

**Knjižnice in literarna veda kot izhodišče  
razvrščanja leposlovja**

**Andrej Pogorelec**

**Knjižnice in literarna veda  
kot izhodišče razvrščanja  
leposlovja**

**Andrej Pogorelec**

Andrej Pogorelec  
Knjižnice in literarna veda kot  
izhodišče razvrščanja leposlovja  
Samozaložba  
Ljubljana, 2015  
*Knjiga ni namenjena prodaji.*

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

025.343:82.0(0.034.2)

POGORELEC, Andrej

Knjižnice in literarna veda kot izhodišče razvrščanja  
leposlovja [Elektronski vir] / Andrej Pogorelec. - El. knjiga. -  
Ljubljana : samozal., 2015

ISBN 978-961-93855-4-8 (pdf)

280230144

## **Kazalo**

Klasifikacije, periodizacije, tipologije .....	5
Klasifikacije v literarni vedi .....	9
TEMATOLOGIJA .....	16
Periodizacija .....	19
Tipologije .....	28
Kriteriji za določanje .....	43
zahtevnosti leposlovja .....	43
ZAHTEVNOST ZUNANJE FORME IN JEZIKA ....	46
ZAHTEVNOST OBLIKOVANOSTI VSEBINE .....	48
ZAHTEVNOST VSEBINE.....	52
ZAHTEVNOST GLEDE NA STOPNJO	
MIMETIČNOSTI.....	54
Problem umetniškosti .....	56
Literatura .....	69
Tabela 1: <i>Lirika in dramatika</i> .....	12
Tabela 2: <i>Epika</i> .....	14

## **Klasifikacije, periodizacije, tipologije**

Vprašanje rabe literarnovednih tipologij in klasifikacij leposlovja se v knjižničarstvu zastavlja kot vprašanje izbire morebitnih ali potencialnih kriterijev razvrščanja leposlovnega knjižničnega gradiva. Najbrž ni čudno, da se v obstoječih knjižničnih sistemih za razvrščanje leposlovja uporabljajo predvsem klasifikacijske oznake in ne tipologije. Prve so empirično-deskriptivne, heterogene, nezaključene in brez večje znanstvene vrednosti. Kot take so primeren pripomoček pri grupiranju leposlovja za čisto bralne namene. Druge pa so po svojem bistvu teoretično-spekulativne in imajo znanstveno filozofsko vrednost (Kos, 1983)

Že omenjena Univerzalna decimalna klasifikacija je za knjižnično razvrščanje leposlovja sicer dobra osnova, ki s svojim razvejanim hierarhičnim sistemom omogoča tudi dokajšnjo fleksibilnost in prilagodljivost pri izbiri postavitvenih skupin (te se tvorijo z ozirom na velikost in vrsto knjižnic, knjižničnega leposlovnega fonda ter pot-

rebe uporabnikov), vendar pa ima tudi pomankljivosti. Posebej problematičen je (zgolj) jezikovni, zunanjeformalni, zunanjeritmični kriterij razmejevanja poezije, dramatike in pripovedništva, ki posledično vodi v neustrezno razvrščanje nekaterih zvrsti ali oblik (npr. ep, roman v verzih itn.) Zato bi bila za opredelitev treh velikih skupin leposlovja verjetno primernejša raba terminov *lirika*, *epika*, *dramatika*, ki jih kot oznake literarnih vrst (nadvrst / nadzvrsti) uporablja Janko Kos.<sup>1</sup> Težave klasiifikacijskih oznak Univerzalne decimalne klasifikacije se kažejo tudi pri nekaterih vprašljivih hierarhičnih razvrstitvah pojmov za zvrsti in podzvrsti, v knjižnični praksi pa je očiten tudi problem velike skupine tako imenovanih družbenih romanov (novejši, nič ustrežnejši oznaki za enak UDK vrstilec sta še: romani nravi in značajev ter

---

<sup>1</sup> V zvezi s tem je treba še enkrat opozoriti na različno rabo pojmov vrsta in zvrst: »Pojma vrsta in zvrst se v slovenski literarni teoriji uporabljata različno – pod vrsto lahko razumemo liriko, epiko, dramatiko in pod zvrstmi ožje pojme tragedija, roman, basen itn., lahko pa je raba ravno obratna. Pričujoče delo sledi prvi rabi. Zaradi večje jasnosti se za bzvrsti v tem pomenu lahko uporablja tudi izraz žanri.« (Kos, 1983, str. 166). Kos v kasnejši, dopoljnjeni izdaji (Kos, 2001) za oznako literarnih vrst predlaga termin nadvrsta / nadzvrst, za zvrsti pa termin vrsta/ zvrst. V nadaljevanju bom v izogib napačnemu razumevanju za oznake lirika, epika, dramatika uporabljal le še termin nadzvrst, za oznake roman, ep itn. pa termin zvrst.

romani iz resničnega življenja), ki pravzaprav nima jasno razvidne skupne osnove.<sup>2</sup>

Potencialnih kriterijev razvrščanja leposlovja v knjižnicah je seveda veliko in dalo bi se trditi, da prav nadzvrstno-zvrstni kriteriji sodijo med najpomembnejše. Univerzalna decimalna klasifikacija vključuje še nekatere druge vidike, pri čemer sta za knjižnice pomembna zlasti nacionalno-jezikovna pripadnost avtorjev in jezik, v katerem so dela napisana. Vendar ob tem še najbolj pogrešamo zlasti kriterija periodizacije in zahtevnosti leposlovja, ki pa v literarnovednem smislu pravzaprav niti ne sodita več

---

<sup>2</sup> Družbeni roman (kot tudi kasnejše nastali, zgoraj omenjeni oznaki) je sicer povsem legitimna klasifikacijska (ne pa tudi kategorizacijska) oznaka, vendar se zdi, vendar se zdi, da ima v klasifikaciji knjižnic glede na svoj realni domet nekoliko precenjeno vlogo. Skupina družbenih romanov je največja skupina, v katero je vključena nad vse pisana paleta leposlovnih del različnih časovnih obdobj, literarnih usmeritev in zahtevnostnih stopenj, pri čemer kriterij družbenosti ne učinkuje kot kriterij, ki bi jasno določal vidike razlikovanja te klasifikacijske skupine od drugih skupin (npr. kriminalni romani, pustolovski romani itn.). Namige na »družbenost« in »resnično življenje« bi sicer lahko povezovali z romani pretežno realističnih literarnih usmeritev, ki od literature terjajo »dejavno vključevanje v aktualno družbeno problematiko« (Virk, 1997, str. 2), vendar so v skupino v enaki meri vključeni tudi nerealistični romani. Tako se zdi, da oznaka »družbeni roman« nikakor ne odraža neke jasno razvidne skupne lastnosti v omenjeno skupino vključenih romanov, hkrati pa je tudi smiselno ne razmejuje od drugih skupin.

v območje klasifikacij. Periodizacijo Kos poleg klasifikacij in tipologij opredeljuje kot tretji način razvrščanja leposlovja. Umešča ga nekako na sredo med teoretično-spekulativne tipologije in empirično-deskriptivne klasifikacije (Kos, 1983b). Zdi se, da bi historična periodizacija leposlovnega gradiva, kakršne knjižnice praviloma ne izvajajo, pripomogla k večji preglednosti in boljši urejenosti. Vidik zahtevnosti leposlovja, ki sicer ni sestavni del knjižnične klasifikacijske sistematike, a je v vsakodnevni knjižnični praksi gotovo vse prej kot zanemarljiv, pa je v svojih temeljnih značilnostih še najbližji tipološkemu opredeljevanju leposlovja. Hkrati s tem pa so za klasifikacijo leposlovja v širšem, nekategorizacijskem smislu relevantni tudi tematološki vidiki leposlovnega gradiva, pri čemer motivi, teme in ideje leposlovja predstavljajo pomemben vir gesljenja leposlovja po vsebini.



## **Klasifikacije v literarni vedi**

Splošni pomen klasifikacije je »razdeljevanje, sistematično razvrščanje, razvrstitev v razrede, skupine; določanje razredov, skupin glede na skupne značilnosti« (Veliki slovar tujk, 2002, str. 572). Takšna definicija ustrezno označuje tudi bistvo klasificiranja leposlovja. Vprašanje načina razvrščanja in skupnih značilnosti posameznih skupin kot temelja klasifikacije se določa glede na naravo predmeta razvrščanja. Možnih kriterijev razvrščanja leposlovja je seveda veliko, zato je koristno in nujno, da med posameznimi kriteriji vzpostavimo logična hierarhična razmerja. Klasifikacija leposlovja temelji v glavnem na empirično deskriptivnih osnovah. Izhaja iz posebnosti motivike in tematike, lahko pa se opira tudi na nekatere formalne, jezikovne ali pa sociološko-psihološke vidike. Povezana je tudi z literarnozgodovinsko percepcijo in z empirično-historičnimi, genološkimi pojmi za zvrsti (Kos, 1983a).

Kot rečeno, klasifikacijske oznake v literarni vedi nimajo znanstvene osnove. Po svojih načelih so heterogene,

leposlovna dela pa razmejujejo po različnih zunanje ali notranje formalnih ter vsebinskih (motivnih, tematskih, idejnih) vidikih. Število potencialnih klasifikacijskih oznak ni omejeno, težko ali skoraj nemogoče pa jih je urediti v povsem smiseln, konsistenten in logičen sistem, saj se različne klasifikacijske oznake večkrat pomensko prekrivajo. Za knjižnično ureditev leposlovnega gradiva po klasifikacijskih kriterijih je ključna izpeljava selekcije tistih oznak, ki so glede na potrebe knjižnic najbolj zanimive in pomembne. Pri tem pa je ne le mogoče, ampak tudi nujno vzpostaviti model hierarhičnih stopenj klasifikacijskih pojmov, ki ima po eni strani dovolj zanesljivo oporo že v samem UDK sistemu, po drugi strani pa ga je ne glede na ohlapnost klasifikacijskih oznak tudi v literarnovednem smislu možno ustrezno opredeliti in definirati. V skladu z že omenjeno Kosovo rabo terminov nadzvrst (lirika dramatika, epika) in zvrst (ep, roman, tragedija itn.) bi kazalo za veliko skupino bolj ali manj preglednih (nadzvrstem in zvrstem hierarhično podrejenih) klasifikacijskih oznak uvesti termin podzvrst (kriminalni roman, poetična drama itn.). Na ta način lahko vse klasifikacijske oznake uvrščamo v logična podredna zapored-

ja (npr. epika > roman > kriminalni roman), ki se glede na Kosova teoretična izhodišča na ravni nadzvrsti diferencirajo notranjeformalno, na ravni zvrsti pa genološko. V nasprotju s Kosovo terminološko rabo pa bi za predlagani knjižnično klasifikacijski sistem termin žanr, ki ga Kos istoveti s terminom zvrst, uporabili kot sinonim za podzvrst (kriminalni roman, pustolovski roman itn.). Na isti, torej najnižji hierarhični ravni pa je treba uporabljati tudi termin oblika, kar ima poseben pomen zlasti pri liriki.

Pri oblikovanju klasifikacijskih oznak, ki se predstavljajo kot morebitna alternativa obstoječim oznakam v slovenskih splošnih knjižnicah, je treba upoštevati specifične značilnosti posameznih nadzvrsti (lirika, dramatika, epika), opredeliti tem nadzvrstem pripadajoče zvrsti, podzvrsti in oblike ter poskrbeti za ustrezna medsebojna hierarhična razmerja. Pri tem sem se oprl zlasti na literarno-teoretična izhodišča Janka Kosa (Očrt literarne teorije,<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Glavni vir za določanje zvrstnih oznak so oznake, ki jih v omenjenem delu obravnava J. Kos: ep, didaktična ali poučna pesnitev, tragedija, drama, dramska pesnitev, komedija, roman, povest in pripoved, himna, oda, elegija, idila, satira, pesem, pesem v prozi, likovna

Lirika, Roman, Literarne tipologije, Literarna teorija), hkrati s tem pa upošteval in ohranil tudi pretežni del klasi- fikacijskih principov, ki se pri klasifikaciji leposlovja uporabljajo v sistemu Univerzalne decimalne klasifikaci- je. Nekatero oznake so povzete tudi iz drugih virov (Kmecl, 1996; Kordigel, 1994; Lah, 1997; Literatura, 1987; Novak, 2001; Trdina, 1969).

Tabela 1: *Lirika in dramatika*

-1 LIRIKA	-2 DRAMATIKA
1. <i>Alegorične pesmi</i>	1. <i>Absurdne drame</i>
2. <i>Alkajske kitice</i>	2. <i>Božične, velikonočne igre</i>
3. <i>Bakhantske ode, ditirambi</i>	3. <i>Bralne drame</i>
4. <i>Balade</i>	4. <i>Bučne komedije</i>
5. <i>Besedila za jazz, rock, popevke</i>	5. <i>Burke</i>
6. <i>Bukolične pesmi</i>	6. <i>Drame</i>
7. <i>Didaktične ali poučne pesnitve</i>	7. <i>Dramske pesnitve</i>
8. <i>Druge lirske zvrsti in oblike</i>	8. <i>Druge dramske zvrsti in podzvrsti</i>
9. <i>Ekloge</i>	9. <i>Duhovne drame</i>
11. <i>Elegije</i>	10. <i>Enodejanke</i>
12. <i>Elegični distihi</i>	11. <i>Farse</i>
13. <i>Epigrami</i>	12. <i>Glasbene drame</i>
	13. <i>Glasbene igre</i>
	14. <i>Komedije</i>

---

pesem, konkretna pesem, balada, romanca, basen, prilika, bajka, legenda, pripovedka, pravljica, novela, kratka zgodba, črtica, enode- janka (Kos, 1983).

14. <u>Gazele</u>	15. <i>Komične opere</i>
15. <u>Glose</u>	16. <u>Libreti</u>
16. <u>Haiku-ji</u>	17. <i>Ljudske igre</i>
17. <u>Himne</u>	18. <u>Lutkovne igre</u>
18. <u>Idile</u>	19. <i>Melodrame</i>
19. <u>Kancone</u>	20. <u>Meščanske tragedije</u>
20. <i>Kantate.</i>	21. <i>Misteriji, mirakli</i>
21. <i>Komične pesmi</i>	22. <u>Monodrame</u>
22. <i>Ljubezenske pesmi</i>	23. <i>Moralitete</i>
23. <i>Madrigali</i>	24. <u>Muzikalna gledališka dela</u>
24. <i>Metafizične in mistične pesmi</i>	25. <i>Opere</i>
25. <i>Monodije</i>	26. <i>Operete</i>
26. <i>Moralistične, filozofske pesmi</i>	27. <i>Pasijoni</i>
27. <i>Obredne pesmi</i>	28. <u>Poetične drame</u>
28. <u>Ode</u>	29. <u>Radijske igre</u>
29. <i>Opisne pesmi</i>	30. <u>Scenariji</u>
30. <i>Pastirske pesmi</i>	31. <i>Situacijske komedije</i>
31. <u>Pesmi</u>	32. <u>Televizijske igre</u>
32. <u>Pesmi v prozi</u>	33. <i>Tendenčne, poučne, propagandne igre</i>
33. <i>Pesmi z napevi</i>	34. <u>Tragedije</u>
34. <i>Pivske pesmi</i>	35. <u>Tragikomedije</u>
35. <i>Pogrebne pesmi</i>	36. <u>Večzvrstna dramatika</u>
36. <i>Poučne pesmi</i>	37. <u>Veseloigre</u>
37. <u>Psalmi</u>	38. <i>Groteske</i>
38. <u>Romance</u>	
39. <i>Rubaije</i>	
40. <i>Sapfiške kitice</i>	
41. <u>Satire</u>	
42. <i>Satirične in humoristične pesmi</i>	
43. <i>Seguidille</i>	
44. <i>Sentimentalne pesmi</i>	
45. <i>Slavilne pesmi</i>	
46. <u>Soneti</u>	
47. <i>Svatbene pesmi</i>	
48. <i>Tanke</i>	
49. <u>Trioleti</u>	

50. <i>Uglasbene pesmi</i>	
51. <u><i>Večzvrstna lirika</i></u>	
52. <u><i>Žalostinke</i></u>	

Tabela 2: *Epika*

<u>3 – EPIKA</u>	
1. <u><i>Akcijski romani</i></u>	48. <u><i>Pikareskni romani</i></u>
2. <u><i>Avtobiografski in biografski romani</i></u>	49. <u><i>Pisemski, epistolarni romani</i></u>
3. <u><i>Bajke</i></u>	50. <u><i>Politični romani</i></u>
4. <u><i>Basni</i></u>	51. <u><i>Pomorski romani</i></u>
5. <u><i>Bukolični, pastirski ali pastoralni romani</i></u>	52. <u><i>Popularni romani</i></u>
6. <u><i>Črtice</i></u>	53. <u><i>Pornografski romani</i></u>
7. <u><i>Delavski romani</i></u>	54. <u><i>Potopisni romani</i></u>
8. <u><i>Detektivke</i></u>	55. <u><i>Povesti</i></u>
9. <u><i>Dialoški romani (oblika)</i></u>	56. <u><i>Pravljice</i></u>
10. <u><i>Divjezahodni romani</i></u>	57. <u><i>Prilike</i></u>
11. <u><i>Domišljjski romani</i></u>	58. <u><i>Pripovedi</i></u>
12. <u><i>Domačijske povesti</i></u>	59. <u><i>Pripovedke</i></u>
13. <u><i>Druge epske zvrsti in podzvrsti</i></u>	60. <u><i>Problemski romani</i></u>
14. <u><i>Drugi romaneskni žanri in oblike</i></u>	61. <u><i>Psevdozgodovinski romani</i></u>
15. <u><i>Družabni romani</i></u>	62. <u><i>Psihološki romani</i></u>
16. <u><i>Družbeni romani</i></u>	63. <u><i>Pustolovski romani</i></u>
17. <u><i>Družbenokritični romani</i></u>	64. <u><i>Pustolovsko-ljubezenski romani</i></u>
	65. <u><i>Razbojniški romani</i></u>
	66. <u><i>Razvojni romani</i></u>
	67. <u><i>Religiozni epi</i></u>
	68. <u><i>Romani</i></u>

18. Družinski, rodbinski romani	69. Romani iz resničnega življenja
19. Dvorski romani	70. Romani nravi
20. Eksistencialni romani	71. Romani v verzih (oblika)
21. Eksotični romani	72. Romansirani življenjepisi
22. <u>Erotični romani</u>	73. Sage
23. <u>Epi</u>	74. Salonski romani
24. Fabliau-ji	75. <u>Satirični romani</u>
25. Fantastični romani	76. Satirično-komični romani
26. Filozofski romani	77. Socialni romani
27. Grozljivke	78. Socialnoproblemski romani
28. Humoristični romani	79. Srhljivke
29. Idilični epi	80. Tendenčni, poučni, propagandni romani
30. Indijanarke	81. Tezni romani
31. Junaški epi	82. Tihotapski romani
32. Kavbojke, westerni	83. Trivialni romani
33. <u>Kmečke povesti</u>	84. Utopični romani
34. Kmečki romani	85. Vagabundski romani
35. Kolportажni romani	86. <u>Večzvrstna epika</u>
36. <u>Kratke zgodbe</u>	87. <u>Večžanrski romani</u>
37. <u>Kriminalni, policijski in vohunski romani</u>	88. Verski romani
38. <u>Kronikalne povesti</u>	89. Viteški romani
39. Kronikalni romani	90. <u>Vojni romani</u>
40. <u>Legende</u>	91. Vzgojni romani
41. <u>Ljubezenski romani</u>	92. Zdravniški romani
42. <u>Ljudske povesti</u>	93. <u>Zgodovinski epi</u>
43. <u>Miti</u>	94. <u>Zgodovinski romani</u>
44. <u>Mitološki epi</u>	95. <u>Znanstvena fantastika</u>
45. Monološki romani (oblika)	96. Znanstveni romani
46. <u>Nežanrski romani</u>	
47. <u>Novela</u>	

Kot je razvidno iz seznama oznak, že na tem mestu vpeljujem diferenciacijo med posameznimi oznakami znotraj treh velikih skupin oz. nadzvrsti. Podčrtane oznake imajo za klasifikacijo večji pomen (možnost kategorizacije), medtem ko so nepodčrtane manj pomembne in predvidene kot dodatna možnost, ki se lahko realizira na ravni gesljenja in besedne deskripcije.

### *TEMATOLOGIJA*

Tematologija predstavlja posebno literarnovedno področje, ki zajema vprašanja snovi, motivov, tem in idej v leposlovju. Kos (2001, str. 65) pojasnjuje, da se naštetih pojmi v literarni teoriji v različnih jezikih uporabljajo z zelo različnimi pomeni:

»Francoski ali angleški pojem za temo (le thème, the theme) pomenita običajno snov pa tudi motiv, temo in idejo. Podobno velja za francoski pojem sižej (le sujet), ki ga ruska literarna veda pozna kot 'sjužet'. Zaradi preširoke, ne preveč strogo definirane pomenske vsebine tak-



šni pojmi seveda niso preveč primerni za razločevanje, kaj je v literaturi snov, motiv, tema ali ideja. To je razlog, da ta tematološka vprašanja še niso dosegla prave jasnosti. Vendar so zelo pomembna, saj se šele z njihovo pomočjo da priti v osrednjo morfološko problematiko vsebine in forme. Pojmi snov, motiv in tema so izhodišče za pojma vsebina in forma oziroma se vanje vključujejo.«

Klasifikacijske oznake večkrat izhajajo prav iz motivno-tematskih značilnosti leposlovja, vendar za klasifikacijo v ožjem smislu, ki zadeva predvsem kategorizacijo leposlovnega gradiva v posamezne postavitvene skupine, neposredni opisi motivov in tem individualnih leposlovnih del nimajo večjega pomena, ker na takšni podlagi ni mogoče tvoriti klasifikacijskih razredov ali skupin. So pa seveda tovrstne informacije o leposlovnem gradivu primerne in dobrodošle v širšem, deskriptivnem smislu, ki zadeva zlasti vsebinsko gesljenje.

Razmerja in relacije med motivi, temami in idejami so opredeljena z vsebnostjo temeljnih elementov literarnega dela. Tako so motivi vsebinske enote leposlovnega dela,

ki so pretežno sestavljene iz snovno-materialnih prvin, v temah in idejah pa prevladujejo afektivno-emocionalne in idejno-racionalne prvine. Če idejno-racionalne prvine izrazito prevladujejo nad afektivno-emocionalnimi, govorimo o ideji, sicer pa praviloma o temi.<sup>4</sup> V vseh primerih pa gre za vsebinske tvorbe, ki so pomembne ne le za vsebino, ampak tudi za formo leposlovnih del (Kos, 2001).

Teme so načeloma bolj duhovne, idealne, idejne in abstraktne, motivi pa zadevajo konkretne predmete, like, situacije, dogodke itn. Tako je tema lahko opredeljena kot širši in nadrejeni pojem, motiv pa je v tem smislu temi podrejen in ožji. Primer iz Shakespearjeve drame *Romeo in Julija* jasno ilustrira takšno razmerje: motiv ljubezni mladostnikov iz dveh sprtih družin je podrejen širše zastavljeni temi ljubezni. Tako motivi kot teme predstavljajo tiste vsebinske tvorbe, ki bi v knjižnični lasifikaciji leposlovja lahko pripomogli k večji vsebinski prepoznavnosti gradiva.

---

<sup>4</sup> V primeru prevlade afektivno-emocionalnih prvin lahko govorimo tudi o temi kot nečem iracionalnem (moderna lirika od simbolizma dalje, drama absurda, novi roman, ultramodernizem).

## **Periodizacija**

Možnost literarnozgodovinske periodizacije konkretnega knjižničnega leposlovnega gradiva bi gotovo pomenila velik korak naprej v kakovosti knjižnične klasifikacije leposlovja. Res je sicer, da je zgodovinski princip do neke mere vsebovan že v sami pojmovni sistematiki zvrstnega opredeljevanja, saj tudi Kos (1983, str. 166) opozarja, »da so pojmi za literarne žanre večidel empirično-historični, se pravi odvisni od zgodovinsko omejenega gradiva in tudi samo zanj veljavni.« Vendar pa zvrstno-žanrske oznake same po sebi še zdaleč ne omogočajo sistematičnega literarnozgodovinskega vpogleda. Ko govorimo o periodizaciji, najbrž nimamo v mislih zgolj vprašanja nastanka, diahrono rasti, razvoja in upada posameznih zvrsti (npr. periodizacija romana), ampak nas zanimajo globlje strukture, ki zadevajo celotno leposlovje v luči ostalih področij duha (znanost, kultura, umetnost, filozofija, religija itn.) in se razvojno spreminjajo tekom faz, obdobj in epoh. Virk (1989, str. 86) pri tem

izpostavlja duhovnozgodovinsko metodo, » kise izkaže zlasti primerna za literarnozgodovinsko periodizacijo.«

V slovenskem prostoru je verjetno najbolj uveljavljena literarnozgodovinska periodizacija Janka kosa, ki empirično analizo konkretnega historičnega literarnega gradiva nadgrajuje z duhovnozgodovinsko sintezo. Pri tem v skladu z omenjenim metodološkim pristopom v obravnavanih literarnih delih, obdobjih in epochah razkriva pred vsem, kakšno je stanje subjekta, ustroj subjektivitete, položaj subjekta v svetu ter njegov odnos do transcendece. Iz tega izhodišča Kos posameznim dobam definira njihovo duhovnozgodovinsko podlago in pri tem izpostavlja naslednje duhovnozgodovinsko relevantne smeri in obdobja: *antika, srednji vek, renesansa, barok, razsvetljenstvo, predromantika, romantika, realizem in naturalizem, nova romantika vključno z dekadenco in simbolizmom, postromantika, postrealizem, modernizem, eksistencializem, postmodernizem.*

Značilnosti duhovnozgodovinskih podlag večine omenjenih obdobj in smeri bi lahko na kratko strnili takole:

- grška antika: človek je psihofizična enota, po naravi je organski del sveta kot organske celote, ni razcepljen na subjektivno in objektivno sfero, ni še subjekt v modernem smislu; določen je od transcendence, usode, bogov, narave;
- rimska antika: vdor dualizma subjektivnega in objektivnega duha; prave religiozne transcendence ni več;
- srednji vek: transcendenca se sicer dviga nad človeka, a ga pušča svobodnega; človek je že subjekt, ni pa še zavest v modernem smislu;
- renesansa: subjekt je ponovno psihofizična enota, človek je harmonično, enovito bitje; vendar je to bolj ideal kot nekaj doseženega; transcendenca je imanentna;
- barok: tu nastopi novoveška duhovnozgodovinska podlaga; človek je ponovno razcepljen na subjektivni in objektivni pol; ta razcep se uveljavi znotraj same subjektivitete kot razcep med razumom in čutnostjo, čustvom in strastjo; znova postane

*odločilna transcendenca, ki preseže človeka in ji je ta podrejen;*

- razsvetljenstvo: *človekovo bistvo je nekaj čutnega, toda svojo čutnost mora razumsko kontrolirati, če hoče doseči srečo;*
- predromantika: *človek postane le subjekt s svojo subjektiviteto, nad njim ni racionalne transcendece; sam sebi postane center; mora biti avtonomen, izhajati iz svojega čustva, strasti, notranje dinamike, zato mu je potrebna svoboda; temeljni pojem je pojem doživetja; ta subjektiviteta je že avtonomna, ni pa še absolutna, sama v sebi popolna, idealna, lepa; to postane šele v romantiki.*
- romantika: *tu ni več klasične objektivne transcendece, ki bi od zunaj določala človeka, zato je ta človek avtonomen in absoluten subjekt; ni psihofizična enota, njegova sestava je posledica novo-veškega subjektivizma, ki je v romantiki dosegel tisto stopnjo, ko se istoveti le še s svojo notranjostjo, ki je obenem estetska, idealna, ustvarjalna, je*

*svoj lastni ideal, podlaga in (imanentna) transcendenca;*

- realizem: *tudi tu je človek subjekt na podlagi svoje subjektivnosti, vendar ni avtonomen in absoluten, kot ga čuti romantika, ampak je heteronomen, relativen, odvisen od zunanjega, stvarnega, objektivnega sveta; realizem tudi odpravi transcendenco, zato se za njim skriva metafizični nihilizem;*
- neoromantika, modernizem; *ta nihilizem se nadaljuje v neoromantiki in modernizmu 20. stoletja; to pa tako, da izhaja iz radikalizacije romantičnega subjekta in njegove subjektivitete ter njegove avtonomije; končni cilj tega razvoja k absolutni svobodi je fluidni subjekt modernizma, ki je avtonomen, hkrati pa ne nad njim ne v njem ni nobene imanentne transcendence.*

(Virk, 1989, str. 83-85)

Tako bi (upoštevajoč tudi Kosov pregled svetovne književnosti iz l. 1982) za predlagani alternativni model knji-

žnične klasifikacije leposlovja kot dodaten vidik razmejevanja leposlovnega gradiva lahko izpostavili naslednje periodizacijske oznake:

### *Seznam periodizacijskih oznak*

#### *Stari vek, srednji vek*

*Staroegiptovska književnost (3000 do 332 pr. n. št.)*

*Babilonsko-asirska književnost*

*Starožidovska književnost*

*Arabska književnost*

*Perzijska književnost*

*Indijska književnost*

*Kitajska književnost*

*Japonska književnost*

*Grška književnost*

*.009 Rimska književnost*

#### *.01 Evropski srednji vek*

*.010 Srednjeveška latinska književnost*

*.011 Književnost predfevdalne družbe in nastajajočega fevdalizma*

*.012 Književnost razvitega visokega fevdalizma*

*.013 Književnost viteštva*

*.014 Književnost srednjeveškega meščanstva*

*.015 Književnost poznega srednjega veka v Italiji in Franciji*



.02 Renesansa in novi vek

- .020 *Književnost renesanse*
- .021 *Književnost baroka in klasicizem*
- .022 *Razsvetljenska književnost in klasicizem*
- .023 *Predromantična književnost*
- .024 *Romantična književnost*
- .025 *Književnost realizma in naturalizma*
- .026 *Književnost nove romantike. Dekadenca. Simbolizem. Impresionizem*

.03 Književnost 20. in 21. stoletja

- .030 *Postromantika. Neodekadencia. Postsimbolizem*
- .031 *Postrealizem. Neorealizem*
- .032 *Socialistični realizem. Socialni realizem*
- .033 *Avantgarde. Nadrealizem. Futurizem. Dadaizem. Kubizem*
- .034 *Ekspresionizem*
- .035 *Eksistencializem*
- .036 *Modernizem.*
- .037 *Ultramodernizem.*
- .037 *Magični realizem*
- .038 *Postmodernizem.*
- .039 *Druge periodizacijske možnosti*

Predlagane periodizacijske oznake bi se pri razvrščanju leposlovja predvidoma uporabljale zgolj kot sekundarni

vir informacij (piktogrami, gesla) in praviloma ne bi smele služiti kot osnova za oblikovanje postavitvenih skupin. V skladu s knjižnično tradicijo ostajajo še naprej v ospredju jezikovni, nadzvrstni, zvrstni, podzvrstni ter nacionalno-jezikovni kriteriji. Periodiziranje celotnega knjižničnega leposlovnega gradiva verjetno ne bi potekalo brez težav, saj bi se ob številnih konkretnih leposlovnih delih lahko pojavljale dileme glede pravilne periodizacijske umestitve. Kosov model periodizacije zadeva predvsem evropsko in iz njenih duhovnih temeljev izhajajočo literaturo, zato najbrž vsega knjižničnega leposlovja ni mogoče ustrezno opredeljevati s takšnimi oznakami. Eden od problemov, ki se pri tem odpirajo, je gotovo tudi vprašanje, do kakšne mere lahko z omenjenimi periodizacijskimi oznakami opredeljujemo trivialno leposlovje, ki ga v knjižnicah ni malo. Nejasnosti pri razumevanju periodizacijskih pojmov se poleg tega lahko pojavljajo tudi zaradi različnega razvoja posameznih nacionalnih literatur in končno je ob vsem tem na vidiku še težava sodobne literarne produkcije, ki je v knjižnicah precej iskana in zaželena, a jo je večkrat težko ustrezno periodizirati. Literarna veda kot zadnjo literarnozgodovinsko

smer omenja postmodernizem,<sup>5</sup> pri tem pa je očitno, da mnoga sodobna literarna dela po svojem duhovnozgodovinskem ustroju nikakor ne morejo biti postmodernistična.<sup>6</sup>

Zaradi vseh naštetih razlogov je v okviru omenjenega periodizacijskega modela predvidena tudi opcija *druge periodizacijske možnosti*, hkrati s tem pa, kot rečeno, sama periodizacija ne pogojuje oblikovanja postavitvenih skupin leposlovnega gradiva, zato morebitne težave pri

---

<sup>5</sup> »Naš odgovor na vprašanje o postmodernizmu je mogoče povzeti povsem na kratko: postmodernizem je doslej zadnje obdobje v tistem 'konstrukt' literarne zgodovine, ki razume literarni razvoj kot zaporedje teh obdobj: antika (grška in rimska), srednji vek, renesansa, barok s klasicizmom, razsvetljenstvo, predromantika, romantika, realizem z naturalizmom, nova romantika, simbolizem, eksistencializem, modernizem, postmodernizem. Postmodernizem določa glede na njegovo duhovnozgodovinsko podlago in glede na pripovedne postopke, s katerimi se njen diskurz legitimira« (Virk, 200, str. 236).

<sup>6</sup> Ob postmodernizmu, ki ga zaznamuje popoln razkroj subjekta, resnice, resničnosti in transcendence, vzporedno potekajo tokovi literarnih usmeritev, ki so bliže magičnemu realizmu, modernizmu, posteksistencializmu, postrealizmu, neorealizmu, neoromantiki, neodekadenci itn. Janko Kos v prenovljeni izdaji *Primerjalne zgodovine slovenske literature* iz leta 2001 za področje slovenske literature kot analogon slovenski moderni vpeljuje termin *slovenska postmoderna*. Ta naj bi zajemala literarne tokove neorealizma, postsimbolizma, magičnega realizma, neodekadence, postsimbolizma in postmodernizma, ki ga (tudi) Kos opredeljuje kot zadnjo, najnovejšo in najmodernejšo literarno smer.

upoštevanju tega kriterija ne morejo imeti negativnega učinka na delovanje predlaganega klasifikacijskega sistema kot celote. Ne glede na možne pomisleke je uvedba periodizacijskega kriterija gotovo dobrodošla in koristna. Z upoštevanjem periodizacijskega vidika bi tako knjižničarji kot uporabniki knjižnic dobili boljši in bolj sistematičen pregled nad knjižničnim leposlovnim gradivom, katerega velik del lahko v nekem smislu razumemo tudi kot empirično gradivo literarne zgodovine.

## **Tipologije**

Literarne tipologije so spričo svoje abstraktnosti in teoretične spekulativnosti za praktične namene knjižničnega klasificiranja razmeroma neuporabne, ne glede na to pa se zdi, da bi določene segmente knjižnične deskripcije leposlovnih del lahko opredeljevali tudi tipološko. Pri tem se kot eno ključnih, za knjižnice pomembnih vprašanj zastavlja zlasti problem razvrščevalskega kriterija zahtevnosti leposlovja. Dejstvo je, da vprašanje opredeljevanja zahtevnostnih stopenj leposlovnega gradiva za

odrasle, ki se v vsakdanji knjižnični praksi pogosto pojavlja, v okvirih obsoječega knjižničnega klasifikacijskega sistema ni niti zastavljeno, kaj šele da bi se na sistemski ravni ponujal kakršenkoli oprijemljiv odgovor. Gre seveda za zapleten problem, ki je do neke mere povezan tudi z nič manj težavnim razmejevanjem tako imenovane umetniške in trivialne literature. Eno in drugo pa se za razliko od (do sedaj obravnavanih) historičnih periodizacijskih in (deloma historičnih) klasifikacijskih oznak kaže kot izrazito ahistorična kategorija in tako se tudi zavoljo tega zdi povezava omenjenih kriterijev s tipologijami upravičena.<sup>7</sup> Vprašanje pa je, do kakšne mere lahko konkretne, znane literarne tipologije v vsebinskem smislu zadevajo problematiko zahtevnosti in umetniškosti. Ali če na stvar pogledamo drugače: bi lahko delitev leposlovja na tri zahtevnostne stopnje (manj zahtevno, srednje zahtevno, bolj zahtevno) ter delitev na umetniško in trivialno literaturo obravnavali kot primera pravih literarnih

---

<sup>7</sup> S tem sevedane postavljamo pod vprašaj obstoja historičnih tipologij, »vendar so ravno sistemi ahistoričnih tipoloških pojmov po svoji notranji zgradbi, funkcijah in uporabnosti takšni, da jih lahko imenujemo literarne tipologije v pravem pomenu besede« (Kos, 1989, str. 20).

tipologij, kakor jih definira in od klasifikacij razmejuje literarna veda?<sup>8</sup>

Ob pregledu najrazličnejših literarnih tipologij se izkaže, da jih lahko delimo na tri velike skupine: historične, ahistorične in ciklične tipologije. Historične tipologije so empirične, izhajajo iz konkretnega literarnozgodovinskega gradiva in so praviloma odprte, nezaključene ter parcialne. Pogojno bi k takšnim, ne čisto pravim tipologijam lahko uvrščali tudi literarnozgodovinsko periodizacijo.

Nasprotno so ahistorične tipologije praviloma zaprte, zaključene in sinhrono. To, na kar merijo, se lahko sočasno pojavljav vseh literarnozgodovinskih obdobjih, smereh ali strujah. Kriteriji za takšne tipologije so poleg ahistoričnosti (nadčasovnost) torej še sistemskost (členi tipologije tvorijo logična razmerja in sklenjen bipolaren ali tripolaren zaprt sistem) ter univerzalnost (veljajo za

---

<sup>8</sup> »Kot v drugih tipologijah se tudi v pojmu literarne tipologije povezuje pojem tipa s pojmom logosa. To pomeni, da se tipološki pojmi v nji ne sestavljajo v obliki preprostega nizanja, dodajanja in adicije, kar bi bilo dovolj za običajno klasifikacijo, ampak v okviru sklenjenega teoretičnega sistema, v katerem se posamezni členi povezujejo drug z drugim na podlagi enovitega principa, včasih celo v obliki izrazito logičnih razmerij, antitez, opozicij in polarnosti« (Kos, 1989, str. 13).

vsa možna literarna besedila). Nekako na meji med historičnimi in ahistoričnimi tipologijami pa so še ciklične tipologije, ki sicer na prvi pogled kažejo vse znake ahistoričnih tipologij, vendar pa se v literarnem razvoju ne pojavljajo sinhrono, temveč v obliki ponavljajočega cikla<sup>9</sup> (Kos, 1989).

Med pomembnejšimi historično-empiričnimi tipologijami bi lahko izpostavili štiri:

1. Lukacsevo vsebinsko tipologijo, ki deli romane na štiri tipe (roman abstraktnega idealizma, roman kompromisa ali sinteze, roman deziluzije, roman epopeja) (Lukacs, 1977).
2. Kayserjevo formalno tipologijo treh tipov romana (roman dogajanja, roman likov, roman prostora) (Kayser, 1969).
3. Stanzlovo tipologijo glede na tip pripovedovalca (avktorialni pripovedovalec, jazov pripovedovalec, personalni pripovedovalec) (Stanzel, 1979).

---

<sup>9</sup> Primer takšne tipologije je npr. Schillerjeva teorija o naivnem in sentimentalnem pesništvu (Schiller, 1959).

4. Kosovo tipologijo štirih tipov evropskega in slovenskega romana (naivni roman, idejni roman, stvarni roman, problemski roman) (Kos, 1976).

Že v starem veku, v antiki se pojavljajo tipologije, ki jih lahko obravnavamo kot zametke ahistoričnih tipologij, in sicer gre za delitev na dva tipa pesnikov ali pesništva. Pri Platonu (1976) bi v sodobnejši terminologiji lahko govorili o »idealnih« (himne, hvalnice) in »realnih« (ep, tragedija, komedija) tipih pesništva in pesnikov. Aristotel (1982) še na doslednejši način zagovarja idejo »idealnega« in »realnega« tipa umetnosti, pri čemer razlikovanja med enim in drugim ne veže na literarne zvrsti kakor Platon, ampak izhaja iz predpostavke dveh ali celo treh tipov posnemanja resničnosti: posnemanje stvari, takšnih kot so, kot se zdijo in kot bi morale biti. Horac (1963) pa v svoji tipologiji pesništva govori o »koristnosti« in »razveseljevanju«, kar je mogoče razumeti kot delitev na tipa zabavne in resne (morda celo enostavnejše in zahtevnejše) umetnosti, hkrati s tem pa je to tudi tipologija, ki jo lahko razumemo kot predhodnico recepcijskih tipologij (Lotman, 1964).



Srednji vek je prevzel Aristotelovo razdelitev govorov na troje vrst kot nauk o treh stilnih tipih ali vrstah (genera dicendi). Novost pri tem pa je, da se v srednjem veku tipologija treh stilov povezuje z različnimi socialnimi sloji (visoki vladarski, vojaški in plemiški sloj, srednji kmečko poljedelski sloj in najnižji, pastirski sloj). V novem veku se zlasti v 19. In 20. Stoletju (po izidu Schillerjevega dela O naivnem in sentimentalnem pesništvu iz l. 1795) pojavi vrsta ahistoričnih tipologij, v katerih je opazna že iz prejšnjih obdobij nakazana delitev na »idealizem« in »realizem« (O. Ludwig, R. Gotschall, W. Dilthey, G. Lukacs, I. Cankar, L. Timofejev, R. Jakobson itn.).<sup>10</sup> Pri tem so nekatere od omenjenih tipologij, vključno s Schillerjevo, bipolarne ali dvopolne,<sup>11</sup> druge pa so tripolarne<sup>12</sup> v smislu logične triade *teza, antiteza, sinteza*. Poleg omenjenih novoveških tipologij bi kazalo opozoriti

---

<sup>10</sup> »S tem se potrjuje, da so poglavitne literarne tipologije 19. st. nastale iz Schillerjevega sistema, da pa so ga prilagodile pozitivističnim in materialističnim tokovom svojega časa. Toda ob vstopu v 20. St. so bile že močno ob robu filozofskega in znanstvenega razvoja« (Kos, 1989, str. 50)

<sup>11</sup> Gotschall – *realizem, idealizem*, Lukacs – *realizem, antirealizem*, Jakobson – *metaforičnost romantike, metonimičnost realizma*.

<sup>12</sup> Ludwig – *naturalizem, idealizem, realizem*, Dilthey – *naturalizem, idealizem svobode, objektivni idealizem*, Cankar – *idealizem, naturalizem, realizem*, Timofejev – *realizem, romantika, socialni realizem*.

še na nekatere primere tipologij, ki se osredotočajo na drugačne vidike. Nietzsche (1970) je v delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* umetnost razdelil na apolinični in dionizični tip, E.R. Curtius (1948) je zasnoval dvopolno delitev na klasiko in manierizem, Staiger (1968) je predlagal tripolno delitev na liričen, epičen in dramatičen stil, Lotman (1964) je glede na bralčev horizont pričakovanja oblikoval tipa estetike istovetnosti in nasprotnosti, Lodge (1977) pa je postavil teorijo, po kateri je modernizem metaforičen, antimodernizem pa metonimičen.

Izmed vseh omenjenih tipologij (z izjemo Horacove) pravzaprav nobena ne zadeva problematike zahtevnosti in umetniškosti leposlovja. Zanimivo pa je, da sta se vsaj dve taki tipologiji oblikovali prav na slovenskem področju. Prva je Kosova ahistorična<sup>13</sup> tipologija (verizem, hermetizem, klasika), ki izhaja iz idej starejših tipoloških modelov, in sicer ideje o povezanosti posameznih literarnih tipov z metafiziko (Platon, Aristotel), ideje o odvis-

---

<sup>13</sup> Po Kosu je primernejša oznaka pravzaprav izraz transhistoričnost, saj ahistoričnost tega modela ni absolutna, temveč vezana na zgodovinski razvoj in tako omejena s historičnostjo.

nosti treh tipov od bralca oz. recepcije (Horac) in ideje o socialni determiniranosti teh tipov (genera dicendi). Z metodološkega vidika je ta tipologija kombinirana (kombinacija duhovnozdgodovinske metode, sociologije in historičnega materializma), v »fenomenološkem« smislu pa jo Kos pojasnjuje in utemeljuje z razmerjem med spoznavnimi, etičnimi in estetskimi razsežnostmi literarnih umetnin. Tako naj bi verizem kot manj zahteven tip literature povezovali predvsem s prevlado spoznavnih in etičnih razsežnosti, kar pomeni, da je to izrazito mimetična literatura, namenjena širšemu bralstvu zlasti nižjih in srednjih socialnih slojev. Nasprotno se v hermetizmu izrazito poudarja estetska komponenta, kar kaže na verjetno nemimetičnost in večjo zahtevnost te literature, ki je dostopna le ožjemu socialnemu krogu ljudi. V klasiki kot zlati sredini pa naj bi se estetske, spoznavne in etične sestavine uravnotežile, s čimer dobimo tip literature, ki naj bi bil vsaj načelno dostopen vsem socialnim slojem in bi ga lahko opredelili kot srednje zahtevno literaturo. Duhovnozdgodovinski vidik te tipologije se kaže zlasti v vprašanju odnosa do metafizične transcendence, saj naj bi bil hermetizem kot najzahtevnejši tip literature vedno

tesno povezan z vladajočo metafiziko dobe, v verizmu takšnih povezav ni ali pa se pojavljajo zgolj v obliki »ljudskih« religij, klasika pa je tudi v duhovno-metafizičnem smislu literatura zlate sredine.

Čeprav se na prvi pogled zdi, da bi morda tip klasične književnosti (za razliko od verizma in hermetizma) lahko preprosto izenačili s tako imenovano umetniško literaturo,<sup>14</sup> Kos zavrača možnost vrednostno normativnega opredeljevanja tega tipološkega modela: »Če integracijo klasike razumemo kot posebno vrednoto, bi morali temu tipu priznati višjo umetniško vrednost; vendar je mogoče v vseh treh tipih videti povsem enakovredne strukture s posebnimi vrednostmi, kar izključuje normativno hierarhijo« (Kos, 1989, str. 97). Umetniškost se torej v takšnem

---

<sup>14</sup> Kos namreč umetniškost opredeljuje kot posebno plast literarnih del, ki obstaja zgolj iz uravnoveženih razmerij med spoznavno, etično in estetsko razsežnostjo znotraj literarnega dela. To plast označuje tudi kot posebno umetniško bistvo besedne umetnine, pri čemer razmerja med omenjenimi tremi relativnimi razsežnostmi ne smemo razumeti zgolj kot njihove gole vsote, temveč gre pri tem za posebno skladno, intenzivno in naravno povezanost v neko višjo celoto ali »totaliteto«. Umetniškost je v tem smislu razumljena kot absolutna vrednota literature.

tipološkem modelu ne diferencira,<sup>15</sup> vsi trije tipi literature so v tem smislu enakovredni in delitev na verizem, hermetizem ter klasiko lahko glede na vse, kar je bilo povedano, razumemo kot tipologijo, ki literarna dela razmejuje zlasti in predvsem po kriteriju zahtevnosti.<sup>16</sup>

Problematika umetniškosti pa se vsaj posredno obravnava v besedilu »Naloga literature« (Virk, 1997). Avtor govori o treh tipih literature, ki bi jih morda lahko razumeli tudi kot tipe neke tričlene ahistorične (morda deloma tudi ciklične) tipologije:

---

<sup>15</sup> Kos sicer vendarle dopušča tudi možnost posebnega pomena klasike: »Edino za tekste, ki jih priznavamo h klasičnemu tipu literature, se upravičeno postavlja vprašanje, ali niso že s tem, da pripadajo klasiki, postavljeni na višjo vrednostno raven. Pogoj za njihovo klasičnost je namreč ravno ta, da spajajo v sebi zares veljavne spoznavne, etične in estetske vrednote v skladno celoto, kar pomeni, da so vse njihove vrednostne komponente najbolj »občečloveške«, obenem pa se med sabo družijo tako, da je njihovo soglasje skladno, izenačeno in v tem smislu dovršeno. Toda to je le domneva, ki je racionalno ni mogoče dokazati. Verjetno je seveda, da lahko dognano umetniškost doživimo tudi ob tekstih, ki so izrazito veristični ali hermetični, čeprav so njihove spoznavne, etične ali estetske vrednote relativnejše od teh, ki jih doživljamo ob klasičnih delih« (Kos, 2001, str. 181-182).

<sup>16</sup> To pa seveda še ne pomeni, da je takšno tipologijo mogoče avtomatično uporabiti pri knjižničnem razvrščanju gradiva. Kot rečeno, raba tipologij najbrž ni povsem primerna za knjižnice. Kos pa v tem primeru tudi opozarja, da so takšni tipološki modeli ustrezni zlasti za razlago literarnih smeri in razvoja zvrsti.

1. Literatura imaginacije, esteticizma, subjektivnosti, estetske avtonomije, larpurlartizma in artističnega eskapizma (»subjektivni idealizem«)
2. Literature, ki je usmerjena v prikaz preverljive konkretne, aktualne družbene stvarnosti (»objektivni realizem«)
3. Literatura presežnosti, bližine ljubezni in religije ter unavzočenja absolutne resničnosti (»kanon ali umetniška literatura«)

Tretji tip učinkuje kot sinteza prvih dveh, njegova umetniškost pa se utemeljuje na presežnosti, ki lahko vase zajema tako elemente prvega kot drugega tipa: »Zdi se, da nam lahko kot izhodišče za razumevanje naloge literature kot umetnosti rabijo šele tista dela, ki so preživela zob časa in tvorijo danes kanon svetovne zgodovine literature. Med njimi so takšna, ki zelo plastično odsevajo konkretno družbeno resničnost, v kateri so nastala (zvečine epska dela in dramatika), in spet takšna, ki te resničnosti ne odsevajo tako izrazito, temveč izpovedujejo notranjo

resničnost ali pa v njih prevladuje skrb za estetsko obliko« (Virk, 1997, str. 6).

Zanimivost te tipologije je v tem, da po eni strani zastavlja vprašanje dihotomije subjekta in objekta,<sup>17</sup> po drugi strani pa se umetniškost posredno povezuje s pojmom absolutnega (unavzočenje absolutne resničnosti). Zdi se, da je podobno povezavo med umetniškim in absolutnim moč zaznati tudi pri Kosovi obravnavi pojma umetniškosti, ki jo opredeljuje kot »totaliteto« in absolutno vrednoto literature, v filozofskem smislu pa gre morda za koncepcijo absolutnega idealizma, po kateri se nasprotje subjekta in objekta preseže v absolutni ideji.

Seveda je, kot že rečeno, vprašanje umetniškosti leposlovnih del eden od problemov, ki se v knjižnicah pojavljajo v povezavi s potencialnim sistematičnim trazmejevanjem

---

<sup>17</sup> »Avtonomistično pojmovanje je, kot se zdi, kulminacijo doseglo v (polpreteklem?) postmodernizmu, usmeritvi, ki ne priznava nobene zanesljive resničnosti več in katere literarni svet je bralcu predstavljen kot umetelno skonstruirana zgolj-fikcija. Povsem samoumevno je, da se – po logiki literarnega razvoja – pojavlja reakcija, ki takšno pisanje pojmuje kot eskapizem in od literature znova terja ukvarjanje z »resničnostjo«, to pa tako, da je z njo pretežno pojmovana konkretna, pogosto družbeno-kritična in včasih nemara celo politično obarvana »resničnost« (Virk, 1997, str. 3).

leposlovja glede na kriterij zahtevnosti. Pri vsem tem pa je osnovna težava vprašanje kakovosti leposlovja. Z literarnovednega stališča bi kakovost najbrž brez večjih pomislekov lahko definirali kot umetniškost, v konkretnih razmerah knjižničnega okolja pa se stvar nekoliko zaplete. Uporabniki knjižnic, ki glede na svojo bralno naravnost (horizont pričakovanja, nadzvrstno zvrstne preference, izobrazba, bralske in življenjske izkušnje, estetska merila ipd.) povsem različno pojmujejo, razumejo in opredeljujejo kakovost leposlovja, vedno izhajajo s stališča, da iščejo kakovostno in ne nekakovostno leposlovje. Vprašanja kakovosti leposlovja tako ni mogoče avtomatično povezovati z umetniškostjo, saj je treba upoštevati različne okuse in subjektivnost vrednotenja.<sup>18</sup> Tipu kakovostnega leposlovja v takšni situaciji torej očitno ni mogoče določiti ustreznega logičnega nasprotja. Težko si je namreč predstavljati, da bi knjižnice leposlovno gradivo razdelile na skupini kakovostnih in nekakovostnih del. Nezaželeno oznako *nekakovostno leposlovje*

---

<sup>18</sup> Problem subjektivnosti sicer ni samo stvar uporabnikov in knjižničnega okolja, ampak zadeva takorekoč vsako (tudi profesionalno) bralno konkretizacijo.



bi tako verjetno lahko »nadomestili« z izrazom *lahka* ali *trivialna literatura*. Čeprav uporabniki želeno leposlovje praviloma opredeljujejo kot kakovostno (»nekaj dobrega«), pa ga nekateri izmed njih eksplicitno istovetijo prav z lahko oz. trivialno literaturo. Iz tega pa sledi vprašanje, kaj je pravi antipod lahko oz. trivialne literature. Umetniška ali zahtevna literatura? Zdi se, da oboje. Bi lahko torej domnevali, da je zahtevnost in umetniškost leposlovja ena in ista stvar?

Najbrž ne. Čeprav je sicer res, da umetniška literatura verjetno praviloma ni nikoli zares povsem lahka, pa hkrati tudi drži, da ni in ne more biti pogojena zgolj z izrazito zahtevnostjo. To je jasno razvidno iz Kosove tipologije, v kateri so verizem, klasika in hermetizem vrednostno-normativno izenačeni.<sup>19</sup> Zdi se, da bi bilo mogoče razmerja med pojmi *trivialno*, *umetniško*, *zahtevno* (*hermetično*) ponazoriti s konkretnim primerom: V postmodernizmu je znan pojav tako imenovane »dvojne kodiranosti«. Gre za prepletanje trivialnih in hermetičnih elemen-

---

<sup>19</sup> Kos pa v tem smislu, sicer ne povsem eksplicitno, morda celo nekoliko »favorizira« tip klasične literature.

tov znotraj enega in istega besedila, kar v praksi pomeni, da imamo opravka z mešanjem banalne vsakdanjosti in elitizma ali pa z nekakšno trivialno površino, pod katero se skrivajo globlji pomeni, zahtevna medbesedilna in metabesedilna razmerja, aluzije itn.<sup>20</sup> Iz tega primera bi bilo možno izpeljati sklep, da sinteza trivialnega (teza) in hermetičnega principa (antiteza) vodi do »dvojne kodiranosti«, umetniškost pa kot potencialna možnost nastopi šele na ravni vrednotenja »dvojno kodiranega« (umetniškega ali neumetniškega) besedila. »Empirični« preizkus očitno kaže na to, da je pravo nasprotje trivialne literature hermetična ali zahtevna literatura in ne umetniška literatura.

Iz tega pa verjetno sledi, da je edina zares primerna tipologija, ki jo potrebujemo, pravzaprav le model, s katerim bi leposlovje razmejevali na podlagi kriterija zahtevnosti in ne umetniškosti.<sup>21</sup> Tako je za vzpostavitev sistematič-

---

<sup>20</sup> Podoben tip literature pa se pravzaprav pojavlja že pred postmodernizmom (npr. Sternov Tristram Shandy).

<sup>21</sup> Seveda bi bilo ob praktičnih knjižničnih razlogih in postmodernističnih posebnostih, ki umetniškost kot morebitni vrednostni kriterij

nega razmejevanja po tem kriteriju (manj zahtevna, srednje zahtevna, bolj zahtevna literatura) pomembna in zanimiva zlasti Kosova tipologija, ki leposlovje deli na veristični, hermetični in klasični tip.

## **Kriteriji za določanje zahtevnosti leposlovja**

V tipologiji *verizem*, *hermetizem*, *klasika* se kriteriji razločevanja med posameznimi tipi vzpostavljajo na literarnoteoretični ravni fenomenoloških kategorij (spoznavna, estetska in etična razsežnost), na duhovnozgodovinski ravni odnosa do metafizične transcendence ter na ravni recepcije in družbenih slojev. Gre za tipološki model, ki je zasnovan za potrebe literarnovednega raziskovanja. Kot tak najbrž ni namenjen praktični rabi sistematičnega razvrščanja večjega števila konkretnih leposlovnih del, predvsem pa ne obravnava trivialne literature. Zato je treba za potrebe knjižničnega razvrščanja po kriteriju

---

postavljajo pred nove izzive, potrebno problem umetniškosti obravnavati tudi z drugih vidikov, a o tem kasneje.

zahtevnosti izdelati poseben tipološki model. Kosova tipologija, v kateri je stopnja zahtevnosti očiten vidik diferenciacije posameznih tipov, pa lahko pri tem služi kot izhodišče za določanje kriterijev zahtevnosti.<sup>22</sup>

Model razmejevanja leposlovnega knjižničnega gradiva, kot rečeno, delimo na tri tipe gradiva:

1. Manj zahtevno leposlovje
2. Srednje zahtevno leposlovje
3. Bolj zahtevno leposlovje

Kar takoj bi seveda kazalo opozoriti na to, da je vprašanje zahtevnosti leposlovja odvisno tudi od vsakokratne, od bralca do bralca različne konkretizacije<sup>23</sup> literarnega dela.

---

<sup>22</sup> Upoštevati bi kazalo vse kriterije. Vprašanje stopnje mimetičnosti se lahko obravnava na bolj ali manj ekspliciten način, vsebnost »metafizike« je mogoče določati predvsem na nivoju vsebine (teme, ideje), deloma pa tudi na nivoju forme, problem recepcije in družbenih slojev pa ni neposredno vezan na samo leposlovno gradivo, temveč na uporabnike. Njihovo socialno razslojenost je treba v tem kontekstu razumeti predvsem kot diferenciacijo tipov bralcev bolj, srednje in manj zahtevne literature.

<sup>23</sup> Vprašanje konkretizacije je verjetno eden ključnih pojmov recepcijske estetike (Jauss, Iser), ki zahteva premik k aktivni recepciji in večji vlogi akta branja. Problem takšnega stališča pa je seveda v tem, da radikalna prevlada mnogoterih, v času in prostoru diferenciranih

Z drugimi besedami to pomeni, da je zahtevnost stvar subjektivne presoje pa tudi bralne kompetence posameznega bralca. Gotovo je s tega stališča sistematično definiranje stopnje zahtevnosti posameznih literarnih del sila težavno in zapleteno. Problem subjektivnosti, ki je bil omenjen že v zvezi s kakovostjo in umetniškostjo leposlovnih del, tako nedvomno zadeva tudi vrednotenje zahtevnosti. A če je objektivnost ocenjevanja kakovosti skoraj nemogoča, umetniškosti pa verjetno vsaj vprašljiva, potem je, ko govorimo o zahtevnosti, situacija vendarle nekoliko drugačna. Zdi se namreč, da lahko iz tega pluralizma različnih percepcijsko-recepcijskih pozicij izostri- mo neko povprečno, srednjo vrednost, jo definiramo znotraj razmeroma široko zastavljenega horizonta srednje zahtevne literature in na tej osnovi določimo, kam segata skrajna pola manj zahtevne in bolj zahtevne literature. Pri tem pa seveda temeljno izhodišče določanja zahtevnosti v resnici ni bralec, ampak literarno delo.

---

konkretizacij povzroča zdrs v subjektivistični pluralizem in historični relativizem.

Z literarnoteoretičnega vidika bi se stopnja zahtevnosti opredeljevala na osnovi naslednjih določil:

### *ZAHTEVNOST ZUNANJE FORME IN JEZIKA*

Zunanja zgradba – stopnja zahtevnosti členitve teksta na enote; poglavja, odstavki, dejanja, kitice itn.

*-primer večje zahtevnosti: členitve, ki so vezane na normativne vzorce, ki jih je treba prepoznati (npr. sonetni venec) ali členitve, ki na estetski, spoznavni ali umetniški ravni na izviren način sooblikujejo formalno-vsebinsko celoto besedila; večjo zahtevnost pa lahko konec koncev pripišemo tudi izrazito dolgim besedilom (zlasti romanom), pri katerih sta včasih potrebni »maratonska« bralska kondicija in temu primerna zmožnost pomnjenja<sup>24</sup>.*

Zunanji stil (jezikovni slog) – stopnja zahtevnosti besedišča, sintakse in metaforike.

*-primer večje zahtevnosti: raba besedišča, ki je v vsakdanji govorici manj običajno ali celo povsem neznano (tujke, arhaizmi, izrazito poetičen jezik, specifičen besednjak marginalnih*

---

<sup>24</sup> Pri tem gre sicer že za stvari, ki presegajo samo zunanjo zgradbo (pomnenje je v tem primeru usmerjeno bolj k vsebini kot formi).

*ali elitnih socialnih skupin, izumetničeno, manieristično besedišče, izmišljene besede, ki izven konteksta fikcijskega besedila nimajo nikakršnega pomena), dolgi stavki, zapletene priredne in podredne sintaktične zveze, namerno kršenje sintaktičnih pravil zaradi doseganja estetskih (ali spoznavnih) učinkov, izdatna raba retoričnih tropov in figur.*

Zunanji ritem – stopnja ritmično jezikovnega oblikovanja (verz ali proza).

*-primer večje zahtevnosti: gre predvsem za rabo zahtevnejših verzifikacij; npr. razlika v težavnosti branja Homerja v verzih ali v prirejeni prozni obliki.*

Tujejezično leposlovje – zahtevnejše je seveda tudi branje v tujih jezikih, vendar gre v tem primeru za poseben kriterij, ki ga je treba drugače obravnavati. Izbira jezika leposlovnega gradiva je vedno stvar bralčeve osebne odločitve, ki je v principu enostavna, saj je ločitev leposlovnega gradiva po kriteriju jezika v knjižnicah povsem eksplicitna in dosledna. Hkrati s tem pa bralcev ni treba posebej opozarjati na zahtevnost takšne literature, saj

sami najboljše vedo, v katerih tujih jezikih lahko berejo. Ob tem so v skupinah tujejezične literature na voljo tudi stopenjske knjige, pri katerih je zahtevnost jezika (število uporabljenih besed, raba lažjih ali težjih besed, različne stopnje zahtevnosti sintakse itn.) diferencirana številčno ali opisno.

### *ZAHTEVNOST OBLIKOVANOSTI VSEBINE (NOTRANJEFORMALNI VIDIK)*

#### Zahtevnost glede na kriterij pripadnosti posameznim nadzvrstem

*-primer večje zahtevnosti: nadzvrsti se kot posebne strukture notranje zgradbe besedi medsebojno diferencirajo glede na vsebnost, pomen in vlogo temeljnih snovno-materialnih, afektivno-emoivnih in idejno-racionalnih sestavin. Ker se zdi, da je strukturiranost teh sestavin izrazito drugačna in izstopajoča zlasti pri liriki, bi – z ozirom na zgoščenost afektivno-emoivnih in idejno-racionalnih sestavin – prav to nadzvrst lahko opredelili kot zahtevnejšo. Značilnost lirike, ki kaže na večjo zahtevnost, je tudi majhna vsebnost ali celo odsotnost snovno-materialnih prvin. V principu je lirika od vseh nadzvrsti tudi najmanj mimetična in najbolj subjektivna. Največ-*



*krat je utemeljena v osebno-eksistencialnem izkustvu, s čimer se v smislu zahtevnosti prav tako dviga nad mimetično-fiktivno epiko in dramatiko. Seveda pa je to zgolj en vidik. Za končno oceno stopnje zahtevnosti je treba upoštevati vse naštetje kriterije in primerjava posameznih nadzvrsti bi v tem primeru najbrž pokazala, da so lahko dramska ali pripovedna dela marsikdaj tudi zahtevnejša od lirike. To lahko zlasti velja za nekatere primere modernega romanopisja in dramskih del. Zanimivo je, da vidik dolžine teksta (romana), ki na nivoju zunanje zgradbe učinkuje kot dejavnik dviga zahtevnosti branja – (pre)obilje snovno-materialnih prvin – na ravni notranje forme pomeni nekaj diametralno nasprotnega – nižja stopnja zahtevnosti (prevlada snovno-materialnih prvin nad ostalimi, ki so zahtevnejše).*

### Zahtevnost kompozicije

Če vsebina v leposlovju predstavlja odgovor na vprašanje *kaj*, potem na vprašanje *kako* v veliki meri odgovarja prav kompozicija, ki jo lahko razumemo kot način oblikovanja in ritem gibanja vsebine. Ta segment literarnega besedila je (poleg že omenjenega razmerja med estetsko, spoznavno in etično razsežnostjo besedila) primeren tudi

kot kriterij umetniškosti. Gre namreč za to, da umetniška prepričljivost ali lepota besedila, ki ni nujno pojmovana zgolj strogo esteticistično, izvira prav iz načina oblikovanja pisateljske ali pesniške materije. Umetniški »rezultat« lahko razumemo kot »odkritje« pravega odgovora na vprašanje *kako*. Pri tem pa se zdi, da za ustrezen akt branja zgolj pasivno »zrenje« tega rezultata ne zadošča. Aktivni bralec bi se moral odpraviti na pot po »sledih odkritja« in to je pot, ki ni lahka.<sup>25</sup> Bolj ko je kompozicija kompleksna in organsko celovita, večji je njen umetniški učinek, in bolj ko je v tem smislu tudi zahtevna, večji trud mora bralec vložiti v dekodiranje »smisla« njenih motivno-tematskih in vsebinsko-formalnih razmerij. Očitno se tako vsaj na tej ravni umetniškost in zahtevnost bolj ali manj »prekrivata«.

---

<sup>25</sup> Že Wolfgang Iser se v težnji po preseganju subjektivizma (navkljub ideji poudarjanja akta recepcije) odreče empiričnemu bralcu in uvede pojem *implicitni bralec*, ki je nekakšen idealni bralec. Ta naj bi delo konkretiziral v zahtevnem procesu razbiranja in zapolnjevanja praznih mest teksta, ki ga s svojo pozivno strukturo k temu nago-varja. Umberto Eco gre še dlje. Uvede modelnega bralca, ki je še bolj zavezan objektivnemu smislu teksta. Njegova svoboda (še ustreznega) interpretiranja je omejena z okviri, ki jih v oblikovanju umetniškega besedila postavi avtor. To pa pomeni, da mora bralec te okvire prepoznati, s čimer je vključen v zahtevno igro tvorjenja pomenov.

-primer večje zahtevnosti: načelno so v notranjeformalnem smislu bolj zahtevna besedila, v katerih prevladuje plast subjektivnosti kot čiste notranje resničnosti (lirika), med epškimi nadzvrstmi pa so praviloma zahtevnejša tista leposlovna dela, v katerih se ruši tradicionalni tip pripovedi (jasen horizont objektivnega časovno prostorskega kontinuuma, razvidna fabula in temu primerno gibanje zaporedja vsebinskih enot, avktorialni pripovedovalec itn.). V tem smislu so podobno kot v primeru pripovedništva tudi moderna (in postmoderna) dramska dela večkrat zahtevnejša, vendar v nobenem primeru ne gre za pravilo. Tudi tradicionalne pripovedne in dramske oblike so lahko notranjeformalno zahtevne. Povsem klasično zasnovana fabula z jasno, precizno in simetrično narativno strukturo je lahko relativno zahtevna zaradi svoje povsem »banalne« zapletenosti (veliko število junakov, pripetljajev, dogodkov, zapletov, preobratov; npr. Fieldingov Tom Jones).

### Poseben vidik oblikovanosti motivno-tematskih razmerij in struktur

-primer večje zahtevnosti: motiv, ki ni v jasni zvezi s temo, učinkuje kot simbol, dekodiranje razmerja med motivom in temo je tako zahtevnejše.

## ZAHTEVNOST VSEBINE

### Zahtevnost (zunajliterarne) snovi

Snov sicer ni del vsebine, ampak njena predhodnica, ki lahko posredno vpliva tudi na zahtevnost besedila.

*-primer večje zahtevnosti: izbira snovi, ki presega ali se izmika vsakdanjemu empiričnemu izkustvu, bo vplivala na večjo stopnjo zahtevnosti. V vlogi takšne snovi lahko nastopajo močno subjektivna, težko razumljiva osebna izkustva, izkustva, ki so v geografskem ali historičnem smislu oddaljena in nepoznana, zapleteni svetovni nazori in ideologije, filozofija, religija, znanost itn. S tega vidika lahko zahtevnost v določenih primerih pripišemo tudi nekaterim tipom izrazito žanrske literature (npr. znanstveni fantastiki, ki je snovno vezana na znanost, futurologijo in empiričnemu izkustvu – vsaj na prvi pogled – tuje domišljjske tvorbe in izmišljene svetove).*

### Zahtevnost motivov, tem in idej

*-primer večje zahtevnosti: besedila, ki tematizirajo zahtevnejša znanstvena, duhovna, filozofska, eksistencialna, etična, estetska, umetniška, religiozna in »metafizična« vprašanja (teme lahko temeljijo tudi na izrazito afektivno-emocionalnih*

*sestavinah, če pa so bolj idejno-racionalne, govorimo o idejah). Teme in ideje se v moderni književnosti lahko tudi izmikajo jasni osmislitvi, kar se manifestira kot težnja k iracionalnosti(simbolizem), zdrs v spoznavno negotovost (modernizem)ali kot pluralizem enako (ne)resničnih pomenov (postmodernizem). Pri slednjem se lahko zahtevnost skriva tudi pod navidezno ali pravo trivialno površino besedila (dvojna kodiranost).*

### Zahtevnost simbolike in alegorike

*-primer večje zahtevnosti: že sama »vsebnost« simbolike in alegorike v besedilu lahko pomeni večjo zahtevnost. Teme, ki so povezane z alegoričnimi motivi so bolj idejno-racionalne, simbolika pa je lahko v večji meri afektivno-empativna. Dekodiranje alegorij ni mogoče brez poznavanja družbeno-zgodovinsko določenih pomenov, simboli pa so praviloma bolj individualni in izvorni. Tako simbolika kot alegorika sta v precejšnji meri vezani na konkretna literarnozgodovinska obdobja,<sup>26</sup> pri čemer je raba alegorike značilna zlasti v času antike,*

---

<sup>26</sup> Literarnozgodovinski vidik ima za vprašanje zahtevnosti še prav poseben pomen, saj se – ne glede na sinhrono tipološko diferenciranost zahtevnosti znotraj posameznih obdobj – stopnja zahtevnosti sodobnega branja lahko spreminja tudi diahrono. V smislu oddaljenosti historično spremenljivih 'objektivacij duha' se povečuje sorazmerno z večanjem časovne distance med nastankom literarnega dela

*srednjega veka in baroka, simbolika pa je tipična za obdobje romantične in novoromantične literature (npr. simbolizem kot literarnozgodovinska smer).*

## **ZAHTEVNOST GLEDE**

### **NA STOPNJO MIMETIČNOSTI**

- a) prevlada estetske razsežnosti (bolj zahtevna literatura)
- b) prevlada spoznavne in etične razsežnosti (manj zahtevna literatura)
- c) uravnotežena razmerja med vsemi tremi razsežnostmi (srednje zahtevna literatura)

Kot pri Kosovi tipologiji *verizem, klasika, hermetizem* se vprašanje razmerja med estetskimi, spoznavnimi in etičnimi razsežnostmi tudi v tem tipološkem modelu navezu-

---

(primarna eksistenca) in recepcijo (sekundarna eksistenca). Res pa je tudi, da je branje starejših literarnih del v večji meri vezano na referencialni okvir obstoječih literarnovednih interpretacij, ki naj bi po svojih najboljših zmožnostih poskušale povzemati objektivni in prvotni smisel literarnih besedil.

je na problematiko zahtevnosti.<sup>27</sup> Prevlada estetskih razsežnosti<sup>28</sup> naj bi bila tako značilna za bolj zahtevno književnost, večji pomen etično spoznavnih elementov pa za manj zahtevno književnost. »Klasična« uravnoteženost vseh sestavin pa je (glede na temu primerno stopnjo mimetičnosti) značilnost srednje zahtevne literature. Pri tem je treba še enkrat opozoriti, da Kos v svojo tričleno tipologijo ne vključuje trivialne literature in obravnavanih treh tipov leposlovja vrednostno-normativno ne dife-

---

<sup>27</sup> Vendar pa se z vidika bistva besedne umetnosti v Kosovi teoriji (kot je bilo že opozorjeno) prav iz tega razmerja opredeljuje tudi umetniškost.

<sup>28</sup> Če estetska sestavina izrazito izstopa, postane umetniškost literarnega dela vprašljiva. Očitek pretirane esteticističnosti se tako tu in tam – najbrž ne čisto povsem upravičeno – naslavlja na postmodernistično književnost, ki naj bi spričo radikalnega metafizičnega nihilizma in občutka razveljavljanja vsakršnih spoznavno-etičnih razsežnosti mejila na kič. Postmodernizem ima najbrž veliko obrazov, dejstvo pa je, da se ga opredeljuje kot zadnjo, najmodernejšo literarno smer, ki je v temeljnih stvareh »naprej« od modernizma in drugih literarnih smeri in je s svojo poudarjeno estetsko dimenzijo (ki pa vendarle ni edina) v principu tudi bolj zahteven. To pa spet seveda ne pomeni, da je takšna vsa postmodernistična literatura (v primerjavi z modernizmom naj bi bila celo manj hermetična). Podobno kot pri drugih literarnozgodovinskih smereh in obdobjih se v postmodernizmu zahtevnost lahko diferencira tudi na sinhroni ravni in to ne le kot razlika med posameznimi besedili, temveč tudi znotraj enega samega besedila (mešanje trivialnih in hermetičnih plasti).

rencira.<sup>29</sup> V modelu manj zahtevne, srednje zahtevne in bolj zahtevne književnosti, ki bi bil namenjen knjižnični razvrstitvi leposlovja, pa trivialna književnost ni in ne more biti izključena. Razvrstitev leposlovja bi bila tako seveda nekoliko drugačna kot pri Kosovi tipologiji, razlog za to pa seveda ni le v tem, da se v model vključuje vse leposlovje, ampak na spremembe vplivajo tudi sami kriteriji za določanje zahtevnosti. Ti so sicer do neke mere podobni kriterijem Kosove tipologije, vendar so, v celoti gledano, le drugačni in številnejši. Ocena stopnje zahtevnosti bi morala tako temeljiti na usklajenem upoštevanju vseh naštetih kriterijev.

## **Problem umetniškosti**

Problem umetniškosti je najprej treba opredeliti na ravni razmerja med trivialno literaturo in verizmom, ki v kontekstu Kosove tipologije predstavlja najmanj zahtevno, a

---

<sup>29</sup> Dopusča le racionalno nedokazljivo možnost, da je klasika v umetniškem smislu bolj dovršena.



v umetniškem smislu ne manjvredno literaturo. Kos pri takšnem razmejevanju izhaja s stališča relativnega in historičnega (racionalno določljivega in empirično preverljivega) vrednostnega pomena spoznavne, etične in estetske razsežnosti:

»S tega stališča je mogoče določiti tudi vrednostne razlike med takoimenovano 'visoko' ali 'pravo', tj. umetniško literaturo, ki zajema dela z največjo možno spoznavno, etično in estetsko vrednostjo, in pa nižjo, zabavno množično ali trivialno književnostjo, v kateri je obseg spoznavnih etičnih in estetskih vrednot najmanjši, predvsem pa zelo kratkotrajen, saj gre večidel za epigonske, sprotne, množične, na hitro pripravljene izdelke, ki naj pritegnejo bralca za krajši čas, da bi jih naglo lahko zamenjali drugi izdelki iste literarne proizvodnje« (Kos, 2001, str. 178-179).

Iz tega bi lahko potegnili sklep, da veristična literatura (ki jo zaznamuje večja prisotnost empirične vsakdanjosti, manj izrazita estetska in »metafizična« razsežnost ter demokratično-plebejska recepcijska nezahtevnost) trivialna besedila vrednostno presega vsaj na ravni obsega in

trajnosti spoznavnih in etičnih vrednot (Kos, 2001a, str. 174), ki pa so v historičnem smislu vendarle relativne. To najbrž pomeni, da jih sicer lahko racionalno analiziramo, empirično opišemo in nemara celo objektivno ovrednotimo, vendar pa se njihova vrednost v različnih, tudi krajših obdobjih spreminja. S tem pa se možnost učinkovitega ali celo sistematičnega knjižničnega razmejevanja trivialne in (najmanj zahtevne) veristične umetniške literature že lahko postavi pod vprašaj.

Vendar pa se zdi, da je problem pravzaprav (še) drugje. Bistvo umetniškosti za Kosa namreč ni le v vsebnosti in (relativni) trajnosti posameznih, torej etičnih, spoznavnih in estetskih vrednot, temveč (bolj) v njihovi medsebojni povezanosti, ki vzbuja občutek sintetične celovitosti in nadčasovne »totalitete«. Tako opredeljena umetniškost ima v tem smislu status absolutne, v vseh obdobjih veljavne vrednote, ki pa je očitno ni mogoče racionalno spoznati ali dokazati in je kot taka dostopna le doživljanju, občutku in intuiciji. Iz tega sledi, da problem razmejevanja umetniške in trivialne literature ni (le) v zgodovinskem relativizmu, temveč (tudi) v vprašljivosti zagotav-

ljanja znanstvene objektivnosti takšnega razmejevanja. Ne glede na različna stališča, ki se v zvezi s tem v literarni vedi in aksiologiji pojavljajo,<sup>30</sup> pa bi kazalo pritrditi tezi, po kateri je vrednotenje sicer res subjektivno, vendar še zdaleč ni in ne more biti neodvisno od predmeta vrednotenja:

»Tudi predmet sam za tvorbo vrednostnih lastnosti ni brez vsakega pomena, saj je očitno, da določeni potrebi ustreza čisto določen predmet s svojimi svojstvi, ne pa kak drug. To pomeni, da predmet ustvarja možnost za tvorbo vrednosti. Od tod sledi, da vrednota ni niti zgolj v subjektu niti v objektu, ampak v razmerju med obema. Torej ima subjektivno-objektiven pomen« (Kos, 2001, str. 174).

---

<sup>30</sup> Takole npr. razmišlja Hugo Veerdasdonk (sociološki empirizem): »Kritiki in teoretiki ne določajo kvalitete glede na umetniške ozire: kvaliteta, pripeta na tekst, je odvisna od pozornosti, ki mu jo namenijo institucije: založniki, kritiki, literarna veda, šole, idr.« (Veerdasdonk, 1983, str. 383). »Zato je v resnici 'vsako razlikovanje med umetniškim in neumetniškim obsojeno na popolno arbitrarnost,' saj se ta razlika vzpostavlja na osnovi številnih socialnih faktorjev: ime založniške hiše, žanr, ki mu delo pripada, avtorjeve poprejšnje objave in obseg pozornosti, ki so jim jo kritiki in znanstveniki namenili. Tako je pravzaprav izbor akademikov že v začetku popačen, neadekvaten in nikakor ne objektivno« (Dovič, 2000, str. 133).

Tako literatura sicer ima neko (od besedila do besedila različno) notranjo vrednost, vendar pa je vprašanje, če je ta vedno tudi prepoznana in ustrezno ovrednotena. Literarna veda namreč spričo težav z znanstveno objektivnostjo vrednotenje tekoče ali pa tudi pretekle literarne produkcije v večji meri prepušča neposrednemu in spontanemu »doživljanju« drugih institucij (založbe, literarna kritika, časopisi, revije itn.), te pa so po eni strani velikokrat odvisne od umetniškimi besedilom neprijaznih komercialno-tržnih okoliščin, po drugi pa jih problem subjektivnosti presojanja lahko spravlja v še večje zagate kot samo literarno vedo.

Zdi se namreč, da je treba vrednotenje vendarle razumeti kot dvoplasten proces, ki poleg intuitivno-čustvenega doživljanja vključuje tudi racionalno-spoznavno platformo. Le tako je mogoče zares govoriti o subjektivno-objektivnem interpretiranju, ki izhaja iz tako imenovane notranje vrednosti literarnega dela. Da bi to vrednost lahko sploh zaslutili, se ji v sklepni fazi spoznavno-doživljajskega procesa intuitivno približali ter jo nemara celo dojeli, pa spet ne zadošča le osredotočenost na ima-

nenco besedila, temveč je v vsaj nekaterih primerih nujno tudi literarnovedno znanje. Ali kot v predgovoru k zbrani zbirki lastnih kritičskih tekstov ugotavlja Vanesa Matajč:

»Pomanjkanje strokovnega znanja je najverjetnejši razlog za to, da je del slovenske literarnorefleksivne publicistike zagrizeno odklanjal besedila, vpeta v literarno smer postmodernizma; tovrstno domačo pa tudi tujo književnost. Temeljni očitek je bil, površno povzemam, 'pomanjkanje' nekaterih duhovnih vrednot v teh delih, ki naj bi jim šlo zgolj za poigravanje s tradicionalnimi vsebinskimi in formalnimi literarnimi prvinami. Da so skratka zmagoslavje pisateljske zgolj tehnike, ki obkroža praznost kakega višjega smisla. Ali to drži? Precej. In vendar takšna literarna dela ne zdrsnejo nujno v trivialnost, saj lahko sugerirajo drugačen presežek. Kritik ga morda spontano zazna, vendar le, če bo z bralsko natančnostjo vztrajal do zadnje strani; če ga torej navidezno trivialna romaneskna 'površina' ne bo zavedla v diagonalen prelet čez tekst. Na podlagi svojega literarnovednega znanja se bo namreč ovedel, da je književnost sposobna ustvarjati umetniški smisel na tisoč različnih načinov; tudi z doslej še nezna-

no, s čisto novo obliko sugestije. Šele iz te zavesti se mu bodo (morda) lahko razkrile nenavadne umetniške okoliščine, ki so omogočile nenavaden, a zato ne tudi manjvreden umetniški presežek« (Matajc, 2000, str. 14-15).

Najbrž ni čudno, da se vprašanje ustreznosti vrednotenja<sup>31</sup> zapleta prav pri obravnavi zadnje, najnovejše literarnozgodovinske smeri, tj. postmodernizma. Njegova dvoplastnost (mešanje hermetizma in trivialnih elementov) povzroča težave tako pri opredeljevanju umetniškosti kot zahtevnosti. Problem pa ni le postmodernizem kot tak, ampak predvsem razmerje te literature do predhodnih, sočasnih in kasnejših<sup>32</sup> literarnih tokov in usmeritev.

---

<sup>31</sup> Problem pa morda niti ni zgolj v samih subjektih, ki izvajajo dejavnosti založništva in kritišta, saj sta njihova strokovnost in usposobljenost (tudi literarnovedna) marsikdaj povsem nesporni. Neustreznost postopkov vrednotenja se pravzaprav kaže na neki drugi ravni: zaporedje posameznih faz (založniška selekcija, žurnalizem, esejistična kritika, literarnovedna interpretacija) je po svoje nelogično, saj ravno »ostanki« najmanj poglobljene (torej najbolj površne) obravnave predstavljajo (edini) predmet nadaljnje selektivne presoje, ki je najbolj kvalitetna šele v zadnji fazi. Problem seveda ni enostaven, saj obratna pot iz razumljivih razlogov praktično najbrž ni izvedljiva, toda nelogičnost obstoječega zaporedja ni zaradi tega prav nič manjša.

<sup>32</sup> Dokler literarna zgodovina ne opredeli neke nove, globalno utemeljene literarne smeri, ostaja vprašanje trajanja ali konca postmoderni-

Posebnosti te, zadnje literarnozgodovinske smeri namreč ni mogoče razumeti ali vrednotiti brez vpogleda v širše literarno in globlje duhovno ozadje njenega položaja. V zvezi s tem bi bilo mogoče postaviti hipotezo,<sup>33</sup> po kateri je pretežen del sodobnega (literarna dela zadnje tretjine 20. stoletja in literatura začetka novega stoletja) leposlovja, ki ga ni mogoče opredeliti kot postmodernizem, po svojem temeljnem duhovnozgodovinskem ustrojuše najbližje literarni smeri, ki jo Kos opredeljuje s pojmom postrealizma.<sup>34</sup> Gre za literaturo, ki v nekaterih bistvenih izhodiščih ohranja paradigmo jasno razvidnega časovno-prostorskega kontinuuma, objektivno določljivo resnico predmetne stvarnosti in razmeroma trden položaj subjekta. Razmerje med subjektom in stvarnostjo, ki ga obdaja, je sicer nekoliko drugačno kot v klasičnem realizmu ali

---

zma sicer še vedno odprto. Res pa je tudi, da se prav s postmodernizmom in postrukturalizmom utegne na novo zastavljati tudi vprašanje položaja, statusa in dometa same literarne vede ter z njo literarnozgodovinske obravnave književnosti.

<sup>33</sup> Preveriti bi jo bilo možno le z natančno analizo večjega števila konkretnih, tujih in domačih literarnih del.

<sup>34</sup> Kos sicer postrealizem, kot sočasno smer nekaterih pomembnih literarnozgodovinskih smeri 20. Stoletja (modernizem, eksistencializem) postavlja nekako v prvo polovico 20. Stoletja, vanj pa vključuje avtorje kot so Thomas Mann, D. H. Lawrence, George Bernard Shaw, Jack London itn.

naturalizmu 19. stoletja. Subjekt je bolj avtonomen in manj determiniran, kar pomeni, da se lahko s svojo notranjo močjo tudi dvigne nad okolje (s tem nekoliko spominja spominja na »oslabljeni« postromantični subjekt, ki glede na izhodišče, iz katerega izhaja, izgublja svojo zmožnost metafizičnega preseganja). Bistvena pa je pri takšni literaturi njena očitna mimetičnost, težnja po »realistični« prepričljivosti prikazovanja družbene stvarnosti, oslabljena ali odsotna »metafizika« in (»nereflektirana«) raba tradicionalnih pripovednih postopkov (npr. fabula v romanopisju). Zdi se, da gre pri takšni literaturi, ki v precejšnji meri konvergira tudi s postromantičnimi tokovi, za nekakšen oslabljen, a obsežen razvojni tok, ki izvira iz realistične, deloma pa tudi iz romantične literature 19. Stoletja. V smislu zahtevnosti lahko sicer obsega različna besedila, vendarle pa se zdi po svoji temeljni naravnosti ta literatura bližja verizmu, možne pa so tudi vzporednice z nekaterimi tipi trivialne literature.

Drugačen, z vidika razvoja evropske metafizike verjetno pomembnejši literarnozgodovinski razvojni tok, pa je potekal zlasti iz romantične (romantični subjekt), deloma



pa tudi realistične tradicije (metafizični nihilizem). Poenostavljeno rečeno, bi ta tok lahko označili kot postopno radikalizacijo »subjektivnosti«, ki od romantične »lepe duše«, kjer je subjekt še substancialen, prehaja prek novoromantične metafizike k »absolutni subjektivnosti« modernističnega toka zavesti in se v postmodernizmu konča s popolnim razkrojem subjekta in vsakršne resničnosti, kar predstavlja tudi (končni?) rezultat vzporedno potekajoče radikalizacije metafizičnega nihilizma.<sup>35</sup> Ta literatura (simbolizem, modernizem, postmodernizem) je v principu zahtevnejša, estetsko povsem avtonomna in »odmaknjena« od zunajliterarne družbene stvarnosti. Stopnja mimetičnosti je bistveno manjša,<sup>36</sup> povezanost z idejami sočasne »metafizike« pa očitna. V zadnji tretjini 20. stoletja je med temi smermi vidniji predvsem postmodernizem, zlasti pri nas pa tudi modernizem in (post)eksistencializem.

---

<sup>35</sup> Poseben pomen ima med pomembnejšimi smermi 20. stoletja eksistencializem, ki sicer prav tako izhaja iz ideje metafizičnega nihilizma, vendar subjekt pri tem ohranja substancialnost.

<sup>36</sup> V postmodernizmu se odmik od posnemanja zunajliterarne resničnosti odraža v skrajni obliki (tematizacija fikcije, lastnih pripovednih postopkov in preteklih literarnih modelov, žanrov in oblik).

Tako bi lahko govorili o dveh globalnih tipih literature, ki jih brez poznavanja njihovega razvojnega toka in duhovnozgodovinskega ustroja najbrž ni mogoče ustrezno vrednotiti. Pomanjkanje realistične prepričljivosti tako gotovo ne more biti pomankljivost postmodernističnega literarnega dela in romanu, ki se konceptualno veže na bolj »realistično paradigmo«, spet ne gre odrekati umetniškosti zgolj zaradi manj izražene estetske komponente. Dojetje umetniškega presežka tako lahko izhaja le iz posebne prepletenosti racionalno-spoznavnih in intuitivno-doživljajskih plasti. Seveda pa se problemu subjektivnosti presoje v končni fazi le ni mogoče povsem izogniti, zato je tovrstno razmejevanje lahko tudi stvar nekih osebnih, čustvenih, bolj ali manj (ne)gotovih in najbrž ne vedno prijetnih odločitev.

Če in kolikor torej založbe in institucije literarne kritike zaradi objektivnih<sup>37</sup> ali subjektivnih<sup>38</sup> razlogov dejansko

---

<sup>37</sup> Narava dela teh institucij: enormne količine besedil, ki jih je treba pregledati, legitimnost hitrega branja in hitrih (večkrat tudi neartikuliranih) sodb, časovne, finančne, kadrovske omejitve, omejen prostor časopisnih rubrik, neusklajenost ožjih in širših interesov itn.

ne morejo, ne znajo ali ne želijo razmejevati umetniške in neumetniške literature, je to problem, ki gotovo zadeva tudi samo literarno vedo, saj se s tem obseg in kvaliteta tekoče literarne produkcije, ki naj bi bila predmet bodoče selektivne literarnovedne obravnave, lahko oblikuje tudi na podlagi dejavnikov, ki niso nujno umetniško-literarni. V skrajnem primeru lahko odsotnost spoznavno-racionalne, reflektivne plasti vrednotenja vodi tudi k popolni arbitrarnosti, ob kakršni, kot opozarja H. Veerdasdonk, predmet »doživljanja« ni notranja, intrinzična vrednost literarnega dela, temveč obrobni socialni, za bistvo literature nepomembni dejavniki. Od tu do ugotovitve, da literatura pravzaprav tako ali tako nima nikakršne notranje vrednosti, pa je le še korak. Korak, ki za prihodnost literarne vede in pa seveda same literature ne pomeni nič dobrega.

Ker je očitno, da se razvidne, racionalno utemeljene in objektivno preverljive ločnice med umetniško in neumet-

---

<sup>38</sup> Uredniške in kritiške napake, nedoslednosti, nerazumevanje, pristranost itn.

niško literaturo ne da potegniti,<sup>39</sup> seveda tako kot v drugih že omenjenih institucijah, najbrž tudi v knjižnicah umetniškost ne more biti učinkovit kriterij sistematičnega razmejevanja leposlovja. To pa seveda ne pomeni, da bi bilo treba idejo umetniškosti kot absolutne vrednote zavrniti. Gre le za to, da je, glede na vse omenjene okoliščine, v knjižnicah ni mogoče uporabljati kot zanesljiv kriterij klasificiranja leposlovja.

---

<sup>39</sup> Proti takšni delitvi se opredeli tudi Miran Hladnik: »Kriteriji, na podlagi katerih so nekdanj ostro ločevali med visoko in trivialno literaturo (npr. predsodek do množičnosti, ideološki in moralistični predsodki), danes večinoma ne veljajo več. Prav gotovo bodo tudi ti, ki so danes v veljavi, čez nekaj let le še preteklost. V nasprotju s tako problematično diferenciacijo in poudarjanjem razlik med obema tipoma literature je sodobna semiotična literarna veda pokazala, da prepad med njima po marsikateri plati le ni tako velik, kot se zdi na prvi pogled. Zato je smiselno, da ju literarna veda vzajemno obravnava na takšen način in s takšnimi metodami, ki najbolj ustrezajo njunim značilnostim, namesto da neplodno vztraja le pri vrednostni dihotomiji« (Hladnik, 1983, str. 95).

## Literatura

Aristoteles. (1982). *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

*Atlas svetovne literature*. (1999) Ljubljana: Cankarjeva založba.

Curtius, E. R. (1948). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke.

Dović, F. (2000). Literarna aksiologija v osemdesetih in devetdesetih: nerešljiva vprašanja. *Primerjalna književnost*, 23(2), 125-139.

Eco, U. (1999). *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Hladnik, M. (1983). *Trivialna literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Horac. (1963). *O pesništvu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Kmecl, M. (1996). *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M & N.

Kordigel, M. (1994). *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS.

Kos, J. (1976). Cankar in problem slovenskega romana. *Sodobnost*, 24 (5), 413-423.

Kos, J. (1982). K vprašanju literarnih smeri in obdobj. *Primerjalna književnost*, 1, 1-18.

Kos, J. (1993). *Lirika*. Ljubljana: DZS.

Kos, J. (2001). *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Kos, J. (1989). *Literarne tipologije*. Ljubljana: DZS.

Kos, J. (1987). *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kos, J. (1995). *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

- Kos, J. (1983). *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kos, J. (1995). *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.
- Kos, J. (1982). *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS
- Kos, J. (2001a) *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kos, J. (1983a). *Roman*. Ljubljana: DZS.
- Kos, J. (1980). Vprašanje o klasiki kot literarno-tipološki problem. *Primerjalna književnost*, 1, 3-11.
- Lah, A. (1997). *Mali pregled lahke književnosti*. Ljubljana: Rokus.
- Literarna veda in književnost. UDC Master Reference File; UDC Consortium*. (1997).
- Lodge, D. (1977). *The modes of modern writing*. London: E. Arnold.
- Lotman, J. M. (1964). *Lekcii po struktural'noj poetike*. Tartu.
- Lukács, G. (1977). *Die Theorie des Romans*. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand.
- MARC 21 format for bibliographic data*. (1999). Washington: Cataloging Distribution Service.
- Matajc, V. (2000). *Osvetljave: kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literatura.
- Morehead, D. R., Pejtersen, A. M., Rouse, W. B. (1984) The value of information and computer-aided information seeking: problem formulation and application to fiction retrieval. *Information processing & management* 20, (5-6), 583-601.
- Nietzsche F. (1970). *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Slovenska matica.

- Nooy, W. de. (1991). Social networks and classification in literature. *Poetics*, 20, 507-537.
- Novak, B. A. (2001). *Mini poetika*. Ljubljana: Rokus.
- Ogrin, M. (1996). Doba in njeno lažno zlato. *Literatura*, 8, 120-129.
- Rees, C. J. Van. (1989). How a literary work becomes a masterpiece. *Poetics*, 12 (4-5), 397-418.
- Research methods in library and information studies*. (1994). London : Library Association.
- Rozman, D. (2010). Vsebinska obdelava knjižničnega gradiva. Skrb za kvaliteto klasifikacijskih oznak v vzajemnem katalogu. *Knjižničarske novice*. 20 (6/7,8), 3
- Schiller, F. (1959). Über naive und sentimentalische Dichtung. *Schriften zur Philosophie und Kunst*. München.
- Smith, B. H. (1988). *Contingencies of value...* Cambridge; Massachutes; London: Harvard University press.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. (1994). Ljubljana: DZS.
- Smith, B. H. (1988). *Contingencies of value...* Cambridge; Massachutes; London: Harvard University press.
- Staiger, E. (1968). *Grundbegriffe der Poetik* Zürich: Atlantis.
- Stanzel, F. K. (1979). *Typische Formen des Romans*. Göttingen : Vandenhoech & Ruprecht.
- Starikova, N. (2000). K vprašanju tipologije zgodovinskega romana. *Primerjalna književnost* 23 (1), 23-32.
- Trdina, S. (1969). *Besedna umetnost II*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Univerzalna decimalna klasifikacija: slovenska skrajšana izdaja*. (1991). Ljubljana: Centralna tehniška knjižnica.

- Vakkari, P. (1991). Social structure book reading and the function of public libraries. *Studies on research in reading and libraries*, 3, 259-279.
- Veerdasdonk, H. (1983). Social and economic factors in the attribution of literary quality. *Poetics*, 12, 383-395.
- Virk, T. (1989). *Duhovna zgodovina*. Ljubljana : DZS:
- Virk, T. (1999). *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana : Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Virk, T. (1997). Naloga literature. *Literatura*, 9 (71-72), 1-7.
- Virk, T. (2000). *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Vovk, U. (2001). Kritištvo in kriza smisla. *Literatura*, (115/116), 1-5.
- Vsebinska obdelava v vzajemnem katalogu: predmetne rubrike: sezname in navodila za oblikovanje*. (1997). Ljubljana: NUK.