

UDK 82.0:111.852

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

TRIVIALNOST

Literarnozgodovinsko preučevanje trivialnosti je danes spet dobrodošlo, saj lahko obogati pretežno sociološko-kulturološke analize množične kulture ter prispeva velik delež k refleksiji in vrednotenju sedanje megalomanske literarne produkcije. Trivialnost, skupni imenovalec trivialnih besedil, je premična kategorija, presečišče različnih lastnosti in procesov v besedilu in sobesedilu, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne trivialnosti. V prvo, znotrajbesedilno trivialnost, spadajo bolj ali manj stalne lastnosti trivialnega besedila, estetika istovetnosti, simplifikacija in monosemičnost; drugo, zunajbesedilno trivialnost, pa sooblikujejo literarna kompetenca, empatija in vrednotenje. Medtem ko je znotrajbesedilna trivialnost pripeta na klišeizacijo, stereotipizacijo, shematizacijo, repeticijo, redundanco, simplifikacijo in monosemičnost ter s tem na poenostavljen in enopomenski pogled na svet in organizacijo besedila, izhajajo vse tri zunajbesedilne karakteristike iz bralčeve zmožnosti (kompetence) prepoznavanja besedila, sposobnosti vživljanja vanj ter njegovega razumevanja in sprejemanja (empatije), povezanega z literarnim vrednotenjem, tj. z/možnostjo presoje kvalitete in vrednosti prebranega.

The literary historical study of formula fiction is particularly welcome today as it can enrich the predominantly sociological-culturological analyses of mass culture and contribute considerably to reflection on and appraisal of contemporary megalomaniacal literary production. Formulaicity, the common denominator of formulaic texts, is a flexible category, the intersection of various properties and processes in a text and its context, composed of text-internal and text-external formulaic elements. With respect to text-internal formulaicity one may include the more or less constant elements of formula fiction, the aesthetics of identicalness, simplification and monosemy; on the other hand, text-external formulaicity is formed by literary competence, empathy, and evaluation. While text-internal formulaicity is connected with clichés, stereotypes, schematization, repetition, redundancy, simplification, and monosemy and is thus a simplified and monotonic view of the world and organization of text, all three of the text-external characteristics derive from the reader's competence in comprehending the text, the ability to live through it and empathize with it, connected with his appraisal of literature, i.e., the potential to judge the quality and value of that which is read.

Ključne besede: trivialnost, estetika istovetnosti, simplifikacija, monosemičnost, literarna kompetenca, empatija in vrednotenje

Key words: formulaicity, aesthetics of identicalness, simplification, monosemy, literary competence, empathy and evaluation

Razpravljanje o trivialnosti na Slovenskem¹ nima takšnega inovativnega in perspektivnega naboja kot pred štiridesetimi leti, ko sta se s sistematično refleksijo

¹ V Sloveniji je trivialnost najbolj sistematično in pregledno preučeval Miran Hladnik, ki je s knjigo *Trivialna književnost* (1983) pri nas postavil temelje literarnozgodovinske analize trivialnosti.

trivialne literature ozaveščala tudi vznikanje postmodernizma in z njim povezano ukinjanje meja med elitno in množično literaturo. Zakaj torej pisati o trivialnosti, ko se mnogim zdi določevanje literarne kvalitete, s katero je tesno povezana tudi trivialnost, v času globalizirane hiperprodukcije besedil skoraj nesmiselno ali nekoristno početje, in zakaj to početi prav na začetku drugega desetletja novega tisočletja?

Danes se zdi spet smiselno pisati o trivialnosti vsaj zaradi dveh razlogov; prvi je slovo slovenskega postmodernizma sredi devetdesetih let 20. stoletja, drugi pa položaj leposlovja v zadnjih desetletjih. Konec postmodernizma pomeni tudi konec »programskega« zlitja umetniškosti in trivialnosti ter upad systemskega rahljanja meja med visoko in nizko literaturo. Drugi razlog je s prvim tesno povezan, saj je po upadu postmodernizma postala trivialnost pretežno značilnost uspešnic ali knjig, ki si to prizadevajo postati, ne pa več različnih postmodernističnih besedil. Opuščanje »programskega« postmodernističnega mehčanja meja med visoko in nizko literaturo je še bolj očitno pokazalo na trivialnost kot značilnost uspešnice, ki brez pretvornika (kar sta bila npr. postmodernistična medbesedilnost in metafikcija) zaseda besedilo. Ker tovrstna trivialnost opravlja drugačno vlogo kot v post/modernističnem besedilu, saj se ne oplaja z ničimer (v modernizmu je npr. opravljala vlogo potujitve, v postmodernizmu sinkretičnosti – v obeh primerih se je oplajala z umetniškostjo), je v tem smislu kazalec manj kvalitetnega besedila. Postmodernizem je zelo očitno pokazal, da je potrebno ločevati med trivializacijo in trivialnostjo: prva je postopek oziroma proces, druga pa posledica dosledne trivializacije. Trivializacija je namreč postopek vpeljevanja trivialnih značilnosti v netrivialno besedilo in preigravanje z njenimi različnimi procesi, avtomatizacijo, klišeizacijo, shematizacijo, repeticijo, redundanco, simplifikacijo in monosemizacijo. Medtem ko je rezultat nedosledno izpeljane trivializacije trivializirano besedilo, je trivialno besedilo posledica doslednega uvajanja vseh procesov trivializacije in s tem postavitve trivialnosti kot vrhovnega načela ter osiromašitev literarnega eklekticizma in žanrskega sinkretizma, ki v svojem bistvu predvidevata večjo gibljivost pri sestavi besedil in torej trivializirana,² ne pa trivialna besedila.

Žlahtni sinkretizem različnih smeri, stilov, poetik, zvrsti, vrst, žanrov, obrazcev ali modelov torej ni samo postmodernistična poteza, je pa njegovo temeljno programsko načelo, ki je vseskozi ločevalo med procesom in dosledno izpeljavo tega procesa, med trivializacijo in trivialnostjo, med katerima se je prva tudi v postmodernizmu vezala na literarno kvaliteto, druga pa na njeno umanjkanje. Določevanje kvalitete se zdi spet smiselno prav zaradi globalizirane hiperprodukcije³ besedil, v kateri je refleksija trivialnosti koristno početje, saj se je v množici besedil nemogoče znajti, bralec pa brez priporočilnih seznamov o kvaliteti natisnjene literature težko izbere

² Kljub poetiki sinkretičnosti netrivialnosti in trivialnosti je postmodernizem z različnimi procesi kanoniziral le kvalitetnejša trivializirana besedila, torej tista, ki so uravnovežila delež trivialnih in netrivialnih prvin v korist slednjih, na žanrski ravni pa tista, ki so oživiljenim žanrom uspela prenoviti njihovo strukturo, ne pa jo samo dosledno ponoviti, npr. *Ime rože* in *Ženska francoskega poročnika*.

³ V zadnjem desetletju je literarna produkcija pri nas resnično megalomanska. Število literarnih ustvarjalcev se je povečalo, izdajajo pa zdaj svoje knjige v manjših nakladah kot prej – če je prej lahko uveljavljeni pisatelj izdal svojo knjigo v nakladi do 10.000 izvodov, lahko to zdaj stori večinoma v nakladi 500 izvodov. Med letoma 1980 in 1990 je nastalo ok. 160 romanov, tj. približno 16 romanov na leto, od leta 1990 do 2000 ok. 370, tj. 37 romanov na leto, v novem tisočletju pa jih izide že več kot 100, leta 2009 npr. 150 romanov.

ustrezno knjigo. Demokratičnost naše dobe ni nikjer tako dosledno izražena kot v vsesplošni skribomaniji, obsesivni potrebi po pisanju in tiskanju. Danes lahko tiskajo vsi, tako da smo konec 20. stoletja doživeli skrajno zanimiv paradoks: že zdaj lahko na en sam pomnilnik shranimo celotno slovensko književnost, po drugi strani pa se sprašujemo, kdo⁴ bo imel toliko časa, da bo v tej v nepregledni zbirki književnosti izbiral branje in ga analiziral?

V današnjem času množične produkcije knjig z manjšo naklado in sprevrčanja kriterijev vrednotenja, ko se kvaliteta zamenjuje z uspešnostjo, bralcu največkrat pomaga pri bralni izbiri le medijska aktualističnost s promocijo uspešnic. Medijska konstrukcija resničnosti ne oblikuje samo bralnega seznama (uspešnic), ampak je začela sooblikovati tudi bralni horizont posameznika in literarni kanon, pri tem pa vseskozi oznanjati (lažni) egalitarizem. Čeprav je ustvarjanje kanona običajno pristranska elitizacija posameznih besedil, usmerjanje kanonizacije s trivialnostjo še ne pomeni uvajanje egalitarizma⁵ v bralni proces. Če je pred postmodernizmom obstajal tihi dogovor, da je trivialni literaturi dopuščen uspeh in s tem prodajna blaginja, umetniški pa prostor v kanonu in oznaka kvalitete, si danes obe književnosti želita oboje, zato si nenehno odvezemata lastne attribute in si v imenu egalitarizma priznavata enakovrednost. Pri tem se sklicujeta na zahteve po odpravljanju neenakosti bralcev, kar pa lahko privede do obratnega pojava, sociološkega redukcionalizma, ki operirira z družbenimi skupinami kot sociološkimi danostmi (KOMELJ 2010: 120–121) in ne zmore upoštevati neštene subjektivnosti in še-ne-obstoječega kot realne sile. Ker je oblikovanje bralne osebnosti zapleten in dolgotrajen proces, povezan z literarno socializacijo, je posamezne skupine (npr. mlade bralce ali bralce nižjega socialnega sloja) neupravičeno izbrati kot ciljne skupine trivialne književnosti z argumentom, da jo ti najlažje razumejo in podoživijo ter ob njej najbolj uživajo, saj lahko s sistematizacijo tovrstne izbire podcenjujemo bralce, njihovo kompetenco, empatijo in vrednotenje ter ožimo njihov bralni horizont.

Da bi lažje razložila nov položaj trivialnosti v postmoderni slovenski književnosti, moram najprej osvetliti postmodernizem, nato pa še širši termin postmoderne, trivialno književnost pa umestiti v širši kontekst množične kulture. Če te štiri termine vzporejamo med seboj, ugotovimo, da so med njimi vzpostavljeni podobni korelacijski odnosi: postmoderna in postmodernizem sta (seveda v splošnem smislu)

⁴ Strinjam se z Brajovičem (2009: 5–7), ki se mu zdi, da lahko to stori le profesionalni bralec, ki bere po poklicni dolžnosti, pa še ta ne more vsega poglobljeno prebrati. Ta literarni bralec mora biti teoretsko, interpretativno in aksiološko osveščen. Mora biti samozavesten bralec, tak, ki pristopa k literaturi z upoštevanjem in poznavanjem literarne teorije in zgodovine ter metod in tehnik razumevanja in razlaganja, hkrati pa je zelo samorefleksiven in kritičen do lastnih ne/naklonjenosti.

⁵ Presoja umetnosti in ustvarjanje kanona sta bila v preteklosti moška domena in premoč zahodne kulture na osi Pariz-London-New York, kar je začela najbolj problematizirati feministična in postkolonialna kritika, predvsem skozi termina spolna identiteta in zahodna tradicija (HECKEN 2010: 205). Bolj kot nasilno vnašanje trivialnih besedil v kanon s pretvezo egalitarizma se mi zdi smiselno nenehno kritično pregledovanje kanona in dopolnjevanje s prezrtimi, največkrat manjšinskimi literaturami. Zdi se, da gre egalitarizmu v splošni težnji po »enakopravnem« branju za demokratičen pretres kanona, ko priporoča bralcem, predvsem manj izkušenim, trivialno literaturo in jim s tem olajša percepcijo ter se prilagodi njihovi bralni kompetenci in empatiji. A egalitarizem je le navidezen, saj se z omejevanjem različnih družbenih skupin na trivialno književnost pravzaprav omejuje njihova možnost prehoda iz nižje na višjo raven branja, kar vodi v sociološki redukcionalizem.

v podobnem razmerju kot množična in trivialna literatura, saj sta pojma postmoderna in množična literatura širši področji, hkrati pa tudi predvidevata sociološko-kulturološko interpretacijo, postmodernizem in trivialna literatura pa merita bolj na literarnozgodovinska, torej ožja področja. Postmoderna, ki je poimenovanje za dobo, njeno družbo in kulturo, je širši, obsežnejši in nadreden pojem, postmodernizem, poimenovanje za umetnostno smer, pa je ožji, konkretnější in podreden. V postmoderni dobi, ki še vedno traja in jo je torej težko natančno časovno opredeliti, je postmodernizem (ZUPAN SOSIČ 2010c: 420) lažje kronološko določljiv: njegov začetek datiramo v drugo polovico 20. stoletja, v Sloveniji v osemdeseta leta, njegov konec pa pri nas sovпада s koncem tisočletja, natančneje s sredino devetdesetih let.

Umestitev postmodernistične književnosti v širši kontekst postmoderne dobe deluje podobno kot vpetost trivialne književnosti⁶ v pojav množične ali popularne kulture. Množična ali masovna književnost je širši sociološko-kulturološki termin, ki s stališča produkcije besedil uvršča literaturo v množično in elitno, medtem ko je trivialna književnost ožji literarnozgodovinski pojem, primeren za preučevanje trivialnosti v literarnih besedilih. V najbolj nevtralnem smislu se izraz množična kultura uporablja v navezavi na množičnost: množična kultura je s svojo modernostjo, deteritorializiranostjo in možnostjo globalnega širjenja s pomočjo množičnih medijev namenjena množicam (KŁOSKOWSKA 1985: 101–103). Vzporejani štirje termini – postmoderna, postmodernizem, množična kultura, trivialna literatura – nimajo skupnega samo hipernimnega razmerja in s tem logičnega prenosa bistvenih skupnih potez na podrejena pojava, ampak tudi medsebojno pretočnost osnovnih določnic. Temeljne značilnosti postmoderne in postmodernizma se namreč ujemajo z določevalnimi potezami množične kulture in trivialne književnosti, pri čemer lahko medsebojnemu vplivu tudi zamenjamo smer, saj vemo, da je postmoderna naklonjena množični kulturi, postmodernizem pa je do nje apologetski in se vanjo zateka kot odgovor na hermetizem modernizma. Navezava postmodernizma na trivialno literaturo torej ni samo postmodernistični postopek, ampak ena izmed bistvenih lastnosti postmodernizma, kot trdi Huyssen (1986: 179), ki razlaga postmodernizem kot odgovor na modernizem, hermetizem, umik umetnosti iz življenja in na njegovo kritiko množične kulture. Njegovemu mnenju se je pridružila ena izmed osrednjih raziskovalcev postmodernizma, Linda Hutcheon, ko je v svoji *Poetiki postmodernizma* (1988) zapisala, da je postmodernizem odraz širitve poznega kapitalizma, razpadanja meščanske hegemonije, pa tudi odraz razvoja množične kulture.

Temeljne lastnosti postmoderne, tj. novost kot nadaljevanje enakega, dovršeni nihilizem in nova brezglobinska (VATTIMO 1997: 10–23; JAMESON 2001: 13), se zrcalijo v izgubi vrednot globine, koherence, pomena, izvornosti in avtentičnosti. Literarna doba kot tudi smer sta se naslonili na množično literaturo v smislu množične

⁶ Trivialna književnost je termin nemške literarne znanosti, ki se je v imenu demokratizacije književnosti uveljavil v šestdesetih letih, pri nas pa v osemdesetih. Termin ustreza angleškemu izrazu *subliterary literature* (ponekod tudi *escape literature/literature of escape*) in francoskemu *sous-littérature*, čeprav ga največkrat nadomesti kar širša oznaka *mass literature*, saj je prav angloameriško področje najbolj zasipalo ostala področja z raziskavami postmodernizma in množične kulture, kar je vplivalo na množično prevzemanje tega pojma. Izraz trivialna literatura in njegovo razmerje do sorodnih, a ne istopomenskih izrazov množična, zabavna in popularna literatura ter kič, šund in plaža je razložil Miran Hladnik v knjigi *Trivialna literatura* (1983).

produkcije in množičnih medijev kot načinov globalnega širjenja kulture. Množičnost, manko avtoteličnosti, razširitev estetike zaradi novih tehnologij, imitativnost, zabavnost, informativnost in didaktičnost (KŁOSKOWSKA 1985: 100–110; VATTIMO 1997: 10–23) se s področja množične kulture selijo v trivialno književnost, ki je njen sestavni del. Pravkar naštetosti so tudi sestavni del poetike postmodernizma in stanja postmoderne ter poudarjajo eskapistično, sedativno, kompenzacijsko in hedonistično naravo tako postmodernizma kot trivialne literature. Vse pripomorejo k analizi trivialnosti, vendar ker so predmet sociološko-kulturološkega vpogleda, jim primanjkuje še literarnozgodovinske razsežnosti.

Če se sociološkokulturološke analize bolj ukvarjajo s položajem, vlogo in učinkom trivialne (nizke, lahke ali shematizirane) književnosti v okviru zabavne, popularne, množične ali komercialne književnosti, poskuša literarnozgodovinska analiza določiti trivialnost kot skupni imenovalac trivialnih besedil in se torej bolj osredotočiti na vprašanje »kaj je trivialno« in »kdaj je trivialno«. Trivialnost se je v preteklosti največkrat razlagala tako, da so se značilnosti trivialnega besedila vzporejale z značilnostmi umetniškega ali literarno kvalitetnega besedila. Ker se zavedam, da tovrstno vzporejanje ni več tako plodno, bom v nadaljevanju poskušala razširiti primerjalni vidik z raziskavo zunajbesedilnih pogojev trivialnosti s pomočjo vednosti, da obe določnici (literarnost in trivialnost) nista diametralno nasprotna⁷ pojava in da se večkrat njune lastnosti ne izključujejo, ampak prepletajo in dopolnjujejo. Zavedam se tudi, da je težko potegniti objektivno izmerljive meje med trivialnim in netrivialnim besedilom, a zagovarjam ločevanje med njima na osnovi **dominante**: tako kot je v trivialnem besedilu trivialnost osrednja, bistvena in določujoča lastnost, je ta v netrivialnem (umetniškem, kanoniziranem) besedilu obrobna, manj bistvena in manj tipična poteza. Izhajam namreč iz teze, da je trivialnost (tako kot literarnost) premična kategorija, presečišče različnih lastnosti in procesov v besedilu in sobesedilu, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne trivialnosti. V prvo spadajo bolj ali manj stalne lastnosti trivialnega besedila, estetika istovetnosti, simplifikacija in monosemičnost; drugo, zunajbesedilno trivialnost, pa sooblikujejo literarna kompetenca, empatija in vrednotenje. Z ločevanjem na znotrajbesedilno in zunajbesedilno trivialnost se delno približujem Solarjevi (1995: 30–75) razširitvi trivialnosti na vse tri člene na bralni osi, avtorja, besedilo in bralca, saj šele vsi skupaj tvorijo celoto »institucije«, imenovano trivialna književnost: obstajajo bralci, ki znajo brati samo na trivialen način, pa tudi pisatelji, ki vztrajno trdijo, da ne pišejo trivialnih besedil, čeprav je njihovo pisanje očitno trivialno.

Odgovor na vprašanje »kdaj je trivialnost« bodo dali zunajbesedilni procesi in lastnosti, odgovor na vprašanje »kaj je trivialnost« pa bo postavil v središče zanimanja predvsem besedilo ter dinamiko dveh estetik, estetike istovetnosti in nasprotnosti. Osnovni razločevalni kriterij med trivialnim in netrivialnim oz. umetniškim besedi-

⁷ Do danes se terminu trivialna literatura še ni našlo ustreznega nasprotnega pojma za poimenovanje del z izrazitimi estetskimi cilji. Izraza umetniška in visoka književnost sta le delno ustrezna, mogoče je najbolje uporabljati izraz netrivialna književnost. Trivialnost v tem smislu v nadaljevanju raziskujem podobno, kot sem raziskovala literarnost v študiji o literarnosti (2010b: 199–220), saj razumem trivialnost kot vzporednico literarnosti in se s tem pridružujem splošno sprejeti tezi o trivialni literaturi kot podsistemu literarnega sistema.

lom je **estetika istovetnosti**, navezana na (strukturalistične) termine avtomatizacija, deavtomatizacija in potujitev, ki so jih umetniki in teoretiki na začetku 20. stoletja vezali na receptivne mehanizme in okus konvencionalnih uporabnikov umetnosti. Če estetika istovetnosti z avtomatizacijo obvladuje trivialno besedilo, estetika nasprotnosti z deavtomatizacijo in potujitvijo prevladuje v netrivialnem oziroma umetniškem besedilu. Obe estetiki morata biti vsaj delno povezani, bistvena za razlikovanje pa je dominantnost prve ali druge estetike: estetika istovetnosti gradi besedilo tako, da upošteva večino ali vse literarne konvencije, estetika nasprotnosti pa v imenu izvirnosti in individualnosti prav namerno presega določena pravila, norme in obrazce. Poimenovanje estetika istovetnosti je Lotmanovo, osnovano na popolnem poistovetenju upodobljenega življenja z znanimi modeli (klišeji). Njej nasproti postavlja Jurij Lotman (ZUPAN SOSIČ 2010b: 205) estetiko nasprotnosti, ki je značilna za umetnost od baroka naprej, s katero umetnik nasprotuje ustaljenim modelom s svojo izvirno rešitvijo.

Trivialna književnost ponuja (po Adornu) instant užitke, umetniška »trajno« ugodje, povezano in utrjeno s procesi, ki sta jih ob pojmu katarze analizirala denimo Aristotel in Ingarden (VIRK 1999: 89). Glede na to prepričanost je stvaritev, ki bi popolnoma ustrezala sprejeti normi, tipizirana in ponovljiva; tovrstna epigonska dela so trivialna, medtem ko je literarno kvalitetno delo neponovljivo. Trivialna književnost se nesramežljivo oklepa shem in stereotipov, v nasprotju z umetniško, ki jih poskuša rahljati ali prikriti. Estetika istovetnosti proizvaja shematično književnost – ta izraz je nevtralnější od rahlo razvrednotenega pojma trivialno (BITI 1997: 396) in ga zato velikokrat nadomešča – poimenovano tudi klišejska⁸ in stereotipna književnost. Avtomatizacija shem, stereotipov in klišejev shematizira, stereotipizira ali klišeizira besedilo ter ga spreminja v že znano in predvidljivo. S procesi repetitije se večina informacij skozi obrazce, modele in vzorce ponavlja ter povzroča redundanco, tj. preobilje informacij in prisotnost odvečnih elementov. Redundanca v trivialnem besedilu lahko zaobseže eno ali več ravni, zato jo delimo na idejno-snovno, motivno-tematsko in stilno-jezikovno redundanco. Redundanca kot posledica ponavljanja večkrat podcenjuje bralčevo pozornost in jo utruja z monotonijo, ta pa lahko ogroža celo osnovne vloge trivialne književnosti, kot so iskanje nadomestila in pomiritve, tolažba in zabava, poenoteno poimenovane eskapistična, sedativna, kompenzacijska in hedonistična vloga.

Z estetiko istovetnosti je tesno povezan drugi kriterij, **simplifikacija** ali poenostavljanje. Poenostavljen pogled na svet je namreč temeljni imperativ trivialne književnosti, ki se mu prilagajajo vse ravni besedila s svojo preglednostjo, logičnostjo in nezapletenostjo. Pri tem je potrebno ločevati med enostavnostjo in poenostavljenostjo; prva pooseblja običajno stanje umetnosti, druga pa skrbi za njeno prilagojenost določeni skupini občinstva, običajno večinski publiki. Zahtevo, da se mora umetnost

⁸ Očitek klišejskosti so postmoderni preučevalci trivialnosti zavrnili z argumentom, da je tudi za umetniško oz. elitno književnost značilna uporaba uveljavljenih vzorcev, modelov ali klišejev. To seveda drži, vendar se doslednost in način uporabe le teh razlikuje. Medtem ko se v trivialni književnosti klišeji po naraku estetike istovetnosti dosledno ponavljajo in težijo k poenostavljeni mimetičnosti in torej nereflektirani stereotipnosti, se v netrivialni književnosti po principih estetike nasprotnosti skušajo klišeji tudi prenoviti, preseči ali razbiti. Tako so v trivialnem besedilu klišeji osnovni namen in cilj, v netrivialnem pa so samo del ubeseditvenega postopka.

(npr. s poenostavljanjem) prilagajati občinstvu, je že Shiller⁹ (KOMELJ 2010) kritiziral kot zvijačo, manipulirajočo z občinstvom, saj se je zavzemal za umetnost, ki razvija perceptivne in mentalne sposobnosti in s tem »oborožuje« ljudi. Poenostavljenost povzroča že samo navezovanje na znane žanrske, stilne ali poetološke obrazce, njihovo ponavljanje jo pa še utrjuje ter določa za temeljno poetološko načelo trivialnosti in obenem tudi njeno posledico. Poenostavljen pogled na svet izseva kolektivni duh določenega časa ali večinsko mnenje, s katerim se množična publika najlažje poistoveti. Popolno poistovetenje upodobljenega življenja z znanimi modeli ali klišeji pogojuje tudi poenostavljeno mimetičnost. Posnemajoče predstavljanje kakega dogajanja, stvari, stanja ali človeka upošteva tipizacijo in tako ustvarja iluzijo, da upodobljena stvarnost popolnoma posnema realno in objektivno resničnost, a jo tudi presega s svojo koncepcijo sreče. Programski optimizem temelji na naivnem hedonizmu: zapletene situacije (vsaj na koncu besedila) se nepoglabljeno, največkrat nemotivirano razrešijo, poiščejo se odgovori na vsa vprašanja. Vzpostavljanje zapletov in njihovo razreševanje je običajno didaktično, saj se nepravilnosti in odkloni kaznujejo, pravilnosti in urejenosti nagradijo, celotna eksplicitnost različnih ne/pravilnosti pa je podložena z moraliziranjem in ustrezno patetiko.

Estetika istovetnosti in simplifikacija sta tesno prepleteni še s kriterijem enopomenskosti, **monosemičnostjo**. Trivialno besedilo je enopomensko besedilo, ki se prav z avtomatizacijo, shematizacijo, stereotipizacijo, klišeizacijo, repetitijo in simplifikacijo izogiba večpomenskosti in s tem nevarnosti nerazumevanja besedila. S programskim odrekanjem različnosti, drugosti ali nepredvidljivosti teži k prilaganju, soglasnosti in sprejemanju predstavljenih vrednosti, kar bralce pasivizira in konformira (VUČKOVIČ 1987: 159). Monosemično besedilo je največkrat monološko: monološkost v Bahtinovem smislu namreč ne aludira na število udeležencev, pač pa na naravo samega diskurza (WALES 1989: 306), poenotenega in nadzorovanega s prevladujočim glasom avtorja. Z monološkostjo postajajo monosemična besedila manj ohlapna; saj pripetost referenta na znak trajno ukinja ambigviteto ali ambivalenco. V nasprotju z monosemičnostjo ureja polisemičnost v netrivialnem besedilu zgoščen in zaokrožen pogled na lastni fikcijski svet (ZUPAN SOSIČ 2010: 207b), ki ponuja več smislov in interpretacij. Večpomenskost s svojo univerzalnostjo zagotavlja besedilu njegov obstoj preko časovnih in kulturnih omejitev, pri čemer zanaša med bralce določeno stopnjo nelagodja,¹⁰ ki pa ga bralci trivialnega besedila nočejo občutiti. Monosemičnost lahko v tem smislu razlagamo kot odraz potrebe po redukciji pomenov, ki jo ljudje začitijo v večpomenskem položaju, ko se zaradi orientacije v nepregledni polisemičnosti raje odločajo za enopomenskost. Trivialna enopomen-

⁹ Poenostavljanje podcenjuje občinstvo, ki si takega zniževanja zahtevnosti sploh ne želi, kar naj poznari anekdota, ki jo je navedel Komelj (2010) pri kritiki egalitarizma: režiser Jože Tiran je pravi egalitarizem spoznal, ko so ga preprosti partizani razumeli za sebi enakega šele takrat, ko jih je on upošteval za sebi enake. Recitiral jim je namreč Cankarjevo črtico Gospod stotnik, za katero je (zaradi neizobraženosti borcev) tudi sam rahlo dvomil, da jo bodo razumeli, kaj šele z navdušenjem sprejeli. Najprej jim je malo razložil besedilo, nato pa recitiral na pamet. Ko je končal, je nastala popolna tišina. Trajala je le nekaj trenutkov, nato se je sprožil vihar navdušenja in priznanj, po literarnem večeru so mu ponudili svojo pomoč in prijateljstvo in ga šele takrat sprejeli za »enakega«.

¹⁰ Neva Šlibar (2008: 29) stopnjo nelagodnosti naveže na strokovnost bralca: ta se niža z naraščanjem bralne kondicije, spomina in poznavanja izbranega berila.

skost se v imenu redukcije pomenov izogiba tudi avtoreferencialnosti ali naravnano-
 sti na sporočilo kot tako oziroma osredotočenosti na sporočilo zaradi njega samega
 in se tako izmakne bistveni določnici literarnosti, ki prav z naravnanoostjo literature
 nase oziroma s samonanašalnostjo tematizira svoja lastna obeležja.

Vsi trije kriteriji, estetika istovetnosti, simplifikacija in monosemičnost, so dokaj
 abstraktni kriteriji in zato prilagojeni različnim obdobjem, smerem ali šolam. V svoji
 splošnosti kar kličejo po znani Barthesovi (1974) delitvi besedil v dve veliki skupini,
 berljiva in pisljiva besedila, po kateri so berljiva besedila tista, ki jih zlahka dekodi-
 ramo po različnih konvencijah in kodih, saj so prilagojena bolj ali manj uveljavljenim
 bralnim navadam in užitku prepoznavanja znanega. Berljivim nasprotna so pisljiva
 besedila s svojo polisemičnostjo, pluralnostjo in odprtostjo ter užitkom ob sprejema-
 nju neznanega in preseganju horizonta pričakovanja. Trivialno besedilo spada v prvo
 skupino in prav berljivost je tista značilnost, ki jo zagovorniki trivialnosti največkrat
 izpostavijo kot odliko trivialne književnosti.

Na vprašanje »kdaj je trivialnost« najboljši zgoščeno odgovarjajo tri¹¹ zunajbese-
 dilne karakteristike, literarna kompetenca in empatija ter literarno vrednotenje. Prva,
literarna kompetenca,¹² se zdi za prepoznavanje trivialnosti odločilna, saj izhaja iz
 bralčeve zmožnosti prepoznati trivialno besedilo in ga ovrednotiti. Tu se pridružujem
 Solarjevi (1995: 75–77) tezi, da mora književnost vedno temeljiti na prepoznavanju
 celote, v tem primeru institucije trivialne književnosti, kar pomeni, da ne obstajajo
 samo trivialna dela, pač pa tudi pisci in bralci. Nekateri bralci namreč katerokoli pre-
 brano književnost razumejo samo v okviru trivialne književnosti in ker literarnosti
 sploh ne morejo dojeti, se apologetsko oklepajo le trivialnosti. Postmodernističnemu
 mitu o enakih literarnih kompetencah bralcev se lažje odrečemo, če to prirojeno spo-
 sobnost razumemo še malo širše. Izraz kompetenca je namreč jezikoslovni termin
 Noama Chomskega, ki v njegovi transformacijski teoriji pomeni prirojeno sposobnost
 tvorjenja pravilnih povedi, v literarno vedo pa se je prenesel kot sposobnost recep-
 cije književnih besedil. Najbolj natančno jo je – kot sklop pravil, konvencij in žanrov,
 ki bralcu pomagajo v procesu razumevanja književnosti – opredelil Jonathan Culler
 (ZUPAN SOSIĆ 2010b: 211). Medtem ko je Chomsky poudarjal pomen prirojene jezi-
 kovne zmožnosti, literarna veda izpostavlja predvsem proces, v katerem se izoblikuje
 literarna zmožnost, tj. literarno socializacijo. To je proces, v katerem bralec spoznava
 in sprejema vrednote, stališča in znanje literarnega sistema družbene sredine, v kateri
 živi, razdeljen na primarno in sekundarno socializacijo. V prvi se literarna zmožnost
 izoblikuje v družini, druga pa zaobsega sistematično učnega procesa. Nedvomno je prav
 literarna socializacija najpomembnejša za razvoj literarne zmožnosti, čeprav bi veljalo
 razmisliti tudi o deležu podedovane nagnjenosti do umetnosti nasploh in konkretno do

¹¹ Vse tri zunajbesedilne značilnosti sem podrobno razložila že v razpravi o literarnosti (ZUPAN SO-
 SIĆ 2010b: 199–220).

¹² V Sloveniji sta se ukvarjali s področjem literarnih kompetenc Meta Grosman in Neva Šlibar; sle-
 dnja je preučevanje literarnih kompetenc povezala z razlago tujosti v literaturi (2008: 15–36), ki jo je
 sistematizirala v sedem tipov tujosti. Ta model lahko služi kot ogrodje, iz katerega je mogoče razviti niz
 literarnih kompetenc in podkompetenc. Dobrodošla v tej študiji je pragmatizacija spoznanja, da je literarni
 svet ambivalenten: če se v smislu doživljanja in odzivanja na literaturo vedno bolj poudarja užitek branja,
 je potrebno opozoriti tudi na tujost in nelagodje ob njej kot osnovno sestavino in jo ozavestiti ter upoštevati
 v procesu bralne socializacije.

literature, ki vpliva na prožnejšo literarno zmožnost. Če za literarnost težko dokažemo intenco,¹³ bi to lažje storili pri določanju trivialnosti. Literarna intenca avtorja je preverljiva že v doslednem izpisovanju trivialnih obrazcev, modelov in žanrov, ki ne kaže samo na poznavanje trivialne strukture besedila, ampak na njeno uporabo s posebnim namenom: upoštevati množično publiko in njen manj zahtevni okus, hkrati pa zadostiti komercialnim potrebam literarnega trga, na katerem prednjačijo uspešnice.

Z literarno kompetenco je tesno povezana tudi **literarna empatija**¹⁴ ali zmožnost vživljanja v literarno besedilo, ki ni omejena samo na poistovetenje z likom ali dogajanjem, saj ne obsega le podoživljanje, ampak tudi razumevanje in sprejemanje. Zadnja procesa sta za bralčevo empatijo bistvena, ko mu omogočata razumevanje tuje izkušnje (VIRK 2008: 109), ki je sam nima, in zmožnost razpiranja drugemu (KAMUF 2002: 162–170) zaradi fikcijske narave književnosti, ki nima reference in prav zato tudi ne trdno postavljenih (jezikovnih) meja. Podobno kot ločimo bralce na trivialne in netrivialne na ravni kompetence, lahko deli bralce v dve skupini tudi raven empatije. Obstajajo namreč bralci, ki ne želijo spoznati izkušenj drugega, drugosti in drugačnosti, vključenih v kvalitetnejšo ali umetniško književnost. Ti se ob podoživljanju, razumevanju in sprejemanju drugačnega oziroma neznanega ne počutijo dobro, zato netrivialno književnost zavračajo, trivialna pa jim je dobrodošla prav zaradi užitka ob znanem. Zaradi primanjkljaja v njihovi kompetenci, omejeni le na poistovetenje z likom ali dogajanjem (a tudi lik in dogajanje morata biti prilagojena njihovi zožani kompetenci), povabila k drugosti ne sprejmejo, drugačnost in drugo pa niti ne sprejemajo niti ne razumejo. Glede sprejemanja neznanega/d drugega/ drugačnega lahko še enkrat ponovim Adornovo (1990: 69–100) misel, kako trivialna literatura samo izpolnjuje horizont pričakovanja in tako ponuja (potrošniškemu) bralcu možnost ostati takšen, kakršen je, medtem ko umetniška literatura zahteva od njega muko pozabe lastne naključne eksistence in znajdenje v drugosti fikcijskega sveta, ter jo navežem na Jaussovo prepričanje, da postanejo klasična (netrivialna) le tista dela, ki prebijejo horizont pričakovanja. Tako je trivialna literatura (tudi PREGELJ 2007: 12, SOLAR 1995: 120–122) beg iz trivialne realnosti na trivialen način; neke vrste uspešno sredstvo, saj je njena vloga sedativna in terapevtska.

Zožano kompetenco trivialnih bralcev lahko preverimo tudi v odnosu do fikcijskosti. Čeprav fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni in parazitirajo na resničnem svetu (ECO 1999: 82), se vendarle netrivialni bralci zavedajo ontološkega statusa fikcije in njene kognitivne vrednosti, zato ne preverjajo njenega statusa le z realnim svetom in si ne želijo književnosti, ki vnaša v fikcijskost pretežno reference na vsakdanjik in slehernika. Trivialni bralci pa si želijo ravno obratno, predvsem fikcijskih svetov, ki niso oddaljeni od njihovih realnih izkušenj in ki so jim s povečano stopnjo mimetičnosti zelo podobni ali pa so v razpletih in zgodbenih zasukih diametralno nasprotni od

¹³ Literarna intenca ali literarni namen je kategorija, projicirana s fenomenološkega polja na literarno teorijo. Pomemben delež k razgradnji pozitivistične ideje namenskosti je prispevala nova kritika, ki je dvomila v oceno avtorske intence, saj ne samo da presojevalci nimajo dostopa do (celotne) avtorske izkušnje, ki bi potrdila njegov namen, pač pa sama narava jezika kot kolektivne tvorbe prisili avtorja, da v procesu pisanja podredi svoj namen zakonom literarne strukture (BITI 1997:147).

¹⁴ Literatura kot prostor drugega, drugosti in drugačnosti je tema, ki se je loteva zelo veliko teoretikov, npr. Bahtin, Camus, Derrida, Iser, Blanchot, Lévinas, Nussbaum. Mnogi izmed njih, predvsem kritiki medkulturnosti, povezujejo etične komponente literature z empatijo (ZUPAN SOSIČ 2010b: 213).

realnosti, tj. idealistično optimistični. Če literarna empatija razume za fikcijsko tisto izjavo (RUSCH 1997: 133), pri kateri se vprašanja o obstoju fikcijskega sveta, na katerega se izjava nanaša, ne zastavljajo na enaki ravni kot vprašanja o obstoju dejanskega sveta, trivialna empatija obe ravni kar poistoveti in izhaja iz predpostavke, da vidiki ontologizacije, referencializacije in verifikacije v fikcijskem besedilu niso sekundarni, pač pa primarni. Trivialna empatija se je močno utrdila v postmodernizmu, predvsem s povečanim deležem trivialnih besedil in trivializacijo, tj. postopkom prenašanja osrednjih določnic trivialne književnosti na netrivialno. Ne samo da je bila trivialna književnost bolj dobrodošla, tudi umetniška književnost se je začela trivializirati oziroma sprejemati različne značilnosti trivialnosti, kar je povzročilo obrat v bralnem zanimanju. Ker (netrivialna) fikcijska besedila pogosto zanimajo bralce zaradi informacij o manj znanih obdobjih, prostorih, kulturah, navadah ali obnašanju, se mi zdi (tako kot PAVELU 2008: 178) presenetljivo, da se v zadnjih desetletjih pojavlja prizadevanje za omejitve fikcijske distance, ki naj bi fikcijske svetove kar se da približala bralcu in tako dosegla »neposrednost«. Po drugi strani pa, če upoštevamo postmodernistično zagretost za trivialnost, prizadevanje za omejitve fikcijske distance ne preseneča več.

Če literarna empatija omogoča bralcu zlitje z besedilom, vživljanje, sprejemanje in razumevanje tega, mu **literarno vrednotenje** ponuja možnost presoje o kvaliteti ali vrednosti prebranega, saj je eden od stalnih mehanizmov izbiranja literarnih del in njihovega uvrščanja v različne sezname, od priporočilnega branja v knjižnicah in obveznega šolskega ali študijskega čtiva do kanonizacije književnosti. Kompetenca, empatija in vrednotenje so soodvisne kategorije; zožana kompetenca povzroča pomanjkljivo empatijo ali obratno, kar pa v procesu recepcije vpliva naprej, na okrnjeno vrednotenje. S Solarjevo (1995: 75–77) definicijo bi se soodvisnost zunajbesedilnih značilnosti razložila takole: trivialni bralec s trivialno kompetenco in empatijo ne more drugače vrednotiti kot trivialno. To pomeni, da se že na prvi stopnji, izbiri svojega čtiva, odloča le za trivialno književnost, in tudi če prebira netrivialno besedilo, to močno zavrača in negativno vrednoti, zraven pa vseskozi poudarja svoje bralno nelagodje kot dokaz, da je netrivialna literatura nekvalitetno in neustrezno branje. Trivialni bralec pri vrednotenju berila tako izpostavlja vsečnost¹⁵ in jo argumentira kot najbolj ustrezen pogoj za doživljanje prebranega. Ker je vsečnost samo eden izmed ključev za odpiranje besedilu, ne sme postati edini usmerjevalec literarne socializacije ali kriterij vrednotenja v literarnem sistemu. Umanjkanje vsečnosti namreč ne pomeni nazadovanje pri doživljanju, saj se lahko vživimo v literarno osebo tudi, če nam ta ni všeč. Tudi če vživljanje v neljubo literarno osebo, nevšečni dogodek ali neprijetno vzdušje povzroči nazadovanje pri doživljanju, to še ne pomeni, da bodo okrnjeni še ostali procesi recepcije in da je potrebno nevšečno knjigo z bralnega seznama nadomestiti z všečno – sistemsko prilagajanje bralnemu horizontu določene skupnosti pomeni zaustavitev ali nazadovanje bralne socializacije, katero sem, v povezavi z egalitarizmom, že omenila.

¹⁵ Danes je kriterij vsečnosti, poimenovan tudi kriterij berljivosti, postal pomembno merilo pri izbiri literarnih besedil v šolskem kanonu. Z izbiro manj kvalitetnega, lahkotnega ali izključno všečnega besedila in s tem prilagajanjem le željam mladega bralca zaviramo proces literarne socializacije – tudi Neva Šlibar (2008: 15–37) se strinja, da je potrebno soočiti učenca s tuhostjo literarnega besedila (ne pa se ji izogniti z izbiro le všečnega besedila) in jo razumeti kot njegovo običajno sestavino.

Trivialni bralec je pri vrednotenju tudi bolj dovzeten za populističnost, saj v svoje vrednostne sodbe vključuje že izoblikovane ocene medijskega vrednotenja, četudi so samo podaljšek medijskega oglaševanja. S trivialnim vrednotenjem, v katerega je lahko vključen celo avtor, je krog trivialnega literarnega sistema sklenjen, kar največkrat vpliva na ohromljenost trivialnega bralca v tem smislu, da ne zna reflektirati svojega položaja, niti ne prepozna kriterijev literarnosti ali trivialnosti. Tudi netrivialnemu bralcu ni enostavno vrednotiti, saj so se kriteriji vrednotenja v sodobni književnosti spremenili, kriza vrednot v sodobnosti pa pomeni tudi krizo kriterijev vrednotenja. Pri tem se je potrebno zavedati, da literarno vrednotenje ni samo stvar strokovnih bralcev, npr. literarne kritike, literarne zgodovine, medijev in različnih bralnih skupnosti, saj ga lahko razumemo kot širši proces literarnega sprejemanja, ki se ne ukvarja samo z iskanjem in potrjevanjem literarnosti in trivialnosti. Da je konstrukcija literarne kvalitete znatno bolj zapleten proces, dokazujejo tudi nove znanosti (npr. empirična literarna znanost, kulturni materializem, sistemska teorija ...) s skupnim spoznanjem o književnosti kot avtonomnem in raznovrstnem sistemu praks proizvodnje in potrošnje ter kritični, pedagoški in znanstveni reprodukciji tekstov. Čeprav v slovenskem literarnem sistemu po letu 1990 upoštevamo predvsem nove razmere, tj. kapitalistično usmerjen književni trg, postmoderni estetski relativizem in literarni pluralizem, se je vseeno potrebno vprašati o mestu cenzure v sodobnem vrednotenju.

Na tej točki se pridružujem Dovičevi (2007: 266–268) tezi o t. i. mehki cenzuri, izpeljani s perspektive določene družbene moči, usmerjene v neliterarne cilje, ko se določena literarna dela kljub kvaliteti zavračajo zaradi pomanjkanja ustreznih prijateljskih vezi avtorja, neizpolnjevanja kriterijev za različne projekte, nagrade ali subvencije ter »nezaželenih« političnih ali literarnih usmeritev. Prav nagrajevanje¹⁶ je v času, ko je postala nagrada merilo uspešnosti (pretvorjeno v kriterij kvalitete) avtorja, založbe ali institucije in nabiranja točk za nadaljnje delo, vprašljivo zaradi pristranskosti komisij in medijev. Ne samo mehka cenzura, ampak tudi trivialnost ali netrivialnost bralca izoblikuje trivialno vrednotenje. Da bi se literarna kompetenca, empatija in vrednotenje čim manj trivializirali, je potrebno preučevati trivialnost, nanjo opozarjati in jo reflektirati, predvsem v tesnem stiku z literarnostjo.

Sklep. Danes je raziskovanje trivialne književnosti spet dobrodošlo, saj se lahko prav z literarnozgodovinskim preučevanjem trivialnosti dodajo pretežno sociološko-kulturološkim analizam množične literature nove dimenzije, ki se zdijo koristne zaradi megalomanske literarne produkcije in potrebe po njeni refleksiji in vrednotenju. Ponovno preučevati trivialnost se zdi spet smiselno po slovesu postmodernizma, ko se je sredi devetdesetih let 20. stoletja v Sloveniji poslovila tudi njegova programska zahteva po sinkretizmu trivialnega in umetniškega in je trivialnost postala pretežno značilnost uspešnic ter v tem smislu manj kvalitetnih besedil. Ker je trivialna književnost del množične kulture, postmodernizem pa

¹⁶ Nagrajevanje ni vprašljivo samo zaradi pristranskosti komisij, ampak tudi zaradi upoštevanja naslednjih zunanjih kriterijev: uveljavljenost kandidata, prejšnje nagrade nominiranca, aktualnost ali modnost teme nominirane knjige, uveljavljenost založbe ali institucije, kjer je nominiranec objavil knjigo (člani komisije so npr. celo uslužbenci v založbi, ki kandidira nominiranca), populariziranje preko množičnih medijev, pohvala knjige pred izborom, kritike znanih osebnosti, uvrščenost knjige na priporočilni bralni seznam, upoštevanje bralnih interesov v smislu tržnosti knjige ...

postmoderne dobe, pokaže vzporejanje teh štirih pojmov – postmoderna, postmodernizem, množična kultura, trivialna literatura – logični prenos bistvenih skupnih lastnosti, hkrati pa tudi medsebojno pretočnost¹⁷ osnovnih določnic: umanjkanje inovativnosti, dovršeni nihilizem in plitkost; izguba globine, koherence, pomena, izvirnosti in avtentičnosti; množičnost, manko avtoteličnosti, razširitev estetike zaradi novih tehnologij, imitativnost, zabavnost, informativnost in didaktičnost ter eskapistična, sedativna, kompenzacijska in hedonistična narava tako postmodernizma kot trivialne literature.

Če se sociološko-kulturološke analize bolj ukvarjajo s položajem, vlogo in učinkom trivialne (nizke, lahke ali shematizirane) književnosti v okviru zabavne, popularne, množične ali komercialne književnosti, poskuša literarnozgodovinska analiza določiti trivialnost kot skupni imenovalac trivialnih besedil in se torej bolj osredotočiti na vprašanje »kaj je trivialnost« in »kdaj je trivialnost«. Čeprav je težko potegniti objektivno izmerljive meje med trivialnim in netrivialnim besedilom, je tvorno ločevanje med njima na osnovi dominante: tako kot je v trivialnem besedilu trivialnost osrednja, bistvena in določujoča lastnost, je ta v netrivialnem (umetniškem, kanoniziranem) besedilu obrobna, manj bistvena in manj tipična poteza. Izhajam namreč iz teze, da je trivialnost (tako kot literarnost) premična kategorija, presečišče različnih lastnosti in procesov v besedilu in sobesedilu, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne trivialnosti. V prvo spadajo bolj ali manj stalne lastnosti trivialnega besedila, estetika istovetnosti, simplifikacija in monosemičnost; drugo, zunajbesedilno trivialnost, pa sooblikujejo literarna kompetenca, empatija in vrednotenje.

VIRI IN LITERATURA

- Theodor W. ADORNO, 1990: *Estetična teorija danas*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Roland BARTHES, 1974: *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Tihomir BRAJOVIĆ, 2009: *Kratka istorija preobila*. Novi sad: Agora.
- Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Marijan DOVIĆ, 2007: *Slovenski pisatelj: Razvoj literarnega ustvarjalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Umberto ECO, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Ludwig GIESZ, 1979: *Fenomenologija kiča*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Debord GUY, 1999: *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*. Zagreb: Bastard.
- Thomas HECKEN, 2010: Popular culture, popular literature, and literary criticism theory as the politics of a term. *Journal of literary theory* 4/2. 229–308.
- Miran HLADNIK, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Linda HUTCHEON, 1996: *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Andreas HUYSEN, 1986: *After a great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana university press.
- Fredric JAMESON, 2001: *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

¹⁷ Pretočnost je zmožnost primerjanih določnic, da njihove lastnosti prehajajo z ene na drugo, se premeščajo ter medsebojno mešajo in prelivajo ena v drugo.

- Peggy KAMUF, 2002: Fiction and the experience of the other. *The question of literature. The place of the literary in contemporary theory*. Ur. Elizabeth Beaumont Bissell. Manchester and New York: Manchester university press. 156–174.
- Antonina KŁOSKOWSKA, 1985: *Masovna kultura*. Novi Sad: Matica srpska.
- Miklavž KOMELJ, 2010: Fernando Pessoa v partizanskem taboru. *Nujnost poezije, eseji*. Koper: Hyperion. 118–168.
- Ilse NAGELSCHMIDT, Aleksandra HANKE idr. (ur), 2002: *Zwischen Trivialität und Post-moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Thomas G. PAVEL, 2008: *Fikcijski svetovi*. Ljubljana: LUD Literatura (Labirinti).
- Barbara PREGELJ, 2007: *Zgledno omladno: Trivialno v slovenski postmodernej književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica 12).
- Gebhard RUSCH, 1997: Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien. *Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität*. Ur. Christian Oberwagner in Collin Scholz. Szeged (Studia Poetica, 10). 123–138.
- Milivoj SOLAR, 1995: *Laka in teška književnost: Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Neva ŠLIBAR, 2008: Sedmero tujosti literature – ali: o nelagodju v/ob literaturi, literatura kot tujost, drugost in drugačnost. *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine in metode*. Ur. Boža Vogel Krakar. Ljubljana: FF, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik (Obdobja, 25). 15–37.
- Tijana TROPIN, 2010: Majstor sudnjeg dana: Granice između trivijalne i umetničke književnosti. *Književna istorija* 42/142. 571–578.
- Gianni VATTIMO, 1997: *Konec moderne*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Labirinti).
- Tomo VIRK, 2008: Literarnost in etika. Družbena vloga literature in literarne vede danes. *Literatura* 20/209. 98–116.
- , 1999: Perspektive leposlovja in vede o njem ob koncu tisočletja. *Zbornik predavanj* 35. *SSJLK*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti FF. 83–93.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2004: Alamut – ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* 49/1. 43–55.
- , 2009: Kvaliteta ali uspešnost literature. Radijska oddaja *Arsov logos* (24. 11. 2009).
- , 2010a: Čas uspešnic. *Zbornik prispevkov z mednarodne znanstvene konference 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi*. Bratislava: Univerza Komenskega. 260–270.
- , 2010b: Literarnost, ponovno. *Primerjalna književnost* 33/3. 199–220.
- , 2010c: Transrealizem – nova smer sodobnega slovenskega romana? *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 29). 419–425.
- , 2008: Zadrge odpetih poezij (spremna beseda). *V tebi se razraščam. Antologija slovenske erotične poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor). 135–171.
- , 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
- Katie WALES, 1989²: *A dictionary of stylistic*. London: Longman.

SUMMARY

The return to the study of formula fiction seems sensible once again after the end of postmodernism in the mid-1990s, when the programmatic demand for syncretism of the formulaic with the artistic dried up and formula fiction became mainly characteristic of best-sellers and in this sense texts of lesser quality. It is useful to add literary historical dimensions to socio-cultural analyses of mass literature, wherein belongs formula fiction, by connecting it with the properties of the postmodern, postmodernism and mass culture and by the juxtaposition of these four notions establish the constants of their ongoing determinants: the lack of innovation, complete nihilism and a new superficiality; the loss of “values” such as depth, coherence, meaning, originality, and authenticity; mass culture, lack of autotelicity, the propagation of an aesthetic due to new technologies, imitation, entertainment, informativity, didacticity, and the escapist, soporific, compensatory and hedonistic nature both of postmodernism and formula fiction. In defining formula fiction I assume formulaicity as the common denominator of formulaic texts answering the questions “what is formulaicity” and “when is formulaicity” and in this sense (just as literariness) it is a flexible category, the intersection of various properties and processes in a text and its context, composed of text-internal and text-external formulaic elements. Text-internal formulaicity includes the more or less constant elements of formula fiction, the aesthetics of identity, simplification and monosemy; on the other hand, text-external formulaicity is formed by literary competence, empathy, and appraisal. While the aesthetics of identity is connected with clichés, stereotypes, schematization, repetition, redundancy, simplification, and monosemy and is thus a simplified and monosemic view of the world and organization of text, all three of the text-external characteristics derive from the reader’s competence in comprehending the text, the ability to live through it and empathize with it, connected with his appraisal of literature, i.e., the potential to judge the quality and value of that which is read.