



Janko
Kos

K problematiki literarno-estetskega doživljaja

I

Pojem »literarno-estetski doživljaj« nam na tem mestu pomeni psihično realnost, ki nastaja v zavesti bralca ali poslušalca ob adekvatnem dojetju kakega literarnega teksta, tj. literature.¹ V tem pomenu se je pojem že dodobra uveljavil v literarni teoriji, estetiki in filozofiji umetnosti, čeprav seveda še nikakor ni

do kraja pojasnjena vsa problematika, ki se skriva za na videz preprosto oznako.² Ni mogoče namreč tajiti, da se v pojmu oziroma v pojavnosti, na katero meri, že ob povrhnjem pregledu razkrije toliko zapletenih problemov, da je sleherna raziskava lahko šele uvajanje vanj. To je tudi namen pričujoče razprave.

Najprej je nujno opozoriti na problematičnost same terminologije, ki je uporabljena za verbalni opis »literarno-estetski doživljaj«, pri čemer seveda ne gre samo za formalna vprašanja, saj nas prav ta problematičnost neposredno uvaja v problematiko literarno-estetskega doživljaja kot takega. Oznaka je že dovolj trdno uveljavljena in vsaj za zdaj ne kaže, da bi jo opustili in nadomestili s kako drugo; kaj takega bi bilo mogoče šele potem, ko bi daljša pojmovna praksa izkazala, da je sami stvari primernejši kak drug terminološki sklop. Kljub temu pa je skoraj nemogoče spregledati zapletenost pojmovne vsebine, skrite v oznaki »literarno-estetski doživljaj«, zlasti ker je v precejšnji meri posledica zgodovinskega razvoja pojmov, iz katerih je oznaka sestavljena. To velja predvsem za pojem »estetski«, ki se mu bo pričujoča razprava v zvezi z nakazano problematiko morala posvečati v drugem delu. Toda nič manjši problem se v tej zvezi ne zastavlja s pojmom »doživljaj«. Novejše zgodovinsko-filozofske raziskave so pokazale zlasti za nemško jezikovno področje, da je ta pojem razmeroma novejšega datuma; za nemško rabo, ki ji je sledila tudi slovenska, velja, da izvira šele iz dobe predromantike in romantike.³ Če naj to dejstvo interpretiramo duhovno-

¹ Na tem mestu in nato še v vseh drugih podobnih zvezah se v tej razpravi govori o literarno-estetskem doživljaju kot o psihični realnosti, čeprav bi bilo zares preciznega spoznavno-teoretskega stališča ta doživljaj potrebno opisati kot psiho-fizično oziroma psiho-fiziološko realnost. Toda ta pogled je že povezan s problemom eksistence literarnega dela, ki se ga ta razprava ne dotika; zato se zadovoljuje z nediferenciranim opisom problema.

² Problem literarno-estetskega doživljaja je doslej najizčrpnjeje raziskal Roman Ingarden, ki je s svojimi deli (*Das literarische Kunstwerk*, 1931, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, 1969) največ pripomogel k uveljavitvi samega pojma. Pričujoča razprava v glavnem ne upošteva rezultatov, do katerih je prišel Ingarden po ortodoksno fenomenološki poti; ker se postavlja na drugačna izhodišča, jim je v precejšnji meri nasprotna.

³ Pojem doživljaja je v tej smeri raziskal predvsem Hans Georg Gadamer v delu »Wahrheit und Methode« (1960).

zgodovinsko, se najbrž ne bo mogoče izogniti ugotovitvi, da gre za pojem, ki je bistveno povezan z razvojem evropskega subjektivizma, in sicer s tisto stopnjo, ki jo je dosegel šele po razkroju razsvetljenstva, z vznikom romantične kulture, filozofije in književnosti. Ali pa to že tudi pomeni, da je pojem »doživljaj« mogoč samo v okviru takšnega subjektivizma, da je z njim bistveno določen in pravzaprav samo v njem zares smiseln? Od tod nastane vprašanje, kako naj ta pojem uporabljamo v znanostih, zlasti še v psihologiji, estetiki in umetnostnih vedah, med njimi tudi v literarni, da bo imel znanstveno splošen, objektivni in funkcionalen pomen, ne pa zgolj omejeno historičnega, ki kaže na enkratno historično realnost, ne da bi mu pripadala prava univerzalnost znanstveno objektivnega pojma. Z doslednega duhovno-zgodovinskega stališča, ki prisega na absolutno historičnost vseh struktur in elementov človeške zavesti, bi seveda lahko priznali, da je psihična realnost, prek katere se v zavesti današnjega bralca pojavlja literarno delo, zares tako imenovani »doživljaj«, ker nas za kaj takega opravičuje posebna struktura sodobne zavesti, kakršna obstaja v Evropi vsaj od konca renesanse, tj. od Descartesa naprej, in seveda še bolj od dobe romantike. Ob tem bi pa ostalo več kot negotovo, ali je »doživljaj« prava oznaka tudi za psihično realnost, kakršna se je morala realizirati v antičnem poslušalcu Sofoklovih tragedij, Horacovih od in Vergilove *Eneide* ali pa v srednjeveškem bralcu Dantejeve *Božanske komedije* in v gledalcu misterijev 15. stoletja. Na ta problem je najbrž mislil Heidegger, ko je mimogrede trdil, da »Grki nikoli niso mogli imeti doživljajev na slavnostih v Olimpiji«. ⁴ S tem je pač mišljeno, da je bila struktura njihovega sveta, bivanja in zavesti bistveno drugačna od noveveške, tako da njena prava oblika nikakor ni mogel biti »doživljaj«, ki terja za svoj nastanek posebno metafizično in antropološko razmerje med subjektivnostjo in objektivnostjo, razmerje, kakršnega stari Grki in najbrž tudi srednjeveški ljudje še niso izkusili, pa tudi ne poznali.

Z duhovnozgodovinskega stališča, ki mu pripada tudi Heideggerjeva interpretacija problema, je takšno pojmovanje vsekakor upravičeno, čeprav v tej podobi najbrž porojeno že kar iz skrajnega, čez vse mere razraslega se historicizma, ki na človeku ne najde več ničesar, kar bi bilo transhistorično, stalno in nezamenljivo, s čimer postaja seveda nemogoča že tudi prava historičnost. Toda ne glede na možnost ugovorov so na tem mestu pomembne predvsem posledice takšnega pojmovanja za razpravljanje o literarno-estetskem doživljaju. Ko bi pojmovanje o absolutni historičnosti »doživljaja« brez pridržkov sprejeli, bi iz njega sledilo, da je raba tega pojma v literarni vedi pa tudi v psihologiji, s katero se literarna veda ob tem problemu stika, skozinskoz historično odvisna in določena, nikoli pa ne zares univerzalna in objektivna, tj. znanstvena. Vendar je takšna samo ena stran problematike, pred katero nas postavlja analiza pojma »doživljaj« in njegovih historičnih izvirov. Zato je potrebno pomisliti na drugo plat, ki ni nič manj važna, na dejstvo, da se je — kot večina pojmov, ki jih je ustvarila predznanstvena raba in so bili v nji historično določeni — tudi pojem doživljaja v znanosti v precejšnjem obsegu nevtraliziral, izgubil svojo posebno historično vsebino in funkcijo, se formaliziral in s tem elastično razširil, tako da lahko obseže tudi takšno historično pojavnost, ki mu je bila prvotno

⁴ Heidegger je svojo misel zapisal v razpravi »Die Zeit des Weltbildes«, objavljeni v zbirki »Die Holzwege« (1950).

tuja, če že ne kar nasprotna. Zdi se, da v tvorbi znanstvenih pojmov tak proces ni prav nič izjemen, ampak v marsikaterem pogledu logičen in celo nujen. Da velja to tudi za pojem doživljaja, dokazuje med drugim dejstvo, da poznamo v znanostih za zdaj več pomenov in pomenskih odtenkov tega pojma; nekateri so tako široki, da že skoraj popolnoma izgubljajo stik s historičnim izvorom, iz katerega je nastal in se uveljavil termin »doživljaj«. Mnogim psihologom, pa tudi fenomenologom in filozofom pomeni doživljaj že kar vsako psihično dogajanje, naj bo to zaznavanje ali predstavljanje, mišljenje ali volja; drugim je doživljaj isto kot vsebina zavesti, pravzaprav psihičen akt kot tak. Ob tako širokem, historično nevtraliziranem in znanstveno formaliziranem pomenu ni videti, zakaj ne bi tudi ljudem srednjega veka, antike ali celo starega Orienta zmogli pripisovati doživljajev v smislu psihičnih aktov in vsebin zavesti, ki tvorijo človeško zavest nasploh, ne pa da bi veljali samo za to ali ono duhovnozgodovinsko stopnjo njenega razvoja, transformiranja in ponovnega strukturiranja v okviru historično čisto določene civilizacije, družbe in kulture.

V tem najširšem smislu bo potrebno opredeliti tudi pomen doživljaja v terminološki zvezi »literarno-estetski doživljaj«, saj je očitno, da nam gre predvsem za znanstveno nevtralnno, do možnih historičnih vsebin, ki jih pojem lahko obseže, za zdaj še čisto indiferentno oznako vseh tistih psihičnih aktov, ki se realizirajo ob zaznavanju, razumevanju in sprejemanju literarnih tekstov. Brž ko vsebino literarno-estetskega doživljaja opredelimo s takšnega najširšega stališča, ni več razlogov, zakaj ne bi bilo mogoče razpravljati tudi o literarno-estetskih doživljajih antičnih, srednjeveških in renesančnih bralcev literature kot o tisti najsplošnejši obliki psihičnega dogajanja, prek katere se je kako literarno besedilo pojavljalo v njihovi zavesti in postajalo njena predmetna vsebina. S tem ko dopuščamo takšno možnost, pa seveda še ni prav nič rečeno o konkretni podobi njihovega literarno-estetskega doživljaja, se pravi o tem, ali je bil literarno-estetski doživljaj, prek katerega so atenski gledalci dojemali Aishilovo *Orestejo* ali pa rimski bralci brali Katulova »carmina«, po svojih elementih in tudi po svoji strukturi zares bolj ali manj enak današnjemu doživljanju teh in drugih besedil. Prav zato, ker se znanstveni pojem doživljaja tako zelo razširja, se znotraj njegovega pomena začrtuje problematika njegovih konkretnih historičnih vsebin, o kateri nam pojem sam na sebi še ne pove ničesar. Prav to pa je eden od najpomembnejših problemov, ki se odpirajo ob vprašanju o literarno-estetskem doživljanju, njegovi strukturi in elementih, njegovi historični določenosti ali nedoločenosti. Ta problem ostaja seveda odprt. Toda ne glede na takšna odprta vprašanja je mogoče trditi za zdaj vsaj to, da je v znanstveni rabi pojma doživljaj za opredelitev najsplošnejšega dojemanja literarnih tekstov mogoče videti znanstveno legitimen in celo neogiben postopek.

Vendar bomo morali hkrati že tudi priznati, da literarna veda ni posegla po tem pojmu samo zaradi njegove najsplošnejše pomenske podobe, ko nam pomeni zgolj najbolj abstraktno vsebino zavesti in psihičen akt kot tak. Ko bi šlo samo za to, ne bi bilo razloga, zakaj je bralčevo dojetje in sprejetje literarnega teksta začela označevati prav kot doživljaj, ne pa s kako drugo, morda prav tako splošno in nedoločeno oznako. Ko natančneje pregledamo vlogo tega pojma v literarni vedi, ne moremo mimo dejstva, da ohranja poleg najsplošnejšega psihološkega ali fenomenološkega pomena v sebi tudi neko bolj specifično pomensko komponento, ki je v bolj ali manj

tesni zvezi z ožjo rabo tega pojma v vsakdanji pogovorni praksi. Ta je seveda kar se da daleč od znanstvene ali filozofske, pri tem pa vendarle razkriva pomenske odtenke, ki lahko postanejo za njegovo pomensko vsebino tudi v znanosti aktualni ali celo odločilni. O »doživljajih« govorimo v vsakdanjem življenju pogosto in v najrazličnejših zvezah — za nekoga pravimo, da mu je bil največji doživljaj prva ljubezen, drugemu lansko turistično potovanje, tretjemu udeležba v vojni, nekomu spet smrt bližnjega ali pa ko je opravil kako uspešno delo, ki je zbudilo pozornost v javnosti. O »doživljaju« torej govorimo bolj ali manj v zvezi s slehernim človeškim početjem. Vendar ob pregledu teh in drugih primerov kmalu opazimo, da se pojem prilega zlasti tistim položajem, ko ostaja človek na zunaj nedejaven in se hote ali nehoite omejuje predvsem na notranjo dejavnost opazovanja, čutenja in čustvovanja, ali kot pravimo že čisto razločno — doživljanja in sodoživljanja; kolikor pa je vendarle tudi na zunanjo dejaven, meri pojem doživljaja bolj na notranjo aktivnost, ki spremlja zunanjo dejavnost ali jo pa ta šele sproži, tako da je kot njena notranja resonanca, ki traja še dolgo potem, ko se je zunanji položaj že polegel. Ko na primer rečemo, da je bila A-ju največji doživljaj udeležba v partizanskem boju, bomo pri tem mislili najbrž ne toliko na njegovo zunanjo dejavnost v tem času, kolikor veliko bolj ali pa sploh predvsem na psihično sprejemanje »vtisov« iz te dejavnosti, se pravi na notranjo aktivnost, ki so jo sprožala zunanja dogajanja, za katero pa ni niti nujno, da bi jo spremljala zares živa zunanja dejavnost subjekta, ki »doživlja«. Če naj iz takšnega stanja stvari razberemo njegovo bistvo, moramo pritrditi, da se zdi pojem doživljaja v vsakdanji govorni praksi tem bolj na mestu, čim manjša je človekova zunanja aktivnost in čim bolj se njegova dejavnost osredotoča na notranji, psihični pripetljaj.

Od tod pa je že jasneje razvidna zveza specifičnega pomena, ki ga pojmu »doživljaj« daje vsakdanja pogovorna raba, in pa literarno-estetskega doživljaja, o katerem razpravlja literarna veda s pomočjo drugih ved, zlasti psihologije. Doživljaj, prek katerega se v bralčevi zavesti pojavlja literarni tekst, je nedvomno tip dejavnosti, ki ostaja v mejah zgolj notranje aktivnosti, tako da ga spremlja minimalna zunanja akcija ali pa te sploh ni. Pri tem ni misliti samo na fizično-telesno aktivnost, ampak tudi na verbalno in vsakršno drugo znakovno izraznost, s katero se da notranjo dejavnost aktivirati navzven. Za literarno-estetski doživljaj bo veljalo, da ga ne spremlja nobena takšna aktivnost; če pa ga, zanj nikakor ni bistvena niti nujna. Obstajajo seveda različne vrste zunanjih vedénjskih znamenj, s katerimi se pri tem ali onem bralcu in poslušalcu literarno-estetski doživljaj kaže in »sprošča« navzven — od popolne zadržanosti prek tihega smeha in pritajenega joka do glasnega dajanja duška čustvom in volji. Vendar pa ostaja bistvo takšnega doživljaja v njegovi notranji, zgolj v psihično realnost naravnani dejavnosti; zunanja aktivnost mu ne dodaja nič bistvenega, zato obstaja lahko brez nje in morda v to tudi pri večini bralcev teži. To pa seveda pomeni, da je ena glavnih strukturnih svojstev literarno-estetskega doživljaja prav ta, da po svojem bistvu ni naperjen v zunanjo aktivnost; kolikor ga takšna dejavnost spremlja, je v razmerju do njegove strukture kvečjemu nekaj akcidentalnega.

Tu pa je že tudi najti odgovor, zakaj psihično realnost, prek katere stopa literatura v bralčevo zavest, imenovati prav s pojmom doživljaja. S pomočjo tega termina ne označujemo samó strukturno bistvo te pojavnosti, ampak hkrati že razmejujemo njeno območje od drugačnih odnosov zavesti

do literarnega teksta, kajti samo po sebi se razume, da literarno-estetski doživljaj ni edini možni odnos do literature. Tu bomo najbrž najprej pomislili na tako imenovano spoznavanje, kot se realizira v literarni vedi, pa tudi v kaki drugi znanosti, ki ji postaja literarno delo gradivo za takšno ali drugačno vrsto spoznanj. V spoznavanju literarnega dela gre za notranjo dejavnost, ki pa v nasprotju z literarno-estetskim doživljajem nikakor ne more ostati samo v mejah notranjega; namesto tega mora prestopiti prag zunanjega sveta in se v njem realizirati, saj bi je brez tega sploh ne bilo. Bistveno določilo spoznavanja je v tem, da se povnanji, tj., da se verbalizira ali pa kako drugače znakovno opredmeti. Spoznavanje je samo takrat in tako, da se notranja aktivnost mišljenja verbalizira navzven, in to povnanjenje je šele spoznanje v pravem pomenu besede. Nasprotno pa je za literarno-estetski doživljaj bistveno, da mu takšna zunanja simbolizacija sploh ni potrebna in da tudi ni njegov pravi konstitutivni del.⁵ Svoj doživljaj literarnega dela lahko seveda že med samim doživljanjem ali pa šele potem, ko je že prišlo do svojega »konca«, verbalno izrazimo, opišemo, o njem reflektiramo, ga sebi in drugim interpretiramo, toda s tem literarno-estetskemu doživljaju kot doživljaju ne bomo dodali nič bistvenega; velikokrat je sploh problematično, ali mu je verbalno, pa tudi kakršnokoli drugačno izražanje lahko adekvatno in ali lahko pomeni doživljaj sam na sebi; pogosto se dogaja, da doživljaj ob literarnem tekstu izražamo z verbalnimi klišeji, ga ne znamo opisati in povedati ali pa ga z verbalizacijo celo zavestno in hote iz socialnih, moralnih in podobnih razlogov potvarjamo.

S tem se seveda med literarno-estetskim doživljajem in pa spoznavanjem literarnega teksta izkazuje bistven razloček in prav za označevanje tega razločka se zdi kot nalašč primeren termin »doživljaj«, ki v tem primeru seveda ne pomeni zgolj poljuben psihičen akt in vsebino zavesti nasploh, ampak psihičen akt s posebno strukturo in bistvenimi strukturnimi lastnostmi. Spoznavanje literarnega dela, kot ga vsebuje literarna veda, vsekakor že po svoji strukturi ne more biti istovetno z literarno-estetskim doživljajem. Lahko je seveda z njim povezano, lahko mu predhaja, v procesu spoznavanja se utegnejo pojavljati bolj ali manj delni literarno-estetski doživljaji, vendar ni nujno ne eno ne drugo, kajti med obojima ni prave strukturne zveze. Zato bi morali v nekoliko zaostreni obliki zastaviti tezo, da lahko literarne tekste spoznavamo, ne da bi ob njih sploh imeli pravi literarno-estetski doživljaj; obratno pa je naš doživljaj kakega literarnega besedila lahko izredno celosten, intenziven in izrazit, ne da bi ga spremljali kakršnikoli psihični akti, ki bi bili usmerjeni v spoznavanje literarnega teksta v pravem pomenu besede. Ko smo na primer okoli desetega leta brali Finžgarjev roman *Pod svobodnim soncem*, smo imeli ob njem prav gotovo izredno intenzivno literarno-estetski doživljaj, ne da bi prihajali pri tem do znanstvenih spoznav o tekstu ali vedeli zanje; za znanstvenika, ki se ukvarja s tem tekstom, da bi ga literarno teoretsko ali zgodovinsko dojel, je malo verjetno, da bi se mu ob njem znova obnovil vsaj približno podoben doživljaj, razen morda s posameznimi momenti. Toda to je problem, h kateremu se bo potrebno še vrniti. Pa tudi sicer je razumljivo, da teza o raz-

⁵ Ko bi uporabili Marxovo terminologijo, bi morali reči, da je spoznavanje literarnega teksta po svojem bistvu seveda delo, medtem ko literarno-estetskemu doživljaju manjka ravno bistveno določilo dela, tj. načrtno in usmerjeno povnanjanje konceptualne subjektivnosti v zunanjo predmetnost.

likah med spoznavanjem in doživljanjem literarnih tekstov meri na posebno strukturo literarno-estetskega doživljaja, ki jo bo potrebno šele natančneje raziskati in opisati po bistvenih lastnostih, da bi postale jasne vse difference med obojnim odnosom do literature. V tej smeri se že odpira vrsta posebnih vprašanj, ki so ne samo teoretskega pomena, ampak že kar praktične važnosti. Ali se spoznavno in doživljajsko stališče do literarnega dela med sabo podpirata in krepi, kolikor si seveda nista kar preprosto indiferentna? Ali lahko spoznavanje bistveno stimulira doživljaje ob literaturi? Zdi se, da bi bila raziskava v to smer pomembna zlasti za pedagoško ukvarjanje z literaturo, tj. za pouk literature na nižji in srednji stopnji tradicionalne šole, saj zastavlja pri temelju vprašanje o tem, kakšen naj bo pravzaprav osnovni namen tega pouka — ali s pomočjo spoznavnih elementov gojiti in pospeševati literarno-estetsko doživljanje ali pa razvijati spoznavanje kot takšno, ne glede na doživljajske funkcije, elemente in strukture naše zavesti. Toda da bi zmogli na ta vprašanja odgovoriti, bi si morali priti do kraja na čisto z razmerjem med spoznavanjem literature v literarni vedi in pa literarno-estetskim doživljanjem. V ta namen je seveda neogibno poseči v problem, kako sploh spoznati bistvene poteze literarno-estetskega doživljaja, odkriti njegovo strukturo in jo fiksirati v znanstveno razvidni podobi.

Prav to je metodološko nedvomno eden najvažnejših, pa tudi najtežjih problemov, povezanih s problematiko literarno-estetskega doživljaja. Ker gre po vsem videzu za psihično realnost, katere narava je takšna, da ostaja kolikor mogoče »znotraj« subjekta, ne da bi prehajala navzven v verbalno ali kakorkoli drugače izraženo vedénje, je na prvi pogled že tudi očitno, da se je potrebno najprej vprašati o možnih metodah za spoznavanje takšne realnosti. To pa pomeni, da gre predvsem za problem psihološke metode, ki bi bila adekvatna takšnemu pojavu, hkrati pa primerna za znanstveno dognanje njegovih strukturnih potez. Najprej bomo seveda pomislili na možnost empiričnega pristopa in zanj potrebne induktivne metode. Naravi samega literarno-estetskega doživljaja bi bila na prvi pogled najprimernejša metoda introspekcije ali samoopazovanja, pri čemer pa seveda ni mogoče mimo pridržkov, ki jih formulira v zvezi s to metodo psihologija, ki jo ima znanstveno samo deloma za upravičeno, saj največkrat vidi v nji samo pripomoček k drugim, objektivnejšim in bolj zanesljivim metodam. Tudi pri raziskovanju literarno-estetskega doživljaja s pomočjo introspekcije se kaj kmalu izkaže, da je takšno samoopazovanje samo do neke mere zanesljivo, saj naknadno, večkrat samovoljno in tendenčno preinterpretira stanja, ki so nam samo še delno v spominu, kolikor jih pa poskušamo sproti opazovati, jih s tem prekinjamo, po svoje pretvarjamo in spreminjamo. Kljub temu nam daje prav introspekcija obilo konkretnih podatkov za spoznavanje literarno-estetskega doživljaja, do katerih ne bi mogli z nobeno drugo metodo. Poleg tega lahko podatke iz introspekcije dopolnjujemo z intervjuji in anketami, ki nam omogočajo vpogled v literarno-estetske doživljaje drugih ljudi, pri čemer je seveda podlaga njihovih izjav spet introspekcija; nato pa z medsebojnim dopolnjevanjem in primerjanjem tako zbranega gradiva poskušamo rekonstruirati tiste strukturne lastnosti literarno-estetskega doživljaja, ki so skupne izkušnjam, dojetim na induktiven način.

Toda s tem še zmeraj ne bomo prišli do zares znanstvenega spoznanja o tem, kaj je bistveno za literarno-estetski doživljaj kot tak, ne glede na razločke njegovih empiričnih realizacij, saj je zelo verjetno, da si bodo

opisi doživljaja, kot jih bomo črpali iz mnogih primerov introspekcije, med sabo zelo različni. Bralec A bere in doživlja določen literarni tekst drugače od bralca B ali C; poleg tega bo najbrž literarno-estetski doživljaj bralca A ob istem tekstu v različnih obdobjih različen. Kako torej določiti, kateri teh literarno-estetskih doživljava je najbolj adekvaten za dojetje teksta, in kakšne so torej strukturne značilnosti literarno-estetskega doživljaja ne samo pri bralcih A, B ali C, ampak na sploh in za literarno-estetski doživljaj kot tak? Objektivne psihološke metode v smislu behaviorizma nam pri raziskavi v to smer najbrž ne bi kaj prida pomagale, saj je vedénjskih elementov pri tvorbi literarno-estetskega doživljaja kar se da malo; kolikor jih je, bi jih morali opazovati eksperimentalno, tu pa nastaja problem, kako zagotoviti pristnost literarno-estetskega doživljaja v eksperimentalnih okoliščinah. To pa seveda pomeni, da nam za spoznanje literarno-estetskega doživljaja ostaja na razpolago predvsem še ena možnost — podatke, ki jih dobimo iz introspekcije, bomo morali koordinirati s spoznavami samega literarnega teksta, ki postaja predmet literarno-estetskega doživljaja in ga s svojo posebno naravo šele omogoča, da bi ob njegovih strukturah in elementih lahko ugotovili, kakšna naj bo pravzaprav psihična realnost, v kateri se tekst adekvatno lahko realizira kot predmet in vsebina zavesti. Ob induktivno zbiranje podatkov bomo na ta način postavili deduktivno izpeljavo, saj je jasno, da bomo v tej smeri literarno-estetski doživljaj deducirali iz apriorno postavljene ideje literarnega dela. Na ta način dobljena podoba literarno-estetskega doživljaja nam seveda ne bo pokazala konkretnega doživljaja posameznega bralca A, B ali C, ampak zmeraj samo shematičen literarno-estetski doživljaj nasploh, pravzaprav splošen model ali idealen tip takšnega doživljanja, ki se v konkretnih doživljajih realizira samo delno, v celoti pa najbrž skoraj nikoli.

O takšnem splošnem modelu in idealnem tipu literarno-estetskega doživljaja bomo najprej ugotovili vsaj to, da morajo biti v njem dojete vse dimenzije in možnosti literarnega teksta, vse njegove plasti, elementi in strukture, saj bi mu drugače ne bil adekvaten. Splošni model literarno-estetskega doživljaja pomeni torej tisto psihično realnost, ki bi nastala, če bi bralec v celoti in do kraja realiziral vse tisto, kar sestavlja literarni tekst in se nudi doživljaju v realizacijo; in to na način, ki je za takšno dojetje edino primeren. S tega stališča je pred vsem drugim pomembno upoštevati dejstvo, da je literarni tekst neprekinjena, nerazdeljiva, kontinuirna celota, ki je takšno ni mogoče dojeti drugače kot celostno, kontinuirno in sintetično, medtem ko vodijo spoznavne cepitve vstran od takšne celote in s tem tudi od adekvatnega dojetja. To pa seveda pomeni, da med bistvene strukturne poteze literarno-estetskega doživljaja v njegovi splošno idealni podobi sodijo nedvomno celostnost, kontinuirnost in sintetičnost. V zvezi z njimi se pa že odpirajo druge, ki niso nič manj pomembne. Če naj bo dojetje literarnega teksta res sintetično, ga ne moremo realizirati iz distance, ampak neposredno; ne more biti načrtno usmerjano ali celo umetno, z razumsko voljo izzvano, ampak čim bolj spontano; če naj bo zares spontano in neposredno, ga seveda ni mogoče realizirati s preveliko intervencijo refleksije, ampak mora biti čimbolj naivno, pri čemer nam ta beseda pomeni zgolj nasprotje refleksivne distance in posrednosti.

Zdi se, da so za adekvatno dojetje literarnega teksta v idealnem tipu literarno-estetskega doživljaja vse te poteze enako bistvene, saj bi brez sin-

tetične spontanosti ali pa brez neposredne naivnosti literarno delo v naši zavesti kaj kmalu razpadlo na izolirane dele, elemente in strukture, kar bi nas vodilo v refleksijo in analizo, s tem pa iz literarno-estetskega doživljaja v spoznavanje. V tej smeri bi pač lahko govorili o razkroju takšnega doživljaja, o postopnem razpadanju celote na posamezne elemente. Po vsem tem je mogoče trditi, da bi si idealni tip literarno-estetskega doživljaja, dobljen po strogo deduktivni poti iz strukturne analize samega literarnega teksta, morali predstavljati v obliki psihičnega kontinuuma, ki nosi na sebi vsa znamenja sintetičnosti, neposrednosti, spontanosti in nereflektirane naivnosti, v njem bi naša zavest kot svojo vsebino realizirala celoten sklop vseh možnih predstav, idej, form ali na splošno povedano struktur in elementov, ki jih kako literarno delo obsega.

Iz konkretnih literarno-estetskih doživljava, kot nam jih osvetljuje introspekcija, seveda vemo, da se splošni model takšnega doživljaja v naši zavesti samo delno realizira. Dojetje določenega literarnega teksta bo pri bralcih A, B in C različno prav v tem, da bo sleherni od njih realiziral ob tekstu nekoliko drugačen sklop njegovih struktur in elementov — ta predvsem predstavno fabulativne, drugi emocionalno refleksivne, tretji morda tako imenovane formalno stilne ali celo veržno fonične, kolikor gre za izrazito pesniški tekst. Poleg tega bodo med njimi najbrž precejšnje razlike glede na intenzivnost, sintetičnost in spontanost dojemanja. Konkretni literarno-estetski doživljaj je po svojem bistvu redukcija splošnega modela, ki ga dobimo z dedukcijo. Vendar pa takšna delna realizacija vseeno ne more čez tiste skrajne meje sintetičnosti, neposrednosti, spontanosti in naivnosti, ki začitujejo doživljaj in jih ta v slehernem primeru za svoj nastanek terja. Naše lastne izkušnje, kolikor jih lahko vidimo v luči introspekcije, nam najbrž potrjujejo misel o tem, da za formiranje literarno-estetskega doživljaja ni bistveno, katere elemente realiziramo in katere reduciramo, pa tudi ne, kakšna je njihova skupna količina, ampak predvsem njihova notranja povezava; ta pa mora v slehernem primeru nositi na sebi strukturne poteze, ki jih opisujejo pojmi sintetičnosti, kontinuirnosti, neposrednosti, spontanosti ali nereflektirane naivnosti. Naši konkretni literarno-estetski doživljaji so tem bolj izraziti, značilni in nam samim evidentni, čim bolj nosijo na sebi prav te strukturne poteze. Vsi se utegnemo spominjati, da smo kak literarni tekst, na primer Jurčičevega Desetega brata, v mladosti dojemali, ne da bi realizirali vse plasti, elemente in možnosti teksta, ostajali smo morda predvsem pri zunanje fabulativnih, zanemarili idejne, da o formalnih niti ne govorimo, toda vsem nam je najbrž ostal v spominu sintetičen, spontano naiven in prav zato intenziven način te realizacije; ko znova jemljemo tak tekst v roke, je zelo verjetno, da bomo zavestno in analitično veliko bolje dojemali njegove posamezne dele, izseke in elemente, toda naš doživljaj kljub temu ne bo nič bolj izrazit, verjetno bo precej manj značilen, ker nas enostavno ne bo več zmogla potegniti vase tista sintetična in spontano neposredna naperjenost na sam tekst, ki je bistvena strukturna poteza literarno-estetskega doživljaja.

Od tod se odpira vrsta vprašanj, na katera ni mogoče v tej zvezi do kraja odgovoriti, lahko jih kvečjemu na kratko skiciramo. Predvsem je očitno, da literarno-estetski doživljaj nikakor ni preprosto mehaničen proces, ki bi ga po svoji prosti volji lahko izzvali, uprizarjali in poljubno ponavljali. Vprašanje je, ali lahko ob istem tekstu obnavljamo zmeraj enako intenzivne

ali vsaj približno enake doživljaje. S tem v zvezi je nedvomno problem tako imenovanega »prvega vtisa«, ki se zdi v mnogih pogledih za literarno-estetski doživljaj odločen. Izkušnje govorijo v prid tezi, da ob ponavljanju doživljaja, ki nam ga je ob tekstu uspelo realizirati, njegova intenzivnost in neposrednost upadata, doživljaj izgublja svojo sintetično silo, dokler navsezadnje ne začne razpadati v mehanično obnavljanje nečesa rutinskega. Z druge strani je seveda več kot jasno, da vsak bralec ne zmore po lastni volji ob slehernem tekstu do literarno-estetskega doživljaja — nekomu je ob Kocbekovi ali Šalamunovi pesmi mogoče sintetično realizirati njene osrednje plasti, kdo drug kaj takega zaman poskuša, pač pa se mu bo to brez večjih težav posrečilo ob Menartovi ali Udovičevi poeziji. Od tod je najbrž vsaj v glavnih obrisih mogoče že tudi odgovoriti na vprašanje, do kakšne mere lahko znanstveno ali filozofsko spoznavanje pospešuje ali pa ovira literarno-estetsko doživljanje tekstov, ki so nam sočasno tudi spoznavni predmet. Zelo verjetno se iz mnogih izkušenj vsiljuje teza, da je spoznavanje nasprotno sintetični in naivni strukturi doživljaja; morda bi prav to veljalo tudi za kritično vrednostno stališče do literature, kot ga realizira poklicna literarna kritika, in sploh za vsakršno profesionalno ukvarjanje z literaturo. Znanstveniki, profesionalni kritiki in sploh misleci, ki o literaturi reflektirajo, imajo ob literarnih tekstih seveda tudi literarno-estetske doživljaje, vendar najbrž v manj spontani in neposredni, predvsem pa v manj sintetični obliki. Na splošno se zdi, da jim enovit doživljaj teksta večinoma razpade na doživljske fragmente, ki jih med sabo veže znanstvena, kritična ali filozofska refleksija. Takšna struktura seveda ni več literarno-estetski doživljaj v pravem pomenu besede, ki bi bil zares adekvaten celostni naravi teksta. Gre za doživljanje v razkrojeni, atomizirani ali fragmentarni obliki. Pogosto pa je seveda razmerje znanstvenika ali kritika literarnega teksta res zgolj na ravni spoznavanja ali refleksivnega vrednotenja; literarno-estetskega doživljaja na tej ravni dejansko ni več.

Problem možnosti in nemožnosti takšnega doživljaja nakazuje še drugo problematiko, ki je s prejšnjo v tesni zvezi. Ali nam je literarno-estetski doživljaj mogoče realizirati ob slehernem literarnem tekstu kateregakoli zgodovinskega obdobja? Kako se sploh tak doživljaj spreminja z zgodovino in kako se transformira njegova struktura z distanco, ki nas loči od nastanka teksta? Konkretno gre za problem, ali sploh še lahko adekvatno dojamemo v sintetični, neposredni in spontani formi literarno-estetskega doživljaja tekst, ki spada v okvir čisto druge civilizacije, družbe in kulture, s tem pa seveda tudi v območje posebnih psihičnih realnosti, drugačnih od teh, s katerimi nam napolnjuje in strukturira zavest naš zgodovinski svet. Ali smo še zmožni zares neposredno, sintetično in naivno dojemati indijske epe, grške epinikije, srednjeveško versko himniko ali pa razsvetljenske romane? Ali pa je doživljanje teh in vseh drugih tekstov, ki pripadajo minulim historičnim dobam, samo še fragmentarno in atomizirano, povezano z zgodovinsko, teoretsko in vsakršno drugo refleksijo? Na takšna vprašanja bi se dalo odgovoriti samo z dovolj obsežno in razčlenjeno količino introspektivnih podatkov o neposrednih izkušnjah današnjih bralcev. Pač pa se dá problemu približati vsaj posredno prek odgovora na vprašanje, ali je naš današnji literarno-estetski doživljaj preteklih literarnih tekstov vsaj približno enak ali podoben doživljaju, ki so ga imeli ob teh tekstih zgodovinski sodobniki. V tej smeri se seveda postavlja pred raziskavo nepremagljiva ovira,

ker nam minuli literarno-estetski doživljaji niso v nobeni obliki dostopni; ne dá se jih niti reproducirati niti kakorkoli drugače znova priklicati v empirično obstojnost. Psihična realnost, prek katere je zaživela v zavesti atenskih gledalcev petega stoletja pred našim štetjem grška tragedija, nam je nedostopna v svoji doživljajski neposrednosti že zategadelj, ker je obsegla tudi tiste dimenzije, plasti in elemente teksta, ki za nas doživljajsko ne obstajajo — na primer religiozna, socialno politična in seveda zlasti glasbena. Brez teh razsežnosti je naše doživljanje zgodovinskega literarnega teksta seveda nepopolno, fragmentarno in zato neadekvatno. To bi bila najbrž najprimernejša oznaka za vsakršen doživljaj ob literarnih tekstih preteklih dob. Z zgodovinsko distanco, ki nas polagoma ločuje od teksta, se zmanjšuje tudi možnost, da bi ga dojeli zares aдекватno po vseh plateg njegove celostne eksistence. Ostaja nam seveda možnost, da tekst spoznavamo po strukturah, elementih in zakonih, ki ga tvorijo v luči naše zgodovinske in teoretske zavesti; zato se zdi, da je prav spoznavanje tisti pravi modus, v katerem so nam pretekli teksti dani in prek katerega za nas eksistirajo. To bi morda lahko hipotetično trdili celo za tiste najbolj reprezentativne tekste, o katerih smo bolj ali manj upravičeno še zmeraj prepričani, da jih v pravem pomenu besede doživljamo — na primer za *Kralja Oidipa*, *Božansko komedijo*, *Hamleta* ali pa *Fausta*. Verjetno je naš literarno-estetski doživljaj teh tekstov — in to ne samo pri znanstvenikih, ampak prav tako tudi pri bralcih, naravnanih na neposredno in spontano branje — samo deloma doživljajski; drobi se v posamezne doživljaje ali celo doživljajske elemente, med temi pa obstajajo daljše ali krajše pasaze, ob katerih ostajamo doživljajsko neusmerjeni, »mrtvi« in neintenzivni, kar je seveda najboljše znamenje, da nam ni več dano zares sintetično, kontinuirno in naivno doživeti celoto teksta. Vse to pa ostaja seveda odprt problem, ki ga morajo pojasniti šele podrobne psihološke ali celó eksperimentalne raziskave.

(Konec prihodnjič.)

duhovne skupine prav tako plodno vplivale na velike, kakor so vplivale velike na male. Evropa brez izvoljenih narodov in maziljenih ljudstev.

Resnica je, da sedanja Evropa še ne pozna nobene in nikakršne stabilne socialne, duhovne in gospodarske osnove. Zato je umljivo, da v takem splošnem družbenem položaju še ni moč odkriti zanesljivih odgovorov na vsa vprašanja, ki jih zastavlja sedanji oblikovni in vsebinski tok kulture in umetnosti. Njuna nova substanca in njuna nova funkcija sta šele v stadiju postopnega razkrivanja in odkrivanja. Kljub vsemu pa je že zdaj — kot vedno doslej — eno povsem zanesljivo: tragična bit človeka, ki je razpet med iracionalno smrt in iracionalno rojstvo, ima eno samo, in še to le začasno, optimistično zatočišče in oporišče, a to je kultura-umetnost. Samo v njej se samopotrjuje neumrljivi, večni duh človekove ustvarjalnosti. Trije veliki konci, trije mučni sindromi so potemtakem tudi trije svetli začetki nove evropske kozmopolitske, demokratične in uporniške kulture-umetnosti.

K problematiki literarno-estetskega doživljaja



Janko
Kos

II

V prvem delu te raziskave je bila problematika literarno-estetskega doživljaja zastavljena predvsem s stališča pojma doživljaj, da bi se od tod pokazale tiste strukturne poteze, ki ga označujejo po formalni plati v primerjavi z drugimi možnimi odnosi do literature, zlasti v primeri s spoznavanjem. Toda v oznaki za literarno-estetski doživljaj se prek pojma »estetsko« skriva še druga stran problematike, ki ni

nič manj pomembna, pač pa kvečjemu bolj zapletena. Gre za vprašanje, v čem je tak doživljaj estetski, zakaj mu gre takšno določilo in s čim se torej loči od vseh tistih doživljavaev, ki ne samo da niso v zvezi z literaturo, ampak jih tudi v nobenem primeru ne bomo imenovali estetske. Zakaj doživljaju, za katerega gre, nekako samoumevno pritikaemo pridevek »estetski« in zakaj se ne zadovoljimo kar preprosto z oznako njegove literarnosti? Takšna vprašanja nas iz raziskovanja formalnih struktur literarno-estetskega doživljaja nedvomno usmerjajo k bolj vsebinskim problemom, saj z njimi sprašujemo o tem, kaj je vsebina takšnega doživljaja in kakšno njeno strukturno bistvo. Brž ko vprašanje razumemo s tega gledišča, že tudi sprevidimo, da se iz njega odpira dvojne možnih odgovorov — prvi, da je literarno-estetski doživljaj prav po svojem bistvu »estetski« in se ta beseda v oznaki pojavlja kot najbolj temeljno določilo; in drugi, da je estetsko samo eden njegovih nepogrešljivih atributov, ne pa kar strukturno bistvo takšnega doživljaja. Če pristanemo na drugo možnost, se bomo seveda nehote znašli pred novim vprašanjem, kaj je torej bistveno za literarno-estetski doživljaj, in šele odgovor nanj bi utegnil pojasniti temeljno vprašanje.

Toda ne glede na takšni dilemi je že zdaj videti, da se z njima postavlja dvojje različnih predstav o vsebinski strukturi literarno-esteskega doživljanja. Prva nas prepričuje, da je ta doživljanj po svoji vsebini popolnoma enovit in homogen, to pa tako, da ga kot iz središča skoz vse plasti, prežema tako imenovano »estetsko« razmerje do literature; samó doživljanj, ki je v tem smislu »estetski«, je zares adekvaten literarnemu tekstu, vsaka drugačna struktura bi ga izneverila njegovi pravi naravi. Druga možnost je ta, da v literarno-esteskem doživljanju odkrijemo izrazito heterogen ustroj, ki obstaja samo tako, da ga sestavljajo različni elementi; med njimi je bistveno važen tudi estetski odnos, vendar samo v neločljivi povezavi z drugimi elementi strukture, ki niso estetski, ampak idejni, moralni, socialni, spoznavni ipd. V tej smeri bomo seveda morali spet razločevati dvojje možnosti, saj se dá heterogenost literarno-esteskega doživljanja razumeti ali v tem smislu, da gre kljub vsemu za hierarhično strukturo, ki ji estetski moment sicer ni središče, pač pa končna rezultanta, vrh in najvišja plast, ali pa kot celoto, ki je policentrična in nehierarhična, tako da je estesko samo eden njenih elementov, njeno strukturno bistvo pa se skriva v razmerju med njimi. V tem primeru bi bila oznaka »literarno-estetski doživljanj« upravičena samo toliko, kolikor z »estetskim« nikakor ni označeno njeno bistvo, pač pa je s tem samo poudarjeno, da je v te vrste doživljanju kot značilen strukturni element navzoče tudi estesko — v nasprotju s tistimi tipi doživljanjev, ki so brez takšnega strukturnega momenta. — Pri tem moramo seveda imeti ves čas pred očmi dejstvo, da predstave o vsebinski strukturi literarno-esteskega doživljanja, naj bodo takšne ali drugačne, lahko v celoti veljajo samo za idealni tip takšnega doživljanja, kot ga dobimo z dedukcijo ob preverjanju z induktivnimi podatki iz introspekcije, nikakor pa ne za poljubno realizacijo splošnega modela. Na prvi pogled je očitno, da ima pri bralcih A, B ali C literarno-estetski doživljanj zmeraj drugačno vsebinsko strukturo, tako da tudi estetskemu pripade v nji različna vloga — od središča in hierarhično osrednje do čisto obrobne. Kljub temu pa mora tudi takšna vloga estetskega ostajati znotraj čisto določenega strukturnega okvira, ki se po svojih bistvenih potezah realizira v slehernem konkretnem literarno-estetskem doživljanju, če naj ga sploh še tako imenujemo. S takšnega stališča se seveda tudi o estskem v doživljanju literature dá razpravljati kot o legitimnem predmetu znanstvenega spoznavanja.

Res je seveda, da raziskava v to smer naletava od vsega začetka na vrsto težav, ki so skoraj vse povezane z dejstvom, da je pomen besede »estetsko« zelo negotov, odvisen od vsakršne rabe in temu primerno nihajoč. Tak se nam kaže že v vsakdanji praksi, na primer v različnih pomenih, s katerimi ga uporabljajo sodobna slovenska literarna kritika, esejistika in publicistika, pa tudi stroga literarna veda. Kaj je po mnenju te prakse v literarnem delu pravzaprav estetsko, s tem pa seveda tudi v doživljanju literarnih besedil? Že v tem območju kaže pojem značilne pomenske razločke, ki so nedvomno vredni pozornosti in se bo potrebno k njim še vrniti. Vendar pa se za sam problem zdi še pomembnejši osnovni nesporazum, ki mu je ta pojem izpostavljen pravzaprav že od vsega začetka, tj. od srede 18. stoletja, ko ga je vpeljal v filozofsko rabo Baumgarten, predvsem pa od dobe romantike, ko je v filozofiji dobil legitimno mesto, od tod pa prodril že tudi v literarno vedo, kritiko in esejistiko. V tej dobi je »estetsko« dobilo v območju človekovega doživljanja čutnosti pomen oznake za popolnost takšnega čutnega

doživljaja, s tem pa za tako imenovano »lepo« oziroma lepoto; sočasno je postalo sinonim za bistvo umetnosti in s tem za umetniško, tako da je estetika pomenila hkrati vedo o lepoti in umetnosti; to pa se je očitno lahko zgodilo samo zato, ker je v romantiki obveljala lepota za bistvo, osrednji ali pa sploh edini upoštevanja vredni, legitimni strukturni moment umetnostnih pojavov. To stališče se je pri Heglu zaostriло celo tako daleč, da mu estetika že ni več veda o lepoti, ampak samo še filozofija umetnosti, češ da je »lepo« v pravem pomenu besede realizirano samo v umetnosti in torej istovetno z njenim enkratnim strukturnim bistvom. To stališče se v nekoliko spremenjenih variantah ohranja z dediščino romantike in nove romantike vse do današnjega časa. Tu pa je že tudi najti glavni razlog za težave s pomensko nejasnostjo tega pojma. Nesporazumi nastajajo prav od tod, ker se estetika v duhu romantične in heglovske tradicije še zmeraj enači s filozofijo umetnosti, namesto da bi se reducirala na filozofsko ali znanstveno teorijo »lepega« in doživljanja lepote, kar bi bolj ustrezalo diferenciaciji področij, za katera gre, s tem pa tudi izvirnosti in natančnosti obravnavanja samih problemov. S stališča takšne rabe je razumljivo, zakaj se »estetsko« tako pogosto jemlje kot ne popolnoma jasen sinonim za umetnostno sploh, s tem pa se seveda nehoti in pogosto nevede pristaja na romantično tezo, po kateri je strukturno bistvo umetnosti lepota, tako da je bistvo umetnostnega pojava istovetno z bistvom estetskega nasploh. Estetsko doživljati kak umetnostni pojav pomeni po tej sinonimni rabi toliko kot doživljati jo adekvatno njenemu bistvu, se pravi umetnostno ali kot umetnost. S tem bi takšno doživljanje pravzaprav doseglo svoj pravi cilj, saj si zares ni mogoče zamisliti kaj bolj sami stvari primerne, kot je doživeti umetnost kot umetnost, po tej terminologiji torej estetsko. Toda od tod je že tudi očitno, da se enačenje umetnostnega in estetskega, strukturnega bistva umetnosti in lepote, zateka pravzaprav k tautologiji, ki je nepotrebna. Logičen premislek nam namreč pravi, da sleherno doživljanje umetnostnega pojava, kolikor gre res za doživljaj, ki ga označujejo sintetičnost, kontinuirnost in neposredno naivnost, ne pa morda za spoznavanje ali praktično uporabo umetnine, po svojem bistvu ne more biti drugačno kot umetnostno. Naj se doživljaji, ki jih imajo bralci A, B in C ob Tolstojevem romanu *Vojna in mir*, med sabo še tako razločujejo po elementih, ki jih realizirajo, vendarle ni nobenega razloga, da bi enega od njih razglasili za umetnostno adekvatnega in drugega ne, če so vsi enako sintetični, neposredni in kontinuirni. Razločujejo se kvečjemu po obsegu elementov in strukturnih zvez, ki jih zaznavajo v tekstu, toda ta razloček ne more biti osnova za trditev, da eni doživljajo tekst kot umetnost, drugi pa kot neumetnost. Pač pa se dá seveda trditi, da z ozirom na elemente in strukture, ki jih ta ali oni doživlja v *Vojni in miru*, doživljajo eni tekst bolj estetsko in drugi manj — ta beseda nam bo prišla na misel kar sama od sebe ob pomisli na bralce, ki v *Vojni in miru* namesto fabulativnih, značajskih ali miselno refleksivnih elementov dojemajo tudi takšne, ki jim ne moremo reči drugače kot estetske. Toda zaradi tega še ne bomo mogli trditi, da dojemajo *Vojno in mir* kaj bolj umetnostno, saj je očitno, da so tudi elementi fabulativnosti, refleksije ali likov prav tako del teksta in s tem umetnostnega pojava, ki ga tekst predstavlja, kot tisto drugo, za kar imamo pri roki pojem estetsko. Umetnostni pojav je umetnost z vsem, kar obsega, ne pa samo z enim delom svojih vsebinskih ali formalnih elementov. Umetnostno na takšnem pojavu je struktura, ne pa samo določena zvrst ali koli-

čina elementov, ki stopajo vanjo. Toda kako naj vemo, da to strukturo bolje dojema tisti, ki je obrnjen k tako imenovanemu estetskemu v umetnini — razen seveda, če ne pristanemo vnaprej v romantično tezo, da je strukturno bistvo umetnosti lepota?

Takšna in podobna vprašanja, ki ne ugotavljajo ničesar dokončnega, ampak odkrivajo v problemu samo možnosti za njegovo rešitev, kažejo, da iz mnogih razlogov ni nujno enačiti pojme estetsko in umetnostno, estetiko in filozofijo umetnosti. V marsikaterem pogledu je za raziskavo te problematike bolje videti v estetskem in umetnostnem dvoje območij, ki se sicer dotikata, vendar pa nikakor ne popolnoma pokrivata. V to smer nas navaja tudi vsakdanja raba pojma estetsko, ki je takšna, da nimamo opravka z estetskim kot oznako za »lepo« samo v umetnosti ali v zvezi z umetnostjo, ampak največkrat zunaj umetnosti, na primer v oblačenju, modi, pohištvu, oblikovanju okolja, telesnosti, športu, erotiki, naravi, doživljanju pokrajine in še kje. Takšna raba očitno ne pristaja na enačenje umetnostnega območja z estetskim, kaj takega pa se dogaja najbrž po intuitivnem dojetju zvez v samih pojavih in njihovih medsebojnih strukturnih razlik.

Vse to nas opozarja, naj tudi vsebinsko strukturo literarno-estetskega doživljaja razumemo tako, kot da se pojem estetskega pojavlja v zvezi z njim samo kot delna oznaka za določeno zvrst elementov, ki stopajo v to strukturo in so zanj tudi izjemno značilni, vendar ne tako, da bi se doživljaj literarnega dela docela ujemal z estetskim, ampak kvečjemu tako, da pripada estetskemu elementom v njem bodisi hierarhično osrednja in v doživljajskem rezultatu odločilna funkcija ali pa je estetsko samo ena njenih plasti, po svojem pomenu in funkciji prav nič bolj privilegirana kot vse druge. Toda že spotoma smo prišli do spoznanja, da je prva možnost pravzaprav nemogoča. Na podlagi introspekcije in induktivnega popisa posameznih empiričnih doživljajev literature nikakor ni mogoče priti do trditve, da se v večini teh doživljajev estetsko zares pojavlja kot osrednje, bistveno in za celoto doživljaja najbolj odločujoče. Do tega sklepa nas bi morda lahko pripeljalo deduktivno izvajanje idealnega tipa literarno-estetskega doživljaja iz ideje samega literarnega dela in njegove umetnostne strukture, kar pa se je v marsikaterem pogledu že izkazalo za dvomljivo, predvsem pa za nelogično in terminološko nezanesljivo. Pa tudi v primeru, da bi takšno dedukcijo izsilili, bi idealni model literarno-estetskega doživljaja, do katerega bi po tej poti prišli, ne smel biti v očitnem nasprotju z empiričnim gradivom, ki nam ga lahko dá induktivni popis konkretnih doživljajev. Idealni tip takšnega doživljaja je idealen prav s tem, da mora obseči vse možne konkretne doživljaje kot različne možnosti za svojo realizacijo, ne pa da bi nekatere od njih razglašal za prave, druge pa za nepristne ali celo nasprotno pravemu literarno-estetskemu doživljaju. In tako ostane kot edina možnost v razlagi vsebinske strukture literarno-estetskega doživljaja ta, da priznamo estetskemu mesto in pomen enega od njenih konstitutivnih elementov, plasti ali komponent, ki na strukturno bistven način sestavljajo njeno celotnost, vendar ne kot glavni ali celo edini določilni moment te celote. To pa seveda pomeni, da vsebinsko bistvo takšnega doživljaja nikakor ne more biti estetsko kot tako, pa tudi ne katerakoli druga njegovih strukturnih sestavin, na primer spoznavna, idejno vrednostna, moralna ali kakorkoli ideološka. Strukturno bistvo celote se mora torej skrivati v povezavi teh in drugih momentov v dinamično soodvisnost, v kateri se njihova funkcija po obsegu in

pomenu, pač glede na konkretno realizacijo v posameznikovem doživljaju, neprestano spreminja, vendar nikoli ne tako, da bi katerikoli moment iz nje popolnoma izpadel, saj bi s tem razpadla struktura celotnega doživljaja.

Zdi se, da bi takšno, po svojem bistvu heteronomno in polivalentno pojmovanje literarno-estetskega doživljaja lahko našli v zametkih že v začetku evropske literarne vede, t. j. v Aristotelovi *Poetiki*. Aristotel resda nikjer ne razpravlja o doživljaju literarnega teksta v današnjem pomenu besede, toda na več mestih se vrača k vprašanju, kako učinkuje pesniška umetnina na poslušalca oziroma bralca, kakšen užitek sproža v njem in kaj z njim povzroča. Vse to je seveda v najtesnejši zvezi s tisto psihično realnostjo, ki jo v današnji filozofiji umetnosti, pa tudi v literarni vedi, imenujemo literarno-estetski doživljaj. Aristotel o tej problematiki ne razmišlja sistematično, pač pa na različnih mestih, ki jih je treba med sabo šele povezati, da se razkrije njihov smisel. Ko govori na začetku *Poetike* o vzrokih za nastanek poezije, omenja na prvem mestu tako imenovano posnemanje, veselje do posnemanja in s tem v zvezi prepoznavanje posnetega, kar da je eden glavnih virov uživanja ob pesniških delih — ko ljudje na sliki ali pa tudi v pesniškem delu prepoznavajo pojave, se ob tem učijo, tako rekoč spoznavajo, in prav to jim je v poseben užitek. Najbrž je s to tezo potrebno spraviti v zvezo tisto pomembno mesto njegove *Poetike*, v katerem razlaga eno svojih osrednjih idej, da poezija v nasprotju z zgodovinopisjem ne posnema tako imenovanega posameznega, ampak splošno, po čemer je v spoznavnem pogledu bližja filozofiji. Ko bi ta nazor prevedli v današnjo pojmovno govorico, bi morali reči, da stavki v literarnem tekstu očitno niso spoznavno naravnani tako, da bi nas uvajali v individualno konkretno realnost, ki bi se jo dalo preverjati in s tem izkazati za objektivno resnično, pač pa je njihov spoznavni korelat generična realnost, tj. realnost univerzalij, ki se v teh stavkih pojavljajo v obliki fiktivne individualne realnosti, ki seveda sama na sebi ne more postati predmet naše spoznavne sodbe. Ko na primer beremo Cankarjev stavek »Francka ni zaspala dolgo v noč«, dobro vemo, da ne more biti resničen zato, ker bi v njem predstavljena individualna realnost bila objektivno preverljiva, pač pa edino tako, da kot objektivno resnično potrdimo generično realnost, ki se nam kaže skozenj. To pomeni, da imamo za spoznavno resnične generične pojave, na katere merijo pojmi človek, zaspati, dolgo in noč, pa tudi zveze, v katere stopajo ti pojmi znotraj Cankarjevega stavka. V tem smislu mu seveda pritiče spoznavna vrednost sodbe o nečem realnem. Nekoliko drugače se problem zastavlja ob stavkih moderne poezije, na primer ob kakem stavku iz Strniševih pesmi, in seveda še v bolj skrajni obliki iz Šalamunovih tekstov, kjer pojmi še zmeraj predstavljajo pojave generične realnosti, toda v zvezah, ki so s stališča takšne realnosti irealne; toda celo v takšnih primerih bi se dalo zagovarjati misel, da pritiče tudi takšnim stavkom še zmeraj spoznavna, ali bolje rečeno, prepoznavna funkcija, ker nas uvajajo v generično realnost, ki za nas nedvomno obstaja in jo kot takšno lahko prepoznamo, pa čeprav skozi še neznane, deformirane in že čisto irealne zveze. Bralec v literarno-estetskem doživljaju prepozna generično realnost, ki se mu skozi literarni tekst tako ali drugače predstavlja. To pa pomeni, da je ena od komponent literarno-estetskega doživljaja vsekakor tudi spoznavno-prepoznavna.

Po Aristotelovem mnenju, ki pa ni nikjer zares izrečno povedano, je ta funkcija za učinkovanje pesniške umetnine nemara celo glavna. Ali pa je

to samo videz, ki nastaja od tod, ker Aristotel že na začetku *Poetike* spregovori prav o problemu posnemanja? Ne glede na dvoumnost njegove zastavitve problema je potrebno priznati, da v *Poetiki* pozna še druge funkcije, ki jih opravlja pesniška umetnina v zavesti bralca ali poslušalca. Takoj potem, ko pripiše umetnosti izrazito prepoznavno-spoznaven pomen, namreč pravi: »Če pa gleda sliko kdo, ki upodobljenega predmeta še ni videl, ne uživa toliko v tem, kolikor je ta podoba zvest posnetek resničnosti, ampak bolj ob umetniški izdelavi, ob barvah ali čem podobnem.«¹ Ta vidik doživljanja ob umetnosti bi v današnji govorici najbrž imenovali estetskega, čeprav bi pod ta pojem verjetno hoteli zajeti še kaj drugega in ne samo tisto, kar našteva Aristotel v citiranem stavku. Toda prav to je problem, ki ga bo potrebno posebej premisliti.

Navsezadnje pa Aristotel v odstavkih, posvečenih tragediji, spregovori še o eni komponenti doživljanja ob literaturi in njenega učinkovanja, o komponenti, ki se mu zdi za tragedijo docela bistvena; to je seveda zbujanje katarze s pomočjo čustev, sočutja in strahu. Tu se seveda ni mogoče niti potrebno spuščati v problem katarze, pač pa je nujno poudariti, da Aristotelu ob tej očitno ne gre niti za prepoznavanje niti zgolj za estetske užitke ob literarnem delu, ampak za vrednostna čustva, se pravi za idejno-vrednostno opredeljevanje spričo eksistenčnih problemov, ki jih predstavlja pesniška umetnost. In tako bi morali trditi, da se v luči Aristotelove *Poetike* tudi tu kaže ena od možnih komponent literarnega dela in s tem literarno-estetskega doživljanja.

Teoretično je seveda čisto mogoče, da eno od sestavin literarno-estetskega doživljanja, ki jih je v osnovnih potezah zarisal že Aristotel, razglasimo za bistveno ali dominantno, češ da so ji vse druge samo osnova ali sredstvo za lastno realizacijo. Res so kaj takega različne filozofske ali pa umetnostno programske smeri v preteklosti poskušale, dokazujoč, da je bistvo umetnosti in njenega doživljanja bodisi resnica bodisi lepota, socialno dobro ali kaka posebna vrsta duhovno-čutnega užitka. Z znanstvenega gledišča je takšno početje nelegitimno, ker niti z indukcijo niti z dedukcijo, ki naj se vzajemno potrjujeta, ni mogoče dokazati, da je struktura literarno-estetskega doživljanja zares hierarhično urejena in monocentrično usmerjena. Zato tudi ni mogoče trditi, da je strukturno bistvo literarno-estetskega in umetnostnega doživljanja sploh v estetskem, kot seveda ne more biti v kakem drugem elementu njegove strukture. Bistvo takšnega doživljanja ni niti prepoznavno-spoznavno v obliki tako imenovane resnice niti estetsko niti idejno-vrednostno v podobi kakršnekoli socialne, moralne ali ideološke koristi, pač pa kvečjemu v povezanosti teh in drugih komponent v strukturo celote. Bistvo literarno-estetskega doživljanja je posebna struktura, ki se je ne dá izvesti na nobenega njenih konstitutivnih elementov. S tega gledišča seveda literarno-estetski doživljaj ni in ne more biti istoveten s tako imenovanim estetskim doživljanjem, o katerem imamo navado govoriti zunaj umetnostnega območja, na primer ob predmetih praktične rabe, modi, človeški ali živalski telesnosti, organski in anorganski naravi. Sicer je pa celo za tak doživljaj dvomljivo, ali se v čisti obliki sploh kadarkoli realizira, tj. kot zgolj estetsko čustvo, naravnano zgolj na estetske kvalitete svojega predmeta. Za doživljaj »lepe« pokrajine bi lahko redoma ugotavljali, da se ne veže samó z

¹ Cit. po izdaji Aristoteles — *Poetika* (1959) v prevodu Kajetana Gantarja, str. 39.

estetskimi čustvi, ampak sintetizira v sebi še druge psihične vsebine, ki z estetskim same na sebi nimajo nobenega opravka. Toliko bolj bi kaj podobnega lahko trdili za estetičnost uporabnih predmetov, telesnosti ali mode, kjer igrajo skoraj zmeraj odločilno vlogo socialni, moralni ali erotični momenti.

Bistven za boljše razumevanje literarno-estetskega doživljanja in funkcije, ki pripade v njegovi strukturi estetskemu, je seveda odgovor na vprašanje, kaj je pravzaprav bistvo estetskega. Tu se ponuja vrsta odgovorov, ki so znani iz filozofske tradicije in so še danes v konvencionalni rabi, čeprav pri natančnejšem pregledu najbrž ne zadoščajo. Takšno je na primer mnenje, da je bistvo estetskega v brezinteresni kontemplaciji, kot da je kontemplativno razmerje do realnosti po svojem bistvu estetsko; dejansko se kontemplacija pojavlja v naši vsakdanji izkušnji, v filozofski praksi in še drugod, vendar pogosto ni niti najmanj estetska, kar seveda pomeni, da je sicer lahko konstitutiven element estetske pojavnosti, ne more pa biti njen osrednji nosilec ali celó strukturno bistvo. Druga, prav tako enostranska teorija je najbrž ta, da je bistvo čistega estetskega razmerja do sveta v tem, da se obrača k nečemu fiktivnemu, zgolj domišljjsko obstojnemu, kar ni prava objektivna realnost, ampak samo »kvazirealnost«. Tudi takšna fiktivnost je samo pogojno element estetskega, kot se realizira v umetnostnih tvorbah, ni pa zanj, kot je poudaril že Ingarden, nujna ali celo bistvena, saj v tistih umetnostih, ki ne predstavljajo ničesar realnega, kvazirealnost ne more igrati nobene prave vloge.² Poleg tega pa se današnjemu mišljenju že v luči Aristotelovih tez o pesništvu dovolj prepričljivo kaže, da tisto, kar se nam zdi v literaturi fiktivno, zgolj domišljjsko in v objektivnem smislu neobstojno, zajema vase vendarle elemente in strukture generične realnosti, ki jo v tej obliki natančno prepoznavamo kot dejansko obstojno, nikakor pa ne kot nekaj navideznega ali izmišljenega; takšna generična realnost je v literaturi zmeraj navzoča — če ne drugače, pa v svoji negativni podobi, tj. kot deformacija takšne realnosti, kot njeno razrušenje, kršenje in zametavanje, na primer v moderni literaturi, zlasti poeziji, kjer je takšno obravnavanje generične realnosti prvi pogoj za doživljanje in učinkovanje literarnega teksta.

Bolj plodno za razumevanje tega, kaj je v literarnih tekstih estetsko po svojem bistvu, se zdi upoštevati vsakdanjo rabo tega pojma, kot se kaže na primer v sodobni literarni kritiki, esejistiki in publicistiki, od tod pa prodira tudi v vsakdanji govor o literaturi. Na prvi pogled je očitno, da ta raba niha med več možnostmi, ki se pa navsezadnje vendarle izkažejo za različne vidike istega problema. Pogosto za estetsko razglašajo tisto, kar je v literarni umetnini čutno nazorno ali kakorkoli povezano s »čutnostjo«; pri tem mislijo deloma na »vsebino« z njenimi snovnimi elementi, predstavami, motivi in liki, deloma na obliko. Nič manj redki niso primeri, ko v vsakdanji rabi z estetskim mislijo predvsem na formo literarnega teksta, na stil, kompozicijo in verzni ali prozni ritem, kot da je to tisto, kar je na literaturi estetskega. In končno ni tako redko, ko z besedo estetsko ne merimo niti posebej na »vsebino« niti na formo, ampak na razmerje med njima, tj. na njuno medsebojno ustreznost in usklajenost. Vsaka teh možnosti je seveda

² Prim. v delu Romana Ingardena *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), str. 223.

po svoje prava, ker intuitivno išče estetsko tam, kjer ga je v literarnih tekstih edino mogoče najti. Hkrati pa je vendarle samo približna, saj estetskega v literaturi ni mogoče enačiti preprosto niti s »čutnostjo« niti s formo niti z razmerjem med tako imenovano vsebino in formo; vse to so kvečjemu območja, v katerih se estetsko v literaturi realizira, ne pa že estetsko samo. Toda od tod je že tudi videti, da so za razumevanje estetskega in njegove funkcije v literaturi vendarle še zmeraj uporabna določila, ki jih je vsakdanja govorna raba sprejela iz klasično romantične tradicije in jih uveljavljala ne samo v literaturi ali umetnosti nasploh, ampak tudi v vseh izvenumetnostnih področjih, kjer imamo po obči izkušnji opravka z estetskim. Po tradiciji je estetsko tako imenovana lepota, in to je pomen, ki mu ga priznava tudi sodobna govorna raba. Moderna misel je pojem lepote večinoma osvobodila metafizičnih določil, s katerimi je bila bistveno zvezana od predsokratikov naprej, in ga povezala z antropološko problematiko, s strukturo človekovega psihofizičnega bivanja, z razmerjem te strukture do zunajčloveškega fizičnega sveta. Pri tem se pa moderni misli odkriva že tudi večdimenzionalnost, lepote in kriterijev, po katerih jo pojmujejo, večdimenzionalnost, ki je pomembna tudi za razumevanje estetskega v območju literarnih pojavov. Da spadajo med določila lepega zlasti enota v mnogoterosti, harmonija, simetrija, proporcionalnost in kar je še podobnih, vemo že od Platona in Aristotela naprej; pri teh določilih je ostajala evropska misel o lepem še v dobi renesanse, baroka in klasicizma. Čeprav dandanes ne vidimo razloga, zakaj bi se morali odreči od antike podedovanim kriterijem za estetsko, pa se seveda že jasno zavedamo, da z njimi območje estetskega ni izčrpano, ker zarisujejo samo en tip lepote; tistega, ki bi mu lahko dejali linearno statično območje lepega. Romantika je bistveno razširila teoretsko vedenje o estetskem, ko je ob določila antične estetske in umetnostne teorije postavila še druga, ki so bila v estetski in umetnostni praksi že vseskozi uveljavljena, a jih filozofska teorija ni obsegla. Tu je misliti na določila barovitosti, dinamičnosti, živosti, svežine, slikovitega kontrasta in kar je še podobnih določil, ki so seveda prav tako kot enovitost harmonija in proporcionalnost zasidrana v antropološki strukturi realnosti, v njeni biofizični in psihofiziološki urejenosti, vendar v drugačni sferi te strukture — ne v njeni linearno statični težnji k ravnotežju, ampak v njeni dinamično vitalistični naravnosti h gibanju, rasti in razvoju. Od romantike naprej v evropski umetnosti in literaturi, estetiki in filozofiji umetnosti pod estetskim pojmujejo izmenoma bodisi linearno statični bodisi dinamično vitalistični vidik lepote, najpogosteje pa vzporedno oboje, ne da bi natančneje razločevali eno in drugo, saj se oba vidika o konkretnem spajata in sta pogosto neločljiva.

S tega stališča je mogoče že tudi določeneje opisati, kaj vse je v strukturi literarnega dela estetsko, s tem pa tudi v ustroju literarno-estetskega doživljanja, ki mu je besedna umetnina kot predmet prirejena. Tudi v območju literature se tako imenovana lepota lahko pojavlja bodisi v svoji literarno statični ali pa dinamično vitalistični razsežnosti, največkrat seveda v povezanosti obeh. Hkrati pa se takó pojmovano estetsko realizira znotraj literarnega teksta na različnih ravneh, ki jih vsakdanja pojmovna raba tudi bolj ali manj jasno razločuje — najprej v vsebini literarnega dela, v njenih snovnih elementih, predstavah in motivih, nato v njegovi formi in nazadnje v razmerju med obema.

S tega gledišča je videti, da je delež estetskih elementov v strukturi literarnega teksta lahko kar se da različen. V tradicionalni literaturi antike, renesanse, baroka in klasicizma z romantiko vred se estetsko ne tako zelo redko pojavlja v vseh treh smereh, tj. na ravni vsebine, forme in njunega medsebojnega razmerja, tako da so pravzaprav zasičena z estetskim, se pravi z različnimi elementi lepote. Ko beremo na primer Keatsovo pesem *Jeseni* (*To Autumn*), se bolj ali manj jasno zavedamo, da je v nji »lepa« ne samo snovna vsebina s svojimi čutno nazornimi podobami melanholično sladke jeseni, ampak tudi forma z evfonijo ritma in besedne zvočnosti, nazadnje pa je do kraja estetska tudi popolna skladnost duhovnosnovne vsebine in tej prirejene oblikovanosti. Vendar bi se zelo motili, ko bi mislili, da je večji del tradicionalne literature v tej meri estetski ali da je »klasičnost« literarnih del kakorkoli odvisna od količine estetskih elementov v njeni strukturi. Starejše evropske literature so premogle tekste, ki po svoji vsebini in snovnosti nikakor niso bili estetski v smislu lepote, ampak so bili izrazito neestetski, ali preprosto rečeno, grdi, za kar je eden najznamenitejših primerov Villonova *Tožba lepe Orožarke* (*Les regrets de la belle Heaumière*), kjer je estetsko navzoče samo v formi in pa seveda tudi v razmerju forme z vsebino, naj bo ta še tako neestetska. Takšni teksti so najboljši dokaz, da umetniško v literaturi nikakor ni istovetno z estetskim, ali da vsaj ni z njim v premem sorazmerju; novejši primeri esteticizma govorijo celo v prid misli, da se s hipertrofijo estetskega struktura literarnega dela kot temelj njegove literarnosti rahlja, onstran skrajne nasičenosti z estetskim pa celo razpade. V novejših literarnih smereh, posebno od realizma in naturalizma naprej, so posebno v prozi zmeraj številnejši in značilnejši teksti, ko je ne le v njihovi vsebini, ampak tudi v formi zmeraj manj elementov lepote, tako da ostaja v njih kot temeljna dimenzija estetskega velikokrat samo še skladnost neestetske vsebine z neestetsko formo, kar pa seveda še zmeraj doživljamo kot estetski vidik realnosti — dokaz, kako paradoksalen je lahko delež estetskega v literaturi in človeški eksistenci sploh. Primer za takšno enostransko redukcijo lepega v literarnih tekstih je proza modernega romana in novelistike, kjer je skladnost vsebine in forme pogosto edini ostanek s tradicijo sporočenih elementov lepote in kjer so celo ritmične ali fonične sestavine stila v estetskem pogledu zredčene na minimum.

Ti in podobni primeri se sami od sebe razvrščajo v lestvico, ki nazorno kaže, da je delež estetskega v strukturi literarnega teksta in s tem tudi v literarno-estetskem doživljaju kar se da različen, saj seže od popolne estetizacije literature do izginevanja lepote iz njenih vsebinskih in formalnih struktur. To je seveda že samo po sebi argument za tezo, da estetsko ne more biti strukturno bistvo literature kot literature, s tem pa tudi ne bistvo literarno-estetskega doživljaja, kar seveda pomeni, da ima tudi v oznaki takšnega doživljaja ta pojem samó pogojno in omejeno vrednost, ne pa da bi označeval njegovo bistvo. Toda z druge strani je iz same argumentacije že tudi razvidno, da je estetsko vendarle nujen konstitutivni element za strukturalizacijo literarnega teksta, s tem pa za obstoj literature kot besedne umetnosti neogiben in nepogrešljiv, prav tako, kot so za to strukturo neogibni elementi spoznavnosti, tj. prepoznavnega predstavljanja generične realnosti in idejno-vrednostnega opredeljevanja eksistence, o čemer je razpravljal že Aristotel. Brez estetskega bi se struktura literarnega dela razkrojila, kot bi jo razrušila tudi popolna odsotnost prepoznavne funkcije ali pa vrednostnega razmerja

do realnosti. Ko bi estetsko iz strukture literarnega teksta popolnoma spodrinilo vse druge elemente ali pa bi ob njih do kraja izginilo, bi pred sabo ne imeli več literature in literarno-estetski doživljaj ne bi bil več mogoč; namesto tega bi imeli opravka z drugačnimi sferami človeške dejavnosti. Oboje se dejansko dogaja z literaturo današnjega časa v različnih smereh — bodisi ko iz nje v skrajnih oblikah modernizma izginevajo prepoznavne in idejno-vrednostne sestavine in se literatura spreminja v estetsko dejavnost z besedami ali celo zgolj z grafičnimi znamenji, bodisi v smeri skrajne socialno-politične angažiranosti, ko postaja beseda samo še idejni signal brez razmerja do estetskih kategorij; in seveda tudi v smeri skrajnega verzizma, ko je literarni tekst samo še dokument za razpoznavanje stvarnosti in njenih generičnih oblik.

Območje literature se torej širi med skrajnimi možnostmi teh strukturnih modelov; mednje je razpeto tudi območje literarno-estetskega doživljanja. Literatura je predmet, ki omogoča realizacijo literarno-estetskega doživljanja, ta pa je po svojem strukturnem bistvu določen s posebnim razmerjem raznovrstnih elementov, ki stopajo vanj. Kjer takšne strukture ni, literarno-estetski doživljaj ni več mogoč, s tem pa tudi ni več literature v pravem pomenu besede. Na mesto literature stopajo druge oblike dejavnosti in doživljanja, katerih struktura je bistveno drugačna in zato seveda literature ne morejo nadomestiti v tem smislu, da bi opravljale njeno funkcijo. Pač pa lahko usmerijo človeka k drugačnim funkcijam, k drugačnim modelom občevanja z realnostjo in s samim sabo, kar seveda pomeni, da mu postaja literarno-estetski doživljaj nedosegljiv ali odveč. Od tod se zastavlja vprašanje o nemožnosti literarno-estetskega doživljanja in psiho-socialnega pomena takšne nemožnosti, to pa je seveda problem, ki bi ga bilo mogoče obravnavati na drugačni ravni in v drugem okviru, kot se postavlja problematika literarno-estetskega doživljanja samega na sebi.