

МИЛОШ ЈОЦИЋ

Пригодно је и баксузно у исто време присетити се да је почетак мог читалачког искуства везан за Терија Прачета, недавно преминулог енглеског писца. Наравно, нема ничега посебног у томе што сам читалачки живот – то јест, читање онога што сам тада сматрао дебелим романима – започео дејим и фантазијским књигама. Скерлић је младалачке ноћи такође проводио уз Жила Верна и Роберта Луиса Стивенсона; Борхес је рекао да су ти текстови прво и последње што ће икада прочитати. Прачета сам волео из разлога због којих се иначе воли фантазија, због онеобичавања и осећаја зачуђености, који су у његовој прози били фино испреплетани са оним што ми је већ било познато. Читао сам у многим бајкама и легендама (то јест, слушао сам приликом традиције читања пред спавање) приче о великим и моћним чаробњацима, од Мерлина до Одина, али сам код Прачета први пут упознао чаробњака тако страобалног кукавичлука да је у својој страшљивости постајао нека врста епског јунака. Читао сам раније о витезовима, змајевима и троловима који су лутали земљом, али су у Прачевим књигама они живели заједно, у фантазијском велеграду, у истој улици или чак у истом стану; гледао сам и раније снажне градове попут Гондолина или Цариграда, али никада они нису носили имена попут „Поквареног Дупета”. Били су то сасвим *озбиљни* романи, колико сам ја могао знати, који су се бавили *озбиљним* стварима, али на смешан начин, причани смешним језиком, са комичним верзијама иначе узвишених јунака. Као дете сам мислио да се хумористично може причати само о доживљајима друге деце (Нушић, Попић), а никад о јунацима и принчевима.

Тада нисам знао шта је пародија или субверзија, или шта су антихероји. У Прачету сам уживао површински, на нивоу добре

забаве и узбудљивог приповедања. Када сте млад, или боље речено неискусан читалац, дела вас обузимају на такав начин. Тек као нешто старијег читаоца књижевна дела почињу да вас опчињавају на нешто другачијем нивоу: начином на који комуницирају са текстовима које сте већ прочитали, природом својих идеја, својим упућивањима на нове закључке и тако даље. Тек као нешто старији читалац, дакле, Прачета сам посматрао не само као приповедача који је био „дечји” писац за ТОП 10 полице у књижарама великих ланаца већ и као доброг учитеља. Почео сам да примећујем његово савремено третирање дискурса фантастичне књижевности, његова изврсна извртања великих дела попут Шекспирових, великих идеја попут Просвећености, или феномена попут рокенрола, урбанологије, религије или народне културе. Прачет ми се, при том „другом” читању, јавио као аутор бритког, ироничног одношења према модерним социолошким феноменима, према традиционалној природи историографије и Текста, чак и према природним наукама попут квантне физике или космологије – у Прачевим романима, Бесконачна библиотека (смештена на једном чаробњачком универзитету) није само постмодерна метафора већ и одистинско, књигама испуњено закривљење у постајнштајновском времену и простору. Из данашње перспективе, Прачета можда могу назвати франкфуртовцем.

Ову алегорију наводим из јасног разлога: како би се на примеру чисто жанровског писца, који је написао неколико десетина романа, који је уредно радио за свог издавача и књижевног агента, који је продао милионе примерака свога дела, видела варљивост термина „ниска” или „висока” књижевност. У случају Прачета, последњих година добијамо чак и студије писане од стране академских научника посвећене његовом третирању британске народне културе (*Folklore of Discworld*, Jacqueline Simpson) или повезаностима његових дела са идејама одређених филозофских система (*Philosophy of Terry Pratchett*, James South, Jacob Held). Одавно је постало јасно да линија пресека између високе и ниске књижевности тешко може ићи преко жанра. Умберто Еко, наведено један од познатијих примера, познат је чак и неакадемским читаоцима по свом детективском роману *Име ружје*, по којем је снимљен и холивудски филм – упркос овој „масци” нискости, коју је Еко намерно огрнуо, *Име ружје* је дело високог уметничког замаха. Поводом овог дела је Еко, уосталом, у једном есеју цитирао теорију архитекте Чарлса Џенкса (коју је овај изнео у свом *Језику њосиј-модерне архитџекџуре*) о такозваном *double-coding*-у. У питању је модерна игра комуникације између уметничког дела и његових рецепијената, карактеристична (како каже Џенкс) за постмодерно

стање. Једно постмодерно дело комуницира са својим уживаоцима на, да кажемо, две различите фреквенције: „ниској”, намењеној широј маси коју занима само „удобност”, односно, у случају књижевности, лепа фабула, неоптерећујући стил писања итд. и „високој”, намењеној елити која је способна да уочи суптилне интертекстуалне референце, полемике са традицијом итд. које је творац скрио у истом делу. *Double-coding*-ом су писали аутори попут Курта Вонегата, Томаса Пинчона, Борислава Пекића, дакле они који су узимали „жанр” као чивилук за своја дела, као што је Иви Андрићу чивилук била историја. Пинчон је и уопштено волео мешање високе и ниске културе, прожимајући своје енциклопедијске, александријски образоване романе, на пример, пастишима поп-рок песмица. Свој приказ Маркесове *Љубави у доба колере* Пинчон је тако отворио цитатом – врхунски тривијалним, скоро дишановски самосвесним – из чувеног шлагера из педесетих, имена „Love Is Strange” (Mickey & Sylvia).

Такозвана „ниска књижевност” испада књижевност маски, варљива књижевност; њена *нискост* је у много случајева тек обмана. Не можемо, другим речима, прецизно повући, нарочито у ХХI веку, универзалну и прецизну линију одвајања „високе” и „ниске” књижевности преко поља жанровске, односно тривијалне књижевности. Не говоримо овде обавезно о *double-coding*-у, односно о великим и ученим писцима који су из поетско-идејних, а понекад и експерименталних разлога бирали дискурс жанра. *Дневник Бриџет Цонс* Хелен Филдинг, на пример, може на први поглед деловати као типичан чик-лит, забавна лимунада романтичне комедије, таман толико успешна да изроди (попут Ека) неколико филмова холивудско-британске продукције (глумци: Рене Зелвегер, Хју Грант, Колин Фирт; успех на благајнама: преко пола милијарде долара). Роман, ипак, доста пружа и захтевнијем читаоцу: било да су у питању друштвено-феминистички мотиви породице, посла, емотивног и психолошког идентитета у двадесетовековном супермегалополису попут Лондона, или савремено, фарсично, интертекстуално исписивање деветнаестовековних романтичних заврзлама Џејн Остин.

Узмимо, потом, у руке едицију „рото-романа”, књижуљака који су се пре неколико деценија понекад чак и бесплатно делили уз примерке новосадског *Дневника*. Имали смо ту серијал о Луну, краљу поноћи, чије само име наговештава невероватан шунд. Био је то серијал шпијунских романа, аутора Фредерика Ештона, у којима се суперхеројски тајни агент Доналд Сикерт борио против – чега другог до – зла у свету. Ото Олтвањи је у једној од својих скорашњих колумни за магазин *VICE* скренуо пажњу на Ештонову

визионарност, примећујући да је аутор *Луна* многим поступцима у својим петпарачким романима антиципирао не само будући развој жанровске књижевности (и филма) већ и праве претње које ће се у наредним деценијама, при крају двадесетог века, све више појављивати у свету. Доналд Сикерт није се тако борио против комичних „злоћа”, већ против супарничких државних влада, страних тајних служби, против тајновитих политичких организација и изасланика мултинационалних корпорација који су за циљ имали сенковиту колонизацију света; борио се против генетски модификованих вируса и фабрикованих фармаколошких катастрофа, против трговине белим робљем, главоловаца, редитеља *snuff* филмова. Сикерт је понекад чак покушавао да преобрати своје противнике нарочитим врстама „мучења” и репрограмирања ума, а Ештон неке од својих романа није ни посвећивао свом јунаку, већ је умешно мењао перспективу приповедања, причајући приче из угла Сикертових непријатеља. Сам писац *Луна, краља ѿноћи*, на крају, био је попут неког јунака из романа Пола Остера. Фредерик Ештон био је заправо псеудоним Новосађанина Митра Милошевића, који је деценијама писао вешт и уверљив пастиш америчких и европских петпарачких серијала с почетка XX века. Сава Дамјанов (који је и сам провео извесно време „дописујући” вестерн „рото-романе”, али то је нека друга прича!) једном ми је причао о Милошевићевој радној соби: зидови, столови и подови били су испуњени мапама Лондона (Сикертове базе операција), које је Милошевић савршено прецизно, уз метикулозно истраживање, прецртавао у своје романе, трудећи се да његова маска остане неоткривена.

Жанр, дакле, не може бити линија поделе између високе и ниске књижевности¹. Тешко да то могу бити и различити *облици*

¹ Направио бих овом приликом екскурсе који би се тицао две додатне дефиниције жанровске/тривијалне књижевности, односно две додатне диференцијације „ниске” у односу на „високу” књижевност. На обе је указала Бојана Вујин у есеју „Начини превазилажења клишеа тривијалне књижевности у *Дневнику Бриџет Цонс* Хелен Филдинг” (*Поља*, Нови Сад, год. LII, бр. 445, мај–јун 2007, 121–132), и мислим да се са обе може ступити у полемику. Прва диференцијација говори како „најтипичнија дела тривијалне књижевности морају имати фабулу у основном смислу тог појма; односно, не постоји ниједно дело тривијалне књижевности у коме је сама прича секундарна, и пре свега схематизирана”. У питању је врло непрецизна тврдња – и данас су романи (а када говоримо о доминантним књижевним облицима у XX веку, мислимо пре свега на роман) део рода епике, дакле дела разрађене фабулативности. Чак и они романи који се могу дефинисати као неоавангардни експерименти или фрагментарни постмодерни пројекти имају макар маргинално изражену фабулу која је увек примарни носилац идеје и поруке дела. Нагласак на фабулативности, дакле, није инхерентна особеност жанровске књижевности.

Друга диференцијација говори о томе како дела тривијалне књижевности не смеју изневерити поменуто схематичност фабуле, односно наративне конвен-

књижевности, имајући у виду каква смо вредна дела последњих деценија читали у стрипу (*Алан Форд, Чувари, Персејолис, Маус*) или видео играма (*Myst, Planescape: Torment, Braid*). У том случају вратили смо се на оно лепо разграничење „високог” и „ниског” као вредносне поделе: „високо” би означавало дела великих идеја и стилско-формалних замаха, а „ниско” оно супротно, дела неупечатљивих мисли, општих закључака, шаблонски писана.

Лепота је, међутим, у оку посматрача, као што је књижевност у оку читалаца. Ствараоци тих „ниских” дела – били они жанровски писци посвећени само занимљивости фабуле, или писци „озбиљних” дела слаборазумских закључивања – при квалитетном читању могу бити вредни готово као и ствараоци „великих” дела. Велики аутори попут Пекића или Умберта Ека јесу ерудите са оком соколовим; они имају ванредну вештину уочавања, а потом и умног рафинисања уочене проблематике путем одређеног уметничког поступка. „Ниским” ауторима можемо назвати оне ствараоце који нису толико образовани, и који често немају тако изражену моћ уочавања и умне егзаминације. Но, они понекад имају способност, да је назовемо тако, *осећања* великих феномена и идеја, универзалних или савремених – попут транзистора слабе производње што случајно ухвати сигнал неког непознатог и невидљивог, али веома јаког одашиљача. Тај аветињски *Zeitgeist* „ниски” писци случајно заробљавају у својим текстовима, можда и несвесни улова; и чини ми се да је такав *нерафинисан*, и са њихове стране *неуочен* плен веома значајан пажљивом читаоцу коме може бити вредан попут каквог делимично закопаног артефакта; живући знак да је нека идеја или специфично стање света толико јако да га осећају и наизглед мање перцептивни умови. Рејмонд Чендлер, на пример, вероватно није читао томове и томове социолошких, књижевних и политичких студија, али је ипак осетио дух времена у коме детективи више нису свевидећи јунаци попут Шерлока Холмса, и у коме нека модерна верзија Дојловог „Скотланд Јарда” неће увек

ције жанра. Ово је такође непрецизна тврдња. Рејмонда Чендлера, рецимо, данас посматрамо као *класика* детективног жанра, али у своје време, будући субверзиван према неким начелима тадашње традиционалне детективске приче (По, Дојл, Кристи), Чендлер је могао бити сматран каквим *йомерачем* жанра, слипстрим уметником, нетипичним жанрописцем. Поменути Прачет данас је по свим мерилима жанровски аутор главног тока, али у његовом писању наилазимо готово искључиво на изневеравање „традиционалних конвенција” (приповедних, мотивских...) жанра фантастике. Наративне природе жанрова – које су одлика идејних, идеолошких, технолошких итд. померања у стварном свету – временом се мењају, тако да је веома тешко дефинисати „традиционалне конвенције жанра” без обраћања пажње на веома специфичан историјски контекст одређених писаца, односно њихових дела.

кажњавати ухвећеног злочинца, нарочито ако овај има новац, полагај и Моћ.

У овако релативном, дифузном, дисперзивном, постмодерном смислу можда нема границе између високе и ниске књижевности, али је има, дакле, између високог и ниског читања. Сваки текст носи истину, вештије или мање вешто сročену; откопану или закопану. Неки читаоци су проницљивији, други нису. Неки су добри текстуални детективи, добри слушаоци способни да ухвате тихе сигнале чак и на лошим транзисторима – други су пак нешто неосетљивији. У очима шепртље, дакако, Меша Селимовић може бити нечитљив, а Мартинове *Песме леда и вайре* могу бити врхунац приповедања (пуно заплета, много убистава!). С друге стране, незаинтересованим, можда и лењим читаоцима незанимљиви су и Прачет и Чендлер, а *Луна, краља йоноћи* им пише, хладокрвно и по задатку, тамо неки Енглеz по имену Фредерик Ештон.