

Boris A. Novak
Ljubljana

POEZIJA MED ČUDENJEM IN TRIVIALNOSTJO PRIČAKOVANJA

I

Prvotni pomen latinskega pridevnika „*trivialis*“ je „na treh poteh“, kar izvira iz pridevnika „*tri-vius: tripoten, razpoten, na razpotju*“. Iz te osnovne pomenske vrednosti izvirajo preneseni pomeni: že starim Rimljanom je „*trivialis*“ pomenilo „*pouličen, navaden, prostaški*“.

Sodobna literarna teorija označuje trivialno književnost z dvema osnovnima definicijama, ki bi ju z določeno mero poenostavljanja lahko imenovali „*sinhrono*“ in „*diahrono*“: na sinhroni ravni trivialno literaturo označuje predvsem strukturna naslonjenost na klišeje, na diahroni ravni pa dejstvo, da se je zgodovinsko formirala kot „*nizka*“ umetnost, in sicer na podlagi tematsko-sporočilnega in jezikovno-stilističnega odstopanja od vladajočih norm „*visoke*“ umetnosti.

Obe definiciji povsem držita, in vendar sta v medsebojnem protislovju.

Klišeji so dejansko značilni za vse žanre sodobne trivialne literature, od ljubezenskih, zdravniških in kriminalnih romanov prek t. i. „*ljudskih iger (Volksstücke)*“ do priložnostne poezije, kakršna mrgoli po nešteti „*spominskih*“ albumih; tovrstna literarna produkcija uveljavlja konformistično stališče do sveta in uporablja nešteta splošna mesta, da bi dosegla zmeraj enake čustvene odzive pri širokem, intelektualno neosveščenem občinstvu.

Po drugi strani pa je treba priznati, da „*nizka*“ umetnost ni nujno klišejska, saj utegne vsebovati tudi močan subverzivni naboj do sočasno vladajoče „*visoke*“ umetnosti. Spomnimo se le plodne Brechtove uporabe literarnih in dramskih postopkov „*nizke*“, „*trivialne*“ provenience za doseg izrazito profiliranih in inovativnih estetskih in ideoloških sporočil. S tega stališča se koncept trivialne literature izkaže kot ideološki konstrukt non plus ultra, kot ideološko pomagalo vladajoče estetike.

Očitno je torej, da je problem trivialnosti v literaturi možno obravnavati z dveh diametralno nasprotujočih si izhodišč, s prvega, ki trivialno literaturo obravnava le kot skrajno razvodenitev umetnosti v smeri potrošnega blaga, in z drugega, ki v trivialnosti vidi tudi ploden naboj. Da bo problem hujši, je očitno, da se obe razsežnosti medsebojno tesno prepletata.

V pričujočem razmišljanju bom poskusil analizirati problem trivialnosti z obeh stališč. Najprej s stališča plodnega naboja trivialnosti, kakor sem ga doživel skozi svojo lastno pesniško prakso.

II

Skozi vso zgodovino književnosti lahko opazujemo proces spreminjanja marginalnih, trivialnih žanrov v osrednje tokove literarnega izražanja. Najboljši primer preraščanja obrobnega, manjvrednega žanra v visoko umetnost nam ponuja roman, ki je prehodil dolgo pot od nepomembne pripovedne zvrsti do poglobitvega načina literarnega izražanja v zadnjih dveh stoletjih. Mnoge podzvrsti romana so svojčas veljale za trivialno literaturo, da bi nato ponudile žanrski okvir za velike umetnine: spomnimo se le nenavadne zgodovine kriminalke, ki je od gotskih romanov sumljivega slovesa prek umetniškega naboja Edgarja Allana Poeja dosegla vrhunce svetovne književnosti v nekaterih romanih Dostojevskega.

Te zgodovinske premike žanrov od marginalnih zvrsti k osrednjim načinom literarnega izražanja lahko opazujemo na različnih strukturnih ravneh, med drugim tudi na tematski in jezikovno-stilistični.

Mnoga področja neposredne življenjske izkušnje otrok so dolgo časa ostajala zunaj dosega literature, ker jih je moralizirajoča pedagogika kot izpostava vladajoče morale dolgo časa izključevala iz območja upesnitve vrednih tem, češ da gre za trivialne probleme. Šele liberalizacija družbene morale v zadnjih desetletjih je rehabilitirala mnoge situacije iz vsakdanjega življenja otrok kot hvaležne predmete literarnega oblikovanja.

Spomnimo se zgodovinskega dejstva, da je izraz *žanr (genre)* v zvezi s slikarstvom v 18. stoletju označeval drobne, pogosto anekdotične prizore iz domačega, vsakdanjega življenja; v nasprotju z „visokim“ slikarstvom zgodovinskih prizorov je torej sam izraz *žanr* označeval „nizko“, trivialno likovno produkcijo upodabljanja trivialnih tem.

Isto velja tudi za stilistična vprašanja, recimo za različne ravni jezika. Šele v zadnjem času je slovenska kulturna zavest v književnosti za otroke in mladino dovolila in sprejela literarno uporabo nekaterih izrazov, ki imajo zvezo z genitalijami. Ker iz psihologije dobro vemo, v kolikšni meri vprašanja spola vznemirjajo otroke, moramo priznati, da je cenzuriranje tozadevnih plasti besednjaka dolgo časa izključevalo iz območja literarnega oblikovanja pomembno plast otrokovega doživljajskega sveta. Ko sem pred leti prvič uporabil te trivialne besede v pesmi *Vodomet*, sem imel ob vsakem javnem branju priložnost slišati smeh olajšanja in navdušenja otrok, da je njihov skrivni, s strani odraslih prepovedani svet končno prišel do besede. Dovolite mi, da to pesem citiram:

VODOMET

I

noga igra nogomet

roka igra rokomet

lulek igra vodomet

II

noga riše sled

roka boža cvet

lulek zaliva svet

Če so pedagogi še nekako sprejeli to pesem, pa nikakor niso mogli pogoltniti pesmi *Marjetične meditacije*, ki sem jo napisal l. 1973 za odrasle in jo l. 1991 ponatisnil za mladino, in sicer v priročniku pesniških oblik z naslovom *Oblike sveta* kot primer konkretne poezije:

MARJETIČNE MEDITACIJE

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

ljubi me

ne ljubi me

jebi ga

Naj poudarim, da mi nikakor ne gre za uporabo kletvic za vsako ceno. Celo obratno: v svojem privatnem življenju skoraj nikoli ne kolnem, pa ne zaradi spoštovanja zunanje spodobnosti, temveč zaradi tega, ker se mi zdi, da tega kratko malo ne znam početi na dovolj prepričljiv in naraven način. Če se mi kdaj le zalomi, da zakolnem, to storim na silo, tako da zveni banalno in zatorej tudi dejansko grozno. Kot pisatelj pa sem mnenja, da mora literatura izkoristiti vse plasti jezika. Končne poante pesmi *Marjetične meditacije* se pač ne da doseči z nikakršnim nadomestkom tega učinkovitega vzklika. Če bi „*jebi ga*“ nadomestil z, denimo, „*ah! kaj hočemo! takšno je življenje!*“, bi pesem nepovratno uničil.

Ob objavi te pesmi se je sprožila proti meni serija napadov v časopisju, češ da onesnažujem jezik in kvarim mladino s svojo „*trivialno straniščno poezijo*“. Vsi ti napadi so redno prihajali iz vrst pedagogov. Obenem moram poudariti, da se mlado občinstvo ob vsakokratnem javnem branju te pesmi imenitno zabava; vselej imam občutek, da prav s to pesmijo prebijem led in vzpostavim komunikacijo z mladimi poslušalci, saj spregovorim v njihovem jeziku in me nato sprejmejo kot svojega pesnika. Od tega trenutka dalje so

pripravljeni prisluhniti tudi bistveno drugačni in bolj zahtevni poeziji, vključno s pesniškimi besedili, pisanimi v vezani besedi, v strogih klasičnih oblikah, v kakršnih sem napisal večino svojih pesmi.

Moralistični, puritanski prezir nad trivialnostjo mi je torej zoprn. Trivialnost pripada območjem neposredne življenjske izkušnje. Če je res, da se književnost – kot radi poudarjamo s trivialno patetično frazo – „*napaja iz življenja*“, potem lahko književnost črpa svojo moč tudi iz trivialnosti... pod pogojem, če jo seveda obravnava kot material za svojo umetnost. Če pa po drugi strani trivialnost okuži samo strukturo literarnega dela, potem je umetnost izgubljena.

Prav tovrstni trivializaciji literature bo posvečeno naslednje, bolj teoretično intonirano poglavje pričujočega razmišljanja.

III

Naslov pričujočega referata – *Poezija med čudenjem in trivialnostjo pričakovanja* – seveda ne pomeni, da je sleherno pričakovanje že a priori trivialno. Naj opomnimo na izjemno ploden pomen, ki ga ima pojem pričakovanja v eni izmed najbolj vplivnih vej sodobne estetike – v t. i. **repcijski estetiki**.

Tradicionalna pozitivistična estetika (npr. Paul Van Tieghem: *La littérature comparée*, 1939), je recepcijo razumela kot pasivno bralečvo sprejemanje teksta. To pozitivistično pojmovanje ni zdržalo kritike repcijske estetike, ki jo je vpeljal Hans Robert Jauss in njegov krog z univerze v Konstanzu z revialnim glasilom *Poetik und Hermeneutik* (začetek izhajanja l. 1964). Pri svojem poudarjanju aktivne vloge repcije pa je repcijska estetika zgolj razvila temeljno odkritje Husserlove fenomenologije, da je zavest po svoji naravi intencionalna ter da je sleherni akt zavesti vselej naravnian k nekemu predmetu zunaj sebe, kar je na ravni estetike najbolj natančno formuliral Roman Ingarden v svojem poglavitnem delu *Das literarische Kunstwerk* (1936). Po Ingardnu ima literarno delo naslednje plasti: 1) plast jezikovnih zvočnih tvorb, 2) plast pomenskih enot, 3) plast predstavljenih predmetnosti in 4) plast shematiziranih aspektov. Literarni tekst ponuja le shematizirani zapis, ki ga mora bralec v procesu branja napolniti s svojimi podobami, „konkretizirati“ z aktivnim delom predstavljanja, domišljije in interpretacije. Ingarden poudarja, da sam tekst še ne predstavlja „literarne umetnine“, temveč da se umetnina vselej rodi kot sad so-delovanja med besedilom in bralecem.

Repcijska estetika izhaja iz upravičene trditve, da smisel umetniškega dela ne leži v samem njegovem besedilu, zvoku (glasba) in sliki oz. kipu (likovna umetnost), temveč zmeraj znova nastaja kot rezultat repcije (branja, poslušanja, opazovanja), da torej smisel umetniškega dela ni statičen, vnaprej in enkrat za vselej dan z materialno podobo umetniškega dela ter pomensko zaprt, temveč vselej odprt in spremenljiv. Poleg „**pripravljenosti za razumevanje (Verständnisbereitschaft)**“ igra bistveno vlogo pri repciji t. i. „*horizont pričakovanja (Erwartungshorizont)*“, s katerim repcijska estetika stoji in pade. Čeprav je Jauss prevzel ta pojem iz Mannheimove sociologije, je pri tem treba upoštevati bistveno daljšo predzgodovino tega pojma, saj gre za eno izmed temeljnih kategorij filozofske hermenevtike, kakor jo je na podlagi Schleiermacherjevih in Diltheyjevih pobud zastavil Heidegger in razvil H. G. Gadamer. Tako je na področju filozofije zgodovine že Dilthey trdil, da objektivnega

zgodovinopisja samega po sebi ni, temveč da zgodovino za nazaj „piše“ vsakokratna interpretacija.

Po drugi strani je v premislek problematike horizonta pričakovanja treba pritegniti tudi zgodovino estetike oz. širše duhovno-zgodovinske razsežnosti funkcioniranja umetnosti skozi čas. Znano je, da je vse do novega veka recepcija umetniških del skoraj izključno temeljila na zadovoljevanju vnaprejšnjega pričakovanja, medtem ko novoveška estetika temelji na principu inovativnosti. Jurij Lotman je v svojih znanih knjigah *Lekcii po strukturalnoi poetike* (1964) in *Struktura hudožestvenogo teksta* (1970) med drugim začrtal tudi tipologijo kultur: „V zgodovini svetovne umetnosti (...) umetniški sistemi, ki svojo estetsko vrednost povezujejo z originalnostjo, predstavljajo prej izjemo kot pravilo. Folklorja vseh narodov sveta, srednjeveška umetnost (...), commedia dell'arte, klasicizem – to je nepopoln seznam umetniških sistemov, ki vrednosti dela niso merili po kršenju, temveč po spoštovanju določenih pravil.“ To vrsto estetike Lotman imenuje **estetika istovetnosti** ter pravi, „da temelji na popolnem poistovetenju upodobljenih življenjskih pojavov z avditoriju že znanimi modeli – klišeji, ki so stopili v sistem ‚pravil‘“. Njej nasproti pa postavlja **estetiko nasprotnosti**, ki je značilna za umetniška gibanja in obdobja od baroka in romantike naprej, kjer „modelom stvarnosti, na katere je bralec navajen, umetnik zoperstavlja svojo, originalno rešitev, ki jo ima za bolj resnično“.

Inovativnost kot eden izmed najpomembnejših kriterijev za priznanje umetniške vrednosti literarnega dela se je še bolj radikalizirala s pojavom **modernizma** v drugi polovici 19. stoletja ter nato različnih **avantgardističnih** gibanj v prvi polovici 20. stoletja. V tem obdobju je bilo zadovoljevanje estetskega pričakovanja stigmatizirano kot znamenje neizvirnosti in s tem avtomatično tudi šibkejše izrazne oz. umetniške moči. Očitno sta se šele s pojavom **postmodernizma** literarna praksa in teorija otresli strahovlade inovativnosti kot nujnega pogoja umetniške vrednosti. Postmodernizem se je namreč učinkovito uprl hipertrofirani modernistični ideologiji avtorstva in izvirnosti ter z literarnimi strategijami citiranja, kolaža različnih historičnih slogov ter sintetiziranja modernistične svobode izraza s klasičnimi oblikami, žanri in tradicionalnimi literarnimi postopki rehabilitiral tudi pričakovanje bralca kot legitimno sestavino in celo predpogoj estetske komunikacije.

Vsa ta vprašanja se navezujejo na klasično teorijo komunikacije, ki je v zadnjem času doživela tudi zanimivo in plodno korekcijo s temeljno tezo t. i. **teorije relevance**, da je določeno sporočilo relevantno takrat, ko spreminja naše znanje. Ta fenomen je seveda opazila že teorija komunikacije, saj je znano, da sporočilo nima le vrednosti samo po sebi, temveč da vselej prejema svojo informacijsko vrednost tudi iz konteksta: tako je sporočilo, da „zunaj sneži“ bolj informacijsko nabito maja kakor decembra, bistveno bolj informativno v tropskih predelih kakor na Severnem polu. Razlika med klasično teorijo komunikacij in teorijo relevance pa se nazorno kaže prav pri razvodu inovativnosti in estetskega pričakovanja, ki smo ga zgoraj odprli: popolnoma novo sporočilo bi po klasični komunikacijski teoriji imelo največjo informacijsko vrednost, medtem ko bi po teoriji relevance bilo povsem irelevantno, saj ga recipienti ne bi imeli kam umestiti.

Prav kompleksen odnos med pričakovanjem in novo informacijo predstavlja eno izmed ključnih vprašanj književnosti za otroke in mladino. V okviru pričujočega razmišljanja se ne moremo dotakniti vprašanja razlike med estetskimi in zunajestetskimi funkcijami literarnih besedil, namenjenih otrokom

in mladini. Samo dejstvo, da je določeno književno delo *namenjeno* odraščajočemu občinstvu, pa pomeni, da je vprašanje razmerja med horizontom pričakovanja in novimi informacijami še posebej občutljivo. Specifičen obseg vrednosti o svetu, s katerim lahko mladi bralci operirajo na določeni starostni stopnji svojega doživljajskega in intelektualnega razvoja, zahteva od avtorja določeno prilagoditev njihovi stopnji sprejemanja. Prav dejstvo, da gre za bralca, ki *odrašča*, pa obenem vzpostavlja prav nasproten princip – princip nove informacije, novega sporočila, ki razširja že osvojena obzorja zavesti o svetu. Književnost za otroke in mladino se torej dogaja kot nenehen notranji boj dveh nasprotujočih si principov – spoštovanja vnaprej določenega horizonta pričakovanja in njegovega preseganja z novim sporočilom. To notranje protislovje je temeljni motor specifične umetniške in vzgojne vrednosti literature za otroke in mladino (pri čemer se v vprašanje razmerja med umetniškimi in didaktičnimi razsežnostmi tovrstne literarne produkcije in recepcije tu ne moremo spuščati). Če eden izmed polov tega protislovnega procesa odpove, literarno delo zgreši svoj namen: če avtor ne vstopi v horizont pričakovanja, besedilo izgubi svojo relevantno za ciljno publiko – odraščajoče bralce; če pa se besedilo giblje izključno znotraj horizonta pričakovanja, potem zgolj potrjuje že znano podobo sveta, tovrstna konzervacija že znanega in doživetega pa predstavlja plodna tla za *trivializacijo* literature.

Trivialna literatura je torej tista, ki se giblje po že ustaljenih, starih, zarjavelih tirnicah ter obzorja bralcev ne premika nikamor drugam.

Naše razpravljanje se je zdaj znašlo na sila občutljivi točki, saj smo izpostavljeni nevarnosti, da sleherni postopek ponavljanja že a priori razglasimo za znamenje trivialnosti. – Premislimo torej, kako funkcionira princip ponavljanja v literaturi; omejili se bomo na poezijo, kjer so postopki ponavljanja še posebej intenzivni in vidni oz. točneje: slišni.

Recimo refren. Gre za enega izmed pesniških postopkov, ki kažejo na pradaavno, izvorno povezanost poezije in glasbe. Kakor se pri mnogih skladbah vodilna melodija večkrat ponovi, tako tudi mnoge pesmi – predvsem tiste, ki so namenjene uglasbitvi – temeljijo na ponavljanju verzov.

Refreni so lahko po svoji sestavi različni: včasih gre za ponavljanje skupine besed (recimo začetka prvega verza kakor pri rondo-ju), pogosto gre za ponavljanje zadnjega verza v kiticah (kakor pri francoskih baladah), vloga refrena pa lahko prevzame tudi celotna kitica.

Dobro zvenijo le tisti refreni, ki od kitice do kitice – kljub dobesednemu ponavljanju besed – izžarevajo drugačen, nov, bogatejši pomen. Pomen refrena torej ni odvisen le od teksta samega pripeva, temveč tudi od kon-teksta celotnega besedila, saj razvoj pesmi (kitic in verzov, ki se ne ponavljajo) podeljuje refrenu zmeraj nov pomen. Vsiljuje se sklep, da dobesednega ponavljanja v poeziji pravzaprav – ni. To velja seveda le za poezijo, ki zasluži to ime, medtem ko stihoklepski izdelki izkazujejo prav to lastnost – povsem dobesedno ponavljanje, ki učinkuje revno tako na pomenski kot na estetski ravni. In prav ta pomensko-estetska revščina je nezgrešljivo znamenje trivialnosti.

Na primeru refrena lahko torej razločno vidimo vse prednosti in nevarnosti postopka ponavljanja. Prednost je nedvomno v nadvse intenzivni glasbi besed, ki poglobi in stopnjuje čustveni naboj sporočila. Nevarna čer pa leži v tem, da dobesedno ponavljanje besed nikoli ne sme predstavljati tudi avtomatičnega ponavljanja pomena, temveč mora pesnik zaradi bogatejšega zvena in sporočila pesmi vselej nekoliko spremeniti pomen refrena ali pa ga na

presenetljiv način celo obrniti na glavo. Skratka: nov kon-tekst mora ponavljajočemu se tekstu refrena dati nov, svež pomen.

Refren predstavlja hvaležen primer za premislek narave ponavljanja v poeziji. Ponavljanje je pač eden izmed temeljnih pesniških postopkov. Ne moremo ga omejiti zgolj na refren kot ponavljanje besed in verzov, saj tudi drugi zvočni postopki temeljijo na ponavljanju: tako ritem predstavlja ponavljanje določenih obrazcev razporeditve naglašanih in nenaglašanih zlogov (taka definicija ritma velja seveda le za naš, t. i. *akcentuacijski* sistem verzifikacije – v drugih sistemih ritem funkcionira drugače); rima, asonanca in aliteracija pa so zvočni stiki, ki temeljijo na ponavljanju glasov.

Zgodovinski proces razpada tradicionalnih pesniških oblik lahko analiziramo tudi na tej ravni: prav zaradi avtomatičnega ponavljanja vnaprej danih pesniških obrazcev se je klasična poezija sprevrgla v okostenelo, votlodonečo formo, ki ni več omogočala izražanja resnice svojega časa in sveta; horizont pričakovanja je torej zadušil živ pesniški utrip in sporočilo, rezultat pa je bil trivializacija nekoč bleščečih pesniških oblik...

Znano je, v kolikšni meri so otroci dovzetni za zvočnost besed. Spomnimo se le neskončnega veselja, ki ga otroci imajo z rimanjem, ali pa naravnost šamanistične obsedenosti z ritmom izštevank.

Izštevanka vsi poznamo – te folklorne otroške pesmice, te neskončno smešne šale, te skrivnostne uroke naših otroških skrivanj in lovljenj. Ker pa odrasli gledajo otroke zviška, tudi literarni teoretiki izštevank ne jemljejo resno – kot svojevrstno pesniško obliko. Najbrž si mislijo, da otroci niso sposobni pisati pesmi, še manj pa besedil v strogih pesniških oblikah. Kako se motijo!

Ni težko dokazati, da je tudi izštevanka pesniška oblika, ki ima svoja in samosvoja, stroga pravila. V oči – natančneje: v ušesa! – pade izjemno živ in bogat ritem, ki ima najbrž dva razloga: ritem pomaga otrokom, da si izštevanko lažje zapomnijo, razen tega pa izštevanka služi kot besedna uvertura v gibalno igro, v divji ples na vse strani tekajočih in skrivajočih se korakov. Bolj kot odrasle pesniške oblike izštevanke spominjajo na skrivnostne čarovniške obrazce in izreke: polne so glasnih rim in zvočnih, a nerazumljivih besed, ki bi jih ruski futuristi imenovali „*zaumni jezik*“ – jezik za (raz)umom. Zaumna govornica izštevank je neprimerno bližja resnični poeziji kakor zdravorazumarski jezik odraslih.

Zaradi tega veselja otrok z zvočnostjo besed je povsem razumljivo, da se velik del sodobne poezije za otroke še zmeraj dogaja v območju tradicionalnih pesniških oblik in postopkov, ki temeljijo na stalnem ritmu (metru), rimah, simetrični kitični členitvi pesmi itd. V tem smislu se je poezija za otroke manj „modernizirala“ kakor poezija za odrasle.

Sama po sebi tradicionalna oblika velikega dela sodobne pesniške produkcije ni problem, saj izvira iz legitimne estetske potrebe ciljne publike – samih otrok. Problem pa se pojavi takrat, ko tovrstna pesniška produkcija do onemoglosti ponavlja že neštetokrat slišane obrazce, ko se giblje le znotraj horizonta pričakovanja, ne da bi ga na kakršen koli način premaknila v nova območja izkušenske in estetske občutljivosti. Tu je na delu trivializacija poezije.

Poezija je zato na svetu, da nas iztrga iz avtomatizma vsakdanjega doživljanja in nam s svežo uporabo besed odpre oči za enkrat in neponovljiv čudež bivanja sleherne stvari, slehernega bitja in sveta v celoti. Obstaja globinska vez med svežimi otroškimi očmi, ki svet vidijo prvič, in med pes-

niškim načinom videnja sveta, ki nas s svežo uporabo besed pripravi do čudenja, kot da stvari vidimo prvič. Stari, dobri Aristotel je izvor filozofije videl prav v čudenju. Ne vem, kako je s filozofijo, prepričan pa sem, da je čudenje izvor poezije.

Vsak pesnik je velik otrok. In vsak otrok je mali pesnik. Otroštvo je poezija življenja. Poezija je otroštvo sveta.

Zusammenfassung

Poesie zwischen Wundern und Trivialität des Erwartens

Die Trivilliteratur wird einerseits durch die Anlehnung an strukturelle Klischees gekennzeichnet, andererseits gilt für sie die Tatsache, daß sie sich historisch als die „niedere“ Kunst formiert hat, und zwar aufgrund der inhaltlichen und sprachlich-stilistischen Abweichung von den herrschenden Normen der „hohen“ Kunst. Beide Kennzeichnungen sind ganz richtig, aber sie stehen doch in einem gewissen gegenseitigen Widerspruch.

Die „niedere“ Kunst ist nicht unbedingt klischeehaft, weil sie auch eine starke subversive Ladung gegen die gleichzeitig herrschende „hohe“ Kunst enthalten kann. Wir können durch die ganze Literaturgeschichte den Prozeß des Wandels der marginalen trivialen Genres zu den zentralen Strömungen des literarischen Ausdrucks beobachten. Das beste Beispiel des Übergangs vom marginalen, minderwertigen Genre in die hohe Kunst bietet uns der Roman.

Der Autor analysiert das Problem der Trivialität von beiden Standpunkten, wie er das durch seine eigene dichterische Praxis erlebt hat.

Viele Bereiche der unmittelbaren Lebenserfahrungen der Kinder blieben lange Zeit außerhalb der Literatur, da sie von der moralisierenden Pädagogik, die eine Außenstelle der herrschenden Moral war, lange aus dem Bereich der dichtungswürdigen Themen ausgeschlossen war, weil es sich um triviale Probleme handeln sollte. Erst die Liberalisierung der Gesellschaftlichen Moral in den letzten Jahrzehnten hat viele Situationen aus dem alltäglichen Leben der Kinder als dankbare Gegenstände der literarischen Bearbeitung rehabilitiert.

Dasselbe gilt für die stilistischen Fragen, sagen wir, für verschiedene Sprachebenen. Erst in letzter Zeit hat das slowenische Kulturbewußtsein in der Kinder- und Jugendliteratur den literarischen Gebrauch einiger Ausdrücke, die noch vor kurzem als niedere, triviale Gassenausdrücke galten, erlaubt und angenommen.

Die Trivialität gehört zu den Bereichen der unmittelbaren Lebenserfahrung. Wenn es wahr ist, daß sich die Literatur – wie wir das gerne mit einer trivial pathetischen Phrase betonen – aus dem Leben nährt, dann kann die Literatur ihre Kräfte aus der Trivialität schöpfen... unter der Bedingung, daß diese als Material für die Kunst dient. Wenn aber andererseits die Struktur des literarischen Werkes selbst mit der Trivialität verseucht wird, geht die Kunst verloren.

Eine ästhetische Erwartung ist nicht schon apriori trivial, darauf macht auch die Rezeptionsästhetik aufmerksam, wo der Begriff des „Erwartungshorizontes“ eine außerordentlich fruchtbare Bedeutung hat.

Die Kinder- und Jugendliteratur geschieht als ein ununterbrochener innerer Kampf gegenseitiger Prinzipien – der Achtung des im voraus bestimmten Erwartungshorizontes und der Überschreitung dessen mit einer neuen Mitteilung. Diese innere Gegensätzlichkeit ist der grundlegende Motor der spezifischen künstlerischen und erzieherischen Bedeutung der Kinder- und Jugendliteratur. Wenn einer von den beiden Polen dieses gegensätzlichen Prozesses versagt, verfehlt das literarische Werk sein Ziel. Wenn der Autor nicht in den Erwartungshorizont tritt, verliert der Text seine Relevanz fürs Publikum, dem es bestimmt ist, das heißt, die heranwachsenden Leser; wenn sich aber der Text ausschließlich innerhalb des Erwartungshorizontes bewegt, dann bestätigt er lediglich das bekannte Weltbild. Eine diesbezügliche Konservierung des schon Bekannten und Erlebten bedeutet aber einen fruchtbaren Boden für die Trivialisierung der Literatur.