature. Do književnosti, ki je nastajala v krogu okoli Besede, pozneje Revije 57 in Perspektiv, je bil zadržan, deloma iz kulturnopolitičnih razlogov, saj je bil do Perspektiv vse do leta 1963 v izrazito polemičnem razmerju. Morda je s tem nehoti sledil zgledu A.Ocvirka; ta je 1957 odklonil "mlado" literaturo, ki se je usmerjala v eksistencializem in modernizem. V skladu s tem je tudi Pirjavec leta 1962 še odklanjal Kozakovo *Afero*, sočasno kot Heideggerja, in branil srednjo generacijo pred napadi "kritične generacije". Toda to se je spremenilo po letu 1964, kar ga je obrnilo med drugim k izrazito pozitivnemu razlaganju Kozakove dramatike. Glavni razlog obrata je bil seveda ta, da je v tej literaturi našel tematizacijo vprašanja "ideje" in



njenih tragičnih realizacij v zgodovinskem svetu, se pravi vprašanja, ki je bilo zanj samega kot teoretika in interpretira literature temeljno.

Bolj zapleteno, morda celo dvoumno je bilo njegovo razmerje do "mlade" literature, ki se je okoli leta 1970 usmerila v ultramodernizem v okviru takratnih modernih avantgardnih gesel, skupin in gibanj. To literaturo je javno branil, utemeljeval in opravičeval, kar je uskladil s hkratnim zagovarjanjem, razlaganjem in sprejemanjem modernih smeri literarne vede, se pravi strukturalističnih, informacijskoteoretičnih in semiotičnih. Njegovo razmerje do teh novosti je bilo dvostransko. Z ene strani je videl v njih dobrodošel dokaz za tezo, da je s tradicionalno literarno vedo, zlasti z njenim historičnim empirizmom, biografizmom in sociologizmom konec, češ da šele nastop strukturalističnih smeri pomeni prodor prave znanstvenosti v literarno znanost; z druge strani se je od teh tokov omejeval; sam jih ni prakticiral, ampak se od njih načelno zelo očitno oddaljil z dognanjem, da takšna moderna, od kraja scientizirana literarna veda ne more do "umetniškosti"; pač pa je ta dostopna filozofsko-pesniškemu "mišljenju biti" oziroma razpiranju ontološke diference v doživljanju, razumevanju in tolmačenju literarnih del. S tem je odprl posebno vprašanje o razmerju med znanostjo in filozofijo znotraj literarne vede, vendar tega razmerja ni natančneje tematiziral, tako da se zdi še zmeraj odprto, morda celo v drugačno smer, kot se mu je pokazala okoli 1970. Tu je seveda potrebno misliti na to, da je bilo Pirjevčevo razumevanje sodobne umetnosti, njenih prihodnjih perspektiv, njenega "konca" in mogoče preobrazbe močno določeno z razmahom modernizma v 60. letih in na začetku 70. let; da pa se je ta položaj začel spreminjati ravno sredi 70. let v smeri, ki je še ni mogel predvideti.

Dostj manj je bilo s časovnimi razmerami določeno drugo vprašanje, ki ga je začel odpirati ok. 1970 ob raziskavah Vebrove *Estetike*. V sklepu teh razmišljanj, zapisanih v spisu *Estetska misel Franceta Vebra* (1975), se mu je pokazala nujnost "konca estetike", vendar še ne tako zelo jasno, da bi razločil med estetskim in umetniškostjo, med estetiko in filozofijo umetnosti. Bolj se mu je to posrečilo v zadnjem velikem spisu *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu* (1976), kjer je bistvo literarnih del nedvomno premaknil iz čiste estetičnosti v bližino absolutne etike "pustiti biti", zgolj biti in celó boga. Sočasno se je v predavanju *Bog ateistov* (1977) odpovedal tradicionalnemu ateizmu. S tem se mu je odprlo vprašanje boga, za zdaj kot notranje vprašanje poezije, literature, umetnosti, saj je "lepoto" v umetnosti povezal s pojmom boga, ki da je "pesniška beseda" za bit. V teh formulacijah je mogoče prepoznati združitev spodbud, ki so mu prihajale iz Dostojevskega in Cankarja, s Heideggerjevo mislijo o biti in ontološki diferenci. V tej povezavi je ostajalo odprto predvsem pojmovanje boga. Istovetenje boga z bitjo, češ da gre za besedo, ki v pesništvu pomeni isto kot filozofom bit, je bilo seveda s stališča čistega heideggerjanstva neustrezno. Hkrati je pa bilo takšno, da je tudi s stališča pristne teološke misli odprlo možnost novih pomislekov, med drugimi predvsem tega, ali ni tak bog, postavljen znotraj literature, samo kvazirealnost po Ingardnovi formuli in s tem zgolj predmet estetskega doživljanja, ne pa nova utemeljitev umetniškosti, ki presega tradicionalno raven estetskega mišljenja o umetnosti. S tem ostaja tudi Pirjevčevo vprašanje o bogu eno od odprtih vprašanj današnjega mišljenja o literaturi — seveda v tistem obsegu, kot ga lahko sprejme vase literarna veda.

Temeljni paradoks, na katerem je Pirjavec utemeljil svoja zrela in pozna dela, je najbrž dejstvo, da vprašanje, ki se mu je odprlo po 1964 v razumevanju in interpretiranju literarnih del kot osrednje — vprašanje

o aktivistični "ideji" in njenem zlomu v zgodovinski praksi — zaradi svoje historične enkratnosti ne more veljati za bistveno last literarne vede v celoti, pa tudi ne njenih posameznih predstavnikov; da pa je prav na sledi tega vprašanja odkrival tudi takšna razmerja, ki so za današnjo literarno vedo še zmeraj bistvena in odločilna.

**Marija Mitrović**

## **DUŠAN PIRJEVEC IN LITERARNA ZGODOVINA**

V ustaljenih in posplošenih ocenah Pirjevčevega znanstvenega dela je poudarjena bistvena zarez med njegovimi zgodnjimi, na marksizmu zasnovanimi, ter poznejšimi študijami, ki imajo izhodišče v fenomenologiji, heideggerjanstvu ali pa strukturalizmu. Zareza med zgodnjo in poznejšo fazo je globoka, premik se dogaja v začetku šestdesetih let; iz tradicionalnega postane Pirjavec moderni raziskovalec literature.

Kako funkcionira ta stereotip na področju Pirjevčevega pojmovanja literarne znanosti?

Brez večjih naporov lahko ugotovimo, da tudi na tem področju, vsaj na zunaj, obstaja razlika in zarez: do srede šestdesetih let se Pirjavec intenzivno ukvarja s problemi literarne zgodovine, potem pa se osredotoči na literarno znanost/vedo ali znanost o umetnosti. Vprašanje je seveda, ali tej zamenjavi terminov sledi tudi temeljita zamenjava koncepta preučevanja literature. Ali je Pirjavec, potem ko je zamenjal naziv, izbral popolnoma novo, dotedanjemu pojmovanju literarne zgodovine nasprotno, čisto interpretacijsko stališče, ali pa tudi novi pojem "znanost o umetnosti" vsebuje osnovne postulate, ki jih je zahteval od zgodovine književnosti?

Čeprav se nam danes zdi, da je osnovni Pirjevčev prispevek literarni znanosti zajet v njegovih študijah o slovenski moderni, evropskem romanu in načelnih problemih literarne znanosti, ne smemo spregledati niti njegovih spisov o tehnologiji ustvarjanja literarne zgodovine. V nekaj več kot enem desetletju (1954 — 1966) je objavil naslednje tekste s tega področja: *Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini* (1954), *Taine in njegova Filozofija umetnosti* (1956), *Ivan Prijatelj, Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848 — 1895* (1957), *Zgodovina slovenskega slovstva, I. knjiga* (1957), *V odgovor in premislek* (1958), *Ideje, ocene in metoda* (1959), *O nekaterih sodobnih vprašanih slovenske literarne zgodovine* (1960), *Besedna umetnina* (1966) — okrog 250 strani tekstov, ki se ukvarjajo z naravo in metodami literarne zgodovine. Entuziazem, znanje, znanstveni in polemični ogenj, ki ga je vnašal v ocenjevanje nekaterih takrat objavljenih zgodovin slovenske književnosti (predvsem prve knjige Matičine izdaje ter Slodnjakove nemško pisane slovstvene zgodovine), kakor tudi široko in globoko poznavanje empiričnega nivoja oziroma literarnozgodovinskega gradiva, vse to potrjuje, da so bila literarnozgodovinska vprašanja za Pirjevca takrat vprašanja prve vrste, da jim je posvečal ogromno časa in pozornosti. Po intenziteti se lahko merijo s tematiko moderne ali pozneje romana in načelnih vprašanj znanosti o umetnosti.

Leta 1968 je izšla posebna dvojna literarnoteoretična številka Problemov s Pirjevčevo študijo *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*. Že iz tega, kakor tudi iz poznejših naslovov njegovih študij (*Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti*, 1970; *Znanost o*

umetnosti, 1970; *Nauka o književnosti*, 1973; *Vprašanje strukturalne poetike*, 1972; *Strukturalna poetika in literarna znanost*, 1973) je razvidno, da je od takrat dosledno uporabljal le oznako "znanost o umetnosti" ali "literarna znanost" in nikoli več "literarna zgodovina". (Naj v oklepaju omenim vsekakor nebistven, a vendarle po svoje zanimiv podatek: ravno tega leta, 1968, je v Beogradu začela izhajati nova literarnozgodovinska revija *Književna istorija*. Takoj po izidu prve številke je Pirjevec v pismu redakciji podprl programsko koncepcijo literarne zgodovine, ki je bila objavljena v prvi številki revije.)

Tukaj se nam zastavlja vprašanje: ali je kljub vsem transformacijam, ki jih je Pirjevec doživljal, kljub različnim vplivom, ki so delovali nanj, vendarle mogoče vzpostaviti neko generalno linijo razvoja, ki je zanj ves čas značilna in zaradi katere takoj spoznamo njegove tekste ne glede na to, kdaj so bili napisani? Spričo tega, da je o literarni zgodovini pisal temeljito in zagnano več kot eno desetletje, se je vsekakor treba vprašati: ali se je res vse to izbrisalo, poniknilo in porazgubilo pod vplivom in pritiskom modernih spoznanj, nagnjenih bolj k sinhroniji?

Dušana Pirjevca so od samega začetka pritegovala načelna vprašanja, npr. kaj naj bi bila literarna zgodovina, kaj je njen predmet, katere metode so zanj najbolj primerne. Vendar je bila pozornost bralcev in kulturne javnosti usmerjena drugam: h konkretnim kritičnim pripombam. Ravno s temi se je Pirjevec vsekakor zameril celotni slavistiki: kritična ostrina pri ocenjevanju knjig, ki so jih pisali takratni najuglednejši literarni zgodovinarji, mu ni mogla prinesiti priznanja. Nasprotno: ker takrat še ni imel niti doktorata in ni bil v službi na fakulteti, bi mu takšno pisanje — v drugačnih političnih razmerah — moglo celo onemogočiti univerzitetno kariero. To, da se je zgodilo ravno obratno (Anton Slodnjak, redni profesor, je moral zapustiti katedro in univerzo), pove več o tej dobi sami kot o Pirjevcu in njegovi kritiki. V poznejših variantah svoje literarne zgodovine, predvsem v tisti, ki je izšla pod naslovom *Obrazi in dela slovenskega slovstva* (1975), je Slodnjak precej reducirал veljavo nacionalne zgodovine kot izhodišča za literarnozgodovinsko periodizacijo, torej je sprejel eno bistvenih Pirjevčevih pripomb in jo vgradil v svoje delo. Ko Pirjevec na začetku svoje kritike nemške izdaje Slodnjakove *Zgodovine* utemeljuje svoja izhodišča in namen, se že tudi zaveda posledic, ki jih bo trpel kot kritik: "...s kritikom si človek kaj hitro nakoplje celo kopo očitkov, ki so včasih neprimerno bolj trdovratni in se zdijo publiki neprimerno usodnejši kot pa najbolj grobe napake obravnavanega dela. Tak odij je posledica nenavadnih pojavov v našem kulturnem življenju, hkrati pa seveda ne gre pozabiti, kako velja na Slovenskem posebna asociativna logika, zaradi katere priključje beseda *kritika* v spomin običajno besede *krí*, *krivica*, *kriminal*" (*Ideje, ocene in metoda*, Naši razgledi 1959, str.135).

Iz prvega Pirjevčevega teksta, ki se ukvarja z vprašanji literarne zgodovine, je treba citirati naslednji stavek: "Literarna zgodovina je spoznavna aktivnost, a njena upravičenost in njen posebni pomen sta skrita v vrsti značilnosti in funkcij njenega predmeta, se pravi literature, ali splošneje: v značilnostih in funkcijah umetnosti" (*Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini*, Naša sodobnost 1954, str. 286). Tudi v tekstu *Besedna umetnina*, zadnjem v vrsti tekstov, v katerih še teče beseda o literarni zgodovini, beremo stavek, ki pove isto kot pravkar navedeni. Tokrat se stavek glasi: "Vsako literarnozgodovinsko preučevanje se opira na čisto določeno pojmovanje bistva literarnega dela" (*Jezik in slovstvo* 1966, str. 205). Pirjevec torej dosledno usmerja pozornost na predmet preučevanja, literarno delo, ne pa na zgodovino kot disciplino, utemeljeno na diahroniji. Ideja zgodovine literature ni pri

njem niti za trenutek mišljena kot serialna razvrstitev literarnih del, niti ne zgolj kot kronologija in periodizacija. Zgodovina je samo stopnica na poti k spoznanju individualnega ustvarjalca in konkretnega literarnega besedila; mišljena je kot "notranja" zgodovina (v Wellekovem pomenu).

Kot danes že vemo (naj kot oporo navedem vsaj zbornik *Teorija istorije književnosti*, SANU, Beograd 1986), so petdeseta in šestdeseta leta tako pri nas kot po svetu zaznamovana z izrazito krizo pojmovanja in ustvarjanja literarne zgodovine. Kot tudi tolikokrat pozneje, se je Pirjevec že v petdesetih letih najprej lotil ravno tistega fenomena, ki je doživljal svoj konec oziroma "smrt". Večkrat je poudaril, da je "zlata doba" literarne zgodovine minila, a ne zato, ker bi njeno delo bilo končano, temveč "zaradi notranjih zvez med metodo in filozofskim nazorom ter splošnim pojmovanjem umetnosti". Izhod iz krize je možen, če se zgodovinarji soočijo "z vrsto bistvenih načelnih problemov". Kot prvo, kar je čimprej treba spremeniti oziroma ukiniti, omenja Pirjevec "vzgojno učinkovitost". Zgodovina književnosti si ne more domišljati, da ji je cilj "vzgajanje". To takoj povzroči blokado, ki literarno znanost odtegne od znanstvenih rezultatov.

Druga nevarnost, ki se ji je nujno treba izogniti, je zasnovanost literarne zgodovine na pozitivizmu kot edini metodi raziskovanja. V tekstu *Talne in njegova Filozofija umetnosti*, ki je nastal kot odmev na zapoznani prevod klasičnega Tainovega dela, poudarja, da je Talne literarni zgodovinar le takrat in le toliko, kolikor mu uspe prodreti preko podatka in za podatek, in le takrat, kadar mu uspe zavzeti načelni odnos do predmeta, s katerim se ukvarja zgodovina literature. Tudi pozneje se je Pirjevec vedno upiral literarnim raziskavam, katerih naloge so bile le drobno faktografske. V trenutku, ko je pozdravil Tainovo študijo, v njej ni kot zgled postavil pozitivistične, temveč antipozitivistične prvine: princip "globokega razumevanja", "načelnega naziranja o predmetu literarne znanosti", pronicavega in ne samo pazljivega branja. Po Pirjevčevem mnenju naj bi se raziskovalec nenehoma vračal k naravi in karakterju fenomena, s katerim se ukvarja. Že takrat pledira za odkrivanje globinskih modelov v literaturi, ki naj pokažejo "potek, rast in spremembe literature" (Naša sodobnost 1956, str. 578).

Dva Pirjevčeva najobsežnejša in najbolj polemična teksta sta nastala kot oceni konkretnih literarnih zgodovin: leta 1957 kritika prve knjige Matičine *Zgodovine slovenskega slovstva* (njeni avtorji so: A. Gspan, L. Legiša, M. Matičetov, B. Merhar, F. Tomišč, M. Rupel), in leta 1959 vsaj prav tako temeljita kritika Slodnjakove *Geschichte der slowenischen Literatur*. Današnjega bralca najprej presenetiti kritikova želja po izpisovanju lastne literarnozgodovinske sinteze. Obe kritiki vsebujeta namreč Pirjevčeve lastne, argumentirane sintetične študije o slovenski literarni preteklosti. Empirija, ki jo tukaj prezentira kritik, naj pokaže, da sam ne pozna podatkov nič manj natančno ali v manjšem obsegu kot avtorji *Zgodovine*: s tem že pove, da so podatki kot osnova literarne zgodovine nujni, da pa ne morejo zadostovati in sami zase obroditi zrele sadove. Pirjevec je izredno oster, ko odklanja zgodovino kot vrsto nekomentiranih podatkov, še bolj pa primere, ko "raziskovalec postane žrtev intuicije, saj je ta lastnost takšna, da svojega lastnika neopazno, zato pa v hipu zavede daleč stran od objektivne resnice v svet nedokazanih in praznih, čeprav na prvi pogled blestečih domnev in kombinacij". Slabo je, če se preučevalec ustavi ob podatkih, če ne vidi, kaj se za njimi skriva, še slabše pa, če jih ne upošteva.

Zgodovino nacionalne literature pojmuje Pirjevec kot možnost zelo potrebne nacionalne afirmacije. Ob nemški izdaji Slodnjakove zgodovine se odloča za obsežno oceno predvsem zato, ker se mu zdi, da



Je ta možnost stvarne nacionalne prezentacije tokrat premalo dojeta in uporabljena. Po drugi strani pa očita Slodnjaku: "...zaradi premočne čustvene navezanosti na princip nacionalnih sil se je pripetilo, da je avtor nekatere teh sil preveč poudaril, jim dal preveliko mero pomembnosti in usodnosti" (Naši razgledi 1959, str. 219). To se predvsem kaže pri Slodnjakovi periodizaciji.

Čeprav je bil Pirjevec v petdesetih letih še marksist, ki je upošteval pozitivizem, ne da bi se z njim v celoti zadovoljil, se je vendarle že takrat upri družbenozgodovinskim "okvirom" kot obveznim uvodom v vsako poglavje zgodovine. Takšni "okviri" nimajo nobenega smisla, posebej če so nastali kot gole kompilacije. Pirjevec je proti redukciji literarnega dela na njegove vzroke in vplive, ne verjame v determinizem, ki je bil tako značilen za pozitivizem in marksizem. Še bolj je zanimivo dejstvo, da je že leta 1959 zahteval zgodovino literature kot "specifično literarno" znanost in odklanjal uvajanje "splošno kulturne ali pa splošno politične" zgodovine v literarno.

Ko zaključuje kritiko prve knjige Matičine *Zgodovine*, poudari: "Iz vsega je razvidno, da so napake predvsem tam, kjer bi morala živa misel podatke oživiti, ko bi bilo treba pokazati razvojne zakonitosti, medsebojne odnose pojavov, mehanizem dogajanja, ko bi bilo treba posamezne pojave in dejanja analizirati ter oceniti, odkriti njihove prave vzroke in opisati njihove učinke" (Naša sodobnost 1957, str. 650). Ko pa končuje kritiko Slodnjakove *Geschichte*, opravičuje svojo ostrino s tem, ker se mu zdi, da na podlagi te zgodovine in njene kritike lahko "pokaže, kakšno naj bo sodobno raziskovanje literarne umetnosti in zgodovine književnosti". Nato še doda: "Zastavlja se torej vprašanje o bodočnosti osrednje vede naše slavistike. Pričujoča kritika je nastala iz prepričanja, da sodobni raziskovalec ne more niti po poteh, po katerih se je odpravil Slodnjak, niti po stezah, kjer se trudi večina naše oficialne literarne zgodovine" (Naši razgledi 1959, str.290). Moti ga razsipanje energije in prostora pri preučevanju nebistvenih drobnarij ter, po drugi strani, nemožnost sinteze in premišljevanja o tem, kaj je za literaturo bistvenega pomena.

Naslednjega leta (1960) v tekstu z naslovom *O nekaterih sodobnih vprašanjih slovenske literarne zgodovine* našteva vrsto pomanjkljivosti pozitivizma, duhovne vede, sociološke analize ter interpretacije in se zavzema za prepletanje sinhrono in diahrono analize dela: "Če hoče torej literarna zgodovina ravnati v skladu z naravo predmeta, ki ga raziskuje, ne sme zaiti niti v subjektivizem in ahistoričnost interpretacijske metode, niti ne more več vztrajati pri tistih enostranskih in pomanjkljivih načelih, ki so značilna za pozitivizem" (Jezik in slovstvo 1960/61, str. 5).

Že od kritike Slodnjakove *Geschichte* (1959) srečamo pri Pirjevcu poleg oznake "literarna zgodovina" tudi sintagmo "raziskovanje literarne umetnosti". Nova, še zelo deskriptivna oznaka se pojavi v trenutku, ko v literarno znanost vdre poleg analize literarnih del še cela vrsta drugih disciplin, kot so psihologija, etnologija, arheologija, komparativistika. V tekstu *O nekaterih sodobnih vprašanjih slovenske literarne zgodovine* Pirjevec že uvaja oznako "znanost o književnosti", to pa je tista znanost, ki se ne bo zadovoljila s sinhronimi in diahronimi analizami, temveč bo vpeljala tudi "primerjalne raziskave".

Iz dosedanje obravnave je jasno, da je za Pirjevca zgodovina književnosti postopoma postajala znanost o književnosti, s tem da se ni toliko spremenila osnovna zahteva, ki jo je postavljala tej disciplini (vedno ima v mislih specifično literarnega besedila in njegovo bistvo), temveč so se bolj širile discipline, na katere se mora znanstvenik opreti, če naj bo

njegovo delo uspešno in svojemu predmetu primerno. Literarna veda/znanost o književnosti je širši pojem: zajema metode in rezultate več znanstvenih disciplin, med katerimi vsekakor ima važno mesto literarna zgodovina.

V študijah, ki so nastajale po letu 1968, se je Pirjevec ukvarjal predvsem s tistimi problemi, do katerih so ga pripeljale zahteve po oblikovanju literarnozgodovinskih principov: v ospredju je narava samega predmeta literarne znanosti, torej literarnega dela kot takšnega. V estetiko in filozofijo literature ga je — lahko rečemo tudi tako — pripeljalo ukvarjanje s temeljnimi zahtevami literarne zgodovine, ki jo je v zgodnjem obdobju imel za "osrednjo vedo slavistike".

A tudi takrat, kadar obravnava določene aspekte temeljne znanosti o umetnosti — estetike, je zanj zelo značilno poseganje v genezo obravnavanega pojava. Ko torej išče bistvo znanosti o umetnosti, bistvo literarnosti literarnega dela, bistvo romana in podobno, je njegov pogled usmerjen v temelje teh pojavov, in sicer tako, da je kronologija kot pojasnjujoči kod zgodovine literature vedno na delu. Čeprav ni nikoli pristal na kronologijo kot temelj zgodovine, čeprav ni nikoli pristal na "mitsko perspektivo" zgodovine književnosti (ta termin uvaja M. Solar v tekstu *Ideja povijesti i povijest književnosti*) in je bil v izrazitem in nenehnem sporu z zgodovinarji slovenske literature, je v svoj koncept znanosti o umetnosti poleg literarnoteorične logike vnašal tudi logiko zgodovine literature. Geneza fenomena in obravnavanje njene narave ter njenega pomena za današnjo znanost je temelj tako Pirjevčevih zgodnjih kakor tudi poznejših študij o literaturi in literarni znanosti.

## Jaroslav Skrušný PIRJEVČEV EPISTEMOLOŠKI OBRAT

Sodim v vsekakor srečno generacijo študentov ljubljanske komparativistike, ki je Pirjevčev seminar obiskovala v drugi polovici šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, v času torej, ko je profesor Pirjevec konsekventno domislil in izvedel svoj znameniti epistemološki obrat o literaturi. Odločilna za prelom s tradicionalno literarno vedo je bila njegova zastavitev vprašanja o kompetentnosti znanstvenega raziskovanja umetnostnih pojavov glede na sam predmet raziskave: prav na tej točki je Pirjevec vzpostavil radikalno diferenco med hermenevtičnima nivojema, ki jima pripadata umetnostni in znanstveni diskurz. Če je na eni strani za znanost odločilno razumevanje resnice na način *veritas*, se pravi kot *adaequatio intellectus ad rem*, je na drugi strani umetnost zavezana resnici kot *alethei*, se pravi prevajanju iz skritosti v neskritost na način *poiesis*. To pa hkrati že pomeni, da prihaja v umetnosti v resnico nekaj, kar se lahko uresniči samo na način umetnosti, kar je dostopno samo poetskemu izrekanju resnice, in je potemtakem nedostopno vsakemu drugemu govoru, torej tudi (literarni) znanosti. Znanost o umetnosti je kajpada še naprej mogoča, legitimna in utemeljena, vendar zgolj na njej sami pripadajoči hermenevtični ravni, ki pa nujno pušča zunaj svojega horizonta prav tiste razsežnosti umetniškega dela, po katerih je to delo prav *umetniško* in ne kakršnosibodi izrekanje resnice, nedostopna ji ostaja prav *umetniškost* lastnega predmeta raziskave. Dušan Pirjevec potemtakem ni uknil literarne znanosti, odrekel ji je samo kompetenco, da bi se relevantno izrekala o poeziji bitno pripadajočih določilih, ki

pesniškemu govoru pripadajo po njegovem *kvazirealnem ontološkem statusu*.

Postavljajoč v središče svojega razmišljanja o literaturi prav njen kvazirealni ontološki status, je Pirjevec vprašanje književnih umotvorov zastavil na ravni tistega bitnozgodovinskega mišljenja, ki ga je z razprtjem ontološke diference inavguriral nemški filozof in mislec biti Martin Heidegger. Zdi se, da je Pirjevec ontološki problematiki zavezano misel o literaturi najkonsekventneje razvil v svojih predavanjih o evropskem romanu proti koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let ter v spremnih študijah k posameznim romanesknim besedilom v Ocvirkovi zbirki *Sto romanov*, ki so l. 1979 izšle v samostojni knjigi *Evropski roman*. Zakaj prav roman, kakršnega poznamo v Evropi nekako od Cervantesa dalje, je nemara tista literarna zvrst, kjer je na sebi najadekvatnejši način prišlo do besede tisto dogajanje novoveškega evropskega duha, ki mu pravimo dogajanje in usoda evropske metafizike. Pirjevčeve branje najprezentativnejših romanopisnih besedil (*Don Kihot*, *Rdeče in črno*, *Zgubljene iluzije*, *Bratje Karamazovi*, *Grad*, *Kraljevska pot*, *Gnus*, *Videc* in druga) je v nenehno ponavljajočih se polomih romanesknih junakov in njihove vselej smiselno zasnovane (se pravi, v nekem transcendentnem Bistvu utemeljene) akcije prepoznalo nihilistično resnico same metafizike kot tistega opredeljujočega jih duhovnega humusa, iz katerega so rasli; v utrujenosti, grozi in katastrofični smrti (največkrat samomoru) protagonistov evropskega romanopisja je ugledalo diabolično zarezo ontološke diference med bitjo in bivajočim. V luči Pirjevčevega mišljenja o poeziji je v literarni pisavi prihajal na dan izvorni nihil metafizične akcije, v propadu romanesknih junakov se je razkrival zgolj nič, ki je pač le drugi obraz "pozabe", na katero je po besedah češkega pisatelja Milana Kundere novoveška Evropa obsodila zgolj bit. Ali z drugimi besedami: na impliciten način, kot pač pripada pesniški besedi (če poezijo s Pirjevcem vred razumemo v najširšem pomenu besede, kot *poiesis* torej), je v evropskem romanu novega veka prehajala iz skritosti v neskritost resnica (a ne kot znanstvena *veritas*)! o epohalnem načinu bivanja evropskega subjekta v dobi metafizike. Roman potemtakaem izgovarja resnico, ki je dostopna samo romanu (če znova citiram Kundero), resnico, ki more priti na dan samo v govoricu pesniške besede, resnico mišljenja in poezije torej, ki zase pač terja drugo raven, kot je raven racionalistično utemeljene, po svojem temelju in izvoru ne sprašujoče se znanosti, ki se za razliko od *poiesis* pač dogaja kot *techné*.

Razločitev teh dveh nivojev, zastavitve vprašanja o poeziji v območju mišljenja biti in ontološke diference, samopremislek o epistemološki kompetenci znanosti o književnosti pa so tisti temeljni posegi profesorja Pirjevca v problematiko literarne vede, zavoljo katerih smem sebe in svojo generacijo študentov ljubljanske komparativistike upravičeno šteti za srečneže.

**Darko Dolinar**

## **VPRAŠANJE O ZNANSTVENOSTI LITERARNE ZNANOSTI**

Vprašanje, ki ga postavljam, se nanaša samo na en aspekt v širokem in mnogostranem Pirjevčevem opusu, vendar je to eden tistih aspektov, ki so zanj osrednjega pomena. Gre namreč za njegov odnos do literarne vede kot znanstvene stroke in za problem njene bistvene opredelitve — znanstvenosti.

O tem aspektu Pirjevčevega dela lahko srečamo dve različni mnenji ali stališči. Po enem sodi Pirjavec med tiste predstavnike literarne vede, ki so sistematično spremljali njen sodobni razvoj druge po svetu, spoznavali njene nove smeri in težnje ter jim utirali pot v slovenski prostor. Drugo stališče pa trdi, da je prepoznal nezadostnost literarne vede in tudi znanosti nasploh, jo zaradi tega zavrnil, radikalno presegel njene meje in odprl miselno-teoretičnemu ukvarjanju z literaturo nova območja. Mislim, da sta tako opisani mnenji enostranski, da poenostavljata stvar in da ju zato ni mogoče sprejeti kot alternativo, temveč je treba poiskati njuno medsebojno povezavo.

Pirjavec je bil literarni zgodovinar in teoretik ne samo po službeni dolžnosti, temveč tudi po notranjem poklicu. Prav zato, ker je v svoji stroki delal s polnim angažmajem, jo je nenehno reflektiral in vedno znova problematiziral. Sicer je malokdaj razpravljal o njej s strokovno-metodološkega vidika, npr. o njenih konkretnih sestavinah in funkcijah, o posameznih delovnih postopkih in metodah, o njihovi izbiri in primerni ali neprimerni rabi, tudi ne o preverljivosti in zanesljivosti rezultatov ali o zunanjem poteku njenega zgodovinskega razvoja. Pač pa je hotel dognati, kako stroka zares deluje ne glede na načelne teoretične in metodološke deklaracije, pod površjem premalo reflektirane ali sploh nereflektirane prakse; kakšen je njen dejanski doseg in ali je zmožna povedati o literaturi kaj bistvenega in zavezujočega. Zanimala ga je torej temeljna, filozofska opredelitev literarne znanosti, ki se kaže v njeni ambiciji, da je sposobna spoznati bistvo literature in s tem na svojem področju ustrezati najvišjim potrebam in zahtevam duha.

Pirjevčevi pogledi na to problematiko so se z leti seveda spreminjali. Če se ustavimo ob nekaj tekstih, kjer jih je načelno formuliral, pa se nam te formulacije povežejo v skico kompleksnega in dinamično razvijajočega se odnosa.

Protí koncu petdesetih let je bil še vedno privrženec empirično-historične koncepcije literarne zgodovine, oprte na model genetičnega determinizma. Ker je očitno že čutil vprašljivost takšnega historizma, ga je podpiral z motivnimi, stilnimi, oblikovno-kompozicijskimi analizami literarnih del. Osrednji teoretično-metodološki problem pa se mu je pokazal ob soočenju z imanentno interpretacijo, ki teži v ahistoričnost in s tem problematizira znanstvenost literarne zgodovine. V članku *O nekaterih sodobnih vprašanih slovenske literarne zgodovine* (Jezik in slovstvo 1960/61) je formuliral razmerje zgodovina-interpretacija kot osrednjo dilemo, ki jo mora literarna veda rešiti, če naj ostane zvesta svojim znanstvenim ambicijam.

V šest let mlajšem tekstu *Besedna umetnina* (Jezik in slovstvo 1966) se kaže popolnoma drugačno pojmovanje literature in literarne vede. Utemeljeno je v drugačnem razumevanju zgodovine in resnice sveta, ki je dostopna samo tako, da jo živimo, nikakor pa ne s sredstvi znanstvene raziskave, ki se ravna po načelu skladnosti razuma s stvarjo. To novo pojmovanje se je Pirjavec izoblikovalo v raziskovalni praksi in v načelnem soočenju z nekaterimi modernimi literarnoteoretičnimi in filozofskimi koncepcijami. V monografiji o Cankarju in evropski literaturi (1964) je tako rekoč prebil mejo primerjalnega literarno- in kulturnozgodovinskega raziskovanja in razširil obravnavo v socialno-psihološko ter nato še v eksistencialno območje; vanj je nato odločneje posegal s študijami v zbirki "100 romanov". V tem času se je seznanil z Ingardnovo literarno fenomenologijo in si prisvojil njene glavne poteze. Sredi šestdesetih let je ob stiku s Heideggerjevimi deli prešel v območje bitnozgodovinskega mišljenja, ki je v temelju opredelilo njegovo nadaljnjo pot. Odslej je kot svoja glavna delovna oziroma problemska



področja razvijal fenomenologijo literature in literarnozgodovinsko hermenevtiko, se pravi problematiko specifičnega eksistenčnega modusa literature, specifične zgradbe literarnega dela in njegovega funkcioniranja v komunikaciji z bralcem, zajeto v procese razumevanja literature v univerzalnem, primerjalnem in nacionalnem bitnozgodovinskem horizontu.

S tem se je seveda ločil tako od empirične in deterministične zgodovine kakor tudi od imanentne interpretacije, ki jo je kljub njenim povezavam s fenomenologijo zavrnil kot nereflektirano. Toda s tem še ni docela zavrnil problematike tradicionalne literarne znanosti. Prav v tem času je na začetku večletnega kurza o sodobnih literarnih vedah obravnaval Talna, zastopnika smeri, ki se je razglasila za znanstveno in se sklicevala na sočasno paradigmo znanosti, tj. na naravoslovje; vendar pa je značilno, da ga ni povezoval s pozitivistično literarnozgodovinsko šolo, temveč s Heglovo estetiko in prek nje z vso tradicijo evropske filozofije umetnosti.

K tej problematiki se je izrecno vrnil z dvema načelnima tekstoma (*Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, Problemi 1968; *Znanost o umetnosti*, Problemi 1970) in z dvema obravnavama strukturalne poetike (*Vprašanje strukturalne poetike — teze in gradivo*, Problemi 1972; *Strukturalna poetika in literarna znanost*, Slavistična revija 1973). Tokrat je postavil problem literarne znanosti v kontekstu svojega kompleksnega pojmovanja literature oziroma umetnosti, kakor ga je razvil v drugi polovici 60. let. Gre za umetnost kot mimetično strukturo, tj. kot čutno svetenje ideje ali sintezo ideje in čutnosti, za razpad te sinteze v katarzi in za uveljavitev ontološke diference, s katero se razkrije resnica biti; ves ta sklop se pojavlja na nivoju svetovne zgodovine kot bitne zgodovine in tudi — kar je najbrž eden najpomembnejših Pirjevčevih prispevkov — na nivoju notranjega dogajanja vsake posamezne avtentične umetnine. Problem je torej, kako se v ta kompleks umešča literarna oziroma umetnostna znanost, in morda predvsem, kakšno je njeno razmerje do estetike oziroma filozofije umetnosti.

Nov moment je vključil z obravnavo strukturalne poetike. Ta je pri njem pojmovana kot širši sklop sodobnih literarnoznanstvenih smeri (strukturalnih, semiotičnih, informacijsko- in komunikacijskoteoretičnih); nastopa kot paradigma moderne, dosledno formalizirane in matematizirane znanosti, torej kot nekaj novega, kar postavlja pod vprašaj znanstveno veljavo dotlej prevladujočih tipov literarno-umetnostnih ved in tudi veljavo njihovih filozofskih temeljev. Vendar Pirjevčeva analiza opozarja, da strukturalna poetika kljub svoji deklarativni znanstvenosti in kljub polemičnim napadom na vso starejšo prakso ni popoln preklic mimetične filozofske estetike in na njej utemeljene literarne vede, temveč le dosledno izpeljuje načelo racionalne obravnave umetniškega dela in radikalizira skupne korenine tradicionalne umetnostne znanosti ter filozofske estetike. Ob premisleku o njunih nezavednih temeljih in o njunih mejah se izkaže, da je katerikoli literarni ali umetnostni znanosti dostopno na umetniškem delu le tisto, kar samo ni umetniškost, temveč le njen pogoj: to je mimetična struktura ali realizacija ideje v čutno nazorni obliki. Sama umetniškost umetnine je nekaj drugega, je razkrivanje resnice biti skozi ontološko diferenco, ki se uveljavi ob razpadu mimetične strukture ali sinteze ideje in čutnosti. Misel, ki se ukvarja z umetniškostjo umetnine, reflektira izkustvo umetnosti in v njem tudi samo sebe. Izkustvo umetnosti razume kot razkrivanje resnice biti, ki je hkrati tudi resnica

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 zavržena. Na svojem področju ima še zmeraj tako rekoč neizčrpne 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."<sup>1</sup> To ima svojo družbeno razsežnost: publika je razcepljena na brezoblično maso in na elito, ki opravlja interpretacijske in posredovalne 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".<sup>2</sup>

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" Pirjevevega 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"<sup>3</sup>. 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 tavitološka 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 Pirjevevih tekstih, pri katerih imajo paradigmatski 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. Pirjevec interpretacijski postopek v analizah evropskih romanov je navadno takšen, da začenja pri podrobnih analizah razmerij znotraj predstavljene realnosti, nato pa — upoštevajoč tudi literarnozgodovinske 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 Pirjevevem 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".<sup>4</sup> Naslanjajoč se na Grassija je Pirjavec opozoril, da se filozofija resda začneja 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".<sup>5</sup> Pri tem se Pirjavec 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".<sup>6</sup>

Pirjavec 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 Pirjevču logična posledica samega začetka, je razkrivanje prej prikritih resnice ideje kot biti, njenega imanentnega nihilizma. Novoveška umetnost, zlasti roman, torej ponavlja pot evropske novoveške metafizike, ki začneja 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."<sup>7</sup>

Lahko bi torej rekli, da se Pirjevčeva misel razvija skozi neke bistvene "strukturne" paralelizme; tako so "izomorfn" evropska novoveška filozofija, zgradba novoveškega romana in interpretacijski postopek. Umetnost je konstruirana po načelu filozofije, opozarja Pirjavec; to se v umetnost kaže kot princip *mimesis* oziroma kot heglovska 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".<sup>8</sup> 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 Pirjavec s stavkom "pot se začneja, 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 Pirjevčev 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 posebej usode evropske misli. S tem je junak nekakšen posnetek, *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 Pirjavec 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 Pirjavec sam še vedno uporablja za svoje početje termin "interpretacija", vendar ga piše v narekovajih.<sup>9</sup> 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 Pirjavec 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 Pirjvcu 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> N. d., str. 37.

<sup>3</sup> N. d., str. 38.

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

<sup>5</sup> N. d., str. 24.

<sup>6</sup> N. d., str. 25.

<sup>7</sup> N. d., str. 28.

<sup>8</sup> N. d., str. 28.

<sup>9</sup> 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.)

Čeprav 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 osrediščenosti 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 pogosteje pisal o "znanstvenem raziskovanju umetnosti", "leposlovni znanosti", "znanstvenem pristopu k umetnosti nasploh in še posebej k literaturi", torej namesto o literarni

vedi raje o "znanosti o literaturi". Izrecno s strukturalno poetiko se je ukvarjal le v majhnem delu svojega obsežnega opusa. V bistvu gre za tri razprave, *Vprašanje strukturalne poetike: teze in gradivo* (Problemi 10, 1972, št. 116-117), *Nauka o književnosti* (Književna istorija 5, 1973, št. 19) in *Strukturalna poetika in literarna znanost* (Slavistična revija 21, 1973) ter za knjigo *Strukturalna poetika s podnaslovom Kibernetika, komunikacija, informacija* (Ljubljana 1981, Literarni leksikon 12), ki je bila postumno pripravljena za objavo iz rokopisov predavanj.

Te razprave tudi po kronologiji nastanka nakazujejo avtorjevo sestanje v problematiko, postopno poglobljanje in izčiščevanje misli, razvidno v stopnjujoči se izdelanosti prehodov in argumentacije. V njih se je, bolj kot z vprašanjem, kaj je strukturalna poetika, ukvarjal z njeno umestitvijo v zgodovinski horizont. Zanimalo ga je vprašanje o mestu in vlogi literarne znanosti z nastopom strukturalne poetike, ki mu je pridružil še spraševanje po njenih temeljnih metafizičnih predpostavkah. Prizadeval si je torej doumeti in pokazati historično in metafizično utemeljenost strukturalizma in njegovo umeščenost v najširše pojmovano tradicijo zahodnoevropskega znanstvenega, filozofskega in seveda metafizičnega mišljenja, oziroma vsakršnega raziskovanja literarne umetnosti in umetnosti sploh. Vprašanje strukturalne poetike si je tako vedno zastavljal v širšem kontekstu vprašanja o znanstvenem preučevanju umetnosti in literature, ki je po njegovem hkrati neločljivo od vprašanja estetike kot filozofske discipline. Zato ni presenetljivo, da je po njegovem tudi strukturalno poetiko, opredeljeno kot "sodobna oblika znanstvenega raziskovanja literature in umetnosti sploh", treba misliti kot sodobno estetiko, le da se to ime pač ni uveljavilo<sup>1</sup>.

Nasprotno pa knjiga sicer v mnogočem nadaljuje v razpravah eksplicirana stališča, vendar obenem tudi premešča vsebinske poudarke in širi predmet obravnave. Glavne teme v njej so predvsem vpeljava in eksplicacija osnovnih pojmov iz širšega spektra področij, združenih v strukturalni poetiki, in poskus aplikacije nekaterih na literarne tekste. Vsaj pogojno in izključno za interne potrebe bi se o razpravah in o knjigi dalo govoriti kot o dveh fazah njegovega soočanja s tem vprašanjem. V svojem razmisleku pa se ne bom ukvarjal z globalnim vsebinskim prikazom Pirjevčevih pogledov nanj — tak prikaz je bil navsezadnje v bistvenih potezah opravljen že drugje<sup>2</sup> — temveč le z dvema povezanima momentoma: z artikulacijo odgovorov na osrednje vprašanje v prvi fazi in z izborom ter določitvami glavnih pojmov v knjigi, ki so jih v mnogočem nakazale in usmerile že razprave.

V prvem približku se da reči, da je Pirjevčev pristop v razpravah historičen in da se kot tak sploh potrjuje kot nekakšna stalnica njegovega literarnoznanstvenega delovanja. Toda operacionaliziran je že bolj z vidika "konca zgodovine" v smislu objektivnega, enovitega teleološkega procesa in prej zavezan duhu Nietzschejevega "večnega vračanja enakega" in Heideggerjevega zgodovinskega procesa dogajanja biti kot nekakšnemu načelnemu historizmu, primerljivemu denimo z Ocvirkovim. V prvi vrsti mu je namreč šlo za razgraditev samozvanega strukturalističnega novuma v odnosu do tradicije mimitične estetike ter za iskanje in vzpostavljanje kontinuitete, nakazovanje sorodnosti, ekvivalentov ter poudarjanje analogij med novjšimi težnjami in že prej razvitimi miselnimi sklopi, ne pa za sistematsko, sklenjeno spremljanje razvoja literarnoznanstvenih spoznanj in koncepcij. Toda mimogrede je skušal na tovrstni razvoj vseeno opozoriti in ga vsaj v skopih obrisih vendarle nakazati.

Povsem nezgrešljiva je tudi zanj tako značilna aktualistično polemična ost, tokrat naperjena zoper Majerjevo knjigo *Strukturalizem*

(1971). Pirjevec je seveda odločno odklonil vsako ideološko "revendikacijsko" kritiko in se sarkastično spotaknil tudi ob njegove očitke o spreminjanju strukturalne poetike v "molčeče orodje obstoječe družbene pozitivitete". Z dovolj aristokratskim odporom do pragmatičnosti in sploh vsakršnega utilitarizma pa je vehementno zavrnil tudi Majerjevo navduševanje nad strukturalističnimi metodami, oz. sleherno navduševanje nad metodami sploh<sup>3</sup>. Toda polemični vzgib je skušal nadgraditi in svoje razpravljanje zastaviti na drugačni, višji ravni mišljenja, ki mu ne gre za razkrivanje zmot ali popravljanje napak različnih filozofskih konstrukcij, ampak jih dojema kot bogastvo bivajočega, nekakšno zgodovino razprtih horizontov. Ta raven pa nikakor ne izključuje (subjektive) subjektivne "zgodovinske odgovornosti", ki svojo eksistencialno ožarjeno etiko, zavezano odkrivanju resnice biti, združuje z decidirano zahtevo po radikalnem zastavljanju vprašanj, kar pa, paradoksalno, spet ni povsem brez odmeva na marksovsko maksimo "biti radikalen se pravi stvari zagrabiti pri koren", "koren za človeka pa je človek sam".

Pirjevca torej v zvezi s strukturalno poetiko sprva sploh ni zanimala nikakršna epistemologija niti metodologija, ampak se je problema lotil na načelni ravni. To je pomenilo obravnavo z vidika filozofije umetnosti ali filozofske estetike ter njenih skupnih in posebnih metafizičnih implikacij, zajetih pod Heideggerjevim vplivom predvsem z ontološko-eksistencialno nomenklaturo, oziroma v perspektivi razlike, ontološke diference, aletheie, katarze. Obenem je to pomenilo obravnavo, osmišljeno tudi na ozadju provokativno interpretirane Heglove misli o koncu umetnosti, s katero je Pirjevec v zenitu slovenskega modernističnega vrenja na svoj kontroverzni način hkrati vztrajno legitimiral in problematiziral sodobno dogajanje v moderni umetnosti.

Jasno je, da v takšni konstelaciji Pirjevec pač ni sistematsko problematiziral iz lingvistike in filozofije jezika prevzetih strukturalističnih konceptov, npr. znaka, jezika itd., temveč zlasti osrednji projekt in ambicijo strukturalne poetike. Očitno pod Lotmanovim vplivom jo je razumel in izpostavil kot težnjo po čimbolj dosledni formalizaciji in matematizaciji, ki gre — kot navaja po Derridaju — v korak z dekonstrukcijo metafizike in samoovobajanjem od metafizičnih hipotez. Sklicevanje na Derridaja ni naključje, saj sta si po Pirjevčevih lastnih besedah njuni misli podobni. V nasprotju s svojimi ambicijami namreč strukturalna poetika tudi sama vsebuje metafizične predpostavke; potrebno jih je postaviti v razvidnost in zastaviti lasten premislek v isto smer kot derridajevska gramatologija, ki "zaznamuje in obenem sprošča mejo, ki ograjuje klasično polje znanstvenosti"<sup>4</sup>. Takšen zastavek torej na zanimiv način opozarja, da Pirjevec pravzaprav začenja bliže poststrukturalizmu kot strukturalizmu. Vendar pa je opazna razlika v analizi in argumentacijskih postopkih. Če skušam to izraziti z aluzijo na bergsonovsko pojmovano dvojico intuicija/analiza — in kakor je razvidno tudi iz knjige *Ivan Cankar in evropska literatura*, je Pirjevec Bergsona dovolj dobro poznal — postane zelo očitno, da se je Pirjevec opiral predvsem na intuicijo.

Derridajeva dekonstrukcijska gesta kot repriza nietzschejanske geste je poskus zamajati serijo dihotomij tipa zunaj/znotraj, zgoraj/spodaj, prej/potem, itd., ki oskrbujejo misel z absolutnim zastojem oziroma "začetkom", s katerim se konstituirata sama finalnost metafizičnega projekta: tj. iskanje mesta, s katerega ni več mogoče regresirati. Tej gesti je Derrida ob pisavi (écriture) podrgel vse koncepte, artikulirane okrog nje kot prisotnost, prezenca, v primeru strukturalne lingvistike ženevske šole pa zlasti njen osrednji koncept — znak. Pri tem



se je seveda izkazalo, da so nasprotja in opozicijski pari kontaminirani, da je del drugega vsebovan v prvem, vsa pa obnavljajo tradicionalno metafizično ločevanje med duhom in materijo, dušo in telesom itd. Obenem je tako omajana koncepcija (metafizičnega) temelja kot sestopa k izvoru/izviru, ki predstavlja po Heideggerju sestavni del onto-teološkega mišljenja. Tudi izvir je torej metafizičen postulat: doumeti smisel neke tradicije pač pomeni polastiti se, ponovno zgrabiti in ponoviti smisel njenega izvira, se vedno znova vračati v utemeljitveni akt intuicije, ki enkrat za vselej konstituiral svoje predmete, pri čemer je v izviru končno vedno prisotno tisto, kar je treba neprestano iskati. Derridaju so kljub njegovi kritičnosti do metafizičnih konceptov in strategij mnogi oponašali "slabo neskončnost", mu bolj ali manj upravičeno očitali obnavljanje istih logocentričnih procedur, ki jih je sam spodnašal, in pri tem dokazovali, da niti njegova lastna misel ne vzdrži kritike, ki jo je sama proizvedla.

Medtem ko izhaja Derrida v svojih dekonstrukcijskih analizah na eni strani iz lingvistične in po drugi iz filozofske oz. filozofskih vsebin, investiranih vanjo<sup>5</sup>, je Pirjevčev postopek seveda drugačen. Lingvistiko je, kot že rečeno, v prvi fazi pustil praktično ob strani, razdelava filozofskega aspekta, že v izhodišču usmerjena s heterogenimi segmenti različnih integriranih teoremov, ideologemov in filozofemov, pa je specifična in povsem izvirna. Pirjevec svoje misli vsekakor ni razvijal tako, kot je to običajno v klasični kritični filozofiji; z njenega vidika bi gotovo obveljala za nefilozofsko<sup>6</sup>. Antinomičen trk sopostavljenih trditvev, uveljavljanje paradoksov, protislovij in ambigvitetev, ki delujejo kot gonilna sila igre pojmov in ustvarjajo specifično notranjo dialektiko, vse to je značilno integrirano v samo strategijo razvijanja te misli, skupaj s pri Heideggerju navdihujočo se kritičnostjo do metafizičnih konceptov, zlasti identitete. Po tej plati se njegova misel "dogaja", ali bolje, sega že onstran metafizike, toda po drugi strani se, paradoksalno, znova vrača vanjo.

Svojega osnovnega cilja, problematizacije vehementnega izstopa strukturalne poetike iz tradicije mimetične estetike, se je namreč Pirjevec v vseh treh razpravah lotil iz dveh smeri, oz. po dveh poteh, ki se med seboj dopolnjujeta in delno prekrivata. S poudarjanjem podobnosti in sorodnosti, konkretno z izpostavljanjem ekvivalentov konstitutivne vloge *razlike* v reprezentativnih pojmovanjih bistva umetnosti od Platona, Aristotela, Baumgartna, Hegla in Taina je skušal pokazati, da je mimesis, hegelovsko kanonizirana kot sinteza oz. identiteta čutnosti in ideje, že vedno "kontaminirana" s svojim nasprotjem, izbrisom, negacijo te identitete, torej prav z razliko. Analogno se po njegovem uveljavlja razlika tudi v konceptualizacijah bistva umetnosti v modernih smereh literarne znanosti in v strukturalni poetiki, ki se prek Husserla in de Saussura utemeljuje na odsotnosti identitete (odsotnost predmetnega odnosa, razlika med znakom in njegovim predmetom oz. referentom). Zanimivo je, da Pirjevec vsaj v prvi fazi še ni predpostavil možnosti obratne smeri kontaminiranosti ne-mimesis in nemimetičnosti<sup>7</sup>. Dezavtomatizacija kot izstop iz mimesis v smislu identitete čutnosti in ideje je, kot je zapisal, analogna razodtujitvi — kar je morda odmev frankfurtske šole ali vsaj opozarja na persistenco marksističnih sledi v njegovem mišljenju<sup>8</sup> — in se pojavlja le v opozicijskem paru z avtomatizacijo oziroma samoodtujitvijo.

Vendar snovanje analoškega niza, ki prevladuje v prvi študiji, že od vsega začetka spremlja ter dejansko motivira prizadevanje, dokopati se do temeljnih implicitnih predpostavk strukturalne poetike, ji slediti do njenih izvirov ter "prodreti do izvorov slehernega in torej tudi struktural-

nega proučevanja umetnosti" <sup>9</sup>. V zadnji študiji je to prizadevanje sploh postavljeno že povsem v ospredje. Iskanje temeljev, sestopanje k izvirov in izvirov pa je seveda eminentno metafizično početje in kaže na to, da je Pirjevec vendarle mislil tradicijo mimetične estetike prav iz metafizike. Tudi razlika, ki se sveti iz umetniškega dela in je po njegovem edini pravi učinek umetnosti kot take, zato grozi prerasti v metafizičen koncept. Tega se je verjetno tudi sam zavedal, saj je izrecno zanikal, da bi bila razlika ideja ali bistvo. Razlika pa po njegovem prav tako nima čutnega lika, je vedno v razločitvi, tako rekoč "v nekem nenehnem prenehanju". Umetniškost umetnine je onkraj tega, kar zajemajo tradicionalne literarne in umetniške znanosti, in je po njegovem ravno v tem, da umetnina preseže ali zabriše svojo izpovedno- mimitično razsežnost. Toda ali to ne pomeni, da se je vendarle ustavila prav v razliki; da je v njej našla svoj izvor, da prebolevanje metafizike torej ni dokončno?

Pirjevcu, ki sprva dejansko ni pretresal strukturalističnih konceptov, ampak predvsem "ideološki" projekt strukturalne poetike, je bila namesto centristične, hierarhične definicije samega pojma nedvomno bolj pri roki metonimična razlaga. Strukturalna poetika naj bi združevala semiotiko, informacijskoteoretično analizo, generativno in transformacijsko poetiko ter numerično estetiko <sup>10</sup>. Takšni razlagi v glavnem sledi tudi zamisel knjige; v njej so kot sorodni pojmi sicer našteje poetična semiotika, informacijskoteoretična estetika in numerična estetika <sup>11</sup>, dejansko obravnavane problemske sklope pa je črpal, poleg v podnaslovu navedenih območij, iz kibernetike, komunikacijske in informacijske teorije, delno še iz semiotike.

Pač pa je Pirjevec v primerjavi z razpravami radikaliziral svoje razumevanje bistvene intencije in temeljnega projekta strukturalne poetike: ne gre ji samo za matematizacijo in formalizacijo, temveč za kibernetizacijo literarne in umetnostne znanosti. Večkrat je govoril kar o strukturalno-generativni poetiki (tudi strukturalni in generativni poetiki) in celo prišel do drzno formuliranega sklepa: "Strukturalno-generativna poetika v resnici prevaja te znanosti v območje kibernetike." <sup>12</sup> S tem je bila kibernetika postavljena v ospredje in hkrati prenesena v podlago; opredelil jo je za univerzalno, temeljno znanost, "ki določa vse druge znanosti, in sicer kot znanosti o sistemih" <sup>13</sup>. Na podoben način kot že v razpravah je pojem sistema in druge pojme iz teorije komunikacije in informacije vezal v analoške nize z antropološkimi in ontološkimi pojmi (npr. sistem — bit — bistvo; entropija — šum — kaos — smrt; komunikacija — življenje — red — smisel). Toda obenem je kibernetiko očitno ontologiziral, saj je zapisano tudi, "da je kibernetika znanost o bivajočem v celoti, o bistvu vsega, kar je." <sup>14</sup>

Takšno ontologiziranje, ki je verjetno res spodbujeno (ali spodbodeno) z globoko heideggerjevsko skepso do planetarnega gospostva znanosti in tehnike <sup>15</sup>, s katerim pa je avtor po drugi strani retorično skrajno učinkovito zaostрил sodobne procese, je kajpak precej problematično, vendar konteksta, v katerem se suče Pirjevčev premislek, le ne saturira v celoti. Medtem ko v prvi fazi še ni predvideval možnosti ukinitve razcepa med scientističnimi težnjami strukturalne poetike in Gadamerjevo smerjo filozofske hermenevtike, omenjenega v zadnji od razprav <sup>16</sup>, se dajo — ne da bi sam to sicer kakorkoli omenjal ali reflektiral — v nadaljnjem poteku in izteku knjige zaslutiti vsaj nastavki "mehčanja", ki nakazujejo spreminjanje ontologije v hermenevtiko.

V osrednjem delu so najprej razloženi nekateri pojmi komunikacijske in informacijske teorije ter semiotike, med katerimi so tudi koncepcije jezika in znaka, ki jih v razpravah še ni bilo. Postavljena so tudi osnovna razmerja med njimi. Komunikacija, ki je del kibernetike

in se prepleta z njo, se po njegovem mnenju oddaljuje od fenomenologije, iz katere je izšla, ravno z osredičanjem na sporočanje oziroma sporočilo. Toda le z upoštevanjem recipienta, torej subjektive vloge pri sprejemanju sporočila, ki jo je avtor zajel v okvir informacijske teorije, lahko sporočilo postane informacija. V območju literature in umetnosti gre seveda za specifično estetsko informacijo. Prav v tej točki pa je Pirjevec lahko našel stik s sorodnimi sklopi v horizontu lastnega mišljenja, s fenomenološko estetiko, hermeneviko, interpretacijo. Zato vendarle ni naključje, da je njegov najbolj samostojen poseg znotraj "polja" strukturalne poetike ravno poskus izvirne aplikacije Lotmanovih pojmov v zadnjem razdelku knjige, naslovljenem *Informacijsko teoretična analiza pesniških tekstov*. Po Pirjevčevem povzemanju Lotmana sta v pesništvu, katerega temeljni konstrukcijski princip je načelo sopostavljanja, tj. načelo maksimalne ekvivalentnosti vseh elementov, nasprotujoči si težnji k avtomatizaciji in dezavtomatizaciji, težnja k redundanci, predvidljivosti in ponavljanju in težnja k nepredvidljivosti, v stalni medsebojni napetosti, ali z drugimi besedami, kontaminirani druga z drugo. Sam je to skušal pokazati pri podrobnejši analizi Prešernovih in Kosovelovih verzov. Pri tej analizi z očitnimi interpretacijskimi nastavki je res ostal predvsem v območju semantike in sintaktike zgolj omenil. Toda knjigo je sklenil z evidentiranjem tistih Lotmanovih sklopov, ki jih sam še ni podrobneje zajel, in z navezavo na pragmatiko; pesniškost se lahko uveljavi le na relaciji tekst — bralec, pri čemer je s strani bračca potrebna posebna pesniška, umetniška ali estetska naravnost. Razen tega se pesniškost oz. umetniškost lahko razkrije le na ozadju že obstoječe pesniške tradicije. Povsem možno bi torej bilo, da je zaslutil najbolj produktivno smer razvijanja "strukturalne poetike" v povezovanju semiotike, zlasti pragmatike in hermenevike. A to je seveda le spekulacija.

Žal je knjiga pač ostala le torzo. Metonimično drsenje prek problemskih jeder strukturalne poetike in Pirjevčevu nerazločevanje strukturalizma in informatiške teorije v njej<sup>17</sup> torej ni navadna pomota ali samo nesporazum. Paradoksalni delni rezultati in včasih sporni samovoljni zasuki le logično sledijo notranji dinamiki njegove misli, ki si z nenehnim vzpostavljanjem konvergenč, stičišč, vozlišč in analogij z lastnimi teoretskimi, filozofskimi in literarnoznanstvenimi pogledi vztrajno išče samosvoje poti skoz pokrajine neraziskanega.

#### OPOMBE:

<sup>1</sup> Misel je Pirjevec na podoben način formuliral na več mestih. Prim. *Vprašanje strukturalne poetike: teze in gradivo*, str. 1-2; *Strukturalna poetika in literarna znanost*, str. 194; *Strukturalna poetika: kibernetika, komunikacija, informacija*, str. 6-7.

<sup>2</sup> Prim. članek Darka Dolinarja *Temeljne zamisli literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu*, Delo, Književni listi, 21.3. 1991, str. 13.

<sup>3</sup> Misel o tem, da pravi pristop k strukturalni poetiki ne pomeni prisvajanja in polasčanja njenih metod, se v komaj različnih formulacijah ponovi v vseh treh razpravah. Prim. *Vprašanje strukturalne poetike*, str. 2; *Nauka o književnosti*, str. 380; *Strukturalna poetika in literarna znanost*, str. 195.

<sup>4</sup> *Vprašanje...* str. 4-5; prim. tudi *Nauka o književnosti*, str. 385.

<sup>5</sup> Francois Wahl, *La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme, v: Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, str. 423, in op. 2, str. 423 sl.

<sup>6</sup> Spomenka Hribar, *Dušan Pirjevec in vprašanje o bogu*, v: *Pirjevčev zbornik*, Maribor, Obzorja, 1982, str. 206.

<sup>7</sup> Kasneje povzeman Pirjevčevu razumevanje Lotmana, iz katerega bi se dalo sklepati, da je v knjigi ta problem že postavljajl nekoliko drugače, bolj domišljeno; tudi če to drži, pa vendarle iz tega ni izpeljeval daljnosežnejših konsekvenc.

<sup>8</sup> Pirjevce je npr. še leta 1972 pisal, da "misliti ontološko diferenco ne pomeni misliti proti ali mimo Marxa, temveč z njim". Prim. *Vprašanje...*, str. 18.

<sup>9</sup> *Strukturalna poetika in literarna znanost*, str. 195.

<sup>10</sup> Pri naštevanju je v posameznih razpravah sicer zajel različno število členov. Prim. *Vprašanje...*, str. 3, in *Strukturalna poetika in literarna znanost*, str. 187.

<sup>11</sup> *Strukturalna poetika*, str. 6.

<sup>12</sup> N.d., str. 16.

<sup>13</sup> N.d., str. 23.

<sup>14</sup> N.d., str. 24. Podobna misel stoji tudi na strani 28: "... kibernetika, kakor razume sama sebe, ni samo znanost, marveč mnogo več, saj se v njej uvcljavlja novo razumevanje vsega, kar je, in tudi človeka."

<sup>15</sup> Na Pirjevčevo kritiko strukturalističnega scientizma s heideggrovskih pozicij npr. namiguje Rastko Močnik. Prim. Rastko Močnik, *Teoretik za vse čase*, spremna beseda v: Roman Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana, Škuc, Filozofska fakulteta, 1989, str. 261 in op. 9.

<sup>16</sup> *Strukturalna poetika in literarna znanost*, str. 191.

<sup>17</sup> Tudi na to nerazločevanje opozarja Rastko Močnik, n. d., str. 261, op. 9.

## Janez Vrečko

### PIRJEVČEVO RAZUMEVANJE ROMANA

Pirjevčevo zgodovino in teorijo romana razberemo iz njegovih uvodov v zbirko *Sto romanov*, pri tem pa se moramo zaradi pogoste implicitnosti stališč ukvarjati posebej s tistimi študijami, kjer doživlja njegov pogled na ta vprašanja bistvene spremembe in razvojne preskoke.

Ob strani puščamo dejstvo, da je njegova zgodovina evropskega romana danes bolj kot kadarkoli pred nami kot resnična zgodovina njegovega življenjskega romana, kar daje temu delu še posebno ceno in težo.

Čeprav je doslej veljalo prepričanje, da pomeni ta Pirjevčeva teorija in zgodovina romana izvirno priredbo Lukáčevih pogledov na roman, dopoljenih z Ingardnovo fenomenologijo in Heideggrovim mišljenjem biti, je treba k temu dodati, da se je v zadnjih letih ukvarjal še z Bahtinovo teorijo romana. Na to opozarja tudi Pirjevce sam v svojih zadnjih pa tudi poslednjih študijah, ko govori o tem, da je ta ruski mislec prav tako določal njegovo delo. Z njegovo pomočjo je očitno poskušal rešiti zelo zapleteno vprašanje o začetkih in koncu evropskega romanopisja, saj je zdaj izhajal iz spoznanja, "da 'prve besede' — idealnega začetka — ni, medtem ko zadnja še ni izrečena" (Dušan Pirjevce, *Evropski roman*, Ljubljana 1979, str. 470 — odslej citirano kot ER).

Dvom o začetkih evropskega romana ga je glodal že v njegovih prvih študijah, ko je ob trditvi, da "niti v klasični Grčiji niti v evropskem srednjem veku niso nastajala takšna pripovedna dela, ki bi jih lahko imeli za roman v našem pomenu besede", vendarle vztrajal ob vprašanju, ali so "poznoantični teksti res romani" (ER, 187). Njegov odgovor je v tem času še negotov, saj ima te pojave za prve začetke tistega dogajanja, "ki je slednjič omogočilo nastanek evropskega romana". Zato je vse, kar se da ob teh tekstih ugotoviti, "potrdilo tistih značilnosti, ki nam veljajo za temeljne lastnosti evropskega romana" (ER, 192).

To pa pomeni, da je skušal roman že v tem času misliti tako zelo široko, da je ohranjal v zavesti vse tekste, "ki se ...zdijo mrtvi, (to piše deset let kasneje), pa tudi tiste, ki so prepovedani in prekleli" (ER, 449—450). V tem trenutku se mu pokaže, da "roman nima jasno določenih in enkrat za vselej danih pravil, kakor velja to za epopejo.



tragedijo in komedijo, skratka, za tiste literarne zvrsti, ki jih je Evropa podedovala od antične Grčije, ki prozne pripovedi sploh še ni poznala" (prav tam).

Po drugi strani pa mora, že spet, prav glede na Bahtina, ugotoviti, da tudi "Bahtin... čisto dobro ve, da roman ni 'od vekomaj': 'od vekomaj' so samo trdne, v sebi zaključene in okostenele forme"; da se tudi za Bahtina roman dogaja "v polni svetlobi zgodovinskega dne" (ER, 452).

Glede na Lukácsevo tezo, da je roman epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili, očitno po Pirjevčevem mnenju tudi Bahtin ne more misliti drugače, "čeravno ni najbrž nikoli bral Lukácseve *Teorije romana*" (ER, 470). Tudi za Bahtina je roman vodilni junak drame literarnega razvoja v novem veku, ki se mu prikazuje kot čas, ko postane svet zgodovinski in je njegova zgodovinskost v tem, da "prve besede" — idealnega začetka — ni, medtem ko zadnja še ni izrečena" (prav tam).

Na tej ravni in ob teh spoznanjih Pirjevca seveda še ne more zanimati vse tisto, kar bo postalo temeljna preokupacija njegovih zadnjih študij, to pa sta predvsem vprašanji smrti in smeha. V zvezi s komedijo, komičnim in smehom ga intrigira le, "zakaj je v poznoantični poetiki dobila komedija, ki ima za snov otipljivo življenje... pomen nečesa, kar ni res, a bi se lahko zgodilo" (ER, 191). (Ob strani puščamo kasnejše demantije filološke znanosti o vsem, kar postavlja pred nas t.i. helenistična poetika.)

Veliko kasneje je vprašanje o smehu in smrti, kot dveh temeljnih razsežnostih romana, postavljeno že povsem razločno, in sicer v zvezi z *Don Kihotom*, ko želi pojasniti, "zakaj se samopreizkušanje literature godi ravno na način parodije", zakaj je Don Kihot "tudi smešen" (ER, 456).

Odgovor ponuja Cervantes sam, ko ob ugotovitvi, da literatura in poezija postajata vprašljivi, postavlja prav roman kot sintezo "epičnega, liričnega, tragičnega, komičnega", kot razberemo iz kanonikovih izjav v *Don Kihotu*.

Zdaj pa se Pirjevcu zastavi zelo bistveno vprašanje, ki bi ga lahko preprosto formulirali takole: V evropskem romanopisju je ta sinteza epičnega, liričnega, tragičnega, komičnega najprej komična, smešna, kasneje pa postane izrazito tragična. Ali, če povemo s Pirjevčevimi besedami:

"Na začetku evropskega romana je smeh." (ER, 524).

"V svojem nadaljnjem razvoju evropski roman ni vzdržal svoje izmišljenosti in fiktivnosti. Postal je zrcalo življenja. Ko se je to zgodilo, je smeh umrl. Prostor človekove odprtosti za neskritost je postala smrt." (ER, 523—524).

Pirjavec torej razume zgodovino evropskega romana razpeto med smeh in smrt, in to sta gotovo dve konstanti, ki roman trdno določata v čas in prostor, hkrati pa ju je mogoče razumeti samo s pomočjo Bahtinove teorije romana. Pirjavec na nekem mestu razločno pove, da bi želel svoj odnos do Bahtina podrobneje razložiti, pa mu kaj takega ne dopušča omejeni prostor, namenjen uvodni študiji v *Sto romanov*.

Pirjevca po eni strani tedaj zanima vprašanje romana v tistem prostoru, ki je pred tragedijo in komedijo, pred njuno razločitvijo, po drugi strani pa vprašanje, zakaj se ta smeh v romanopisju 19. in 20. st. tako rekoč čez noč prevesi v tragičnost in v smrt.

Če bi Pirjavec poznal tudi postmodernistični roman, bi nedvoumno lahko ugotovil, da je bil doslej roman vsaj trikrat zapisan smehu: v času helenizma in srednjega veka, v romanih 18. stoletja (Sterne, Fielding

itd.) in v postmodernističnem romanu, in le enkrat samkrat smrti: v romanih 19. in 20. stoletja.

**Jola Škulj**

## **VPRAŠANJE ZGODOVINSKOSTI IN STIČIŠČA Z BAHTINOM**

Zaradi izrečenih izjav, da Pirjevec s svojim delom v okviru literarne vede neke po letu 1964 opušta raziskovalni interes za literarno-zgodovinsko problematiko, se zdi potrebno opozoriti na drugačen pogled in stališča, ki naj razkrijejo, da je Pirjevčev interes za zgodovinsko dimenzijo ves čas v samem središču vsega njegovega (samo)spraševanja o literaturi oziroma o umetnosti. Vprašanje o literaturi je Pirjevec vedno povezoval z vprašljivostjo samih umetnostnih, torej tudi literarnih znanosti, predvsem pa z aktualnim stanjem literarne vede, njenih metodoloških osnov in rezultatov na Slovenskem. Stanje v literarni vedi je v bistvu nasilje nad literaturo, kot je to deklarativno označeval, zato je smisel resnične literarne znanosti istočasno prepoznaval predvsem v tem, da ta hkrati razbija oklepe, ki jih sama gradi okrog poezije in življenja. Umetnostna znanost je zanj hkrati spodnašanje same sebe, to pa je, kot je poudarjal, nujno zato, da bi umetnost sploh lahko obstajala. Vprašanje o predmetu raziskovanja in konstantno postavljanje samovprašljivosti raziskovanja je vezano pri Pirjevcu na prepričanje o historični določenosti ne le predmetov raziskovanja, ampak tudi samega odpiranja vprašanj. Že to stališče, oprto na Heideggra, jasno priča, da zgodovinskost ostaja v središču Pirjevčevega interesa na izrazito ekspliciten način. Prav takšna osredinjenost na zgodovinskost - in tega se je tudi sam zavedal - je apriorno usmerjala njegov raziskovalni interes k vprašanju romana. Ko je pojasnjeval, zakaj se je od Goldmannovih pogledov na izhodišča te pripovedne forme moral ozreti nazaj k Lukácsu, je opozoril tudi na tezo Michela Zérafaja v *Roman et société* (Pariz 1971), da je bistvena lastnost romana v tem, da se v njem uveljavlja ne le socialnost človeka, ampak njegova zgodovinskost, pri tem pa podčrtal, da se zdi, da tega druge zvrsti nimajo, zaradi česar naj bi bil tudi njegov raziskovalni interes apriorno usmerjen na roman. Prav zaradi stališča o romanu kot zvrsti, ki je možna šele s tistim trenutkom v zgodovini evropske literature, ko je v človeku navzoča zavest o zgodovinskosti, se je tudi pri Pirjevcu morala vzpostaviti navezava na Bahtinove poglede na roman, čeprav so se ti pogledi v določenem smislu gibali v povsem drugih koordinatah kakor Pirjevčevi.

Pirjevčevo odprto razmerje do Bahtina verjetno ni izhajalo iz dejstva, da je bil v središče literarno-raziskovalnega interesa obeh avtorjev postavljen prav roman kot specifična historična forma, pač pa je to afiniteto očitno morala globlje določati problematika, ki jo odpira ta forma na zgodovinski ravni in ki je hkrati takšna, da na "usodnejši" način (kot je to rad imenoval Pirjevec) zaznamuje in opredeljuje tudi estetsko skušnjo sodobnega dogajanja literature. Kakor Bahtina je tudi Pirjevca zanimal (1) problem bistva romana in (2) problem konkretnega bivanja ali dogajanja romana, tj. historične okoliščine za eksistenco te pojavne oblike umetnosti. Toda obstaja še ena raven afinitete, ki jo je Pirjevec tudi sam nakazal, tj. nova usmerjenost literarne vede glede razumevanja bistva literature oziroma umetnosti, kakršno je impliciralo

tudi Bahtinovo raziskovalno delo (prim. Pirjevčeva predavanja iz strukturalne poetike 1973/74).

V predavanjih z naslovom "Estetika literature: Ustroj in razvoj evropskega romana" (1972/73) Pirjavec Bahtina še ni omenjal, čeprav se je tisto leto sistematično skliceval na vrsto stališč (in imen) ruskega formalizma in strukturalizma. Pač pa ga je omenjal po letu 1973 v uvodu v *Don Kihota* v zbirki *Sto romanov*, v predavanjih o strukturalni poetiki, predvsem pa v posebnem seminarju, v katerem je nameraval soočiti Bahtinove teoretske poglede na roman s svojo teorijo, formulirano ob Cervantesovem romanu. Število teh seminarjev je bilo skrženo na komaj nekaj ur, vendar pa je takšno soočenje stališč opravil, opozoril pri tem na nekatere identične ravni svojega in Bahtinovega gledanja na roman, izrekel pa tudi nekaj kritičnih pripomb, kot npr., da Bahtin z inferiornostjo obravnava epski svet, kakor da ne bi poznal zgodovinske komponente. Ta sklicevanja na Bahtina grejo v čas, preden sta izšli knjigi *Voprosy literatury i estetiki* (Moskva 1975) in *Estetika slovesnega tvorčestva* (1979), ki sta v sintetični obliki predstavili v različnih časovnih obdobjih nastale in objavljene, pa tudi neobjavljene spise, pravzaprav pa omogočili bolj ustrezen in konsistenten pogled v avtorjevo precej fragmentarno formuliranje stališč. Pirjavec se je v svojem soočenju z Bahtinovimi izpeljavami skliceval predvsem na deli *Problemy poetiki Dostojevskogo* (Moskva 1963), ne da bi omenjal, da je to druga popravljena izdaja in da je delo prvič izšlo 1929, in na *Tvorčestvo François Rabelais* (Moskva 1965). Poznal je še razpravi *Epos i roman* (iz revije *Voprosy literatury* 1970) in v srbohrvaškem prevodu *Reč u poeziji i reč u prozi* (objavljeno v Trečem programu Radia Beograd, jesen 1972), ki sta 1975 izšli v knjigi. Opozarjal je še na J. Kristevo, ki je Bahtina povzemala v poglavju *Le mot, le dialogue et le roman* v knjigi *Semeiotike* (Pariz 1969) in v delu *Le texte du roman* (Haag - Pariz 1970), in pa na spis Davida Haymana *Au-delà de Bakhtine* v reviji *Poétique* 1973, št. 13 (prim. uvod k Cervantesu, str. 25). To pomeni, da Pirjavec ni mogel biti razviden celoten sklop Bahtinovitih razprav o romanu, ki so izšle zbrane v knjigi 1975 in ki v svoji komplementarnosti kljub njegovemu izrazito fragmentarnemu stilu predstavljajo avtorjeve teoretske poglede na to vprašanje dosti bolj pregledno in celovito. Prav tako Pirjavec ni upošteval dela *Marksizem in filozofija jezika* (1929), ki je izšlo pod imenom Vološinova in je ključnega pomena za Bahtinova metodološka stališča, za razumevanje vprašanja znaka ter izjavnih form, katerih ena je tudi roman, predvsem pa je važno za pojem dialoga in dialoškosti. Ker velja to delo za ostro polemiko s saussurovskimi stališči, ki so odmevala v strukturalizmu - o njem pa je Pirjavec predaval v istem študijskem letu - je seveda tisti čas branje Bahtinovitih izpeljav o bistvu romaneskne izjave lahko predstavljalo nemalo zadreg pa tudi nesporazumov.

V eksplicitni obliki se Pirjavec k Bahtinu ni vrnil niti v uvodu k romanu *Robbe-Grilleta Videc* (1974) niti v uvodu k romanu *Bratje Karamazovi* (1976), pa čeprav bi ob Dostojevskem pričakovali tesnejše soočenje, to pa se je očitno moralo zgoditi zato, ker so ga zaposlovale njegove lastne, povsem samosvoje izpeljave. Bahtinova stališča so tu samo posredno navzoča v Pirjevčevi izjavi, da "namreč celote ni" (prim. uvod v *Vidca*, str. 68).

Vendar pa je mogoče kljub skromnemu številu izpričanih mest, kjer Pirjavec omenja Bahtina, opozoriti, da obstaja vrsta konvergentnih stališč o romanu pri obeh avtorjih.

1) Oba razumeta roman kot pesništvo, vendar pa obema pomeni roman umetniško nekaj višjega glede na liriko. Po Bahtinu je beseda v

poeziji preiskava možnosti izrekanja stvari, medtem ko beseda v romanu upošteva tudi različne poglede na izrekanje tega predmeta, tj. dialogizira poglede na predmet oziroma različnost njegovega izrekanja. S tem v zvezi je tudi (samo)kritičnost romaneskne zvrsti, kar trdita tako Pirjevec kot Bahtin.

2) Oba poznata stališča o de(kon)strukcijski naravi romaneskne zvrsti. Pirjevec na to opozarja v izjavi, da roman uprizarja problematičnost resnice kot identitetne strukture biti in bistva, Bahtin pa v izpeljavah o romanu kot "demokratični" zvrsti, ki problematizira sleherni hierarhičnost razmerij.

3) Stičišča med Bahtinom in Pirjevcem so tudi v izjavah, da je roman kot spoznavanje, tj. kot forma nevedenja, možen šele v določenem zgodovinskem trenutku, tj. v času "zgodovinskega obrata" ali "zgodovinske inverzije" (Bahtin), oziroma v času zasnutka človeka kot animal rationale, zametkov znanosti in začetka gnoseološke estetske orientacije (Pirjevec).

4) Konvergirajo tudi izpeljave o eksistencialnem pomenu umetnosti in poudarki o romanu kot formi, ki je samopremislek človekovega obstajanja, smisla eksistence.

5) Stičišča je mogoče ugledati tudi v ključnih pojmih za estetskost romana, ontološki diferenci (Pirjevec) in dialogu (Bahtin), skozi katera vsak na svoj način izpeljujeta vprašanje o eksistencialnem pomenu lepega.

### **Tomo Virk** **PIRJEVČEVI NASTAVKI** **ZA TEORILJO SLOVENSKEGA ROMANA**

Dušan Pirjevec je pričel na oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete predavati o slovenskem romanu leta 1969 in ciklus predavanj z naslovom "Slovenski roman in Evropa" je tekkel skozi več let<sup>1</sup>. V njem so bile obravnavane številne teme, ki jih poznamo iz objavljenih Pirjevčevih spisov: v prvi vrsti seveda iz uvodnih študij v zbirko *Sto romanov*, vendar tudi iz drugih tekstov, npr. iz spisov *Vprašanje naroda*<sup>2</sup>, *Znanost o umetnosti*<sup>3</sup>, *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi*<sup>4</sup> itd. Ob resnosti in temeljitosti, s katero se je Pirjevec posvetil problemu, pa je vendarle nekoliko presenetljivo, da je bilo o samem slovenskem romanu izpod njegovega peresa pravzaprav zelo malo objavljenega<sup>5</sup>; od spisov, ki bi se eksplicitno nanašali na globljo, načelno problematiko slovenskega romana, pravzaprav samo eden, pa še ta zasnovanih tez ne izpelje do povsem jasne eksplikacije: namreč razprava *Pri izvirih slovenskega romana*<sup>6</sup>, ki obravnava problematiko Jurčičevega *Deselega brata* kot prvega slovenskega romana v luči Levstikove odklonilne kritike. To dejstvo je seveda precej nenavadno; tembolj zato, ker je bil roman, kot je znano, tako rekoč Pirjevčeva specialnost. Zakaj je ob množici študij, ki govorijo o tradicionalnem evropskem romanu, tako malo pisal o slovenski problematiki romana, verjetno ne bo do kraja pojasnjeno vse dotlej, dokler ne bo pregledano in objavljeno vse, kar je predaval na to temo. Seveda pa je o Pirjevčevem razumevanju slovenskega romana vendarle možno razpravljati že pred tem. Najprej na podlagi njegovih pogledov na evropski roman, kot jih je razvijal v svojih znamenitih študijah, drugič pa na podlagi tistih drobcev, ki jih je vendarle objavil. V tem tekstu bi se omejil na drugo možnost,



saj je problem slovenskega romana v Pirjevčevi misli tako kompleksen, da ga nikakor ni mogoče hipotetično deducirati kar iz njegovih določil tradicionalnega evropskega romana. Dodatno ločnico nam predstavlja znani Pirjevčev "obrat", saj je tisto, kar je izviralo iz globljega razumevanja problematike, v Pirjevčevi misli nastalo prav po tem preobratu (gl. op. 5). Poleg že omenjenega teksta o izviri slovenskega romana bi želel zato na tem mestu posebej izpostaviti njegovo manj znano, vendar pa izredno zanimivo, spričo radikalnosti osnovne teze nedvomno izzivalno predavanje *Problem slovenač kog romana*<sup>7</sup>. Ta tekst naj nam tu služi za izhodišče razprave, ki bo skušala pokazati, v kateri smeri bi bilo mogoče iz nastavkov, ki so nam pač dostopni, reproducirati Pirjevčevo misel o slovenskem romanu.

Izhodišče razprave *Problem slovenač kog romana* je Pirjevčeva ugotovitev, da za našo estetsko zavest že prvi slovenski roman (namreč Jurčičev *Deseti brat*), pa tudi ostali slovenski romani, niso pravi umetniški romani. Oziroma drugače povedano: slovenski roman ne ustreza estetskim merilom tistega, kar Pirjavec v svojih znanih študijah poimenuje "tradicionalni evropski roman".

Bistveni razlog za tako stanje je po Pirjevču dejstvo, da se Jurčičev *Deseti brat* kot izbrani primer slovenskega romana namesto s katastrofo (gre seveda za junakovo načelno katastrofo, ki jo je Pirjavec ekspliciral ob t. i. tradicionalnem evropskem romanu) konča s happy-edom, popolnim uspehom, afirmacijo junaka in nedotaknjeno, neproblematizirano identiteto resničnosti in smisla<sup>8</sup>. Ta struktura je ohranjena tudi pri tistih romanih, ki jih ne zaznamuje srečni konec, je pa za njih značilna ravno ta identiteta smisla in resničnosti. To pa seveda ne more biti pravi roman ali je kot roman vsaj nekaj problematičnega, kajti pravi roman je, kot vemo tudi iz drugih Pirjevčevih tekstov, s svojim specifičnim ustrojem junaka možen samo ob določenem razumevanju biti, ki se razkrije prav skozi junakov ustroj in njegov načelni poraz ali zlom. Po tem razumevanju je bit poleg tistega "enostavne ga je" hkrati tudi najvišje in vrhovno bivajoče. Bit je torej izhodiščno razumljena kot identiteta bistva in biti, je metafizična bit. "Zato je evropski roman tipično metafizična struktura." (Str. 4).

Pirjavec nato obnovi svoje znane poglede na roman in jih sproti preverja ob *Desetem bratu*. Načelni junakov neuspeh pomeni problematizacijo izhodiščne identitete, tako da se pokaže razlika med bitjo in bistvom. To pa ne velja tudi za slovenski roman. Tu ne pride do razprtja te difference, ampak je ohranjena "metafizična struktura kot takšna"<sup>9</sup>. Ta struktura se v slovenskem romanu ne razklene, temveč se celo potrjuje. V tradicionalnem evropskem romanu se v koncu, v načelni junakovi katastrofi, izkaže, da ideja, v imenu katere je junak deloval, nima temelja — kot je "mislil" — v biti, ampak v njem samem, v subjektu. Subjekt pa je brez temelja, utemeljen je v niču, kar pomeni, da ideja, ki jo hoče junak s svojo akcijo udejaniti, že po svojem izvoru počiva v nihilizmu. Ta nihilizem se pokaže šele v načelni katastrofi, zato lahko ideja funkcionira samo, če je njen izvorni nihilizem prikrit; ta prikritost pa je že v samem izhodiščnem položaju, v identiteti biti in bistva.

Harmonija biti in bistva je seveda samo izhodiščna točka romana kot umetniškega dela in razklene se v junakovi končni katastrofi. Do te pride ravno zato, ker je v navidezni harmonije prikrit izvirni nihilizem ideje, subjekta, akcije.

Roman kot (po Pirjevču) "metafizična struktura" izhaja torej iz identitete ideje in bistva, vendar hkrati razkriva to identiteto kot sprevrnitev ničā v unič(va)nje. "Roman je nenehno razkrivanje

uničujoče resnice svojega lastnega temelja. S tem v popolnoma določenem smislu presega svoj lastni temelj in kot tak je umetnost. Roman je umetnost kot razkrivanje prikrite resnice metafizike." (Str.8-9).

V slovenskem romanu ostaja ta izhodiščna identiteta nedotaknjena, ideji uspe obvarovati prvotni značaj biti. Ideja se torej ne razkrije v svoji resnici. Takšen romaneskni tekst je v službi ideje in ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Slovenski roman kot ideologija — eksplicirano na primeru Jurčičevega *Desetega brata* — ni prostor dogajanja resnice, temveč prikrivanje izvornega niča.

Razlog za to najde Pirjevec v dejstvu, da se v pravem romanu ta resnica izkaže kot posledica junakove akcije, s katero želi junak spremeniti svet v soglasju s svojo idejo, v slovenskem romanu pa je ta akcija bistveno omejena. Nezačnost in omejenost akcije je sicer najti tudi v evropskem romanu, saj je prav načelna katastrofa na svoj način razkritje nezadostnosti in znamenje za omejenost akcije. Vendar se v evropskem romanu ta nezadostnost kaže prek same akcije in njene nezogibne poti v katastrofo, medtem ko se v slovenskem romanu kaže tako, da akcije sploh ni, da sploh ni zastavljena oz. da je bistveno omejena, saj je junak preveč pasiven. Tisto, kar je v evropskem romanu postavljeno na konec, je v slovenskem romanu vgrajeno v začetek, zato se ne more realizirati kot pravi roman.

Na tem mestu je že razvidno, da je poglobljeno vprašanje, ki se v opciji Pirjevčeve misli zastavlja ob problematiki slovenskega romana, nekako takšno: Zakaj v slovenskem romanu ne pride do razprtja difference oz. zakaj je akcija v njem omejena in nezadostna? Pirjevec si v obravnavanem tekstu to vprašanje sicer tudi eksplicitno zastavi, vendar nanj ne odgovori neposredno. Pač pa iz svojega razmišljanja izpelje nekoliko presenetljivo in vsekakor izzivalno tezo: ker je v nemožnosti akcije razkrita njena resnica, je po njegovem mogoče sklepati, da je slovenski roman s svojo nezadostnostjo pravzaprav resnica romana nasploh. Iz tega pa sledi naslednja paradoksalna konsekvence: če so slovenski romaneskni teksti res resnica čiste strukture, kateri pravimo roman (oz. točneje: tradicionalni evropski roman), tedaj to pomeni, da je slovenski roman kot nezadostnost mogoč samo, dokler traja tradicionalni evropski roman in dokler se ta dogaja kot prikritost lastne resnice. Ko pa pride v razvoju tradicionalnega evropskega romana do takšnih sprememb, da se mu razkrije temelj te njegove lastne resnice (kar ta roman pripelje do njegovega konca), se lahko slovenski roman vsaj v načelu osvobodi svoje nezadostnosti in postane pravi roman. Možnost slovenskega romana se torej odpira po meri odmiranja tradicionalne evropske romaneskne strukture.

Možnost slovenskega romana je torej vezana na konec evropskega romanopisja. Kaj je zdaj s tem koncem? — V načelni junakovi katastrofi se ne dogaja le reprodukcija enega in istega postopka, ampak tudi neka progresivna degradacija. "Akcija postopno izgubi svoje zgodovinsko-socialne dimenzije, in zato tudi katastrofe postajajo vedno strašnejše. Ideja, v kateri se akcija utemljuje, postaja vedno bolj nepomembna, dokler popolnoma ne izgine (...). Z izginojem ideje je izginila tudi edina možnost transcendiranja človekove smrtnosti, zato se človekova končnost tu odkriva v vsej svoji monstroznosti. Totalna socialno-zgodovinska akcija kot totalno spreminjanje sveta ni več utemeljena, popolnoma je svobodna, do konca subjektivna, je samo še uničevanje." (Str. 15-16). S tem je tudi konec tradicionalnega romanesknega junaka in konec tradicionalnega romana kot umetnosti.

V luči takega razmišljanja se Pirjevcu pokaže zgodovina evropskega romana kot "postopna realizacija njegove implicitne in prikrite nemožnosti, tj. (kot) proces degradacije in odmiranja akcije kot načina dospevanja v resnico." (Str. 17). Tukaj pa zopet napravi tisti presenetljivi zasuk: slovenski roman, tako sklene, je torej v svojem bistvu zares resnica romana nasploh. Vendar je ta resnica njemu samemu nerazvidna, prikrita. Slovenski roman ima svojo lastno zgodovino, ki se dogaja kot postopno transcendiranje njegove izvirne nezadostnosti in približevanje splošni romaneskni normi. Vendar se ta proces odvija in doseže svoj vrhunec šele tedaj, ko se že prične najavljati konec tradicionalnega evropskega romana. V slovenskem romanu se lahko akcija kot način prihoda v resnico "konstituirala šele ob času njene totalne problematičnosti in njenega konca. Ker je akcija kot način dospevanja v resnico vedno katastrofična, je jasno, da se v slovenski literaturi akcija lahko konstituirala šele tedaj, ko ne vodi več v neizbežno katastrofo. V okvirih tradicionalnega evropskega romana se torej slovenska književnost nikoli ne more konstituirati kot umetnost". (Str. 19).

Pirjec s tem seveda noče reči, da slovenska umetniška proza sploh ni možna; celo eksplicitno pove, da je možna, vendar samo zunaj tradicionalnega evropskega romana, ko ni več opis akcije, ampak — npr. v Cankarjevih delih — analiza ideje. Vendar nas ta izpeljava na tem mestu ne zanima, ampak bomo najprej posvetili pozornost zgoraj citirani Pirjevčevi izjavi, po kateri se slovenska književnost v okviru tradicionalnega evropskega romana sploh ne more konstituirati kot umetnost. Takšna izjava je namreč za slovensko literarno zgodovino presenetljiva in z več vidikov problematična. Problematična predvsem v tem smislu, da se opira na vrsto stališč, ki jih je Pirjec razvil drugje, in da hkrati razpira vrsto problemov, ki jih tudi sam nikoli ni docela dorekel in razrešil. Zlasti se zdi nepričakovana teza, da je slovenski roman resnica evropskega, in iz tega izhajajoče posledice: npr. ta, da se lahko pravi slovenski roman očitno konstituirala šele tedaj, ko evropski roman umre.

Tezo, da je slovenski roman resnica evropskega, postavi Pirjec na podlagi ugotovitve, da je v sam temelj slovenskega romana položeno tisto, kar je končno, "resnično" spoznanje evropskega romana: namreč nemožnost in nesmiselnost akcije. Vendar se zdi, da odsotnosti akcije — npr. v Jurčičevem *Desetem bratu* — ni mogoče enačiti s tisto njeno nemožnostjo oz. blokiranostjo, ki izhaja iz spoznanja o njeni nesmiselnosti in avtodestruktivnosti; nemožnost akcije se namreč lahko pojavi samo v horizontu prisotnosti akcije, ne pa tudi iz njene totalne odsotnosti oz. še-ne-formiranosti — v horizontu posebnega ustroja subjekta torej. Če uvidimo, da so razlogi odsotnosti akcije v slovenskem romanu drugačni od razlogov za njeno nemožnost v koncu tradicionalnega evropskega romana, pa se nam že nakazuje, kako bi bilo mogoče iz same Pirjevčeve misli drugače ugledati vprašanje o možnosti ali nemožnosti slovenskega romana. Na podlagi dejstva, da junak slovenskega romana ni tisti subjekt akcije, ki je značilen za tradicionalni evropski roman, bi bilo namreč mogoče sklepati, da bo slovenski roman na način tradicionalnega evropskega romana (in edino ta je po Pirjevcu "pravi" roman) možen pač takrat, ko bo utemeljen na takšnem subjektu. Sama Pirjevčeva misel dejansko ponudi nekatere vidike, ki sugerirajo, da bi bilo potrebno v tu zastavljeno problematiko pritegniti tudi nekatere konsekvence, nakazane v drugih njegovih delih, ki se dotikajo obravnavane problematike. V tej zvezi se zdi vredno posvetiti pozornost verjetno najbolj znanemu Pirjevčevemu spisu o slovenskem romanu: tekstu *Pri izvirih slovenskega romana*.

Razprava *Pri izvirih slovenskega romana* analizira Jurčičevega *Desetega brata*<sup>10</sup> in Levstikovo kritiko tega dela. Uvodoma izpostavi Pirjevec problematiko Lovra Kvasa kot subjekta romana: Lovro na neki način je subjekt, vendar je po drugi strani premalo aktiven, da bi bil zares pravi subjekt. Pirjevec analizira Levstikovo kritiko Lovra kot subjekta in pride do sklepa, da Levstiku ni dovolj, da je junak subjekt, ampak mora biti tudi Slovenec. To pa je že intervencija nekega drugega, subjektu ne docela avtohtonega in primarnega principa, namreč nacionalnega interesa, "kar pomeni, da se je proti subjektu postavila nacionalnost, oziroma, da nacionalnost in subjektivnost nista uglašeni (...). V Levstikovi teoriji literature si po vsem videzu stojita nasproti in drugo drugega blokirata dve načeli: načelo subjekta in načelo nacije. V kolikor ta teorija dosledno uveljavlja načelo subjekta in subjektivnosti, mora zanemariti načelo nacije in nacionalnosti. Če pa dosledno uveljavlja nacionalnost, mora blokirati načelo subjekta. Glede na konkretno literarno formo, se pravi glede na roman, pa vse to pomeni: ko Levstikova teorija uveljavlja načelo subjekta, je v skladu s temeljno strukturo romana, brž ko pa se poudarek prevesi na nacionalnost, je roman kot literarno estetska forma že onemogočen. Dogaja se potemtakem nasprotje med določeno literarno estetsko formo in nacionalnim načelom, ali krajše: med literaturo in nacionalnostjo." (Str. 34).

To protislovje — navajamo daljši odlomek, ker s svojo jasnostjo olajšuje in odločilno posega v razumevanje naše izpeljave — pa ni samo problem Levstikove teorije romana, ampak enako Jurčičeve romaneskne prakse. Kot ugotavlja Pirjevec, Lovro Kvas zares ni pravi subjekt. To pa tudi po sami logiki zgodbe ne more biti, saj je edino tako možen happy end. Happy end je možen v primeru *Desetega brata* samo tedaj, če je Lovro Kvas blokiran kot subjekt. (S to ugotovitvijo Pirjevec potrjuje svojo izhodiščno tezo predavanja *Problem slovenačnega romana*, da namreč prav happy end onemogoča slovenskim romanom, da bi bili pravi romani.)

V Lovru Kvasu je po Pirjevčevih ugotovitvah subjektiviteta subjekta znanost ali razum. Nasproti znanosti ali razumu pa je postavljena domovina — narod. "Zlom Lovreta Kvasa kot subjekta pomeni, da je princip subjektivnosti blokiran prav zaradi principa naroda-domovine. Tako se tudi v Jurčičevi literaturi dogaja isto kot v Levstikovi teoriji: subjekt in narod drug drugega blokirata, načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi svojo literarnost in postane ideologija." (Str. 35). Jurčičev junak "se v sebi zlomi, oziroma nekako uplahne, kar pomeni, da se resnica subjekta ne more razkriti. Jurčičeva literatura ne more razkrivati resnice svojega lastnega izhodišča." (Str. 35).

V kontekstu teh ugotovitev sklene Pirjevec svoje razmišljanje takole: "Dogaja se torej medsebojno blokiranje ali oviranje subjektivnosti in nacionalnosti, ideološkosti in literarnosti, kar v našem primeru pomeni, da so romanekni teksti prostor dvojnega prikrivanja zgodovinske resnice. Vprašanje medsebojnega blokiranja kot tako pušča pričujoči članek odprto." (Str. 36).

Vprašanje, ki ga Pirjevec pušča odprto, v tekstu *K izviru slovenskega romana* sicer res ni razrešeno (saj dejansko ni povsem razvidno, kako in zakaj pri Slovencih princip nacionalnosti in subjekt drug drugega sploh lahko blokirata, ko pa v načelu npr. velja, da so narodi tudi sami "subjekti zgodovinske akcije"), vendar se zdi, da je na nekem drugem mestu nanj vendarle odgovoril. Ker se odgovor nanj, kot je razvidno, bistveno tiče osvetlitve Pirjevčevega razumevanja slovenskega romana, bo naša nadaljnja pozornost veljala temu



problemu. Vprašanja pa bi se radi lotili tako, da ne bi pojasnili le Pirjevčevih tez iz članka *Pri izviri slovenskega romana*, ampak da bi iz konteksta same Pirjevčeve misli skušali osvetliti tudi tiste probleme, ki se eksplicitno ali implicitno zastavljajo v predavanju *Problem slovenač kog romana*. Pri tem bi za izhodišče morda lahko vzeli problem, ki se pojavlja v obeh obravnavanih Pirjevčevih tekstih: problem ideologije.

Že v predavanju *Problem slovenač kog romana* je Pirjevec prišel do rezultata, da je slovenski roman zato, ker pri njem ostaja izvorna identiteta nedotaknjena, v službi ideje in da zato ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Nekaj podobnega je ponovil tudi v razpravi *Pri izviri slovenskega romana*, ko je ugotovil, da načelo nacionalnosti pri Jurčiču blokira dogajanje literature, ki zaradi tega izgubi svojo literarnost in postane ideologija. Prav ta ideologija je torej tisto, kar onemogoča, da bi bil slovenski roman pravi roman in kar tudi daje slovenskim romanesknim tekstom značaj dvojnega prikrievanja resnice. Če hočemo priti do razlogov za takšne ugotovitve, moramo tedaj očitno premisliti ideologijo, ki je na delu v slovenskem romanu. To pa seveda pomeni, če konsekventno sledimo Pirjevčevi misli, da je potrebno poiskati tisti princip, ki iz slovenskega romana kot literarnega teksta dela ideologijo. Kateri princip je to, nam pove Pirjevec sam: to je načelo nacionalnosti. Če hočemo torej zares priti do dna blokadi, ki preprečuje slovenskim tekstom, da bi bili — v kontekstu Pirjevčeve misli seveda — pravi romani, je treba premisliti prav to načelo nacionalnosti, s posebnim ozrom seveda na slovensko literaturo.

Problematika razmerja med slovensko literaturo in slovenskim narodom je za Pirjevčevo razumevanje slovenskega romana očitno zelo pomembna, zato ne preseneča, da je skoraj cel uvodni semester šolskega leta 1969/70 v ciklusu predavanj "Slovenski roman in Evropa" posvetil prav temu vprašanju. Podrobneje je to tematiko ekspliciral v spisih *Vprašanje o poeziji in Vprašanje naroda*<sup>11</sup>, vendar je vse tiste temeljne zasnute obeh tekstov, ki so pomembni za našo raziskavo, podal že v manj znanem članku *Slovenska literatura in slovenska zgodovina*<sup>12</sup>. Zato bomo prav ob tem tekstu skušali pokazati na tisto razmerje med literaturo in narodom, ki je v obzorju Pirjevčeve misli bistveno določalo tudi usodo slovenskega romana.

Že v uvodu Pirjevec pove, da pod slovensko zgodovino ne razume "zgodovine Slovencev nasploh, pač pa samo tisto obdobje, ko postane in dokler ostane ravno narod subjekt ali akter svoje lastne zgodovine" (str. 1); to pa je za Slovence nekako od leta 1848 naprej.

V tej slovenski zgodovini ima literatura prav poseben pomen: predstavlja namreč smisel in temelj nacionalne eksistence. Vendar se ob tem hkrati dogaja nekaj nenavadnega: v usodi njenih ustvarjalcev ta literatura doživlja tudi nenehno blokado. Tako pride do protislovne situacije, v kateri pomeni literatura slovenskemu narodu po Pirjevcu (v "nekoliko pretirani formulaciji", kot sam pravi) istočasno vse in nič.

To protislovje skuša razrešiti v obzorju vprašanja, "kaj sploh je literatura, kadar se pojavlja kot smisel in temelj nacionalne eksistence." (Str. 4). Specifiko tako razumljene slovenske literature najde v tem, da ta uveljavlja "samo splošne in abstraktne kategorije, ki imajo značaj absolutnih vrednot", kakršne so npr. rajska lepota in nebeška poezija pri Stritarju, lepota in duh pri Vidmarju, Lepota in Resnica pri Cankarju, narod, itd. (Str.4). "Če je torej literatura temelj in smisel narodne eksistence, potem to pomeni, da utemeljuje narod svojo existenco s svojo službo absolutni in univerzalni vrednoti, da priznava ravno to vrednoto za merilo samega sebe in da se ji podreja." (Str. 5).

Vendar je narod kot tak politična volja, ki hoče sama odločati o svoji usodi: "narod je subjekt zgodovine in modus njegove zgodovinske eksistence je akcija, ki ni nič drugega kot prilagajanje in prirejanje sveta samemu sebi. Kadar torej govorimo o vprašanju utemeljenosti naroda, govorimo o vprašanju utemeljenosti določenega historičnega subjekta in njegove akcije." (Str. 5). Če pa naj ta subjekt odloča sam o sebi, mora vzeti usodo v svoje roke, mora biti svoboden in utemeljen v sebi. "Samo takšna utemeljitev na samem sebi in v samem sebi ohranja popolno svobodnost subjekta in njegove akcije..." (Str. 5). To pa seveda pomeni, da subjekt ne more biti utemeljen v ničemer, kar bi bilo zunaj njega; da je torej njegovo bistvo nihilistično, da njegovi akciji ni meja: edina meja je tuja moč. Zato so po Pirjevcu "vse vrednote, v imenu katerih tak subjekt nastopa, čisto instrumentalne vrednote" (str. 6).

Takšno je splošno stanje glede problema naroda. V slovenski zgodovini pa se kaže drugačen ustroj. "Slovenski narod se kot subjekt zgodovine ne utemeljuje sam v sebi in sam iz sebe, marveč se uveljavlja kot služabnik absolutnih in večnih vrednot." (Str. 6). Te vrednote niso, kot pri resničnem subjektu, nekaj instrumentalnega, zato omejujejo svobodo historičnega subjekta in načelo neomejene akcije. "Po svojem temeljnem pomenu so negacija svobodne akcije, po svoji vsebini nekaj izrazito duhovnega: kultura, poezija, duh, lepota itd., zaradi svoje neinstrumentalnosti pa se spreminjajo v eshatologijo in mitologijo." (Prav tam).

Pirjec v nadaljevanju sociološko-zgodovinsko pojasnjuje, da Slovenci zaradi majhnosti in šibkosti nismo mogli sprejeti principa svobode in neomejene akcije, ki je sicer karakterističen za držo subjekta t.i. "zgodovinskih narodov", saj bi s tem priznali pravico močnejšega. Zato tudi nismo mogli pristati na princip samoutemeljevanja in smo lahko svojo utemeljenost iskali le v nekem univerzalnem in hkrati duhovnem principu. Subjekt na Slovenskem se je tako uresničeval samo v službi poeziji, duhu, lepoti itd.

Iz takega razmišljanja pride Pirjec do teze, ki jo celo sam označi za pretirano radikalno: da se slovenska zgodovina dogaja kot gibanje in da je literatura resnica tega gibanja<sup>13</sup>. Temeljna lastnost gibanja je, da je usmerjeno v prihodnost, da je "totalitarno, eno-polno" (str. 9) — kar seveda pomeni, da ne dopušča diference — in mitološko. Gibanje ni negacija akcije, pač pa njena mitologizacija, prikrivanje njene nihilistične resnice<sup>14</sup>. Pri Slovencih je bilo to zaradi specifičnih socialno-zgodovinskih okoliščin še posebej radikalno, zato je bila mitologizacija toliko intenzivnejša.

To se odraža tudi v literaturi, npr. pri Prešernu in Cankarju oz. v njunem pesimizmu<sup>15</sup>. Le-ta "govori o nemožnosti realizacije in zavrženosti ali problematičnosti zgodovinske akcije nasploh... nemožnost realizacije v sedanosti je izhodiščna situacija gibanja, zavračanje in nezmožnost za totalno zgodovinsko akcijo pa je specifična poteza slovenskega narodnega gibanja." (Str. 11). Takšna je resnica slovenske zgodovine kot v sebi blokiranega gibanja.

Narod kot blokirano gibanje po Pirjevcu noče literature kot resnice o sebi<sup>16</sup>, pač pa literaturo kot absolutno vrednoto, kot mitologijo. Iz Pirjevčevih izvajanj je seveda povsem razvidno, da narod tako ravna zaradi samoobrambnih mehanizmov. Ti pa tudi pojasnjujejo, kako lahko neko literarno delo, ki v narodu sprva zbuja občutek ogroženosti, prerase v delo mitološkega pomena oz. funkcije. Dela, ki govorijo resnico, so sproti uničevana "s svojimi ustvarjalci vred. Načeloma je jasno, da postane lahko literatura mitologija šele v trenutku, ko izgubi svojo resničnost, ko se resnica, iz katere se je porodila, skrrije. Proces, v

katerem izgubi delo moč resnice in se spremeni v splošno in abstraktno vrednoto, poteka pri vsakem avtorju drugače. Poteka pa ta proces le tako, da se narodno gibanje tako ali drugače prilagodi tisti resnici, ki ga je prvotno tako močno prizadela." (Str. 12). Literarno delo je sprva polisnjeno v anonimnost, vendar okolje počasi povzema njegovo resnico, dokler je povsem ne absorbira. Tedaj pa delo iz pregnanosti pade v drugo skrajnost: pojavi se (z avtorjem vred) "v panteonu večnih in abstraktnih vrednot" (ibid). Takšen zasuk pripelje Pirjevca do presenetljivo sodobne ugotovitve, da je literatura kot takšna vrednota in mitologija kot smisel in temelj nacionalne eksistence sakralizirana žrtev.

Takšna posebna vloga literature pa ni nekaj splošno zakonitega, kar naj bi veljalo npr. za evropsko literaturo nasploh, ampak je slovenska specifična. Ta je — če jo podrobneje opišemo — v tem, da se slovenska literatura "skoraj vedno utemeljuje po načelu neinstrumentaliziranih univerzalnih in abstraktnih vrednot, torej na eshatološki in mitološki način, kar hkrati pomeni, da se ne utemeljuje metafizično in zato v njej ne moremo najti obsežnejših in zares koherentnih metafizičnih struktur, ki praviloma predstavljajo racionalno osnovo vseh velikih literarnih dejanj." (Str. 13-14). Takšna velika in konkretna "metafizična struktura" je seveda ravno klasična evropska romaneskna struktura, ki jo Pirjavec pod vplivom Heideggrove filozofije in v dialogu z Lukacsevo teorijo romana razkriva in analizira v svojih študijah k "Sto romanom". Ker slovenski narod kot blokirano gibanje take "strukture" ne omogoča, je torej jasno, da tako onemogoča tudi slovenski roman. S tem pa je, kot se zdi, vsaj delno že pojasnjena tista Pirjevčeva teza, ki zahtuje, da je v slovenskem poskusu romanopisja (zlasti npr. pri Jurčiču) princip literarnosti blokiran s principom nacionalnosti.

V luči razprave *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* se torej pojasnilo nekatere temeljne teze Pirjevčeve misli o slovenskem romanu. Pokaže se, kako in zakaj nacionalnost blokira literaturo in pri Jurčičevem *Desetem bratu* npr. ne dopušča, da bi se razvil v pravi roman. Slovenski narod kot gibanje (in ne kot "notranje diferencirana in policentrična družba") še ni polnovredni subjekt. Literatura takšnemu narodu nujno nadomešča temelj njegove eksistence, kajti narod se, ker pač ni subjekt, ne more utemeljevati sam v sebi. Tako dobi literatura posebno funkcijo: namreč funkcijo utemeljevanja naroda. S tem pa izgublja svojo literarnost, jo — kot pravi Pirjavec ob Jurčičevem *Desetem bratu* — blokira prav pod vplivom nacionalnega momenta kot interesa, ki je izven literature.

Ta nacionalni moment ne vpliva le na "funkcijo" literature, torej na neki njen splošni status, ampak tudi na tako specifične momente strukturiranosti, kot je npr. romaneskni junak. Smisel literature je po Pirjevcu izrekanje resnice svojega lastnega zgodovinskega sveta. Zgodovinska resnica Jurčičevega sveta je gibanje, ki je usmerjeno v prihodnost in je kot tako "totalno, eno-polno". Zato ne dopušča — kot pokaže Pirjavec ob pesimizmu Prešerna in Cankarja — polnovredne subjektivne akcije. Zgodovinski svet, ki mu pripada Jurčičev roman, ne dopušča drugačnosti, razlike, v kateri je utemeljen zlom tradicionalnega evropskega romaneskega junaka: namreč razlike med bitjo in bistvom. Ker v takšni Pirjevčevi konceptiji ne dopušča te razlike, ne dopušča tudi načelne junakove katastrofe in s tem ne razkritja nihilističnosti akcije. Tako ostaja ta akcija prikrita in dogaja se mitologizacija nihilistične resnice. Narod kot blokirano gibanje namreč noče literature kot resnice o sebi, ampak literaturo kot absolutno vrednoto, kot ideologijo, kot mitologijo. Pomen mitologije z ozirom na umetnost je Pirjavec razkril na nekem drugem mestu, v uvodu študije o *Don Kihotu*<sup>17</sup>, kjer pravi, da

tisto delo, v katerem se v dobi "mitološke praznine", tj. v novem veku, kot poglavitna uveljavlja neka mitološka struktura, ne more biti umetniško.

Problematika slovenskega romana je pri Pirjevcu seveda logično vpeta v njegove teoretske poglede na tradicionalni evropski roman. Po tej teoriji se roman, kot povzema Pirjavec za Bahtinom, "dogaja v polni svetlobi zgodovinskega dne" in je "odprtost za zgodovino" (*Evropski roman*, str. 452). To pa pomeni, da ni neka večna, nespremenljiva oblika, ampak da se nekoč rodi (in sicer po Pirjevcu z *Don Kihotom*), prav tako pa je obsojen tudi na smrt (nekako v 20. stoletju). Nastanek romana razlaga Pirjavec z novoveško subjektiviteto, kot je proces njenega nastanka domislil Heidegger, približno pa sovпада z zametki zavesti o nacionalnosti in zgodovinskosti; kajti: narod se utemelji kot subjekt takrat, ko se začne zavedati svoje zgodovine; roman pa se lahko dogaja samo v območju tega subjekta, ki je subjekt zgodovine in s tem bistveno tudi subjekt akcije. (Ta akcija je v tem, da si v imenu ideje prilašča svet in ga podreja bistvu, kakor je le-to določeno z vsakokratno stopnjo evropske metafizike.) Subjekt pa ni utemeljen v nobeni transcendenci več, ampak v svoji lastni breztemeljnosti — v ničū. In prav ta nič je tisto, kar se razkrije v koncu tradicionalnega evropskega romana, v junakovi načelni katastrofi oz. zlomu.

Povsem razvidno je torej, da slovenski roman, uzrt skozi prizmo Pirjevčeve misli, vsaj v Jurčičevem času še ne more biti epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili<sup>18</sup>. To očitno ne more biti toliko časa, dokler se slovenski narod ne konstituira kot subjekt<sup>19</sup>, ki je utemeljen samo še v ničū, ki se spogleda s svojim nihilizmom in ki do pogleda v njegovo brezno pride seveda prek svoje akcije. Možnost in nemožnost romana se torej, kot smo preliminarno že nakazali, zares lahko pojavi šele v horizontu prisotnosti akcije, tj. v horizontu dejanskega subjekta. In v kontekstu Pirjevčeve misli se prav tu odpira možnost slovenskega romana. Slovenski roman bo — vsaj v načelu — možen takrat, ko bo lahko utemeljen v takem subjektu. To pa seveda ni prav nič vezano na konec evropskega romana, ampak na vprašanje konstitucije slovenskega naroda kot subjekta. V okviru Pirjevčevih analiz, v katerih pomeni pravi roman vedno samo način, kako pride subjekt skozi svojo akcijo do resnice te akcije, do resnice sveta in samega sebe, je torej rojstvo pravega romana vezano na konstitucijo slovenskega naroda kot polnopravnega subjekta.

Dokler to ni doseženo, slovenska proza ne more utelešati akcije, ampak lahko — v "službi narodu" — uteleša zgolj ideje in ideologije. Takšna konsekvence izhaja iz Pirjevčeve misli in zato seveda ne preseneča, da v sklepnih stavkih predavanja *Problem slovenačkok romana*, v katerem je kot temeljno izpostavil morda nekoliko sporno tezo o slovenskem romanu kot resnici tradicionalnega evropskega romana, ob Ivanu Cankarju vendarle ugotovi tudi tole: "V okvirih slovenske književnosti je lahko proza prostor resnice in umetnosti samo zunaj tradicionalnega romana, tj. samo tedaj, ko proza ni več opis akcije, ampak analiza ideje. V slovenski prozi se prihod v resnico ne dogaja s posredovanjem akcije, ampak ideje." (Str. 20). S tem Pirjavec na eni strani potrjuje svojo ugotovitev, da v slovenski literaturi pravi umetniški roman v smislu tradicionalnega evropskega romana pač ni mogoč. Dokler slovenski narod še ni subjekt, je roman nemogoč zato, ker se sam lahko utemeljuje zgolj v dejanskem subjektu; po drugi strani pa mora biti — preprosteje povedano - literatura naroda, ki še ni konstituiran kot takšen subjekt, "v službi tega naroda", tj. ideologija oz. mitologija. In ko se slovenski narod končno udejani kot subjekt, je za



tradicionalni evropski umetniški roman že prepozno, saj je ta roman že prepotoval vse faze svojih notranjih možnosti in dospel na svoj konec: potovanje je enkrat za vselej končano.

Hkrati pa je ob tej oceni Cankarja kot pisca proze, ki ni več opis akcije, ampak analiza ideje, vidna tudi npr. bistvena razlika od Jurčiča; če je pri Jurčiču deficitarnost na strani umetniškosti, je pri Cankarju samo na strani "tradicionalne evropske romaneskosti". Cankarjevi romani po Pirjevcu sicer niso evropski romani, vendar so — za razliko od Jurčičevih — prava umetnost. Kaj je tisto, kar vzpostavlja to razliko med Jurčičem in Cankarjem? To seveda ni več problem, ki bi strogo zadeval problematiko slovenskega romana, zato naj to povemo čisto na kratko: slovenska literatura zaradi specifičnega nacionalnega značaja pač ni mogla udejaniti v prozi akcije, ki bi se razkrila kot nihilistična, ampak samo ideje oz. neke splošne, večino veljavne vrednote. Vendar se med posameznimi "udejanjanji" pojavijo pomembne razlike. Razlika med Jurčičem in Cankarjem je v tem, da pri Cankarju vendarle nekaj dospe v svojo resnico (namreč ideja), medtem ko pri Jurčiču<sup>20</sup>, katerega pisanje ostaja po Pirjevcu zgolj ideološko, do soočenja z resnico ne pride. Razkritje resnice kot določilo umetniškosti literarnega dela pa je po Pirjevcu bistveno in je očitno navezано na tisto znano Heideggrovo tezo, ki pravi, da je bistvo umetnosti samopostavljanje resnice v delo<sup>21</sup>. S tem pa smo že pri problematiki, ki presega namen pričujoče razprave.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Nekaj podatkov o tem je navedel že Janko Kos. Gl. nj. študijo *Dušan Pirjevec in evropski roman* v: Dušan Pirjevec: *Evropski roman*, str. 5. Dodati pa velja, da so naslovi predavanj nekoliko zavajajoči in da ne ustrezajo povsem dejanski vsebini tistega, kar je Pirjevec predaval. Tako je v letih 1969-1971 v omenjenem ciklu obravnaval najprej nekatera splošna vprašanja in zelo podrobno nekatere evropske romaneskne tekste (zlasti Stendhala, Zolaja in Malrauxa), konkretno slovenski roman pa je pričel obravnavati šele jeseni leta 1971.

<sup>2</sup> Prvič objavljeno v *Problemih* 8, 1970, št. 91-92; nato v *Sarajevski reviji Pregled*, 71, 1971; in končno v knjigi *Vprašanje o poeziji, Vprašanje naroda* (1978) v zbirki *Znamenja Mariborskih Obzorij*.

<sup>3</sup> *Problemi*, 8, 1970, št. 86.

<sup>4</sup> *Dialogi*, 7, 1971.

<sup>5</sup> Seveda tu mislimo na čas po t.i. Pirjevčevem "heideggerjanskem obratu", po letu 1964 torej, saj je tudi iz njegovih študij o evropskem romanu razvidno, da se s problematiko romana pred tem časom vsekakor še ni ukvarjal v tej meri, da bi lahko svojo misel izoblikoval v neko plodno in vseobsežno teorijo romana.

<sup>6</sup> *Problemi*, 10, 1972.

<sup>7</sup> Predavanje iz zapuščine, ki verjetno ni bilo objavljeno, je pa ohranjeno v tipkopisu, po katerem navajamo paginacijo.

<sup>8</sup> Seveda vemo tako iz Pirjevčevih študij kot tudi iz njegovih predavanj o evropskem in slovenskem romanu, da tu ne gre za nekakšno simplifikacijo, ampak za kompleksno problematiko; po Pirjevcu se happy end-i med seboj lahko razlikujejo, saj so (npr. pri Stendhalu in Tolstoju) očitno možni tudi pravi romani s srečnim koncem; za romaneskno strukturo je destruktiven zgolj tisti happy end, ki prikriva metafizično resnico, tj. ontološko diferenco.

<sup>9</sup> Izraz, ki ga je na tem mestu verjetno treba vzeti nekoliko z rezervo, ker to nekako ni zares prava metafizična struktura; to logično sledi iz Pirjevčevih tekstov, ki so se ukvarjali s to problematiko, morda najjasneje pa je izraženo v spisu *Slovenska literatura in slovenska zgodovina*, kjer je zapisano, da slovenska literatura ni sposobna konstruirati pravih metafizičnih struktur.

<sup>10</sup> Že kar takoj velja opomniti, da tudi ta — verjetno edini objavljeni — tekst o slovenskem romanu ne predstavlja prikaza neke povsem jasne podobe o problematiki. Zdi se, da Pirjevec s svojimi izpeljavami ob *Desetem bratu* ni bil

povsem zadovoljen in jih je (kar je navsezadnje razvidno iz samega teksta) razumel bolj kotčasne, prehodne, improvizirane teze. Kot je znano njegovim slušateljem, jih je v predavanjih o slovenskem romanu nameraval preveriti še ob drugih Jurčičevih tekstih, pa tudi ob Stritarju; v tej smeri je potem v šolskem letu 1971/72 storil nekaj korakov, vendar je potem to problematiko opustil, ne da bi prišel do otipljivejšega rezultata.

<sup>11</sup> O *Vprašanju naroda* gl. op. 2; *Vprašanje o poeziji* je bilo prvič objavljeno v *Naših razgledih*, 18, 1969, nato pa še pri Mariborskih Obzorjih v zbirki *Znamenja* leta 1978.

<sup>12</sup> V: *II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: predavanja*, Ljubljana 1966. Ker je paginacija zbornika zamešana — podvaja str. 136 in 137 — ohranjamo paginacijo originalnega Pirjevčevega teksta, kot je sicer razvidna tudi iz samega zbornika.

<sup>13</sup> V tem kontekstu razlikuje Pirjavec dva momenta: — gibanje, katerega resnica je bit, je temeljna struktura slovenske zgodovine; — notranji smisel literature je izrekanje resnice svojega lastnega zgodovinskega sveta.

<sup>14</sup> Struktura, ki jo Pirjavec, kot smo videli, natančno analizira ob *Desetem bratu*.

<sup>15</sup> Tu je seveda prepoznavna t. i. "prešernovska struktura".

<sup>16</sup> Seveda se zato ne more razviti npr. realistični roman, ker bi pač bil negacija smisla nacionalne eksistence.

<sup>17</sup> gl. Dušan Pirjavec: *Evropski roman*; Ljubljana, Cankarjeva založba 1979, str. 436-445.

<sup>18</sup> Kot je Pirjavec izpeljeval v predavanjih o slovenskem romanu, to že zato ni mogoče, ker Slovenci sploh nimamo epopeje.

<sup>19</sup> To naj bi se, kot smemo sklepati iz drugih tekstov, zgodilo šele v NOB, kar pa seveda odpira nova vprašanja: je pred NOB roman na Slovenskem po Pirjavec vsaj v načelu možen? Odgovor bi bil verjetno negativen. In po NOB? Zdi se, da tudi ne, saj se je medtem resnica že dokončno samorazkrila. — Ta opomba naj samo ilustrira, pred kakšne težave smo postavljeni, ko skušamo v obzorju Pirjevčeve misli premisliti slovenski roman.

<sup>20</sup> In pri slovenskem romanu nasploh; slovenskemu romanu ostaja, kot pravi Pirjavec, njegova lastna resnica prikrita.

<sup>21</sup> Martin Heidegger: *Izbrane razprave*; Ljubljana, Cankarjeva založba, 1967, str. 301.

## Dane Sajko

### POJMOVANJE ESTETSKO-ONTOLOŠKEGA UČINKA LITERARNE UMETNINE PRI DUŠANU PIRJEVCU

V študiji<sup>1</sup> bomo skušali strnjeno prikazati tiste Pirjevčeve opredelitve lepote in pomena umetnosti, ki "presejajo" koncept fenomenološke estetike in ostajajo zanjo kot neintencionalne bitnosti zgolj prazne vsebine, "nič", zato so onstran meje fenomenološke estetike. Najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da se gibljemo v prostoru specifične Pirjevčeve filozofije biti in hermenevtike, ki je bistveno zavezana Heideggrovi misli. Zveze Pirjevčevih pojmovanj s Heideggrovimi ne bomo posebej raziskovali, prav tako tudi ne izvora in izvorne utemeljenosti posameznih pojmov. To bi zaradi obsežnosti problemov zahtevalo posebno analizo Pirjevčevega opusa, kar presega namen naše študije, ki je usmerjena v analizo odnosov med Pirjevčovo in fenomenološko (Ingardnovo) mislijo. Po drugi strani pa so vsaj nekatere razsežnosti Pirjevčevega odnosa do Martina Heidegggra že osvetljene v študijah Ivana Urbančiča, Tineta in Spomenke Hribar in drugih. Podrobneje bomo analizirali samo Pirjevčovo rabo tistih pojmov, ki so neposredno v zvezi s fenomenološko estetiko R. Ingardna.

Preostane nam še opozorilo o posebni "simbolni" ravnini pomenov posameznih zdaj obravnavanih pojmov. Posamezni Pirjevčevi izrazi segajo v področje jezikovno in intencionalno nedostopnega, zato v svojem označevanju niso več enoznačni in logično dosledni. So "znaki", ki ob svojih "realnih" vsebinah kažejo na neoznačljive, definicijam nedostopne pomeni; v kontekstu Pirjevčevih razprav zato razpirajo posebno "poetično" razsežnost le-teh.

## 1. Vprašanje lepote

Končni smisel umetnosti je v razodevanju lepote. Lepota pa je "svetenje resnice", pri čemer "resnica" ne pomeni nič skladnosti mišljenja in stvari nič Heglove "Ideje". "To je", pravi Pirjevec, "resnica kot neskritost, ki se po grško imenuje aletheia." Umetnost, roman, ni zgolj ogledalo svetu, je tudi "pro-izvajanje bivajočega v bit in prisostvo".<sup>2</sup> Bit bivajočega je v umetnosti dana kot samorazkrivanje v pri-sostvovanju čutnega, v aisthesis.<sup>3</sup> To samorazkrivanje v aisthesis je vznikanje stvari v njenem "eidos", ki je preseganje ontološke indifferenice likov (indifferenice do bivajočega in bistva) in samopojavljanje fundamentalne razsežnosti: aletheia, neskritost biti. Toda bit sama se ne more razodeli, kajti zmeraj je le bit bivajočega. Razodene se lahko le v razliki biti in bivajočega ter biti in določenega bistva, ki si kot vrhovno merilo podreja bivajoče. "Bistvo" oziroma "Ideja" je vedno sredstvo zgodovinskega subjekta, princip obvladovanja, aparat volje in moči. Meriti svet po Ideji, pomeni izločati, spreminjati, uničevati vse, kar z Idejo ni skladno. Postavljanje določenega bivajočega (določenega bistva) za vrhovno merilo namesto (in na mesto) Biti je osnovni princip evropske metafizike. Njen rezultat je uničevanje bivajočega in samouničenje v neuspeh spopadih moči. Prav v ugledanju tega izvornega nihilizma metafizike se razpira razlika med bitjo in bistvom (bivajočim), tako imenovana ontološka diferenca. Ob vprašanju lepote se torej odpre tudi vprašanje ontološke diference.

## 2. Pirjevčevo razumevanje ontološke diference

V Pirjevčevih delih od leta 1968 dalje je nenehno govor o ontološki diferenci, ki jo Pirjevec razkriva na različnih nivojih in v različnih zvezah.<sup>4</sup>

Umetnost, ki ima svoj najvišji smoter v vzpostavljanju lepote kot aletheia (svetenje resnice), lahko to doseže samo z razkrivanjem ontološke diference; velja pa tudi obratno: šele z ontološko diferenco se lahko uveljavi lepota. Ontološke diference ni mogoče opisati, zato jo literarne umetnine "uprizarjajo". To "udejanjanje", "prikazovanje" ontološke diference poteka v literarni umetnini na različnih nivojih.

Prvi je nivo prikazanega sveta in "junaka", mimetične kvazirealne plasti: polom (romanesknega) "junaka" je tudi polom določene metafizične ideje, kar uveljavlja razliko med bistvom in bitjo.<sup>5</sup>

Drugi nivo je uveljavljanje razlike med literarno osebo in doživljajočim subjektom, bralcem. Ta razlika se kaže v procesu estetskega doživljanja kot prekinitve identifikacije ter kot ozaveščenost lastnega bivanja in smrtnosti doživljajočega subjekta.<sup>6</sup>

Tretji nivo je nivo strukture same umetnine. Če za bistvene momente Heglove dialektične triade v zgodovini umetnosti pojmujeemo odnos med "čutnim" in "idejo", potem lahko — po Pirjevcu — vse tri dialektične faze (prevladovanje prvega, sinteza, prevladovanje drugega) sopostavimo v sinhrono strukturo, v tri faze v dogajanju umetnine kot take. Kot sintetična struktura (das sinnliche Scheinen der Idee), kot čutno

utelešenje bistva (ideje) se umetnina dogaja v identifikaciji z mimesisom. V razpadu identitete pa ne nastopi konec umetnine, temveč avtonomija čutnega, ki se uveljavi v razliki. Ta razlika (čutnega svetenja ideje in čutnega svetenja samega) je edini pravi efekt umetnosti. Iz umetnine sveži ravno ta razlika, ki ni neka ideja ali bistvo in sama ne more biti utelešena v čutnem, kajti v tej razliki ne gre za razlikovanje med čutnim, temveč med idejo in čutnim; ta razlika torej nima čutnega lika in je le v razločitvi. Uveljavljanje te razlike je Pirjevceva formalno določil kot osamosvajanje znaka (označevalca) od predmeta (označenca), ki nastane v pesniškem jeziku na način odsotnosti "desinglichen Bezugs". Prenos Heglove dialektične triade v sinhrono (dialektično) strukturo umetnine je opravil Pirjavec v različnih tekstih na različne načine; poleg sinhronije in dialektične povezanosti je ponekod poudarjal razpad dialektične strukture; umetnina prav zato ni dostopna niti racionalnemu niti dialektičnemu umu.<sup>7</sup>

Četrty nivo razkrivanja ontološke difference nastopa v ravnini zgodovinskega dogajanja umetnosti: umetnost razkriva nihil metafizike in v zgodovinski prikritosti ontološke difference lahko to počne samo na način samouničenja. Samó kot samouničujoča se umetnost je umetnost.<sup>8</sup> Zgodovina noveške umetnosti namreč kaže, da se je umetnost dogajala kot prepletanje idejnih tokov, katerih vsak se zavestno naslanja na določeno filozofijo ali celo znanost. Umetnost je tako samo sebe utemeljevala v ideji, moči, akciji, ne pa v lastni izvorni vezanosti na čutnost. Iz notranjega protislovja zato sledi samouničevanje umetnosti, ki je dogajanje nič ideje same. Umetnost v samouničevanju razkriva resnico (nič) ideje. Cena angažmaja umetnosti za neko idejo je smrt umetnosti in umetnikov. Če torej umetnost lahko opravlja svojo ontološko funkcijo in priključuje ontološko difference na primer s katastrofo "Junaka", je to možno le v epohalni prevladi metafizike. Z obdobjem, ko postaja breztemeljnost in nič-nost metafizike vse bolj očitna (v mišljenju, filozofiji bit), je tudi umetnost morala problematizirati lastno strukturo, temelječo na razkrivanju ontološke difference v katastrofah "Junakov".<sup>9</sup> V moderni literaturi se to dogaja na način destrukcije pomenske plasti poezije, mimesisne strukture romana, dramskega dejanja. Ostane čutnost, ki ni presvetljena z idejo; v umetniškem delu prikazane predmetnosti so brez vsakega smisla; gre za predmetnosti, ki so, preden so nekaj. Kateri koli predmet, z umetniško gesto izločen iz svojih funkcionalnih razmerij, lahko v novem ambientu odkrije svojo poetsko dimenzijo, ko se pokaže v dimenziji svojega obstajanja. Umetniška dela zato niso več edini prostor umetnosti.<sup>10</sup> Tudi če angažirana umetnost (poezija) še ostaja, lahko doseže svoj socialno-kulturni efekt samo kot samodestrukcija in s tem kot uničevanje vseh tradicionalnih pomenskih struktur, ki so temeljile na angažmaju.<sup>11</sup>

Če primerjamo opisane različne vsebinske opredelitve ontološke difference v literarni umetnini, ugotovimo, da sta struktura in zgodovinsko bivanje umetnine (v našem opisu tretji in četrty nivo) temelj za prvi in drugi opisani nivo: za skušnjo razlike med posnemanim in literarnim ter razlike med literarno bitjo in bitjo bralca, samodojetelega kot tu-bit. Vendar pa imata ta dva nivoja (prvi in drugi), nastopajoča v doživljanju literarne umetnine kot njen končni estetsko-ontološki učinek, zaradi svoje neposredne danosti pomen fenomenalnega primata.

Čeprav so naše izpeljave lahko — glede na prepletanje posameznih pomenov pri Pirjevcu — po sebi problematične in jih je treba jemati pogojno, nam taka klasifikacija metodično omogoči uvid v različne plasti in nianse pomenov naslednje, morebiti za Pirjevcevo dojetanje es-



tetsko-ontološkega učinka literarnih umetnin najpomembnejše kategorije: katarze.

### 3. Pirjevčevo razumevanje katarze

Katarza pomeni Pirjevcu način neposrednega javljanja ontološke difference v posebnem doživljaju kot specifični učinek estetskega doživljanja.

Zanimivo je, da Pirjavec že prvič, ko piše o katarzi, navaja R. Ingardna in fenomenološko "obnovitev" tiste misli o umetnosti, "ki se je prvokrat uveljavila že v Aristotelovi *Poetiki*, in zato ni čudno, če se Ingarden v neki svoji razpravi posebej sklicuje ravno na Aristotela v prepričanju, da je že v njegovi *Poetiki* prisotno vse, kar je bistveno tudi za fenomenologijo (...) šele s fenomenologijo se je zahodni svet glede poezije konstituiral v Aristotelovem duhu."<sup>12</sup> To Pirjevčevo navajanje fenomenologije in Ingardna v zvezi z Aristotelom in v zvezi s katarzo se še večkrat ponovi; zdi se, da skuša Pirjavec prav s posredovanjem kategorije "katarza" v lastnih delih uveljaviti kontinuiteto razvoja fenomenološke estetike v bitnozgodovinsko mišljenje.

Da bi razumeli Pirjevčevo pojmovanje katarze, moramo torej primerjati Ingardnova stališča o njej in Pirjevčeve interpretacije le-teh.

#### 3.1. Pomeni katarze pri R. Ingardnu

Pirjavec navaja v zvezi s katarzo: 1. zaključek Ingardnovega dela *Das literarische Kunstwerk*, 2. Ingardnovo razumevanje metafizičnih kvalitit (*Das literarische Kunstwerk*, paragrafa 48 in 49) in 3. Ingardnovo razpravo o Aristotelu (ki nam je bila dostopna v angleškem prevodu) *A Marginal commentary on Aristotle's Poetics*.<sup>13</sup>

Poglejmo navedena Ingardnova dela oziroma omenjena mesta v njih.

V zaključku dela *Das literarische Kunstwerk* Ingarden ne omenja katarze, niti po kontekstu ne moremo sklepati, da bi mislil prav na katarzo. Ingarden govori o literarnem delu, ki je v primerjavi po bitu avtonomnimi stvarmi le "nič", le nekaj po "naši milosti" vzpostavljenega in obstoječega, pa vendar nas v estetskem doživljaju kot čudovit svet za sebe iz naše "vsakdanje biti" uvede v brezdanje globine biti ter nam tako bogati življenje, dajajoč mu božanski sijaj.

V 49. paragrafu dela *Das literarische Kunstwerk* govori Ingarden v posebni opombi o Aristotelovi katarzi. "Katharsis" je po Ingardnu nekaj, kar je v najozji zvezi z "estetskim načinom zapažanja (Erschauungsweise) metafizičnih kvalitit". Ker se te javljajo na kvazirealnih predmetnostih (literarne osebe, njihove usode itd.) in so zaradi tega tudi same dejansko nerealne, jih je možno dojemati v posebni distanci, v kateri se pokaže njihova specifična estetska vrednost. To zapažanje v estetski naravnosti nas po Ingardnu ne napolnjuje samo s posebnim estetskim užitek in slastjo, temveč tudi s specifičnim olajšanjem, ker ne zahteva od nas takšnih moči in naporov, kot če bi se dogajalo v našem življenju.

V razpravi o Aristotelovi poetiki analizira Ingarden posamezne Aristotelove kategorije in jih primerja s svojim pojmovanjem fenomenalne strukture literarnega umetniškega dela tako glede pomena in vloge posameznih plasti v tej strukturi kakor tudi glede njihovega ontološkega statusa. Ker v tej razpravi torej Ingardnov interes ni bil usmerjen na estetsko doživljanje, je tudi Aristotelov termin katharsis ostal na obrobju razpravljanja. Ingarden najprej ugotovi, da pri Aristotelu izraz katarza ne sega na področje umetniškega dela, marveč predstavlja poseben doživljajski učinek tragedije.<sup>14</sup> Ker gre za emocionalni doživljaj, ki pripada estetskemu čustvu (feeling), ga po Ingardnu lahko označimo za

vrsto estetskega efekta. Vsebinsko tega doživljaja opiše Ingarden kot posebno radost, slast, ki nastopi v očiščenju gledalčevih doživljanj od emocij strahu in sočutja.<sup>15</sup> Katarza je vrhovni razlog za posebne kompozicijske principe tragedije, ki jo omogočijo.<sup>16</sup> Ingarden s tem usmeri tok razmišljanja na vprašanje o kompozicijskih principih. Ugotavlja, da med glavnimi Aristotelovimi načeli, ki naj zagotove tako kompozicijo, ki bo omogočila nastanek katarze, ni "resničnost" ali "napačnost"; prav nasprotno: kompozicija tragedije celo zahteva določene kršitve "resničnosti", vendar to ni na škodo njeni objektivnosti. Ker pa je emocionalni efekt literature tesno povezan z doživljanjem realnosti, po Ingardnu sledi, da gre za vprašanje dojemanja imitativne narave umetnosti.<sup>17</sup> Aristotelovi oznaki za imitativnost literature sta "verjetno" in "možno", kar pomeni, da je verjetna (možna) iluzija realnosti brez odnosa do dejansko eksistirajočega sveta. Po Ingardnu namreč ta verjetnost izhaja iz prepričljivosti sloja prikazanih predmetnosti, iz v njem realizirane racionalnosti, logičnosti, kar označuje Ingardnov termin "predmetna konsekventnost" (gegenständliche Konsequenz). Rezultat Ingardnove analize je, da Aristotelovi pomeni imitacije ustrezajo Ingardnovi kategoriji kvazirealnosti. Da Aristotel posveti toliko pozornosti kompozicijskim načelom tragedije, da vidi v njih pogoj za nastanek emocij, kulminirajočih v katarzi, pa kaže po Ingardnu na tipično antično pojmovanje lepote, ki vidi v le-tej predvsem red in skladnost.

Povzemimo zdaj glavne momente Ingardnovega dojemanja katarze:

Katarza je zanj specifični emocionalni estetski učinek, ki nastane v doživljanju literarne umetnine iz zvrsti tragedije. Pogoj za nastanek tega doživljaja je poseben način estetskega doživljanja metafizičnih kvalitete: v distanci, ki jo omogoča kvazirealen status plasti prikazanih predmetnosti, na katerih so zasnovane metafizične kvalitete. Prav kvazirealen status je bistvenega pomena za nastanek estetske vrednosti metafizičnih kvalitete. Katarza je potemtakem estetsko (distančno) motrenje (kontemplacija) metafizičnih kvalitete, ki sprošča posebno ugodje. Ne smemo pozabiti, da so Ingardnove metafizične kvalitete po vsebini podobne Heideggrovim "eksistencialijam" (eksistencialnim stresom, v katerih se razkriva bit, nič, smrt, človek kot tu-bit). Vemo pa, da je estetska vrednost metafizičnih kvalitete v Ingardnovi shemi estetskega predmeta dojeta samo kot eden od elementov, na katerih se estetski predmet konstituira kot polifonija estetskih kvalitete. Zdi se, da je s pojmom katarze in še bolj z metafizičnimi kvalitetami Ingarden dopustil prostor estetskega učinkovanja, ki se izmika fenomenološki analizi in je v tem smislu tudi zunaj določil estetskega predmeta.

## **2. Razlika med Pirjevčevim in Ingardnovim dojetjem katarze**

Kako vidi Pirjevec opisano problematiko?

Širši kontekst Pirjevčevega razumevanja Ingardnove interpretacije katarze sodi v okvir Pirjevčeve historične tipologije umetnosti in estetike v antitezi "platonizem" in "aristotelizem". Evropska metafizika je po Pirjevcu lahko dojeta umetnost samo platonistično: "magičnost" umetnosti je pojmovala samo v njeni socialno-politični učinkovitosti. Šele prek Aristotela je lahko umetnost sebi primerno reflektirana, namreč tako, da je dojeta ne kot poročilo o nečem posebnem, temveč kot sporočanje o možnem, kar je fenomenologija razumela kot kvazirealnost; v nekem smislu pa se tako dojetje umetnosti prenese tudi v razne variante lingvistične in strukturalistične teorije pesniškega jezika. Zveza med fenomenološko estetiko in Aristotelom je po Pirjevcu razvidna

prav iz Ingardnove razprave o Aristotelu, v čigar *Poetiki* se skrivajo "važni impulzi za fenomenološko razumevanje umetnosti in literarnega dela še posebej."<sup>18</sup>

Pri Aristotelu pomeni katarza po Pirjevčevem mnenju očiščenje gledalca od strahu in sočutja, ki je možno zaradi prvotne identifikacije; katarza je konec, izbris identifikacije; v katarzi se razkrijejo neke fundamentalnejše razsežnosti.<sup>19</sup> Katarzo lahko, če razširimo Ingardnovo misel, dojamemo "kot instrument razkrivanja oziroma samorazkrivanja načina biti umetniškega dela", piše Pirjavec. "S tem katarza izgubi svoj psihološki in psihologistični pomen, ker se pretvarja v tisto dimenzijo, po kateri je umetnost prav umetnost in ne nekaj drugega. Skozi katarzo se tragedija izpriča kot kvazirealnost in prav zato lahko odide gledalec domov, ne da bi se v njem karkoli spremenilo. Umetnost kot katarza glede na to ni nikakršna angažirana umetnost in je kot tako nikakor ni mogoče angažirati za nič (...) o tem nič govorijo zadnji stavki Ingardnove monografije *Das literarische Kunstwerk*." V tem delu povedano pa "kljub onim izrednim poglavjem, v katerih Ingarden opisuje t.i. metafizične kvalitete literarnega dela, še zmeraj prikriva mnoge bistveno važne perspektive in možnosti (...) kar se bo dovolj jasno pokazalo že, če premislimo fenomenološko kvazirealnost v luči katarze. (...) Umetniško delo kot katharsis je osvoboditev (ontološke — op. D. S.) razlike (...) zato nismo več vezani na pojem kvazirealnosti. Ta pojem se očitno da primerno radikalizirati, kar velja tudi za vse druge izraze, s katerimi fenomenologija opisuje konstitucijo estetskega predmeta, izraze, kot so nevtralizacija, prezentifikacija, iluzija, magično delovanje itd."<sup>20</sup> Za pojem kvazirealnosti opiše Pirjavec to radikalizacijo zelo jasno v študiju o Stendhalovem *Lucienu Leuvenu*: literarni junak je kvazirealen; to fenomenološko oznako je treba pojmovati radikalneje in sicer v smislu, da je literarni junak res kakor jaz in ti, hkrati pa to ni — in bistveno je prav v tej razliki. Katarza je izkazovanje te razlike, v kateri je konec identitetne strukture literarne umetnine. Tako radikaliziran pojem katarze vodi — po Pirjevču — preko meja fenomenološke estetike.<sup>21</sup>

Meje fenomenološke estetike je v kontekstu razpravljanja o katarzi Pirjavec ugledal z dveh vidikov:

Prvi je splošnejši in po našem mnenju za fenomenologijo neustrezen ali vsaj problematičen, ker temelji na izenačevanju kategorije "umetniško delo" z določenim načinom njegove aktualizacije oziroma doživljanja. Po Pirjevču se umetnost, poezija dogaja "kot identifikacija in njen izbris. Ali s fenomenološko terminologijo: biva kot umetniški izdelek in kot estetski objekt."<sup>22</sup> Pirjevčevo enačenje literarnega dela z neestetiskimi dojemami umetnine (po Ingardnu bi lahko rekli: z vsemi neestetiskimi oziroma predestetskimi konkretizacijami), katerih bistveni moment so identifikacija in iz nje izhajajoči socialni in politični učinki, to enačenje spregleda, da se ti efekti in tako dojetje umetnine dogajajo na drugi fenomenalni ravni kot literarno umetniško delo, ki je vendar shematična materialno-pomenska intersubjektivna predmetna struktura. Toda zaradi tega enačenja je Pirjavec uvrstil fenomenološko estetiko med hegeljansko-gnoseološke estetike. Šele dojetje Aristotelove katarze po Pirjevču odpre fundamentalnejše dimenzije, ki pa metafiziki in znanosti (ter sem vpisani fenomenologiji) niso dostopne.<sup>23</sup>

Drugi vidik Pirjevčevega dojetja meja fenomenološke estetike je ožji in se tiče Ingardnovega pojmovanja metafizičnih kvalit. Ingarden je po Pirjevču namreč dal katarzi karakter razodetja metafizičnih kvalit. Te pa Pirjavec (v tem kontekstu) očitno razume kot emocionalne ysebine, vezane na mimetičnost umetniškega dela in na identificirajoče

se doživljanje. V enačenju katarze in metafizičnih kvalit (emocionalnega) vidi Pirjevec psihološko oziroma psihologistično interpretacijo katarze, ki jo je treba preseči ter katarzo dojeti kot moment razodetja in samopotrjevanja načina bivanja literarne umetnine in umetnosti sploh. Dospetje do pojma katarze pa je vendarle najvišja točka fenomenologije, od katere bo po Pirjevčevem prepričanju potrebno izhajati in nadaljevati.<sup>24</sup>

Iz povedanega je najbrž razvidno, kako Pirjevec v svojem razmišljanju o Ingardnovem (fenomenološkem) pojmovanju katarze določene pomen iz Ingardnovih tekstov potencira, druge pa opušta, tako da nastala celota dobi povsem nov pomen.

Ingarden na primer govori o katarzi kot emocionalnem estetskem doživljanju metafizičnih kvalit (v doživljanju tragedije), ki je možen zaradi mimetične (kvazirealne) narave sveta, prikazanega v umetniškem delu. Pirjevec potencira pomen katarze v doživljanju ontološkega statusa oziroma razlike ontoloških statusov literarnega dela (kvazirealnosti) in realnosti (bralca). Ob kritiki Ingardnovega povezovanja metafizičnih kvalit s katarzo pa vendar v katarzo zajame vse eksistencialne vsebine, ki jih je dal Ingarden metafizičnim kvalit (eksistencialni stres ob sestopu v pratemelje biti ipd.). Teh vsebin Pirjevec več ne razlikuje od posebnih estetskih vsebin (estetskih kvalit), tako da je Pirjevču razodetje lepote isto kot sama katarza. Katarza zato ni več vezana na tragedijo, torej na literarno zvrst s posebno kompozicijo, temveč na poseben kvazirealni bivalni modus literarnega dela. Ker pa le-tega ne omejuje na plast prikazanih predmetnosti, temveč je večinoma nerazlikovan od čisto intencionalne biti, postane s tem kvazirealnost splošno določilo literarnih umetniških del in umetnosti sploh. Preko kvazirealnosti postane tako tudi katarza splošno določilo umetnosti. Ne zgolj tragedija, temveč vsa umetnost je zdaj dojeta v razsežnosti tragičnega: propad "junaka", samodestrukcija kompozicijskih načel zvrsti in smrt umetnosti kot enotnosti ideje in čutnega so ontični pogoji za uveljavljanje katarze in umetnosti kot take.

### 3. Pirjevčeva teza o radikalizaciji fenomenologije

Orisali smo povezanost in razliko med Pirjevčevim in Ingardnovim pojmovanjem katarze, nismo pa še navedli vseh pomenov katarze v Pirjevčevih tekstih. Za celovito predstavo o Pirjevčevih estetskih nazirih je potrebno naš oris dopolniti še s tistimi opredelitvami katarze, ki so z vidika Pirjevčeve "radikalizacije" fenomenologije najpomembnejše.

"Umetnost", pravi Pirjevec, "je očitno umetnost samo, ko se dogaja kot katarza." Taka trditev ne pomeni izključitve vseh ostalih pomenov umetnosti, temveč so ti postali nebitni, odrinjeni so v drugi plan. Katarza je odpiranje ontološke diference znotraj literarnega dela, je razklepanje metafizične identitetne strukture in očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tako. "Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje."<sup>25</sup> Skozi katarzo se razkriva resnica metafizike,<sup>26</sup> katarza je — tako kot mimezis — mogoča samo v svetu evropske metafizike.<sup>27</sup>

Znotraj teh Pirjevčevih osmišljanj katarze lahko razločimo dva pomena nivoja, katerih vsebino povzemata formulaciji: katarza kot izbris identifikacije in katarza kot eksistencialni doživljanje.

**3.3.1.** Katarza kot izbris identifikacije. Mimetična struktura literarnih del je nujen pogoj za identifikacijo in izbris le-te v katarzi. Mimetičnost ni mehanična reprodukcija realnega sveta, marveč je literarni "junak" zgrajen "po splošni sliki človeka in je glede na to utelešenje njegove 'generične biti', njegove ideje in njegovega bistva."<sup>28</sup> Avtorjeva, torej



subjektivna ideja se "skrjuje" v čutnem, v življenju, ki je prikazano v literarnem delu, da bi se iz njega rodila kot edino možen rezultat, kot objektivna in legitimna ideja. Prek identifikacije bralca z junakom nato ta ideja dosega socialni učinek in se pretvarja v akcijo in realno zgodovinsko moč.<sup>29</sup> S katarzo mimetična plast in identifikacija ni negirana in uničena, temveč odrinjena v drugi plan.<sup>30</sup> Katarza razločuje nivoje.<sup>31</sup> "Mimesis postavlja predmete pred gledalca, da bi v katharsis pokazala, da predmet predvsem in nad vsem je." Katarza je brisanje mimetične razsežnosti, z njo se izkaže, "da ideja ni isto kot biti, da obstajati (biti) pomeni nekaj povsem drugega in različnega od biti utelešenje ali slika ideje-bistva. To seveda ni negiranje bistva in ideje, zato ni enostaven triumf čutnosti, materije in telesnosti, ker bi v tem primeru čutnost in materija bili postavljeni v status bistva in se ne bi nič spremenilo. V katarzi se ideja realizira 'samo še' kot misel, načrt, projekt, izgubi pa svojo vseobvladajočo funkcijo in značaj biti, prav zato se 'pokaže', da vsaka stvar najprej je in je šele potem nekaj določenega. Prav zato, ker se vsaka stvar odkriva v tem in s tem, kar je, se nad vsem tem svetom razprostire tisto, kar Ingarden imenuje božanski sijaj."<sup>32</sup>

Katarza pa lahko nastopi šele v ugledanju prave biti literarne osebe in literarnega sveta, to je kvazirealnosti. Skozi katarzo se tragedija izpriča kot kvazirealnost, pravi Pirjevec.<sup>33</sup> Tudi po tej plati smo se torej vrnili k Ingardnu kot Pirjevčevemu izhodišču, čeprav ima pojem kvazirealnosti zdaj nove razsežnosti. Ne predstavlja več zgolj načina biti literarne osebe in sploh plasti prikazane predmetnosti, kot da bi bila realna in eksistirajoča, temveč se je z ugledanjem kvazirealne biti literarne osebe razkrila prav razlika med njeno in bralčevo bitjo in bivanjem. V tej razliki se po Pirjevcu dogaja katarza kot specifično očiščenje gledalca ali bralca od čustev, ki jih povzroči identifikacija. Očiščenje pa ni zgolj emocionalne narave, marveč osvobodi doživljajočega zavezanosti vsem metafizičnim načelom, ki so se uveljavljala skozi mimesis. Tako je nastal emocionalni "prostor" za razodevanje ontološke razlike.<sup>34</sup>

V estetski komunikaciji se na ta način umetniško delo pokaže kot bitje v razliki od nič in od biti, kar pomeni, da umetnina izpričuje bit v razliki od bivajočega. Ta uvid dovoljuje Pirjevcu novo interpretacijo Aristotelove katarze in Kantove teze o nezainteresiranosti in o neegotističnosti estetskega razmerja: v estetskem motrenju in v katarzi nastopa bistveno — človeška dimenzija — človek je človek samo kot priča biti; estetska naravnost pripada neponovljivi eksistenci kot ekstazi.<sup>35</sup>

**3.3.2.** Katarza kot eksistencialni doživljaj. Z zadnjimi mislimi že prestopamo na drugi nivo opredeljevanja katarze, v krog tistih določil, s katerimi skuša Pirjevec opredeliti pomen katarze kot specifičnega eksistencialnega doživljaja. Toda določil, ki bi opredeljevala katarzo glede na njene posebne doživljajske vsebine, je v Pirjevčevih delih malo in še ta so pretežno nepojmovne oznake na simbolni ravni. To je razumljivo, če upoštevamo pomen katarze v Pirjevčevem miselnem "sistemu": dojeta je kot fundamentalni, predlogični in zato neintencionalni estetsko-ontološki doživljaj. Tista določila torej, ki nam z njimi Pirjevec pove, kaj doživimo s katarzo, kaj katarza je (in ne, na čem je utemeljena, kaj se z njo izbriše, oziroma kaj katarza ni) — ta določila lahko strnemo v nekaj stavkih.

Katarza je posebno očiščenje na podlagi izbrisa identifikacije.<sup>36</sup> To očiščenje je opustitev vseh neavtentičnih motivov, preokupacij itd., je prestop v "brezinteresnost", je očiščenje za vznik ontološke difference.

V katarzi se doživljajočemu subjektu razkrije bistvena dimenzija človeka kot tu-bitu, izpričevalca biti: da je.<sup>37</sup>

S katarzo se dogaja v doživljajoči osebi "razkrivanje prikrite resnice samega subjekta, dovršuje se osvoboditev človeka za smrt. (...) Osvoboditev za smrt ne pomeni: umreti, marveč je sprostitev razumevanja človeškega pomena smrti. Hkrati je to osvoboditev za nič (...) Šele ko se skaže, da ni v posnemanju z bitjo nič, se razkrije bit sama."<sup>38</sup>

V tej zavesti o niču in biti nima doživljajoči subjekt z bitjo nikakršnih namenov, zato je katarza zavest biti in hkrati dopustitev biti, v kateri se bit razodene v božanskem sijaju.<sup>39</sup>

#### 4. Lepota — bog — bit: ontološki in etični pomeni lepote

Če smo z opisom razumevanja katarze, ki je način estetskega doživljanja ontološke difference, zaključili spraševanje o lepoti v tistih njenih dimenzijah, ki so bile vezane na literarna umetniška dela in umetnine, nam preostane, da še kratko opišemo tisto ravnino Pirjevčevega razmišljanja, kjer se pojavijo ontološki in etični pomeni lepote, ki niso več odvisni ali posredovani z estetskim doživljanjem (literarnih) umetnin. Gre za ravnino, na kateri se stapljajo estetsko, ontološko, etično, na kateri dobiva lepota najvišje možne atribute.

Dopustitev biti je ena od "vsebin" Pirjevčevega pojmovanja katarze. V glagolski obliki "pustiti biti", v pomenu svojevrstnega kategoričnega imperativa najdemo izraz pri Pirjevcu že od leta 1968. Pirjavec označuje z njim določeno življenjsko spoznanje in temu primerno življenjsko držo: "biti-za-smrt pomeni: pustiti življenju, naj se oblikuje po svojih zakonih, pomeni torej pustiti, da vse je. To je vrnitev k biti."<sup>40</sup> To je način bivanja v stalni razprtosti ontološke difference, življenje onkraj bistva in smisla, "novo življenje" Jermana iz Cankarjevih *Hlapcev*.<sup>41</sup> (Pirjavec govori o "dopuščanju biti" tudi v — če smemo tako reči — banalnejših zvezah: izraz mu na primer pomeni politično in vsakršno — strpnost;<sup>42</sup> izraz uporablja tudi kot postulat za odnos literarnih znanosti do literarne umetnine; strukturalna poetika, na primer, se poezije ne dotakne in jo pusti biti.<sup>43</sup> Umetnost je izvorno prav tako v dopuščajočem odnosu do biti; Pirjavec njuno razmerje opiše po Heidegguru z odnosom templja in narave: delo pusti zemlji, da je zemlja.<sup>44</sup>

Živeti, vztrajati v razprtosti ontološke difference, pa je po Pirjevcu možno samo v dejavni ljubezni: to je "tako razmerje, ki je v njem drugi — pa naj bo to človek ali katerokoli drugo bivajoče, razkrit in potrjen ravno kot on he on, bivajoče kot bivajoče", v razmerju, ki je zunaj odnosov potreb in interesov, zgolj v razmerju bivanja, zgolj-bitu. Dejavna ljubezen je "ljubiti za nič": "dopuščati v zgolj-bitu". To je "brezinteresno razmerje". "Brezinteresno razmerje pa je že od Kanta naprej isto kot estetsko razmerje in je torej tudi temelj umetnosti, kar pomeni, da brezinteresno razmerje na svojem predmetu (...) odkriva (...) zgolj in samo lepoto (...). Dejavna in duhovna ljubezen" se potemtakem izkaže za "estetsko razmerje ali estetsko naravnost."<sup>45</sup>

Od tu dalje se logično dosledno razkrivajo nove razsežnosti Pirjevčevega dojetanja lepote: "Lepota je kakor bog, piše Ivan Cankar. (...) Lepote same na sebi ni. Lepota je vedno lepota nekega bivajočega. Prav zato je ni mogoče definirati (...) kljub temu pa človek lepoto le 'doživlja', 've' zanjo (...) Lepota je samo v uročenosti in pretresenosti (...) Lepota potemtakem človeka vedno nagovarja, se mu kaže, a se mu hkrati odteguje. To pa je skrivnost. (...) Tako je tudi s tem, kar govori v besedi bit. Tudi to je skrivnost. Skrivnost je, da bivajoče je." Uporabljeni sta bili besedi bog in bit. Kakšen je odnos med njima, se vprašuje Pirjavec: "(...) beseda bog je beseda pesnikov, beseda bit je beseda mislecev. (...) A kaj je tisto, kar mišljenje oziroma besedo mišljenja loči od pesništva in pesniške besede? V vprašujočem mišljenju se človeku razkrije bit v

svoji svetlobi. Ko pa človek nato uporabi besedo bit in ji doda še naknadna določila, svetloba izgine. (...) V besedi mišljenja bit ni prepuščena v besedo v vsem svojem sijaju. S pesniško besedo bog je drugače. To je beseda mitične govornice. (...) Pesništvo biti ne imenuje in je ne opredeljuje, marveč jo prepusti v svetlobi in sijaju (...) bog je bit, ki je in kolikor je v vsem svojem sijaju postavljena v pesniško delo." Bit se udejanja v pesniškem delu oziroma v umetnini.<sup>46</sup>

Dodajmo še Pirjevčovo večkratno navajanje Greimasove analogije, ki pa jo Pirjavec spremeni v identiteto: lepota je svetlost.<sup>47</sup>

## 5. Estetsko-ontološki učinek literarne umetnine

Na sledi Ingardnovih vsebin metafizičnih kvalitete, v tesnem somišljenju s Heideggrom, je Pirjevčovo doumetje lepote presešlo estetsko raven. Lepota — kot doživljaj polnega razmerja z bogom — bitjo, in umetnost — kot vrhovna človekova samokreacija v vzpostavljanju sebe kot tu-bitj — sta s tem dobili tisto avtonomijo in najvišje možno mesto, ki jima ga je skušal Pirjavec najti in utrditi že vse od svoje prve študije o Cankarju (*Bela krizantema*).

Če naj zdaj označimo Pirjevčev odnos do Ingardnovih fenomenoloških analiz literarnih umetnin, lahko ugotovimo, da je prav do področja, ki mu je Ingarden posvetil največ pozornosti in truda, Pirjevčovo razmišljanje v nekem smislu indiferentno. Precizne in dolgevezne Ingardnove analize posameznih plasti literarnega umetniškega dela je Pirjavec poznal, nanje se je skliceval, in ker z njimi ni polemiziral, smemo misliti, da je nanje oziroma na njihove rezultate pristajal ali jih vsaj dopuščal. Toda svojega razmišljanja o literarnih umetniških delih na njih ni gradil.

Pirjavec je odpiral posebno "zgodovinsko" perspektivo bivanja umetnosti v zornem kotu bitnozgodovinskega mišljenja. Zdi se, da je na ta način razreševal problem "nezgodovinskosti" fenomenologije — očitke, ki ga je na fenomenologijo uperil ob svojem prvem srečanju z njo.<sup>48</sup>

Tisto, v čemer se Pirjevčeva pojmovanja literarnega umetniškega dela navdihujejo pri Ingardnu, so posebna ontološka določila momentov strukture literarnoumetniškega dela ter posebne ontološke "usmeritve" njim primernih načinov doživljanja. Ker pa posamezne pojmovne ravni v Pirjevčevih tekstih niso dosledno razločene in eksplicitno definirane, nastaja vtis o neustreznem razumevanju in rabi fenomenoloških (Ingardnovih) pojmov.

Če je npr. Ingardnu estetski predmet predvsem vrednostna struktura, pa so za Pirjevca pomembnejša ontološka določila, ki se razkrivajo v estetskem doživljanju. V konstituiranju estetskega predmeta se namreč izvrši posebna sprememba doživljajske naravnosti iz interesnega, vsakdanjega, identificirajočega se doživljanja v specifično estetsko, brezinteresno, na oblike usmerjeno doživljanje, ki pa ni možno brez posebnega ontološkega statusa predmeta tega doživljanja.

Ker se ta premik v usmeritvi doživljanja odvija na ontološki ravni, je za Pirjevca pomembna predvsem ontološka problematika estetskega predmeta. Rezultati Pirjevčevih razmišljanj so bodisi v soglasju z Ingardnovimi postavkami bodisi na sledi le-teh. Estetski predmet je v Pirjevčevem konceptu sinteza ontoloških in estetskih določil, pri čemer so za Pirjevca ontološka določila pomembnejša. Prav kot sinteza estetsko-ontoloških pomenov specifičnega učinka v doživljanju pa estetski predmet sega prek področja možne fenomenološke deskripcije in analize ter odpira razmerje, ki je po Pirjevčevem mnenju predlogično in predintencionalno.

Če bi s tega vidika skušali razliko med Pirjevčevim in Ingardnovim pristopom kategorialno označiti, bi morebiti lahko Ingardnu pripisali oznako "formalnega", Pirjevcu pa "vsebinskega" interesa za literarno umetnino in posebej za estetski predmet. Oznaki je v tem smislu uporabil že Janko Kos.<sup>49</sup> Pri Ingardnu se razlika med "vsebinskim" in "formalnim" znotraj fenomenoloških analiz bistva literarne umetnine kaže kot razlika med "metafizičnimi" in "estetskimi kvalitetami" (te imajo formalno oblikovni značaj), v območju fenomenoloških analiz načinov bivanja literature pa kot razlika med formalno-ontološkimi in eksistencialno-ontološkimi opredelitvami. Pri Ingardnu so estetske kvalitete tiste, ki primarno in bistveno določajo estetski predmet, medtem ko so metafizične kvalitete le ena od njegovih sestavin. Eksistencialno-ontološka določila estetskega predmeta (in literarnega umetniškega dela) pa so v Ingardnovih analizah problematično utemeljena, v samem poteku analiz se nenehno spreminjajo v formalno-ontološka določila. Nasprotno pa pri Pirjevcu prevzemajo eksistencialne vsebine metafizičnih kvalitet pomen bistvenega za literarno umetnino, formalno-ontološka Ingardnova določila literarnega umetniškega dela in estetskega predmeta pa razume Pirjavec predvsem kot eksistencialno-ontološke oznake. Eksistencialna vsebina metafizičnih kvalitet in eksistencialno-ontološke oznake se zato pri Pirjevcu pojavljajo kot enoten estetsko-ontološki učinek literarne umetnine.

Pirjavec razume to svojstveno področje estetsko-ontološkega učinka umetnin kot "radikalizacijo" (Ingardnove) fenomenologije v smer bitnozgodovinskega mišljenja. Radikalizacija osnovnih kategorij Ingardnove fenomenološke analize estetskega predmeta je v Pirjevčevih delih izvedena tako, da so eksistencialno-ontološka določila, ki nastopijo v neposrednem doživljanju, dojeta kot bistvena vsebina, doživljaj sam pa kot "eksistencial", kot eksistencialni stres in samorazkrivanje doživljajočega kot tu-bití. Ontološka diferenca, ki vznikne v katarzi, v dopustitvi biti; lepota kot brezinteresno razmerje dejavne ljubezni, ki vsemu dopusti, da je; lepota, ki je sveto, skrivnost, v umetnosti bog, v filozofiji bit — vse te simbolne oznake in poetične podobe dajejo umetnosti v okrilju Heideggrove filozofije biti (po Pirjevčevem prepričanju) posebno učlovečujočo moč.

Ingardnova fenomenološka analiza literarnih umetnin in fenomenološka estetika sploh imata pri Pirjevcu potemakem mesto posrednika med umetnino kot materialno-pomensko in v posebnem smislu zgodovinsko strukturo ter estetsko-ontološkim učinkom umetnine, ki je že onkraj dometa fenomenoloških analiz. Pravo mesto in mišljenska ravnina, ki ustreza fenomenologiji, je opis in analiza konstitucije estetskega predmeta. Če je literarno umetniško delo na eni strani rezultat fenomenoloških analiz, ki jih Pirjavec razširi z zgodovinsko perspektivo bitnozgodovinskega mišljenja, pa je na drugi strani estetsko-ontološki učinek umetnosti temelj, ki ga fenomenologija predpostavlja, sluti itd., ne zmore pa ga pojmovno opredeliti in tematizirati.

Na podlagi vsega povedanega lahko zaključimo, da ima fenomenologija (s tem mislimo predvsem filozofske teoretske predpostavke in metodološka načela, ki jih v svojih delih uveljavlja R. Ingarden) znotraj Pirjevčeve estetske misli posebno mesto: utemeljena v bitni filozofiji in v njo ponovno se iztekajoča istočasno to filozofijo tudi omogoča, tako da analitično premošča razliko med diskurzivnim, logičnim, in intuitivnim, ekstatičnim. S tem pa se mesto fenomenologije v Pirjevčevih delih vklaplja v Heideggrov koncept dojemanja fenomenologije, v katerem je ontologija možna samo kot fenomenologija tu-bití.<sup>50</sup>



<sup>1</sup> Razprava je poglavje iz obsežnejšega teksta *Pojmovanje biti in bistva literature v delih Dušana Pirjevca s posebnim ozirom na fenomenologijo Romana Ingardna*, ki je nastal med študijem na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani oktobra 1984. — V opombah so Pirjevčeve uvodne študije iz zbirke *Sto romanov* citirane po drugi izdaji v knjigi: Dušan Pirjavec, *Evropski roman*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1979 (tukaj označeno kot ER).

<sup>2</sup> *Na poti k novemu romanu*, ER, str. 558.

<sup>3</sup> *Ivan Cankar in literatura*, Problemi 7, 1969, t. 77.

<sup>4</sup> Pojem "ontološka diferenca" je prvič uvedel v knjigi *Hlapci, heroji, ljudje* (Ljubljana, Cankarjeva založba 1968), sicer pa se posamezni aspekti in vsebine, ki jih zajema ta termin, pojavljajo v njegovih tekstih že od študije o Sartrovem *Gnusu* (1964) naprej.

<sup>5</sup> *Na začetku*, ER, str. 494.

<sup>6</sup> *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396. — *Na začetku*, ER, str. 494, 524.

<sup>7</sup> Prim. naslednje Pirjevčeve tekste: *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti*, *Naši razgledi 1970; Mogučnosti i vidovi znanosti o književnosti*, *Pregled* (Sarajevo) 60, 1970; *Vprašanje strukturalne poetike*, *Problemi* 10, 1972; *Strukturalna poetika in literarna znanost*, *Slavistična revija* 21, 1973; *Nauka o književnosti*, *Književna istorija* (Beograd) 5, 1973; *Idejno etična vsebina in pesniškost pesniškega dela*, *Jezik in slovstvo* 20, 1974/75.

<sup>8</sup> *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, *Problemi* 6, 1968.

<sup>9</sup> *Filozofija in umetnost*, *Primerjalna književnost* 1, 1978, št. 1-2.

<sup>10</sup> *Estetika i pitanje umetnosti*, *Kulturni radnik* (Zagreb) 22, 1969.

<sup>11</sup> *Okrugli sto: Književnost i politika*, *Vidik* (Split) 16, 1969, št. 13-14.

<sup>12</sup> *Vprašanje o poeziji*, *Naši razgledi* 18, 1969, str. 136-137. — Pirjavec je prenehal uporabljati izraz "katarza" leta 1974, vendar je ohranil vsebino pojma vse do svojih zadnjih tekstov.

<sup>13</sup> *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961/62, št. 2, 3.

<sup>14</sup> *Prav tam*, 1. del, str. 172, 2. del, str. 276.

<sup>15</sup> *Prav tam*, 2. del, str. 282.

<sup>16</sup> *Prav tam*, 2. del, str. 277.

<sup>17</sup> *Prav tam*, 2. del, str. 277.

<sup>18</sup> D. Pirjavec: *Poezija izbrisa*, *Problemi* 8, 1970, št. 95-96. — *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*, *Pregled* 1970, št. 11-12.

<sup>19</sup> *Poezija izbrisa*.

<sup>20</sup> *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

<sup>21</sup> *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 394-397.

<sup>22</sup> *Poezija izbrisa*.

<sup>23</sup> *Avangardna umetnost i avangardna kritika*, *Delo* (Beograd) 17, 1971, št. 4.

<sup>24</sup> *Nauka o književnosti*, *Književna istorija*, 1973, 3. nadaljevanje.

<sup>25</sup> *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396.

<sup>26</sup> *Avangardna umetnost i avangardna kritika*.

<sup>27</sup> *Nauka o književnosti*.

<sup>28</sup> *Prav tam*.

<sup>29</sup> *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

<sup>30</sup> *Avangardna umetnost i avangardna kritika*.

<sup>31</sup> *Poezija izbrisa*.

<sup>32</sup> *Nauka o književnosti*.

<sup>33</sup> *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

<sup>34</sup> *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396-397.

<sup>35</sup> *Funkcija istorijske svesti i istorija umetnosti*, *Treći program*, Beograd, 4, 1972, št. 2.

<sup>36</sup> *Revolucija i njena dramaturgija*, *Treći program* *Radia* Beograd, jesen 1970; tudi v: *Revolucija in njena resnica*, ER, str. 396 in drugod.

<sup>37</sup> *Mogućnosti i vidovi znanosti o književnosti*.

<sup>38</sup> *Na začetku*, ER, str. 494-495.

- <sup>39</sup> *Revolucija i njena dramaturgija*.
- <sup>40</sup> *Vprašanje svobode*, ER, str. 270.
- <sup>41</sup> *Flapci, heroji, ljudje*, Ljubljana 1978, str. 106.
- <sup>42</sup> *Slovenske ideologije*, Problemi-Aktualnosti, 7, 1969, št. 77.
- <sup>43</sup> *Vprašanje strukturalne poetike*, Problemi 10, 1972, št. 116-117.
- <sup>44</sup> *Andričev Na Drini most*, Slavistična revija 26, 1978, št. 2.
- <sup>45</sup> *Brajte Karamazov in vprašanje o bogu*, ER, str. 622-623.
- <sup>46</sup> Prav tam, str. 690, 691-693.
- <sup>47</sup> *Estetska misel Franceta Vebra*, Ljubljana 1975, str. 212.
- <sup>48</sup> *W. Walder, Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit*, Slavistična revija, 8, 1955, št. 1-2.
- <sup>49</sup> J. Kos: *Ekstencija literarnega dela in moderni materializem*, Primerjalna književnost 2, 1979, št. 1, str. 1-2.
- <sup>50</sup> M. Heidegger: *Sein und Zeit*; slovenski prevod: *Bit in čas*, Problemi 6, 1968, št. 61, str. 141.

### Tine Hribar

#### ESTETIČNOST ESTETIČNEGA OBJEKTA IN UMETNIŠKOST UMETNIŠKEGA DELA

Pogosto prihaja do enačenja estetičnega objekta in umetniškega dela. France Veber pa v svoji *Estetiki* (1925) izhaja prav iz razlike med njima. Vendar je ta razlika pogojna. Saj obstajajo estetični objekti, ki niso umetnine, ni pa umetnine, ki ne bi bila estetični objekt. Estetični objekti so namreč vsi predmeti estetične naravnosti; torej tudi stvari iz narave, ne samo umetnine. Umetniška dela so estetični objekti posebne vrste. Vprašanje ostaja, kaj je tisto več, kar umetniška dela poleg njihove estetičnosti kvalificira kot taka, se pravi kot umetnine.

France Veber z vidika umetnin posebej poudari hagiološko naravnost. Vse velike umetnine naj bi izražale razmerje do transcendence, do načelne neznanke sveta in življenja. Do nje "svetosti", kajti transcendenca kot načelna neznanca, obenem pa "prapočelo" vsega, kar je, šele daje pomen in smisel bivanju. Zato je nekaj svetega; kajti če je ne bi bilo, bi bilo vse nično in zaman. Brez podlage in temelja. Vesoljstvo brez razmerja s transcendenco je prazno. Imamo torej pozitivno in negativno hagiološko naravnost. Pozitivno, če umetnina izraža neposredno razmerje do transcendence in nje "svetosti", negativno, če se umetnina na transcendenco nanaša posredno, namreč prek vesoljstva in njegove "ničevosti", kolikor je motreno zunaj utemeljenosti in osmislitve s transcendenco. Seveda pa ta transcendenca kot načelna neznanca sveta ni kaka "nabožna" transcendenca; je predkonfesionalna transcendenca, transcendenca brez pozitivno religiozne transparence.

Takšen Vebrov pristop k "celovitosti" umetniškega dela je že na začetku sedemdesetih let prevzel Dušana Pirjevca, ki tako v dveh svojih tekstih, v *Uvodu v vprašanje o kritiki* (Dialogi, Maribor 1972, št. 12, str. 828 — 839) in *Estetski misli Franceta Vebra* (Problemi, Ljubljana 1972, št. 113 — 114, str. 65 — 89) obnovi razpravo, ki je bila na Slovenskem začeta domala pred pol stoletja. V prvem tekstu se Pirjavec Vebrovih postavk dotakne v zvezi z Josipom Vidmarjem. Pirjavec navaja, da je Vidmar v dvajsetih letih hotel v umetnosti odkriti tisto, česar ni mogoče izenačiti z razumom, spoznanjem, idejo, akcijo, itn. "Išče to, kar je sveto, skrivnostno in neznano." To naj bi bila živost, živa in celo poslednja skrivnost.

S stališča razuma in logike, povzema Pirjevec, se teh reči res ne da drugače opisati in izpovedati. Tu torej ni nobenega problema. Težava pa je v tem, poudari Pirjevec, da Vidmarjeva teoretična misel in kritična praksa nista ohranili in dosledno zavarovali neznanosti smisla in skrivnostnosti resnice. Niti ju nista tematizirali. Zato je premisliti skrivnostnost in neznanost kot taki glavna "naloga", ki jo Vidmarjevo delo nalaga svojim "naslednikom". Če je umetniško estetsko razmerje do sveta najprej in predvsem osvobojenost izpod oblasti interesov, stremljenj, razuma, itn., potem se je treba vprašati, meni Pirjevec, kako je takšna osvobojenost sploh možna in odkod izvira. Kje in katere so tiste "moči" v človeku samem, ki ga lahko iz njegove ukletosti interesom izvržejo v območje svobodne pasivnosti, da se mu razodene poslednja skrivnost sama? "Odkod človeku možnost in zmožnost, da se iz volje, poželenj, spoznanja in idej osvobodí v umetnost, lepoto, ljubezen, radost in svetost?" V Vidmarjevih besedilih, navaja Pirjevec, doživlja estetsko in nezainteresirano, odprto in svobodno pasivno razmerje do sveta naravnost empatična potrdila. V predavanju *Sloustvo in kritika* (1926) pravi, da je poslanstvo umetnosti kratkomačno sveto, in to trditev pojasni z Goethejevimi stavki, ki govorijo v zvezi z umetnostjo o produktivnosti najvišje vrste. Ta produktivnost je po Vidmarju zunaj vseh človeških moči in ni podrejena nobeni zemeljski sili. Torej mora človek take stvari "štetí za nepričakovane darove", za čiste otroke božje.

Umetnost se tako približuje svetosti in svetostnemu čustvu, kar bi po Pirjevcu moralo pomeniti, da je "prav bit tisto, kar je sveto". Podobno združevanje svetega in umetnosti je značilno, izpostavi Pirjevec, tudi za Vebrovo *Estetiko*. Zato so v zvezi s tem, nadaljuje Pirjevec, posebej pomembne neke Vidmarjeve misli, ki jih je ohranil Edvard Kocbek v svoji *Tovarišiji* in se glasijo takole: "Človek se na poseben ljubezenski način tako odreče vsemu, da prav zaradi tega dobi polnejši stik z vsem, kar biva, in postane notranje lahek, svetel, blažen. Odpoved ga bogati in dela dovzetnega, od čistega stika z vesoljem toplo žari. Da, če bi hotel svetostno čustvo določiti, bi dejal, da širi okrog sebe izredno intenzivnost, ki je še najbolj podobna žarenju."<sup>1</sup> In še: "Lepota je sestra svetosti."<sup>2</sup> Vidmarjeve formulacije nedvomno izhajajo iz istega duhovnega prostora kot Vebrova *Estetika*, v kateri je zapisano, da je "eminentni cilj umetnosti prav na njenem višku ustvarjanje takih irealnih likov, ki slone poleg in prek svojih vsebinsko dostopnih predmetnih podlag še na oni načelni neznanosti sveta in življenja, dalje še na nje 'svetosti' in na 'ničevosti' vseh ostalih svojih predmetnih podlag, kolikor bi jih kdo motril brez zveze z isto večno tajno sveta in življenja."<sup>3</sup> Transcendenc kot načelna neznanost sveta je vsebinsko nedostopna predmetna podlaga irealnega lika, se pravi bistva estetičnega objekta, vendar se postavlja kot eminentni cilj umetnosti. Ne samo kot eminentni, marveč kot prominentni, saj se pokaže prav v vrhunski umetnosti, obenem pa ravno s svojo prisotnostjo vzvratno odloča o tem, ali neka umetnina je zares velika umetnina ali ne. Prisotnost transcendence, ki se kaže v razmerju do njene svetosti, se torej uveljavlja kot razpoznavni kriterij vrhunske umetnosti.

Ob navedeni Vebrovi misli se Pirjevcu zastavi vprašanje, kako razumeti ta poleg in preko, ki določata položaj in vlogo transcendence glede na irealni lik. Če rečemo, da sloni irealni lik na svojih predmetnih podlagah, poleg njih pa še na transcendenci, potem je transcendencija zgolj ena izmed teh predmetnih podlag in zgubi s tem svojo načelno nedostopnost. Če pa irealni lik sloni na vsebinsko dostopnih predmetnih podlagah, preko njih pa še na transcendenci, tedaj transcendencija ne bi bila več ena izmed predmetnih podlag, temveč bi kvečjemu "ležala"

preko njih, nad njimi in jih tedaj zares transcendirala. To pa bi navsezadnje pomenilo, da se irealni lik konstituiral šele naknadno. Da irealni lik ne nastane neposredno na podlagi združevanja in oblikovalnega zbiranja predmetnih podlag, temveč potrebuje za svoje konstituiranje najprej "preskok" od vsebinsko dostopnih predmetnih podlag v smer transcendence.

Toda takšno sklepanje, ugotavlja Pirjevec sam, očitno ni upravičeno, kajti Veber zelo določno izjavlja, da izsiljuje jasno "začutenje" in "priznanje" umotvor kot tak, kar z drugimi besedami pomeni, da izsiljuje začutenje in priznanje že dovršeni irealni lik: "Če peljemo to misel logično dalje, pridemo do sklepa, da je pogoj za prehod od vsebinsko znanih predmetnih podlag k načelni in večno skrivnostni neznanki sveta in življenja ravno irealni lik. In ko bi bilo tako, bi morali še dodati, da je irealni lik pravzaprav prostor razkrivanja transcendence. Ko pa bi to potrdili, bi se neogibno odprlo še vprašanje lepote, saj nas je Veber vendar prepričal, da je ravno irealni lik nosilec lepote, medtem ko se zdaj napoveduje misel, češ da je irealni lik hkrati tudi prostor razodevanja transcendence. In ni razloga, da ne bi storili še koraka naprej: irealni lik je po vsem videzu nosilec lepote in prostor razodevanja transcendence. Če je naše sklepanje pravilno, potem moramo pristati na hkratnost lepote in transcendence. To pa z vso nujnostjo odpira vprašanje razmerja med transcendenco in lepoto oziroma med svetim in lepim."<sup>4</sup> Vprašanje razmerja med transcendenco in lepoto je vprašanje razmerja med hagiološkostjo in estetičnostjo. Ker pa se to vprašanje lahko pojavi le v odnosu do umetniškega dela in njegove umetniškosti, ga ne moremo tematizirati, če poprej ne opredelimo umetniškosti.

Veberovo izhodišče, ki je tudi sicer običajno, je, da je umetnina tisti estetični objekt, ki je človekov proizvod. Tudi naravne stvari lahko doživimo kot estetične objekte, a le tiste stvari, ki jih proizvede človek, izhajajo iz irealnega lika, so umetniška dela. Toda ali so vsi takšni človekovi proizvodi že tudi zares umetniška dela? Ne obstajajo tudi taki človekovi proizvodi, ki jih imamo lahko za estetične objekte, ne da bi jih imeli že tudi za umetnine? Veber govori le o "umetniških estetičnih objektih"<sup>5</sup>, a obstaja vrsta, dandanes že skoraj nepregledna, predmetov, ki so človekov izdelek in imajo estetični videz, pa jih vseeno ne moremo uvrstiti med umetnine. Večine izdelkov umetne obrti, dizajna itn. ne moremo obravnavati kot umetniška dela, četudi so estetični objekti.

Ne človekov proizvodni delež ne estetičnost torej ne zadoščata, da bi se znašli pred umetniškim delom. *Estetičnost je nujni, ni pa zadostni pogoj umetniškosti umetniškega dela.* Umetnina mora vsebovati še druge elemente, da bi bila zares umetnina. Veber, za njim pa Pirjevec izpostavljata hagiološki element. Ali to pomeni, da vrhunskega umetniškega dela sploh ni, če se ne nanaša na transcendenco oziroma na sveto? Sta lepota in svetost ne le sestri, ampak tudi dvojčici? Vprašanje je težje, kot se zdi. Kaže, da se po fenomenološki poti ne moremo približati končnemu odgovoru. Transcendence in sveto terjata drugo in drugačno govorico. Tako lahko razumemo Pirjevčev prestop, s kakršnim se srečamo v njegovem dnevniškem zapisu iz srede sedemdesetih let (13. julija 1975): "Zdaj že smem zapisati: vse tole spisje je nekakšno odlašanje, a ne tako, da jaz odlašam ali odlagam, jaz se bojim, še nisem torej pripravljen. Jasno mi je, in že precej časa: ta moja — ne znam drugače reči: 'heideggerjanska' faza nikakor ni dovolj, ni še resnica in še ni zares. Tisto, čutim, zdaj prihaja, a dokler se mi ne pokaže, dokler se ne preneham bati, ne smem o tem ničesar zapisati."<sup>6</sup> Fenomenološka deskripcija, ki izhaja iz neposrednega uzrtja in se zadržuje, da v svoje prikazovanje ne bi vnašala ali vpletala interesov, ne sme segati k



tistemu, kar naj bi bilo zunaj fenomenov. Kar naj bi jih tako ali drugače presevalo. Bodisi na teoretski bodisi na praktični ravni. Ne na prvi ne na drugi ravni transcendenca ne more postati nekaj fenomenalnega. Do transcendenca kot načelne neznanke sveta ne moremo priti z opisovanjem svoje hagiološke naravnosti. Brž ko se nam transcendenca začne kazati, transcendenca kot Stvar sama, že nimamo več opravka s fenomenološko naravnostjo, marveč s hiero-fanijo.

Hierofanija pa pomeni obrat, ki prebija ne le vsakršno fenomenološko naravnost, ampak tudi estetsko motrenje; ta je po svoji naravi najbližje fenomenološkemu pristopu k stvarim samim kot videzom, ki sovpadajo z bistvi (Wesensschau), tako da ti videzi niso nič navideznega, marveč so nepresegljiva resnica. V hierofaniji pa gre prav za presežno Resnico. Za Resnico, ki je ne odkrivamo, marveč se nam razodeva.

Po Pirjevcu se nam Resnica transcendenca razodeva v sveti žrtvi. Leta 1976 se udeležil simpozija o arhitekturi, ki naj bi se gibal v mejah estetičnih razsežnosti umetnosti, a Pirjavec že na začetku napove, da ne bo ostal v teh mejah. Potem ko navede, da bo govoril o arhitekturnem delu kot umetnini, nadaljuje: "Vendar želim hkrati povedati tudi to, da se tega razgovora kljub ljubeznivemu vabilu svojih prijateljev iz *Biroja 71* ne bi udeležil, ko me ne bi druge okoliščine pripravile do tega, da napišem razmeroma obsežno interpretacijo znamenitega Andričevega romana *Na Drini*. Središče tega romana je most, se pravi arhitekturno delo, vendar pa ne kot sredstvo za transport ljudi in blaga, marveč kot 'zgoda i lepota', se pravi kot umetnina. Pri tem je odločilno dejstvo, da se na mostu dogodi nekakšna sveta žrtev, ki je podobna Kristusovemu žrtvovanju. Ta žrtev posveti most in šele tako je most tudi umetnina. Umetnine ni, če ni svete žrtve, če ni muk in smrti."<sup>7</sup> Iz teksta ni povsem jasno, ali gre za literarni (kvazirealni) most iz Andričevega romana ali za dejanski most na Drini. Vsekakor pa je dovolj razločna trditev, da most, dokler se na njem ne zgodi sveta žrtev, ki ga posveti, ni umetnina. Mostu kot umetnine ne formira umetnik, marveč žrtev, ki je podobna Kristusovemu žrtvovanju.

Kaj to pomeni, Pirjavec pobliže opiše v študiji *Andričev Na Drini most*: "Razkrivanje smrti v mukah in strahu je zmeraj že tudi razkrivanje življenja. Le človek-ki-umira, je živ človek. Z dejanjem svete žrtve se ne razkriva le smrt, temveč zmeraj tudi življenje, razkriva pa se kot nekaj svetega in nedotakljivega."<sup>8</sup> Razkriva se kot čudež nad čudeži, "saj se neprenehoma troši in osipa, pa vendar traja." Življenje je torej možno le kot "nepojmljiv čudež"; kolikor se namreč razkriva kot nekaj svetega, saj se edino s tem razkriva tudi mera in meja človeka, se pravi njegov prostor in prostranstvo njegove prostosti. Nedotakljivost, o kateri govori tu Pirjavec, ni več rezultat estetskega motrenja, "življenjsko" nezainteresiranega pogleda. To je zdaj zainteresiran pogled, pogled, ki je usmerjen k življenju kot čudežu nad čudeži in izhaja iz ljubezni do življenja. Ljubezni, ki ni zgolj kontemplativna (spekulativna), marveč "praktična", dejavna ljubezen. Ne moremo več govoriti o transcendenca kot načelni neznanke sveta in življenja, kajti življenje samo je, kot "nepojmljivi čudež", ta transcendenca.

To so premiki v Pirjevčevem horizontu od srede sedemdesetih let dalje (žal je pod tem novim obnebjem živel le dve leti), ki njegovo zadnjo študijo *Bratje Karamazovi in vprašanje o Bogu* (1976) zelo odmaknejo od njegovih predhodnih študij o evropskem romanu. Vse te študije so bile napisane v fenomenološki in estetični luči, zdaj pa prevlada hagiološko in etično razsežje. Svetost ne izhaja več iz lepote, marveč lepota izvira iz svetosti in svetega.

Estetično s tem ni odpravljeno. Vendar estetični objekt, kakor smo videli ob mostu, ni več identičen s stvarjo samo. Umetnina je le tisti estetični objekt, ki ga posveti sveta žrtev. Žrtev, ki nas ne napotuje k transcendenci, temveč je že sama po sebi hierofanija transcendence, se pravi: sveta žrtev. Sveta žrtev se razodeva v muki in smrti; njena svetost, ki je ne moremo ločiti od svetosti transcendence, pa ne ponika v nekaki Transcendenci, marveč vznikna s transcendenco kot tako, ki ni nič drugega kot življenje, čudež nad čudeži. Razodevanje svete žrtve v smrti razkriva svetost življenja. Šele na "ozadju" smrti se zasveti čudežnost in čudovitost, nepresegljiva lepota življenja.

Tedaj bi bila najvišja umetnost prav umetnost življenja in vrhovna umetnina življenje samo. Pri tej trditvi se moramo ustaviti pod znamenjem vprašanja. To, kar ni več vprašljivo, pa je dejstvo, da umetniškosti umetniškega dela ni mogoče reducirati na estetičnost estetskega objekta. Kolikor estetičnost ni zadostni, četudi je nujni pogoj umetnine, umetnino lahko dovršujejo in dovršijo le "dodatne" sestavine, predvsem etične in religiozne. A le v tistem pomenu, po katerem etika presega moralnost in religija prestopa konfesionalnost.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Edvard Kocbek: *Tovarišja*, DZS, Ljubljana 1949, str. 275.

<sup>2</sup> Prav tam, str. 276.

<sup>3</sup> France Veber: *Estetika*, SM, Ljubljana 1985, str. 351.

<sup>4</sup> Dušan Pirjevec: *Estetska misel Franceta Vebra*, SM, Ljubljana 1989, str. 250. V študiji z istim naslovom, kot jo ima knjiga, Pirjevec obravnava Vebrovo misel komentirajo nekoliko drugače: "Tako je, kakor da bi bila transcendenca, kadar je predmetna podlaga irealnega lika, položena nekako čez druge, manj pomembne predmetne podlage. Pri tem se izpričuje svetost same transcendence, hkrati pa ničevost vseh tistih predmetnih podlag, čez katere je transcendenca v svoji svetosti položena. Če pa je tako, se je treba vprašati, ali se ni morda v pravkar navedenem Vebrovem stavku transcendenca s svojo svetostjo, ki v njeni luči vse drugo postaja ničevost, že dokončno identificirala z irealnim likom in lepoto: ko se namreč irealni lik konstituira, že zablesti v vsej svoji lepoti. Zato je dovoljeno reči še to, da se transcendenca 'pojavi' natanko v istem trenutku kakor lepota, se pravi v trenutku konstituiranja ustreznega in veljavnega irealnega lika." (*Estetska misel Franceta Vebra*, Problemi 1973, št. 113 — 114, str. 88).

<sup>5</sup> France Veber: *Estetika*, str. 510.

<sup>6</sup> Dušan Pirjevec: *Dnevnik in spominjanja*, Nova revija 1986, št. 45, str. 52.

<sup>7</sup> Dušan Pirjevec: *Arhitektura kot umetnost*, Arhitektov bilten 1976, št. 30 — 31, str. 1.

<sup>8</sup> Dušan Pirjevec: *Andričev Na Drini most*, Slavistična revija 1978, št. 2, str. 141.

### Ivan Urbančič

#### FILOZOFLJA IN LITERARNA ZNANOST PRI DUŠANU PIRJEVCU

Iz Pirjevčevih literarnih interpretacij je očitno, da se v njih prepletata literarna znanost in filozofija. Pri tem ne mislim na kako filozofijo nasploh, ampak imam v mislih tisto filozofijo, ki jo je Pirjevec sam razvijal vsaj od svoje interpretacije Gogoljevih *Mrtvih duš* naprej. Izhodiščna teza mojega prispevka je, da se od te interpretacije naprej v vseh njegovih literarnih interpretacijah prepletata literarna znanost (elementi literarne zgodovine in komparativistike) in Pirjevčeva samosvoja filozofija. To prepletanje pa poteka tako, da po eni strani filozofija

omogoča in nosi njegovo, tudi z elementi literarne znanosti podprto literarno interpretacijo, ta pa po drugi strani gradi in bogati njegovo filozofijo, širi in razvija njeno tematiko. Seveda je res, da je Pirjevčeva takšna literarna interpretacija prestopila neko zelo jasno potegnjeno mejo, ki je dotlej veljala pri nas v literarni znanosti. Ta meja je bila tako rekoč "prepoved" eksistencialne interpretacije. Pirjevčevu prekoračenje te meje je naredilo neupravičen vtis, da je docela zapustil literarno znanost in se izključno posvetil filozofski razlagi literarnih del. Toda njegove literarne interpretacije kažejo, da se elementom literarnih znanosti nikakor ni kar odrekal niti ni menil, da izsledki literarnih znanosti kot znanosti za njegovo delo niso potrebni. Spominjam se, da sva o tem govorila še v času njegovega dela na interpretaciji *Karamazovih*. Izrecno je stal na stališču, da imajo literarne znanosti brez dvoma svojo tehtnost, in je pri tem mislil prav tudi na svoje interpretativno delo. Prepričan pa je bil obenem, da sama poetskost ali estetskost literarnega dela, kakor jo je razumel iz *mišljenja biti*, ostaja v poglavitnem vendarle zunaj literarnih znanosti *kot znanosti*. Podlago ima to njegovo stališče v *ontološki diferenci*, namreč v razločku biti in bivajočega. Misel te ontološke difference pokaže, da ostaja bit in vse bitno, kamor sodi tudi lepota in poetsko sámo, znanostim kot znanostim nedostopno, ker so te pač po svoji temeljni metodi naravnane zmeraj le na bivajoče glede na njegovo *bistvo*. Misel ontološke difference, ki jo je Pirjavec prevzel od Heidegggra, vendar jo obenem tudi po svoje in torej ne po Heideggrovo razumel in razložil, spada seveda že v tisto, kar tu imenujemo Pirjevčeva filozofija, in je njen najtehtnejši moment. Če na kratko rečem: ontološka diferenca, kakor jo je razumel in razložil Pirjavec, zarisuje obzorje in daje bistveno vodilo vsej literarni interpretaciji njegovega zadnjega plodnega desetletja. Ampak da bi jo bolje razumeli, je treba sedaj vsaj opozoriti na tisto Pirjevčevo filozofsko zasnovo, ki nosi vso vsebinsko tematsko bogastvo njegove filozofije, ki je, kakor že rečeno, raslo prav iz njegovih literarnih interpretacij. Tako da smemo reči, da je element Pirjevčeve lastne filozofije pravzaprav literarna interpretacija. Sem je mogoče prišteti tudi njegovo interpretacijo Vebrove estetike in interpretacijo Ingardnove estetske misli.

Tisto, kar je v obdobju, o katerem govorim, najbolj vznemirjalo Pirjevčevu misel in kar mu je dalo največ misliti, je izkušnja *zla*, ki napolnjuje moderni svet. Na prvem mestu je iz te izkušnje treba omeniti tisti revolucionarni aktivizem, v katerem je Pirjavec sam dejavno sodeloval, je njegova partizanska in predvsem boljševisitična revolucionarna izkušnja. Pirjavec se je revolucionarni aktivizem razkril kot moment kompleksnega *zla* modernega sveta, kot oblika nihilizma. Drugi tak moment modernega *zla* se mu je pokazal kot svet proizvodnje in potrošnje, kot znanstveno/tehnološko/organizacijsko/industrijsko polasčevalni in uničevalni odnos do VSEGA, s čimer se moderni človek srečuje — vključno z enakim odnosom do sebe samega. Kakor je očitno, Pirjavec *zla* ni razumel v kakšni nedoločni splošnosti, ampak je *zlo* zagledal v njegovi epohalni svetovnozgodovinski — moderni — konkretnosti. Tako zagledano in izkušeno — moderno — *zlo* je vznemirjalo in gnalo Pirjevca v filozofiranje. *Zgroženost* spričo tega *zla* v svetu, *zla*, ki ogroža človeštvo in človeka v njegovi biti, je tisto osnovno *razpoloženje*, o katerem smemo reči, da je obvladujoče počelo Pirjevčevega filozofiranja. *Izvor* tega razpoloženja je Pirjavec imenoval groza zgolj-niča in smrti. Nekoč na začetku evropskega filozofiranja sta Platon in Aristoteles izkusila dokaj drugače razpoloženje kot obvladujoče počelo filozofiranja, namreč *čudenje* — *thaumázzein*. Vendar ne smemo prezreti tega, da

tudi to čudenje prežema neka zadrega in stiska spriču *aporij*, v katere se zapleta človek spoznanja.

Omenjeno moderno zlo v njegovi takšni svetovnozgodovinski — epohalni — konkretnosti se Pirjevcu pokaže kot zlo sveta *udejanjene metafizike*. Svet tega zla je po Pirjevcu metafizični svet. Zato je metafizika tista, ki nosi in vzpostavlja ta svet zla. Nosi ga s tem, ko določa oz. vzpostavlja moderni znanstveni, tehnični, tehnološki, industrijski, itd. pollaščevalni in uničevalni odnos do vsega in vsakega bivajočega, ki da ga obravnava izključno le glede na njegovo bistvo. Moderne znanosti, tehnika, tehnologija, organizacija in njen aktivizem, industrija ter z vsemi njimi omogočena proizvodnja — potrošnja in uničevanje se Pirjevcu pokažejo kot udejanjena metafizika sama. Najvišjo obliko te kot znanost in industrijski svet udejanjene metafizike zagleda Pirjavec v moderni informatični kibernetiki. In glede na to se je ta svet metafizike prikazal Pirjevcu kot svetovnozgodovinski *zlo-čin*, metafizika pa kot njegovo izvorno *zlo-činstvo*. V metafiziko in njeno znanstveno/tehnološko udejanjenost ujeti človek pa se mu je pokazal kot zlo-činski človek. Pirjavec ga je zagledal kot človeka volje do moči. In tudi zlo-činski svet znanosti/tehnike, svet aktivizma, proizvodnje — potrošnje in uničevanja se mu je pokazal kot svet nihilizma volje do moči. Metafizika volje do moči (Nietzschejeva filozofija) kot dokončna in dovršena oblika modernega nihilizma po Pirjevcu nosi ta svet modernega zla. Pirjavec je docela po svoje preinterpretiral Nietzschejevo misel volje do moči, zato te Pirjevčeve preinterpretacije nikakor ne smemo zamenjevati ali enačiti z Nietzschejevo mislijo.

Pri Pirjevcu se srečamo še z drugo karakterizacijo bistva metafizike. Po tej je metafizika v tistem odnosu do bivajočega, ki se ne ozira na njegovo *bit* (na to, "da bivajoče najprej in predvsem *je*", kakor pravi Pirjavec), ampak ga obravnava samo glede na njegovo *bistvo*, ki nosi njegovo *koristnost*, *uporabnost*, po katerem je *predmet* proizvodnje/potrošnje in sploh vse znanstveno tehnične industrijske proizvodnje. Prav ta *izključna* omejenost na "*bistvo*" torej omogoča ves metafizični svet zla, t.j. v znanostih, tehniki, tehnologiji, industriji itd. *udejanjene* metafizike. Metafizika namreč po Pirjevčevi misli je, kar je, le po tem, da pri nji *bistvo* bivajočega prikrije in potlači njegovo izvorno *bit*, torej to, da bivajoče *je*. Na tej prikritosti in potlačenosti zgolj-bití temelji nihilizem volje do moči z vsem svojim znanstvenim svetom. Tako je Pirjavec preinterpretiral Sartrovo misel o prednosti esence (*bistva*) pred eksistenco (*bitjo*) v tradicionalni filozofiji.

Omenjena izkušnja modernega zla in zlo-činstva metafizičnega sveta ter tej izkušnji lastno razpoloženje zgroženosti motivira to filozofiranje k iskanju izhoda, rešitve iz ujetosti v takšno zlo. To iskanje se strne v prizadevanje za premaganje tako razumljene metafizike, za premaganje nihilizma in s tem za premaganje modernega zla v svetu in v človeku oz. človeštvu. Kako bi bilo takšno premaganje mogoče?

Če metafizika — in nihilizem — temelji samo in edinole na *bistvu* bivajočega ter obenem s tem prikriva in potlači prav njegovo izvornejšo *bit*, tedaj je tu premaganje metafizike mogoče le kot *odgrnitev* tega prikrivajočega zastora — bistva — da bi se tako pokazala *bit* sama. Je tisti obrat, ki proti *potlačitvi biti* le-to posebej pripusti in dopusti v njeno sijanje. Premaganje metafizike, nihilizma in s tem vsega modernega zla v svetu je torej *dopuščanje biti*. Misel dopuščanja biti je drugo in s prejšnjim sovisno jedro Pirjevčeve filozofije. To je obenem prevrat sveta zla in uničevanja v svet dopuščanja biti, pri čemer dobi dopuščanje biti v največji Pirjevčevi interpretaciji, namreč v interpretaciji romana *Bratje Karamazovi*, določnejšo podobo kot dejavna ljubezen in svet dejavne



Ljubezni. Ta *preobrat* imenuje Pirjevec tudi "revolucija kot re-evolucija biti" in je *svetovnozgodovinski*. Z njim dobi tudi "svet proizvodnje — potrošnje" popolnoma spremenjen značaj: ni več zlo-činski svet, svet zla in uničevanja, ampak je svet dejavne ljubezni in dopuščanja biti *vsemu in usakemu*. Tako ta revolucija vzpostavi raj na Zemlji.

Kot en način dopuščanja biti, da le-ta sije v svoji resnici, se Pirjevcu pokaže leposlovje oz. umetnost. S tem se odpre Pirjevcu novo pojmovanje umetnosti in poezije iz biti in dopuščanja biti. So še drugi načini dopuščanja biti. Spremeni se odnos do boga. Bog se vrne v svet in biva tu v dejavni ljubezni med ljudmi. Vse in vsako zdaj sije v svoji biti in dobi glede na tradicijo metafizike docela nov — *bitni* — značaj: ne jemljemo ga več le v njegovem *bistvu*, metafizično, kot koristen predmet, ampak dopuščamo, "da najprej in predvsem je", kakor pravi Pirjevec. Najširše dogajanje dopuščanja biti se Pirjevcu pokaže kot dejavna ljubezen, ki se vzpostavlja kot *raj na Zemlji*. S tem dobi tudi svet moderne proizvodnje — potrošnje popolnoma drugačen — *bitni* — značaj. Obenem se Pirjevcu zdaj odpre nova velika razsežnost njegove filozofije, namreč dopuščanje biti in dejavna ljubezen kot Kristusov evangeljski nauk.

Največji miselni napor pa je pri Pirjevcu zbran v iskanju odgovora na vprašanje, kaj je tisto, kar tak svetovnozgodovinski in obenem tudi individualno človeški *preobrat* od zla k dobremu omogoči. Vprašanje, na katerega mora ta filozofija odgovoriti, je: *Kako se metafizični človek modernega zlo-činstva in uničevanja lahko spremeni v človeka dopuščanja biti in dejavne ljubezni? Kaj ga nuja k takemu obratu? Vprašanje je, kako sploh izvorno nastopi taka revolucija kot re-evolucija biti?*

Odgovor išče Pirjevec v tistem, v čemer izvira osnovno razpoloženje njegovega filozofiranja, namreč razpoloženje, o katerem smo rekli, da je obvladujoče počelo vsega njegovega filozofiranja. To razpoloženje je prej omenjena *zgroženost* spričo svetovnozgodovinsko konkretnega zla v modernem svetu. *Izvor te zgroženosti* je v grozi zgolj-niča in smrti; in tu najde Pirjevec tisto zadevo, ki da človeka, ko se z njo pristno sreča, *nuja* k preobratu. Obe omenjeni jedri Pirjevečeve filozofije, namreč svet nihilizma volje do moči, ki je svet uničevalne proizvodnje-potrošnje ali svet znanosti, tehnike, industrije, organizacije, aktivizma itd. ali skratka svet *bistva* ter na drugi strani svet dopuščanja biti ali dejavne ljubezni kot svet *biti* in raja na Zemlji je zdaj vsa izpolnjena vsebina njegove ontološke diference. Namreč diference med bivajočim kot bistvom in bitjo samo, kakor je to diferenco razumel in mislil Pirjevec ter jo vsebinsko-tematsko obogatil s svojimi literarnimi interpretacijami.

Tak je celostni zasnutek Pirjevečeve filozofije. Postavlja nas pred vrsto težkih vprašanj: o metafiziki, nihilizmu, volji do moči, tehniki, zlu, zlo-činstvu, svobodi, predvsem pa o nujni onega preobrata ali revolucije. Vendar podrobnejši premislek Pirjevečeve izpeljave tu ni mogoč. Pripominjam, da sem poskusil podrobneje premisliti Pirjevečovo filozofijo v študiji *Pirjevecov poskus premaganja metafizike z dejavno ljubeznijo* (Dialogi XXVI, Maribor 1990, št. 1-2-3 in 4-5-6), ki se navezuje na prispevek: *Dopuščanje biti. Pogovor z Dušanom Pirjevcem*. (Pirjevečev zbornik, Znamenja 62-63, Obzorja, Maribor 1982). V tej zvezi naj omenim še razpravi *Pirjevečeva osnovna filozofska misel* (Nova revija št. 45) in *Vprašanje estetike* (spremnna beseda k Pirjevečevi knjigi *Estetska misel Franceta Vebra*, Slovenska matica, Ljubljana 1990).

## Ivo Svetina ODGOVOR POEZIJE

Moj kratek poskus odgovora na Pirjevčev *Vprašanje o poeziji* (Naši razgledi, januar — april 1969, Maribor 1978) ne bo odgovor literarne véde, ampak njenega *predmeta*: predmeta, ki ga ta véda proučuje — torej *poezije* same. Bo pesnikujoči pogovor z mrtvim učiteljem, ki me je posvetil in zavezal v svojim mišljenjem (bil je "pesnik mišljenja") tako v védo kot tudi v njen predmet — poezijo. Predvsem v poezijo, saj sem se zapisal njej in ne literarni védi. Ker me je naučil *misliti poezijo* in ne le misliti o poeziji, kar mi je omogočilo, da sem hkrati s pisanjem poezije razvijal tudi avtorefleksijo svojega pesniškega dejanja. Samorazmislek torej, ki pa se je skozi dve desetletji vse bolj oddaljeval od evropskega racionalizma, pnečega se od Platona do Hegla, od "umno urejene" *Države*, v kateri ni prostora za pesnike, do Heglove *Estetike*, v kateri umetnost (poezija) ni več "najvišja potreba duha".

Postopoma, korakoma, skozi posamezne pesniške knjige (od *Botticellija* 1975 dalje) sem se opijal z *vzhodom*, orientom, s Turčijo, arabskim in perzijskim svetom in duhom: sprva le s tistimi plastmi, ki so žarele v svoji čutno-nazorni pojavnosti, a so za svojim leskom, bleščečim videzom, kaligrafijo in geometrijo (ki je bila pred naravo — kot trdi sufizem) skrivale tisto iracionalno, mistično brezdanjo globino, ki se je izkristalizirala v za-umnem obrazcu: *Umri, preden boš umrl*. Tako je bil od perzijskega mysticizma samo še korak, ki ga je bilo potrebno storiti, da sem se srečal s poezijo tibetanskega pesnika Tsangjang Gjatsa, šestega Dalaj lame s konca 17. stoletja in njegovimi trinajstdesetimi pesnimi (v angleškem prevodu naslovljenimi *Wings of the White Crane*), v katerih je zagorel hladen in presojen plamen duhovnega obnebja *budizma* s Strehe sveta. Tedaj so se pred menoj odprla vrata v jasno nebo, v katerega mrhovinarji odnašajo razsekano telo umrlega človeškega bitja, da bi se njegova "duša" (zavest) osvobodila telesa (mesa) in se lahko kot luč napolila skozi Zasmrtje, po 49 dni trajajoči poti, kot je popisano v *Tibetanski knjigi mrtvih*, k ponovnemu rojstvu na vratih maternice ali pa doseglja Čisto deželo, Nirvano, kjer bo zavest (bitje samó še zavest) zaživelo stanje Popolnosti, Razsvetljenosti in prazne (brezpredmetne) zavesti, kot jo je prvi dosegel princ Gautama, imenovan tudi Sidharta — Buda.

Hkrati pa naj bo to moje razmišljanje tudi pesnikujoči pogovor s samo poezijo in sicer s tisto, ki je Pirjevcu nudila izhodišče za "radikalno vprašljivost" ne le poezije same, ampak kar "določenega trenutka slovenske zgodovine" (konec leta 1968, pričetek leta 1969): ko je poezija "sprla" slovensko celo (*Katalog, Slovenska apokalipsa*).

Zaradi krute časovne in prostorske omejitve se bom seveda moral poslužiti le bežnega skiciranja, ki nosi s seboj vse pasti bližnjice, saj cilj mi je znan in samo k njemu si želim. A zgubiti se je tako lahko! Cilj pa je, da zunaj evropskega, kartezijskega racionalizma (tako platonskega kot heglenskega) skušam razvozlati (ne presekatiti!) vozle, ki sta ga spletli t.i. "prešernovska struktura" kot "struktura" poezije, ki se je "(po)vrnila sama k sebi" in ki (po Pirjevcu) "ni več akcija, pa tudi ne racionalno spoznanje". Ampak je iracionalno, nezavedno (dodajam), kot je iracionalna in na nezavednem zgrajena stavba *Tibetanske knjige mrtvih*. In če je res, da "pesniški teksti niso več privilegirano mesto poezije", kot je zapisal Pirjavec, potem je tak "tekst", ki ni "pesniški", prav *Tibetanska knjiga mrtvih*, priručnik in Vzvišeni nauk za potovanje umrlega skozi vse tri ravni (smrt, sanje — prividi, ponovno rojstvo) Bardo Thödola (Vmesnega stanja med smrtjo in ponovnim rojstvom). Saj s svojo

za-umno govorico presega tako *Sveto pismo* kot *Koran* — če omenim le dve "sveti" knjigi, ki sta tako ali drugače usodno vplivali na evropskega duhá.

Osrednje vprašanje Pirjevčevega *Vprašanja* je brez dvoma *pesimizem* in *nihilizem* t.i. "prešernovske strukture" poezije, ki kar najjasneje odzvanja v trditvi, da je *življenje ječa in čas rabelj hudí*. Strukture, ki se je od Prešerna preko Levstika in Cankarja radikalizirala do tiste mere, ko Cankar *novelista* (torej pisatelja, pesnika) proglašal za izdajalca, Judeža Iškarijota! S čimer je npr. Župančiču že odvzeta možnost še nadaljnje radikalizacije in je hočeš nočeš njegova poezija morala oznanjati samo še optimizem in vero v (svetlo) bodočnost, v iztekajočem se koncu celo vero v bodočnost Titovih graditeljev represivne Utopije! A hkrati je tu še poezija, ki nas je vse "sprla", poezija *Kataloga* in *Slovenske apokalipse*, ki je bila prav tako proglašena (poleg "straniščne", kar je pač stvar presoje, povezane s fiziološkimi in ne filozofskimi potrebami!) za skrajni nihilizem in to prav v imenu pevca *Zdravljice* (s *Soneti nesreče* se pač ni dalo spodbiti novodobnega "nihilizma" s konca šestdesetih, saj se s strupom, žal, ne da zdraviti zastrupljenega!) Če sledim Pirjevčevi analizi tako "prešernovske strukture" kot "strukture" poezije, ki se je "(po)vrnila sama k sebi", pridem do ugotovitve, da poezija ni storila nič drugega kot le izpolnila eno od Baudelairovih zapovedi, tisto namreč, da je najvišja tista pesem, ki nastane iz čiste radosti do same pesmi (pisanja pesmi), ker pač poezija nima kaj opraviti z resnico!

A prav tu je kleč! Poezija *ima* opraviti z resnico, še več — poezija je resnica sama. Resnica človeškega bitja, katerega edino pravo bistvo je prav *nihilizem*. Čisti nič, ki ga doseže, ko je njegova zavest samo še zavest o sami sebi, ko doseže stanje Popolne praznine, Razsvetljenja in Nirvano ter je tako odrešena *ciklične eksistence*, ki jo uzakonja *Kolo življenja* s svojim nenehnim vrtenjem.

*Poezija je resnica!* In kot pravi Buda: "Toda so bitja, katerih oči so rahlo zamegljene; ki bodo razumela Resnico." Te "rahlo zamegljene oči" so tiste "duhovne oči", ki jih je poznal tudi Cankar in s katerimi človeško bitje vidi veliko več, dlje in globlje kot s svojimi telesnimi očmi. "Rahlo zamegljene oči" pričajo, da nimamo več opraviti z "optiko" kot enim od poglavij fizike, da ne gre za racionalno (fizikalno) zaznavanje vidnih pojavov, pojavov, ki jih rojeva svetloba in mavrični spekter, ampak da imamo pred seboj *trans-fizikalno* (ne metafizično!) "gledanje", v katerem sta se združili tako optika kot (vzhodnjaška) mistika (primerjaj F.Capra: *Tao fizike*).

Nihilizem tako "prešernovske strukture", ki je rodila trditev (verz), da je *življenje ječa in čas rabelj hudí*, kot "kataloške strukture", ki je rodila izjavo "vse je drek" (navajam po spominu, četudi oslabiljenem, vendar gotovo ne daleč od verodostojnosti navedka) — torej ta nihilizem ni nekaj, kar bi morali tako ali drugače "brani" pred "varuhi tradicije", ampak je preprosto "napaka" (zmota) evropskega racionalizma (ki vse prepogosto kar pozablja na Heraklita Temačnega, Budovega sodobnika — 6.st. pr.n.št.), ki je iracionalno potiskal v predele nezavednega in nezavedno proglašal za iracionalno (ki le v sanjah dobi neoprijemljive podobe).

"Nihilizem" budizma ni poziv k vsesplošnemu vegetiranju in bolj ali manj kontemplativni pasivnosti, ampak je le spoznanje, da je naše zemeljsko življenje, življenje telesa le *akumulacija* etičnih principov, ki uravnavajo naša dejanja, želje, upe, hrepenenja, sanje, in ki se zbirajo pod gospostvom vrhovnega zakona *karne*, ki odreja stanja naše zavesti po naši telesni smrti. Kot učí *Tibetanska knjiga mrtvih*, je samo od nas samih odvisno, ali bomo tolikanj pogumni ("možati", bi dejal Jung), da

se bomo v Zasmrtju zmogli soočiti s strahotami tisočerih prividov in utvar, svetlobami in mavričnimi liki božanskih obličij, ki so le *emanacije*, "hologrami" naših nekdanjih dejanj, željâ, upov, hrepenenj... In kolikor bomo zmogli tolikšen pogum in si ne zaželeli ponovnega rojstva na vratih maternice, bomo (končno) odrešeni trpljenja ciklične eksistence in bomo dosegli Čisto deželo, Praznino, ogledalu podobno, v kateri bo (naša) zavest zrla le še v samo sebe. S tem bo realiziran Veliki nič, nihilizem bo okronan kot vladajoče načelo — princip — in mi sami "bratje" Budi, nekoč princu Gautami.

Prepričan sem, da je prav s pomočjo ustoličenja *nihilizma kot edine resnice poezije*, ki je resnica (moje) človeške eksistence, mogoče razrešiti nekoeksistenčnost različnih pesniških "struktur" in iz njih izviračih nesporazumov ter ekskluzivizmov. Kajti prav tako sem prepričan, da še vedno, četudi ne gre več za spor slovenšne cele, ni ustvarjeno sozvočje bivanja različnih "struktur" poezije, in da bi tako nadaljevalci in posnemovalci "prešernovske strukture" kot tudi današnji "postmodernisti" bili v vsakem hipu pripravljene odložiti pero in potegniti meč, ko bi prišlo do zanikanja ene "strukture" v imenu druge. Le da je danes in tu "radikalna vprašljivost (določenega trenutka) slovenske zgodovine" do kraja radikalizirana, zaradi česar ne more priti do takšnega "pesniškega" spora.

*Lama Angarika Govinda* definira jezik kot energijo, v kateri se resničnost transformira v vibracije človeškega glasu, ki je vitalni izraz (človeške) duše, s čimer človek postaja gospodar sveta, odkriva njegove nove razsežnosti in si omogoča višje oblike bivanja.

Če je temu tako, potem *jezik poezije* (in poezija je vsa, kar je, jezik!) nikakor ne more "degradirati" resničnosti s tem, da jo proglasi za "ječo" (posameznika, naroda), nikakor ne more izrekatî nihilizma kot tistega stanja človeškega delovanja in mišljenja, ki je vse usmerjeno le v zanikanje ali celo destrukcijo (pozitivnih) vrednot in pridobitev neke družbe, naroda, civilizacije, ampak to resničnost *transformira* (prevaja) v jezik "duše", ki je (brez dvoma) "višja oblika bivanja", kot je telo!

In če se "duša" (budizem govori o zavesti) dokončno realizira šele v Popolnosti praznine, v prazni Popolnosti, Razsvetljenem stanju brezpredmetne zavesti, ki ji je edini predmet "zrenja" le še ona sama, potem je *nihilizem* budizma (ne evropskega racionalizma in njegovega nesrečnega sina "zdravega razuma") tisto najvišje stanje bivanja, ki je hkrati *resnica poezije* kot resnica sveta, ki jo lahko ugledajo le bitja z "rahlo zamegljenimi očmi" — duhovnimi očmi, tretjim očesom — to pa so le pesnikil Tako Tsangjang Gjatso kot Prešeren!

In prav o teh "višjih oblikah bivanja" govori *Tibetanska knjiga mrtvih*; uči nas — vsa smrtna bitja, ne angele! — da naša prisotnost v svetu ni le bivanje v "ječi", kjer je "čas rabelj hudi", ker smo kljub svojim telesom predvsem duhovna bitja, ki se dokončno uresničimo kot duhovna bitja šele po smrti, šele ko se osvobodimo telesa in telesnega (zemeljskega) življenja, svojih dejanj in nehanj, in se podamo skozi Zasmrtje. Iz *samsare* proli *nirvani*; kjer bomo, če nas strah ne bo nagnal v željo po ponovnem rojstvu, odrešeni *trpljenja* kot naglavnega atributa človekovega zemeljskega življenja. In kje je več zapisanega trpljenja kot prav v *Sonetih nesreče*, tej "strukтури", ki je Pirjevcu služila, da je v daljnih šestdesetih letih zastavil vprašanja in nanja poiskal odgovore, ki nas še danes zavezujejo.

Ker — tako nas uči *Vzvišeni nauk* — trpljenje rodijo neuresničene želje, hrepenenje in sla po zadovoljevanju telesnih (materialnih) potreb. Vzrok bolečine je v sli po življenju; sla pa je stanje vznemirjenosti duše. Bolečina in trpljenje izgineeta, ko izginejo želje! Ko jih odstranimo, ko se



jim odpovemo, in ne ko jih uresničimo (ko se nam uresničijo!). Ker cikličnost eksistence (ne v "višjih oblikah bivanja", ampak na Kolesu življenja, neprestano vrtečega se), pomeni tudi, da smrti ni, da je samó življenje, neprestano tekoče dalje in le menjajoče svoje oblike. Iz nižjih proti višjim, če doumemo nihilizem — Véliki nič prazne zavesti kot vrh in večnost našega potovanja skozi Zasmrtje.

In prav s tem spoznanjem sem znova prebral (in premislil) Pirjevčevo *Vprašanje o poeziji* in z njim pesimizem, zgubljeno vero, nihilizem, življenje, ki je ječa, čas kot rablja hudega — in doumel sem, da ne gre več za različne "strukture", ki so tako ali drugače "odraz" psiho-fizično-socialne drže pesnika, temveč le strupen derivat "zmote" evropskega racionalizma (od Platona do Hegla in še čez), ki je težil vse bolj v vseobsegajoči in vsepojasnjujoči scientizem (celo v umetnosti: naturalizem je dednostna teorija, impresionizem je optika kot poglavje fizike), ampak za globlje, iracionalno, nezavedno, za-umno doumevanje človekove duhovne eksistence, ki se dopolni šele v Praznini, ogledalu podobni, v kateri se zavest uzre samo še kot zavest o sami sebi. In tako je tudi poezija kot sad *trpljenja* (ki je *edina resnica življenja, ki je ne more nihče zanikati* — kot nas uči tibetanska misel) lahko samo še poezija, ki piše samo sebe, ker dokončno se je vrnila, ne sama k sebi, ampak vase. In s tem pričela izrekati eno samo resnico, resnico o sami sebi in nič več o nesrečnem dohtarju in nikdar nje govori prevzetni Juliji z Wolfove.