

veljavne resnice kateregakoli časa in prostora. Z izvirnostjo svojih motivov in slik, s sugestivnostjo jezikovnega izraza, a predvsem s svojim pretresljivim psihološkim prikazovanjem vojnega časa, nam je Lalić ustvaril velika dela naših književnosti, v vrh pa vsekakor sodita romana *Lelejska gora* in *Hajka*.



Meta  
Grosman

## Možnosti opisovanja doživetja besedne umetnine

V razpravi bi radi opozorili na nekaj vprašanj v zvezi z doživljanjem literature, na katera kažejo poskusi opisov doživetja besedne umetnine. Če dopuščamo možnost popolnega opisa kakega pojavnosti ali predmeta, konkretni opisi večkrat pomenijo le delno uresničitev take možnosti. Poleg bolj ali manj celovito zajetih značilnosti opisanega pojavnosti pa taki opisi opozarjajo tudi na omejitve opisovanja samega.

Te omejitve so najrazvidnejše v jeziku kritike: v izboru in poimenovanju posameznih elementov in vidikov pojavnosti ter v konceptualizaciji poglavitnih kategorij. Tako opredeljeni jezik kritike že tudi sam po sebi postane izvor nadaljnjih omejitev: kritikom omogoča, da vidijo in razčlenjujejo le nekatere probleme, medtem ko drugi ostanejo njihovim očem za vedno skriti. Tako razmerje med opisovanjem in opisovanim pojavom lahko zasledimo pri številnih opisih literarnega doživetja.<sup>1</sup> Problematika opisovanja doživetja besedne umetnine nam bo tako neposredna podlaga za razmišljanje o nekaterih razsežnostih doživljanja literature. Hkrati pa se bomo ob tem srečali tudi z vprašanji o naravi, možnostih in smiselnosti poskusov konceptualizacije idealnih modelov literarnega doživetja spričo dosedanjega poznavanja temeljnih sestavin in njihovih medsebojnih odnosov v takem doživetju.

V primerjavi z razpravo J. Kosa »K problematiki literarno-estetskega doživljanja«,<sup>2</sup> ki opredeljuje pojem »literarno-estetski doživljanje« kot »psihično realnost, ki nastaja v zavesti bralca ali poslušalca ob adekvatnem dojetju kakega literarnega teksta, t.j. literature«, bo nas zanimalo predvsem doživljanje literature kot bolj ali manj zapleten proces, ki nastaja ob bralčevem srečanju z besedno umetnino. Medtem ko Janko Kos skuša določiti splošni model literarno-estetskega doživljanja kot »tisto psihično realnost, ki bi nastala, če bi bralec v celoti in do kraja realiziral vse tisto, kar sestavlja literarni tekst in se nudi doživljanju v realizacijo ... na način, ki je za takšno dojetje edino primeren« in opisuje »bistvene strukturne poteze literarno-estetskega doživljanja v njegovi splošno idealni podobi« kot celotnost, kontinuiranost, sintetičnost, spontanost in nereflektirano naivnost, bo naše

<sup>1</sup> Primeri kritičnih opisov literarnega doživetja, ki jih bomo navajali v tej razpravi, bodo zvečine vzeti iz anglo-ameriške kritike oziroma literarne teorije. Relativna homogenost te kritike omogoča nekatere posplošitve, ki ne veljajo za opise literarnega doživetja, kot jih najdemo na primer pri Lotmanu in R. Ingardenu ter nekaterih drugih avtorjih, čeprav gre — vsaj načelno — večkrat za isto problematiko.

<sup>2</sup> Janko Kos, K problematiki literarno-estetskega doživljanja, *Sodobnost*, XI (1973), št. 7 in 8—9, str. 632, 638 in 139.

zanimanje veljalo nekaterim drugim vidikom literarnega doživetja, še zlasti vprašanju, zakaj se ti in tudi še drugi doslej neobravnavani vidiki doživljanja literature tako vztrajno izmikajo ustreznemu opisu.

Drugačen zorni kot opazovanja narekuje tudi drugačno terminologijo. Takšen je že izraz doživljanje literature, poleg katerega bomo uporabljali še pojme: doživetje besedne umetnine in včasih tudi literarno ali poetsko doživetje. Za izraz doživetje namesto doživljanja se nismo odločili le zaradi omenjenega premika v gledanju, marveč tudi zaradi priporočila *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*, ki daje ob pomenih doživljanje umetnosti, književnosti in lepote prednost besedi doživetje.<sup>3</sup> Dodatne oznake »estetsko« ne bomo opustili samo zaradi številnih sporov o tem, kje in kako smiselno uvesti »estetsko« v doživljanje literature, marveč predvsem zato, ker s stališča našega osrednjega zanimanja ne prispeva bistveno k razlagi obravnavanih problemov.

## I.

Čeprav nas bodo v glavnem delu razprave zanimale predvsem ustvarjene možnosti analitično usmerjenega opisovanja literarnega doživetja, ki vse izhajajo iz podmene, da je literarno doživetje mogoče podobno kot druge pojave raziskovati, se moramo najprej ustaviti pri nekaterih problemih tistih opisov literarnega doživetja, pri katerih gre za bralčevo ali kritikovo poročilo o lastnem doživetju konkretne besedne umetnine. Glede na različno poučenost in artikuliranost bralca tak opis lahko preprosto ugotavlja, ali bralcu prebrano besedilo ugaja ali ne, lahko pa seže do bolj ali manj kritično razčlenjenega opisa, ki vsebuje tudi elemente razmišljanja o lastnem doživetju in/ali besedni umetnini ter končno elemente vrednostne sodbe. »Zaseben« opis lastnega doživetja, tako posameznega bralca kot tudi izurjenega kritika, je smiselno razlikovati od analitično usmerjenih opisov literarnega doživetja nasploh, čeprav analize po navadi izhajajo prav iz introspektivnega razmišljanja o lastnih doživetjih. Osebna doživetja praviloma tudi navajajo kot neposredne dokaze za pravilnost predlaganih opisov literarnega doživetja nasploh. Opis lastnega doživetja besedne umetnine, ki temelji na introspekciji, je tako glavna podlaga za vse drugačne opise literarnega doživetja. Razlikovanje je potrebno predvsem zato, ker se s takim opisom odpirajo povsem drugačni problemi, kot jih prinašajo analitično naravnani opisi literarnega doživetja nasploh.

Pri bralčevem in kritikovem opisu lastnega doživetja besedne umetnine gre za precej zapleteno dejavnost. Zapletena je namreč narava doživetja samega, težave pa so tudi z ubeseditvijo. Ko si bralec prizadeva opisati svoje doživetje, mora, kot vedno pri introspekciji, osredotočiti pozornost na lastno doživetje in tako vsaj začasno zanemariti predmet doživetja. Opis literarnega doživetja zato ne predpostavlja samo takega doživetja, temveč tudi sposobnost zavedati se doživetja oziroma imeti bolj ali manj določeno predstavo o lastnem doživetju in/ali o doživetju literature nasploh. Opazovanje doživetja in zavest o njem se zato praviloma razlikujeta od samega doživetja, saj mu v časovni perspektivi navadno šele sledita. Mogoče je seveda

<sup>3</sup> Doživetje in doživljanje oba pravilno slovenita tako nemško besedo *Erlebnis* kot angleško oznako *experience*.

tudi, da bralec svoje doživetje opazuje in razčlenjuje že med branjem, vendar tako opazovanje pogosto vsaj začasno prekinja neposredno doživljanje, kajti šele tako se lahko bralec preusmeri. Tudi če predpostavimo bralca z visoko kritično sposobnostjo, ki bo tako razčlenjeval lastna doživetja literature, to še ne pomeni, da bo zaznal in se zavedel vseh sestavin svojega doživetja. Zato še vedno ostaja odprto vprašanje tistih sestavin literarnega doživetja, ki njegovi zavesti niso dosegljive. Številni kritiki opozarjajo zlasti na pogosto povsem podzavestne korenine bralčevega doživljanja literature ali konkretnega doživetja določene besedne umetnine. Omenjajo tudi, kako ta bralcu samemu praviloma neznana sestavina ne le oblikuje, temveč včasih tudi preoblikuje in v celoti izmaliči njegovo doživetje. Podoben učinek imajo včasih lahko tudi pretirano osebni pomeni in konotacije, ki se jih bralec sam niti ne zaveda.

Ubeseditvev literarnega doživetja sama po sebi pomeni še dodaten problem. Pri opisu doživetja ne gre le za vprašanja poimenovanja in organizacije številnih odtenkov vrste posameznih vtisov, bolj ali manj razvitih misli, razmislekov ter najrazličnejših čustev in občutij, torej vprašanja, ki že sama po sebi in še bolj zaradi nezadostnosti jezika na tem področju zastavljajo skoraj nepremostljive težave. Noben tak opis seveda ne more in tudi ne skuša zajeti prej omenjenih bralcu samemu nezanih podzavestnih sestavin doživetja, ki jih včasih kažejo le fizični znaki, vidni v somatskih spremembah. Tu gre predvsem še za vprašanje razmerja med poskusom opisa in opisovanjem doživetjem, ob katerem se odpira vprašanje o možnosti ustreznega opisa literarnega doživetja nasploh. Najnovejše kritike opozarjajo, da se za opisom literarnega doživetja — to velja tudi za dobre kritike, ne samo za »nekritične« bralce — pogosto skriva kaj drugega, kot pričakujemo. Bistvene razlike med opisovanjem doživetja in resničnim doživetjem je nazorno razkrila zdaj tako moderna teza o učinku metafore na bralca. Posamezni avtorji<sup>4</sup> opozarjajo na dejstvo, da razlaga učinka metafore ne pojasnjuje njenega resničnega fenomenološkega učinka, to je bralčevega spontanega doživetja metafore, marveč zvečine le jezikovno sestavo in delovanje metafore. Take jezikovne razlage ponazarjajo zgolj časovno poznejšo racionalno razčlenitev posamezne metafore in iščejo njene domnevno veljavne jezikovne interpretacije, ki pa jih kljub veliki domiselnosti kritikov v nobenem primeru ne moremo šteti niti za popolni opis učinka metafore niti za njen jezikovni ekvivalent. V procesu spontanega doživljanja literarnega besedila prihaja do take verbalne razlage navadno le takrat, kadar bralec metafore ne doživi neposredno in šele zaradi tega postane pozoren na besede *kot besede*. Pri tem se njegovo začudenje in negotovost izražata v potrebi po interpretaciji metafore. Nasprotno pa neposrednega dožemanja metafore ne spremljajo miselni procesi, ki bi bili usmerjeni k iskanju interpretacije. Pri spontanem dožemanju metafore se bralec največkrat sploh ne zaveda pomena posameznih sestavin metafore in njihovega medsebojnega razmerja. Da bi se — potem ko tako rekoč vidi en predmet skozi drugega — zavedel analogije, podobnosti ali primerjave, je pogosto potreben zavesten napor. Do podobnih razlik med stvarnim doživetjem in opisom tega doživetja pa prihaja tudi pri drugih sestavinah literature.

<sup>4</sup> Primerjaj: George E. Yoos, A. Phenomenological Look at Metaphor. *Philosophy and Phenomenological Research*, XXXII (1971), str. 78—88.

Že samo ta bežna opozorila o vplivu neznanih podzavestnih komponent doživetja in o razliki med spontanem doživetjem posamezne sestavine besedne umetnine in možnimi opisi doživetja te sestavine nas navajajo k sklepu, da tudi najbolj uspešen opis, tudi če gre za kritično izurjenega bralca, ne more v celoti obseči njegovega resničnega doživetja dane besedne umetnine. Med njima ostaja nepremostljiva razlika in zato lahko štejemo doživetje besedne umetnine v vsej njegovi zapletenosti za nekomunikabilno. V bistvu velja to tudi za impresionistično naravnano kritiko, ki včasih vsaj na videz presega to razliko. S spretno uporabo metafor posameznim kritikom sem in tja tako učinkovito uspe posredovati posamezne sestavine svojega doživetja, še zlasti na primer navdušenje, da dobbesedno »okužijo« druge bralce. Vendar take kritike po navadi zelo malo povedo o resnični dinamiki kritikovega lastnega doživetja, katerega globlji vzgibi prav lahko ostanejo neznani tudi njemu samemu. Pri takih opisih gre zvečine le za posebno sugestivno in prepričevalno rabo jezika, zato so lahko bolj prijetno branje kot različne oblike analitično usmerjene kritike, kljub temu pa jih ne moremo šteti za ustrezen opis doživetja prikazane besedne umetnine.

## II.

S podobnimi težavami, kot smo jih nakazali pri bralčevih oziroma kritikovih opisih lastnih poetskih doživetij, se srečujejo tudi znanstveno naravnani poskusi opisovanja doživljanja literature kot posebnega procesa, ki ga je mogoče raziskovati analitično. Kadar ti kritiki izhajajo iz analize lastnega doživetja ali iz analize doživetij poskusnih bralcev, veljajo tudi zanje doslej našete omejitve. Iste in še druge omejitve pa so razvidne tudi iz njihovih teoretično usmerjenih razmišljanj o idealnih možnostih literarnega doživetja, čeprav je literarna veda že od svojega začetka videla v takem opisovanju literarnega doživetja, ki skuša razčleniti njegove sestavine in medsebojne odnose posameznih sestavin, eno izmed svojih pomembnih nalog, se zdi, da je vse težave in razsežnosti takega proučevanja doživljanja literature razkrila šele novejša kritika. Kljub pogostim in vztrajnim poskusom pojasniti zamotanost teh problemov, pa je literarna veda zabeležila le precej skromne rezultate. To lahko trdimo vsaj za angleško kritiko, ki ima na tem področju brez dvoma najdaljšo, neprekinjeno tradicijo in je zaradi različnih specifičnih dejavnikov v našem stoletju problemom doživljanja literature namenila več pozornosti kot druge kritike.

Poskuse analitičnega opisovanja procesa literarnega doživetja bomo razvrstili v skupine glede na način opisovanja in pojmovanja doživljanja literature. Vsaka taka klasifikacija, tako razdelitev na skupine kot tudi število skupin, je že sama po sebi svojevoljna in zato tudi sporna. Opise nekaterih avtorjev bomo navajali samo v eni skupini, opise drugih pa bomo uvrstili v dve ali več različnih skupin. S tako razvrstitvijo bomo dosegli večjo preglednost in vpogled v nekatere skupne značilnosti posameznih opisov. V prvi skupini bodo tisti opisi, ki skušajo osvetliti in včasih tudi razčleniti proces doživljanja literature s pomočjo metaforičnih opisov. V drugi skupini bomo obravnavali tiste opise, ki poskušajo literarno doživetje razčleniti kot proces z določenim časovnim razvojem. V tretjo skupino štejejo opisi, ki doživljanje literature prikazujejo kot zapleteno psihično dogajanje, ne glede na to, ali ga pojasnjujejo z globinsko psihologijo ali ne, in v četrto še tisti



opisi, ki literarno doživetje opisujejo preprosto kot bralčevo poustvaritev celotnega pomena besedne umetnine.

Zaradi zapletenosti predmeta samega je uporaba metafore v opisovanju literarnega doživetja precej razširjena tudi v tistih opisih, ki jih ne uvrščamo v prvo skupino. Zato moramo najprej povedati, da metaforični opisi prve skupine praviloma nikoli ne presegajo ravni zgolj metaforične ponazoritve literarnega doživetja. Poskuse, da bi prodrli v proces doživljanja literature s pomočjo metafore, pa lahko štejemo tudi za nekakšno predhodnico poznejših bolj analitično usmerjenih opisov.

Glede na različne posebne interese posameznih kritikov in na obravnavano zvrst literature so posamezni metaforični opisi največkrat osredotočeni na različne aspekte ali elemente doživljanja literature, ki jih skušajo osvetliti s pomočjo sugestivne analogije. Ti kritiki se praviloma ne trudijo, da bi ustvarili sintetične podobe celotnega doživetja besedne umetnine, njihovi metaforični opisi razkrivajo vedno le delno podobo doživljanja literature. Nekateri avtorji tako poudarjajo posamezne vidike doživljanja literature: vzporednost in kontinuiteto bralčevega doživljanja literature (zlasti proze) z njegovim vsakdanjim doživljanjem. S tako analogijo skušajo pojasniti predvsem proces bralčevega doživetja »realnosti« besedne umetnine. Hkrati bralčevo doživetje besedne umetnine primerjajo tudi s pisateljevim ustvarjalnim procesom in tako poudarjajo ustvarjalne momente v doživljanju literature: bralec je označen kot romanopisec, njegovo doživetje pa kot poustvaritev besedne umetnine.<sup>5</sup> Bogati metaforični opisi so še zlasti značilni za tiste avtorje, ki poudarjajo neizogibno idiosinkratičnost in izredno zapletenost doživljanja literature in s tema značilnostima povezane skoraj neomejene možnosti različnih doživetij iste besedne umetnine. Zanimivo je tudi, da prav tem metaforičnim opisom pogosto velja velika pozornost kritike. Tako na primer Richardsovo ponazoritev poetskega doživetja kot gibanja zapletenega sistema magnetnih igel<sup>6</sup> najdemo v številnih vidnih antologijah anglo-ameriške kritike. V nobeni pa ne srečamo njegovega bolj realističnega poskusa razčlenitve doživetja pesmi po različnih plasteh bralčevega doživetja.<sup>7</sup>

Posamezni poskusi prodiranja v probleme literarnega doživetja z izdelanimi in tudi sugestivnimi metaforičnimi opisi današnjega bralca včasih po pravici vznemljijo, kajti ko temeljito razvozla gostobesedne opise, polne različnih sugestij o tem, kaj se dogaja v procesu doživljanja literature, bralec ugotovi, da mu ne dajejo nič oprijemljivega. Naj se še tako vztrajno vrača k posameznim metaforičnim prikazom, analogije ne odpirajo vrat k spoznanjem o literarnem doživetju. Na prvi pogled sprejemljiv in sugestiven opis bralca tako pušča praznih rok. Vendar pa kljub temu ne smemo izpodbijati metaforičnih ponazoritev v opisovanju doživetja besedne umetnine že samih po sebi, saj je uporaba metafore splošno sprejeta pri raziskovanju vseh pojavov, ki se izmikajo neposrednemu in konkretnemu opisu, in celo teoretično znanost še vedno označujemo kot »disciplinirano izkoriščanje metafore.«<sup>8</sup> Sporen je samo način, kako ti kritiki uporabljajo

<sup>5</sup> Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921) in Vernon Lee, *The Handling of Words* (1923).

<sup>6</sup> I. A. Richards, *Science and Poetry* (1926).

<sup>7</sup> Primerjaj, I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924).

<sup>8</sup> Primerjaj, Ranko Bugarski, *Jezik i lingvistika* (1972), str. 161 in Anatol Rapoport, *Operational Philosophy* (1953), str. 203.

metaforo. Ti kritiki namreč svoje metaforične opise večkrat preprosto izenajčujejo z opisovanjem pojavom, ne da bi se zavedali v metaforičnem opisu vsebovanih posplošitev, analogij in abstrakcij ter vseh omejitev, ki iz njih izhajajo. Ob tem, ko pozabljajo, da obstaja povezava med njihovimi metaforičnimi opisi in doživljanjem literature le v njihovih mislih, vedno bolj razvijajo možnosti svojega metaforičnega načina izražanja, ne da bi jih preverjali z realnostjo literarnega doživetja. Tako metaforičen opis postaja počasi zanje edina realnost doživljanja literature. Zato tudi njihove poskuse, da bi opisali doživljaje literature, lahko štejemo kot razlago literarnega doživetja le pogojno.

V drugo skupino lahko uvrstimo vse tiste opise, ki skušajo analitično razčleniti doživljanje literature kot poseben proces z določenim časovnim razvojem. Med poskusi opisati doživetje besedne umetnine glede na njegov potek oziroma razvoj v časovni perspektivi so še posebej značilni opisi I. A. Richardsa in Rostervoora Hamiltona. Richardsov opis poskuša nakazati in razlikovati posamezne sestavine doživetja, od vizualne zaznave natisnjenih besed, podob, ki so neposredno povezane z zaznavo, in relativno poznejših podob, pa do misli o raznih stvareh in »impulzov« ter končno emocij in afektivnih hotenih »odnosov«. Pozneje ni Richards nikoli celovito razvil tega svojega analitično zastavljenega opisa. V knjigi *Principles of Criticism* (1924) je zapisal nekatera delna pojasnila o posameznih »sestavinah« tako pojmovanega doživetja, v poznejšem delu *Science and Poetry* (1926) pa je ohranil bistvene poteze tega opisa, medtem ko zapletenost doživljanja literature nasploh ponazarja z omenjenim metaforičnim opisom prepletenega gibanja sistema magnetnih igel. V tem delu je namenil posebno pozornost le razmerju med čustveno in intelektualno sestavino v literarnem doživljanju. Pomembnost teh misli pa precej zmanjšuje njegova apriorna podmena o dveh povsem različnih in razmejenih rabah jezika in apriorna stališča, ki iz tega izhajajo.

Rostervoor Hamilton v svojem delu *Poetry and Contemplation* (1937) opisuje doživetje besedne umetnine kot proces, pri katerem razlikuje štiri elemente: 1. pripravo, 2. umetniško razumevanje, ki je osrednje umetniško doživetje, 3. (naključne) učinke in 4. druge vrste (psiholoških) dogodkov, ki sledijo osrednjemu doživetju in v bistvu že pomenijo zvođenitev tega doživetja. Temeljno osrednje doživetje opisuje Hamilton kot aktivno kontemplacijo, ki sledi »estetskemu odnosu« čiste brezinteresne pozornosti. Tako pojmovano osrednje doživetje zanj označujejo zlasti celovitost, nedeljivost posameznih med seboj povezanih in soodvisnih elementov, kontinuiranost, v kateri so trajno navzoči vsi zaporedni elementi, organska rast, skozi katero doživetje dozori, in predmetnost kot tesna navezanost poetskega doživetja na predmet tega doživetja. Te in podobne Hamiltonove oznake skušajo opisati glavne značilnosti bralčevega doživetja literature, vendar bi zaradi njihove precejšnje splošnosti težko trdili, da ga uspešno pojasnjujejo.

Poznejši kritiki so se skušali izogniti načelnim razdelitvam literarnega doživetja glede na njegov časovni potek, čeprav se to vsiljuje že zaradi trajanja doživetja. Kljub temu pa so posamezne sestavine oziroma »faze« literarnega doživetja še vedno precej pogosto predmet kritičnih razprav. Zanimivo je tudi, da zlasti velika pozornost kritike velja prvi »fazi«, ki jo Hamilton preprosto označuje kot »pripravo«, ne da bi ji odmeril posebno pozornost, I. A. Richards pa te »faze« sploh ne upošteva v svojem opisu. Tako poj-

movana »priprava« v bistvu vsebuje bralčev neposreden pristop k besedni umetnini, torej vse do samega začetka njegovega srečanja z njo. Zato se odpira vprašanje, ali je sploh smiselno, da tako »pripravo« štejemo za sestavino literarnega doživetja. Rezultati novejših raziskav in poskusov na to odgovarjajo pritrdilno. Te raziskave so namreč odkrile velik pomen dejstva, da bralec pri tem, ko se loteva branja besedne umetnine, bolj ali manj samodejno ve, da gre za besedno umetnino. Vpliv bralčeve vednosti o naravi njegove dejavnosti so dokazali številni poskusi. Tako so z njimi pokazali razlike v bralčevem doživljanju istega besedila v dveh različnih situacijah: v prvi so bralci mislili, da gre za zgodovinski opis, v drugi pa so vedeli, da gre za odlomek iz literarnega dela. Drugi poskusi spet kažejo na spremembe v načinu branja in seveda doživljanja, kakršne samodejno nastopijo takoj, ko ima bralec pred seboj besedilo, ki je oblikovano kot pesem, ne glede na to, da je besedilo le kot pesem natisnjeno časopisno poročilo ali »pesem«, ki jo je zapisal primerno programiran računalnik. Nasproten učinek so pokazali poskusi, pri katerih je bila dvorana pred predstavo pripravljena tako, kot da bo v njej protestno ali volilno zborovanje, pa so gledalci le postopno in težko vzpostavili za gledališko publiko značilen odnos.

Čeprav možnosti za opisovanje literarnega doživetja s stališča njegovega poteka v času še niso izčrpane, jih raziskujejo le redki kritiki. Tudi pri njih gre pretežno le za naključne vpogled v te probleme. Vzroke za nesistematično reševanje teh vprašanj moramo iskati predvsem v tem, da je vsaka, še tako skrbna razdelitev doživetja besedne umetnine na posamezne elemente ali plasti sporna, ne glede na to, kako vztrajno opozarja na svojo lastno teoretičnost ter na bistveno nedeljivost in celovitost literarnega doživetja. Vse take razdelitve, ne samo Richardsovi in Hamiltonovi opisi, marveč tudi številni drugi podobni poskusi, prinašajo nevarnost napačnih razlag literarnega doživetja, ki njegovo podobo prej izkrivljajo, kot pa pojasnjujejo. Hkrati pa je sporen tudi sam časovni obseg literarnega doživetja. Nekateri kritiki<sup>9</sup> na primer štejejo misli, ki se bralcu rodijo ob ali pa neposredno po branju določene besedne umetnine za del njegovega doživetja te besedne umetnine, medtem ko jih imajo drugi za reflektivno razmišljanje o prebrani besedni umetnini in/ali o lastnem doživetju le-te. Četudi le okvirno, je zelo težko zarisati docela jasno mejo med mislimi, za katere lahko trdimo, da neposredno oblikujejo bralčevo doživetje besedne umetnine in v tem smislu pomenijo del njegovega doživetja, in tistimi, ki že pomenijo razmišljanje o besedni umetnini in doživetju. Obe vrsti bralčevih misli lahko prehajata ena v drugo, medtem ko je meja med obema pri vsakem bralcu drugačna. Meja se spreminja tudi glede na bralčeve vsakokratne motive za branje določenega besedila. Nerešeno pa ni le vprašanje samega časovnega obsega literarnega doživetja, marveč tudi problemi njegove razporeditve oziroma poteka v krajšem ali daljšem časovnem obdobju. Tako nekateri avtorji terjajo za poetsko doživetje popolno »enotnost učinka ali vtisa«. <sup>10</sup> Popolna enotnost po njihovem mnenju označuje samo tako literarno doživetje, ki ga bralec lahko doseže ob besedni umetnini, katere obseg ne

<sup>9</sup> Znana sta zlasti T. S. Eliot in William Empson.

<sup>10</sup> Primerjaj: Margaret Alterton in Hardin Craig *Edgar Allan Poe: Representative Selections*, str. 358. E. A. Poe navaja kot možen čas »enega branja« (imenuje ga »one sitting«) razpon med 30 minutami in 12 urami in v skladu s tem meni, da je sporna vrednost literarnih oblik (zlasti romana), ki jih ni mogoče prebrati v tem času.

presega »enega branja«. Drugi avtorji zagovarjajo nasprotno misel, da lahko bralec doseže polno in celovito doživetje neke besedne umetnine le, če jo večkrat in celo več let prebira in doživlja. Ta velikokrat docela nasprotna stališča o literarnem doživetju zastavljajo vrsto zapletenih vprašanj, na primer, kakšna je razlika v doživetju daljšega literarnega besedila, če ga bralec prebere kontinuirano ali pa z večjimi časovnimi presledki, kakšno je medsebojno razmerje več zaporednih doživetij<sup>11</sup> iste besedne umetnine pri pesmi ali pa pri romanu in kdaj ter ob kakšnih pogojih je bolj smiselno opisovati taka zaporedna branja kot eno oziroma kot več doživetij. Odgovor na vprašanje, ali je bolj utemeljeno opisovati bralčevo ponovno branje iste besedne umetnine v celoti ali le v njenih posameznih delih, kot njegov poskus izpopolniti prvotno (eno) doživetje, kot bolj ali manj neodvisno drugo doživetje, ali pa že kar kot reflektivno razmišljanje o besedni umetnini, se spreminja od bralca do bralca in tudi glede na različne zvrsti literature. Presegalo bi okvir naše razprave, če bi naštevali vsa različna vprašanja o literarnem doživetju, ki se odpirajo ob različnih možnih pogledih na orisane probleme. Vsa ta vprašanja so zvečine ostala neobdelana, deloma zaradi težavnosti metodološkega pristopa, deloma pa tudi zaradi nesistematčnosti posameznih kritikov.

V tretjo skupino lahko uvrstimo tiste opise, ki doživetje besedne umetnine skušajo razčleniti predvsem kot zapleteno psihično dogajanje. Opisovanje literarnega doživetja kot bolj ali manj zamotanega spleta najrazličnejših psiholoških procesov, ki potekajo ob bralčevem srečanju z besedno umetnino, omogoča kritikom različne pristope. Tako I. A. Richards na precej splošni in teoretični ravni opisuje poetsko doživetje kot zapleten proces urejanja in organizacije domnevnih bralčevih temeljnih psiholoških entitet, ki jih sam različno imenuje »impulze« oziroma »interese« in »potrebe«.<sup>12</sup> Po prvi objavi so Richardsove opise poetskega doživetja kot urejanja in usklajevanja bralčevih »impulzov« številni kritiki šteli za znanstveno razlago literarnega doživetja. Danes v njih in podobnih poznejših behavioristično naravnanih opisih doživljanja literature vidimo le še metaforične ponazoritve popolne urejenosti, organizacije, ki naj bi jo bralec dosegel z doživetjem besedne umetnine. Razvoj moderne psihologije namreč ni pripomogel k razlagi poetskega doživetja kot urejanja temeljnih psiholoških entitet. Zato si tudi poznejši psihološko usmerjeni kritiki prizadevajo opisovati literarno doživetje precej bolj konkretno. Pri tem skušajo nekateri avtorji preprosto poimenovati temeljne »enote učinka« besedne umetnine na bralca kot vzbujenje, skrivnostnost, bolezen, podkupovanje, prijateljstvo, itd.,<sup>13</sup> medtem ko drugi podčrtujejo predvsem tiste psihološke komponente doživljanja literature, kjer je poetsko doživetje podobno drugim vsakdanjim doživetjem.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Primerjaj: Vivienne Mylne, Reading and Re-reading Novels, *British Journal of Aesthetics*, VII (1967), str. 67–75.

<sup>12</sup> Primerjaj *Principles of Literary Criticism* (impulses), *Science and Poetry* (interests) in *Practical Criticism* (needs).

<sup>13</sup> Primerjaj: Elmer Hankis, The Aesthetic Mechanism of Tragic Experience in Hamlet, *British Journal of Aesthetics*, V (1965), 369.

<sup>14</sup> Primerjaj D. W. Harding, The Role of the Onlooker, *Scrutiny* 1937, str. 247–258 in *Psychological Processes in Reading of Fiction*, *British Journal of Aesthetics* 1962, str. 134. Primerjaj tudi Walter J. Slatoff, *With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response*. (1970.)



Pri tem izhajajo iz plemično usmerjene podmene, da lahko razkrijemo pomembnejše vidike bralčevega doživljanja literature (vsaj proze), če izhajamo iz primerjave literarnega doživetja s poslušanjem in dožemanjem ljudi med njihovim vsakdanjim pomenkom in obrekovanjem, kot če se ga lotimo s stališča raznih estetskih konceptov in posplošitev. To ne daje konkretnih rezultatov in prav zato še po tolikem pisanju o doživljanju literature vemo tako malo o tem, kaj se v resnici dogaja ob bralčevem srečanju z besedno umetnino. Poleg tega pa uporaba estetskih posplošitev lahko vodi tudi k zmotnim sklepom in k odpiranju nesmiselnih vprašanj, ki zavajajo kritike na stranske poti.

Med kritiki, ki opisujejo doživljanje literature predvsem kot zapleteno psihološko dogajanje, so najbolj sistematični tisti, ki skušajo pojasniti doživljanje literature s pomočjo globinske psihologije. Čeprav je začetni poskus take razlage poetskega doživetja, delo M. Bodkin z naslovom *Arche-typal Patterns in Poetry* (1934), sprva ostal skoraj neopažen, štejejo danes to usmeritev kritike za eno najbolj razširjenih na področju razlaganja literarnega doživetja.<sup>15</sup> Namesto začetne postavke o kolektivnih oziroma podedovanih prapodobah, s katero je poskušala pojasniti temelje doživljanja literature M. Bodkin, si sedanji kritiki prizadevajo opisati doživetje besedne umetnine na podlagi izdelanega psihoanalitičnega pristopa. Za psihoanalizo se opredeljujejo zato, ker menijo, da lahko le tako uspešno razlagajo subjektivna stanja, kakršno je na primer tudi doživetje posamezne besedne umetnine. Hkrati pa ima psihoanaliza tudi dovolj natančno terminologijo, ki je na enakovredni ravni, kot jo je dosegla izdelana terminologija tako imenovane »nove kritike« za obravnavo literarnega besedila. Psihoanaliza pa je tudi edina veda, ki omogoča odkrivanje bistvenih podzavestnih virov doživljanja in moči literature, tako imenovanih »osrednjih fantazij«, ki izvirajo iz zgodnjih otroških doživetij. Tako velik pomen v doživljanju literature pripisujejo psihoanalitično usmerjeni kritiki »osrednjim fantazijam« predvsem zaradi njihove prvobitne infantilne, telesne in čustveno močno obarvane narave.

Na tej podlagi opisujejo doživetje literature kot splet zavestnih, predzavestnih in podzavestnih procesov, ki nastajajo zaradi interakcije med besedno umetnino in bralčevim duhom, med fantazijsko vsebino, ki jo je oblikoval pisatelj, in tisto, ki jo bralec sam prispeva s svojo idiosinkratično osebnostjo, med psihičnimi procesi, ki so vsebovani v besedni umetnini, in psihičnimi značilnostmi bralca. Na zavestni ravni bralec spoznava, postvarja ali celo sam konstruira pomen in presoja besedilo kot neodvisno entiteto. Na predzavestni ravni dojema oblikovne elemente, ki jim ti avtorji pripisujejo funkcijo obrambnih mehanizmov. Oblikovnih elementov se zato navadno ne zaveda, vendar pa si jih lahko prikljče v zavest, če jim posveti posebno pozornost. Na najgloblji, podzavestni ravni bralec doživlja v besedni umetnini vsebovane »osrednje fantazije« na povsem idiosinkratičen način, vendar pa jih kljub njihovi univerzalnosti tudi z zavestnim naporom ne more odkriti. To lahko stori šele poglobljena psihoanalitična kritika; tako vsaj trdijo njeni zagovorniki. Z upoštevanjem zavestnih, predzavestnih in

<sup>15</sup> Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (1953), Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious* (1957), Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response* (1968).

podzavestnih komponent doživljanja literature skušajo ti kritiki pojasniti bralčevo celotno reakcijo na literaturo, posamezne elemente — tako v besedni umetnini kot v bralčevi osebnostni strukturi — ki to reakcijo povzročajo, in tiste, ki jo zavirajo. Tako si v bistvu prizadevajo povezati številne sestavine bralčevega doživetja s posameznimi elementi, ki jih lahko zasledimo v literarnem besedilu. Z odgovori na vprašanja o odnosu med »objektivnimi« elementi, navzočimi v besedilu, in bralčevim subjektivnim doživetjem tega besedila bi radi premostili ali pa vsaj pojasnili prepad med objektivnimi in subjektivnimi pogledi na književnost. Pri tem pa zlasti najnovejši kritiki izhajajo vedno bolj iz besedne umetnine in vedno manj iz psihičnega dogajanja bralca oziroma iz njegove psihoanalitične ocene. Psihoanaliza jim je predvsem pripomoček, čeprav menijo, da ima resnično poglobljena psihoanalitična interpretacija že zaradi svoje univerzalnosti prednost pred drugimi intrepretacijami.

V četrto skupino pa lahko uvrstimo vse tiste opise, ki se izogibajo večini doslej nakazanih dilem opisovanja literarnega doživetja tako, da ga pojmujejo kot bralčevo poustvaritev celotnega pomena (ne le pomenske plasti) dane besedne umetnine in kot proces iskanja njenega pomena ali celo proces organizirane primerjave njenih možnih pomenov. V tej skrajnosti besedno umetnino pojmujejo kot »kos jezika«, ki se pri vsakem bralcu različno realizira.<sup>16</sup> Doživetje besedne umetnine opisujejo ti kritiki kot vsakokratni idiosinkratični pomen, ki ga ima besedna umetnina za posameznega bralca. V tem smislu bralec A doživi *Hamleta* kot dramo o omahovanju, bralec B kot predstavitev Ojdipovega kompleksa s tremi osebami očeta, medtem ko bralec C zaradi svoje izključne usmerjenosti zgolj na besedilo lahko *Hamleta* doživi kot povsem lirično besedilo brez slehernih dramskih elementov.<sup>17</sup> V našem primeru ti opisi ne pomenijo poznejše ubeseditve in racionalizacije doživetja *Hamleta* kot drame o omahovanju itd., temveč opozarjajo predvsem na to, da celotno doživetje vseh elementov dane besedne umetnine, kot ga uresničuje posamezni bralec, kristalizira okoli nekega možnega vsebinskega jedra. V primerjavi z drugimi možnimi jedri ima to jedro zanj prevladujoč pomen in v skladu s tem vpliva na njegovo celotno doživetje. Vsaka konkretizacija pomena na področju možnih pomenov določene besedne umetnine šteje za njeno doživetje. Načeloma se je ob tem mogoče vprašati, zakaj različni bralci doživljajo različne pomene. Vendar pa se ti kritiki praviloma ne ukvarjajo s tem vprašanjem. Zato v opisih doživetja besedne umetnine kot uresničitve njenega pomena vidimo zanimivo opozorilo na široke pomenske možnosti in tudi razsežnosti doživljanja literature, čeprav sami po sebi v bistvu ne pomenijo pomembnejšega prispevka k reševanju problemov doživljanja literature.

Pojmovanje doživetja besedne umetnine kot bralčeve vsakokratne poustvaritve njenega celotnega pomena predpostavlja množico možnih pomenov za vsako besedno umetnino. Na podlagi te podmene številni kritiki razglashajo svoje osebne pomene kot veljavne interpretacije obravnavane besedne umetnine, medtem ko drugi že skušajo preseči skrajno relativizirane pomene z iskanjem manj subjektivno označenih in zato manj relativnih sestavin literarnega doživetja. Novejši avtorji tako opozarjajo na kinestetsko

<sup>16</sup> Primerjaj William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930).

<sup>17</sup> Primerjaj L. S. Knights, *Explorations* (1951).

doživetje besedne umetnine<sup>18</sup> in na to, da se s kinestetske strani literarno doživetje različnih bralcev ne spreminja toliko kot s pomenske, ker prav tu v besedni umetnini sami vsebovana struktura tako tesno nadzoruje posameznikovo doživetje, da osebni odstopi skoraj niso mogoči.

### III.

Po tem pregledu nekaterih možnosti opisovanja literarnega doživetja se zastavlja vprašanje: ali in v kolikšni meri so poskusi prodreti v skrivnosti doživljanja literature uspeli pojasniti doživetje besedne umetnine kot celoto ali pa vsaj njene posamezne sestavine. Ali lahko torej trdimo, da so v večji ali manjši meri pojasnili, kaj se dogaja z bralcem, ko se sreča z besedno umetnino? Odgovor na to vprašanje je bolj odklonilen, kot bi lahko pričakovali spričo širokega zanimanja in optimističnih pričakovanj posameznih avtorjev. Zdi se, da njihovi opisi zvečine dajejo le delne razlage posameznih sestavin doživljanja literature, če pa gre za bolj ambiciozne razlage, kot na primer pri psihoanalitični, je njihova sprejemljivost odvisna od vnaprejšnjega pristanka na celo vrsto psihoanalitičnih podmen, ki tudi še niso nesporno dokazane. Že na prvi pogled je očitno, da vsi naštetni opisi prikazujejo literarno doživetje kot rezultat povsem izolirane interakcije med bralcem in besedno umetnino ter pri tem zanemarjajo njegov širši kontekst. To značilnost opazimo pri metaforičnih ponazoritvah, ki podčrtujejo predvsem idiosinkratične značilnosti bralčevega doživetja besedne umetnine, pri opisih doživetja glede na njegov časovni potek, pri pojmovanju doživetja kot spleta najrazličnejših psiholoških procesov in kot enkratnega celotnega pomena prebrane besedne umetnine. Neupoštevanje celotnega konteksta literarnega doživetja izvira najprej iz pretežno psihološko naravnane zanimanja obravnavanih kritikov, ohranja pa se tudi v jeziku kritike, ki nikoli ne uvaja terminologije, potrebne za obravnavo konteksta. V tem oziru obravnavani kritiki zaostajajo za novejšim razvojem splošne estetike, ki estetskega doživetja ne razčlenjuje več zgolj kot interakcijo med subjektom in estetskim predmetom, marveč kot zapleten proces, ki poteka znotraj tako imenovanega »estetskega polja«. Pojem estetskega polja omogoča ponazoritev in povezavo številnih dejavnikov, ki vplivajo na estetsko doživetje, in vključuje tako dejavnike znotraj subjekta in estetskega predmeta kot tudi dejavnike zunaj njiju. Zaradi množice odprtih vprašanj, še neuresničenih možnosti opisovanja in razvoja, ki ga nakazuje najnovejša splošna estetika, lahko z dokajšnjo gotovostjo sklepamo, da bodo rešitve različnih problemov literarnega doživetja veliko bolj zapletene, kot so te, ki jih nakazujejo obravnavani opisi. Preden bo mogoče trditi, da je doživljanje literature tako temeljito razčlenjeno in tako natanko opisano, kot so opisani nekateri drugi pojavi, bo treba odgovoriti še na dolgo vrsto doslej nerešenih vprašanj. Opisani položaj pri raziskovanju literarnega doživetja nedvomno ni posledica pomanjkanja zanimanja kritike za te probleme. Vzroke zanj gre iskati v težavnosti raziskovanja doživljanja literature. Težave ne izvirajo samo iz razlik v doživljanju po-

<sup>18</sup> Primerjaj: William Craig Forrest, *Literature as Aesthetic Object: the Kinesthetic Stratum*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVII (1969), str. 455–459 in *The Poem as a Summons to Performance*, *British Journal of Aesthetics*, IX (1969), str. 298–305.

sameznih bralcev in iz raznolikosti literarnih zvrsti, ki onemogoča uporabne posplošitve. Spoznanje o težavnosti problemov in o nevarnostih različnih možnosti opisovanja literarnega doživetja pa je verjetno tudi vzrok, da se mnogi kritiki zatekajo k nesistematični in včasih tudi precej neuporabni kombinaciji estetskih posplošitev, metaforičnih opisov, psiholoških vpogledov in literarne kritike. Kljub navidezni prepričljivosti in običajni gostobesednosti nam taka kombinacija naštetih sestavin pove zelo malo o resničnih problemih literarnega doživetja.

Po tem pretresu nekaterih dosežkov na področju razčlenjevanja in opisovanja literarnega doživetja pa se nam naposled zastavlja še vprašanje, ali je na temelju teh dosežkov že mogoče in tudi smiselno sestavljati modele idealnega doživetja besedne umetnine. Ali torej že poznamo toliko bistvenih podatkov o poteku doživljanja literature, da jih je smiselno sintetizirati v model doživetja? Pri tem seveda izhajamo iz podmene, da je model nekega pojava višja stopnja analize kot zgolj opis, ki je osnovni pogoj za model. Ta podmena je splošno sprejeta vsaj za znanstveno naravnane modele,<sup>19</sup> od katerih tudi pričakujemo, da izpolnjujejo določene hevristične in prediktivne funkcije, ki praviloma presegajo zgolj opisno razčlenitev. Vendar po našem pregledu nekaterih dosežkov na področju raziskovanja literarnega doživljanja kaže, da literarni vedi skupaj z drugimi vedami še ni uspelo dovolj nadrobno raziskati tistih temeljnih posameznosti in predpostavk, ki bi omogočile uspešno opisovanje splošnih značilnosti in posplošitve, nujne za konstrukcijo znanstvenega modela. Zato se modeli literarnega doživetja, kot jih posamezni avtorji predlagajo na tako pomanjkljivi podlagi, razen po imenu večkrat ne razlikujejo od metaforičnih in deskriptivnih opisov doživetja besedne umetnine: medtem ko sugerirajo njegove posamezne zelo splošne značilnosti, nam v resnici zelo malo povedo o literarnem doživetju.

<sup>19</sup> Primerjaj Anatol Rapoport, *Operational Philosophy*, str. 207.