

Предраг ТОДОРОВИЋ  
(Институт за књижевност и уметност, Београд)  
stefteo9@gmail.com

## ТРИВИЈАЛНА КЊИЖЕВНОСТ<sup>1</sup>

*Апстракт* Појам тривијалне књижевности појавио се двадесетих година прошлог века у немачкој науци о књижевности, означавајући исто што и старији термини – забавну или петпарачку литературу. Код нас су се у другој половини XX века одомаћила два појма, такође пореклом из немачког језика – кич и шунд. Првим су означавана китњаста дела ликовне и примењене уметности, потоњим књижевност „мање“ вредности, чији аутори нису претендовали на стварање уметничких дела високих домета. Нарочито се тај појам да применити на литерарну врсту романа која је завладала књижевношћу почев од средине XVIII века и до данас остала најдоминантнија. Дела тривијалне књижевности писана су за широке народне масе и теже постизању два циља – забави и доброј продаји. Стога не изненађује да су најпопуларнији жанрови романа, који се лако могу подвести под појам тривијалног – робинзонаде, пустоловни, сентиментални (љубавни), роман у наставцима, готски, историјски, разбојнички, породични, витешки, вестерн, детективски, научно-фантастични, еротски – освојили читалачку публику. Неки од ових жанрова (витешки, готски, разбојнички) данас су нестали са књижевне сцене, док су се други модификовали према књижевним менама и модама (пустоловни, детективски, љубавни). Нестанком цензуре, љубавни или еротски романи често су посезали за порнографијом. Свакако да се и у овим жанровима налазе дела која су досегла високе домете белетристике. Романи тривијалне књижевности су освојили светско тржиште током XX века захваљујући унапређењу технике штампе, лаком умножавању и

---

<sup>1</sup> Текст је настао у склопу пројекта ОН 178008 „Српска књижевност у европском културном простору“, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

дистрибуцији такве литературе, а пре свега приступачној цени. Продавани масовно на киосцима штампе, у нас су названи рото-романима. У јефтиној опреми, ти љубићи и кримићи (два претежна жанра, не само код нас) достигли су астрономске тираже, о којима су писци озбиљне књижевности могли само да сањају. Чини нам се да се данас граница између тривијалне, забавне књижевности и литературе са уметничким претензијама све више губи, поготово због све учесталије хибридизације жанрова. Наш рад је управо покушај дефинисања овог појма, кроз вишевековне мене књижевности, све до наших дана.

*Кључне речи:* тривијална књижевност, шунд, кич, забавна књижевност, рото-роман, петпарачка литература, поп култура, роман.

Тривијална књижевност је широк појам којим се означавају, најкраће речено, она књижевна дела у којима аутори не теже стварању уметничких вредности, већ се прилагођавају укусу најширих слојева читалаца, или дела оних писаца који једноставно нису у стању да напишу уметнички вредну књигу. Термин *т. к.* потиче из немачке науке о књижевности (*trivialliteratur*) и појављује се први пут двадесетих година XX века. Термин одговара енглеском *subliterary literature* и француском *sous-littérature*, као и старијим ознакама: *забавна литература*, *петпарачка литература* и сл., а поједини немачки стручњаци су га идентификовали с термином *кича* или *шунда*. У нас се одомаћио као један од појмова за ознаку књижевности мање вредности или – да употребимо дослован превод енглеског и француског појма – поткњижевности. Други појмови који су се одомаћили код нас, који означавају таква дела, јесу забавна или петпарачка литература, као и шунд. Покушаћемо да рашчланимо сваки од ових појмова и објаснимо њихово поље значења, као и њихова ограничења.

Појам *т. к.* спада у вредносне судове, у домен естетског вредновања. Дело дефинисано као тривијално сврстано је у ниже књижевне категорије, аутоматски добија негативну конотацију и најчешће припада масовној или поп култури. Оно је естетски и уметнички инфериорно у односу на дело тзв. високе или уметничке књижевности. Оно неће бити од великог утицаја на књижевност будућих генерација,

упркос популарности и комерцијалном успеху. Омиљена врста *т. к.* је роман, али ни приповетка јој није страна.

Појам *тривијално* потиче од латинске речи *trivialis* и значи „опште приступачан, опште познат, обичан“ (Вујаклија 1980: 929), док реч *trivium* „значи раскршће од три пута“ (исто). Тривијално је оно „које се може наћи на улици, тј. обично, простачко, свакидашње, сувише познато, отрцано“ (исто). Тривијалност (од лат. *trivialitas*) означава „свакидашњост, отрцаност, просташтво (у понашању или изражавању); ствар отрцану и сувише познату, простачки израз, свакидашњу појаву“ (исто). Тривијум (лат. *trivium*), осим дословног значења „раскршћа од три пута“, у средњем веку је био назив за „нижи степен наставе (граматику, дијалектику и реторику)“ (исто), за разлику од квадринијума. Истоветна значења ова реч има у многим европским језицима (српском, француском, енглеском, немачком, између осталих), те није необичан њен избор за ознаку *т. к.* *PCJ* је дефинише као „обичан, прост, безначајан, баналан; простачки“ (*PCJ* 6 1967: 288). Другим речима, појам *т. к.* означава баналну, просту (простачку), отрцану, безначајну књижевност. Једноставније, лошу књижевност. У немачкој науци о књижевности одомаћен је још један појам којим се означава литература ниже вредности. То је *дилетантизам* (*dilettantismus*), и он је старијег датума од појма тривијалног. Међутим, код нас он никад није прихваћен као одредница за лошу књижевност, већ се користи за одређење нечег нестручног и површног.<sup>2</sup> Дилетант је особа која је нестручна, површна и неука у ономе што ради. Та конотација је остала усвојена у нашем језику.

Према нашем мишљењу, погрешно је различите жанрове романа, као што су робинзонаде, детективски, пустоловни, сентиментални, научна фантастика, еротски, вестерн, а раније готски, породични, роман о разбојницима, витешки, аутоматски прогласити тривијалним. У сваком од ових жанрова крију се дела велике уметничке вредности, као и она неуспела или она која нису ни писана са било

---

<sup>2</sup> Дилетантизам (итал. *dilettare*) љубав према уметностима или вештинама, бављење нечим из љубави а не по позиву, професионално; *фиг.* нестручност, површност (Вујаклија 1980: 222).

каквим уметничким претензијама. Рецимо зачетници жанра робинзонаде (Дефоов *Робинсон Крузо* из 1719), научне фантастике са елементима готског романа (*Франкеништајн* Мери Шели, 1818), детективске приче (Е. А. По својом приповетком „Убиства у улици Морг“, 1843), само су неки примери дела и писаца који су извршила велики утицај на потоњи развој тих жанрова. Фецер сматра да је подела целокупне књижевности на високу и тривијалну немогућа. „Ни у једном елементу – естетском, стилском, функционалном, идеолошком – тривијална књижевност не може да се структурно разуме као самостални облик укупног комплекса књижевности“ (Milutinović 2013: 825).

Да бисмо објаснили појаву и ширење *m. k.*, морамо се вратити мало у прошлост, у време развоја штампе, умножавања књига и ширења круга читалаца. Први колпортери<sup>3</sup> су се појавили у XVI веку у западној Европи, тачније у Француској, разносећи разноврсну робу и по удаљеним селима. Појавили су се прво у Паризу, да би се потом ширили и по осталим крајевима. Они који су продавали штампане ствари, нису продавали само књиге, већ и календаре, збирке пошалица, сатирична дела, брошуре, подуке за занатлије, народну књижевност, било епику или лирику. Уз њихову помоћ, књижевност за широке народне масе допирала је и тамо где је никад раније није било. Таква врста трговине названа је колпортажа. „Како је власт у штампаној речи назирала опасност, настојала је колпортерима ограничавати круг и могућност деловања; они нису смели имати сталне продавнице, а смели су продавати штампана дела тек ограниченог опсега“ (RKT 1985: 355). За време Француске револуције и кратко после ње, омогућена им је слободна продаја. Тек је време просветитељства

<sup>3</sup> Реч *colporteur* је француског порекла, настала од глагола *comporter*, која значи превозити, преносити. Ти првобитни покретни продавци звани колпортери (од фр. *colporteur*) продавали су робу широке потрошње, све оно што се могло лако преносити било пешке, било помоћу товарних животиња и запрега (видети: *Larrouse, dictionnaire de la langue française*, Paris, 1999, p. 374). Они су били претече трговачких путника. Уобичајени данашњи назив ових покретних продаваца штампаних ствари, бар код нас, јесте аквизитер. Али и њихова професија полако нестаје ширењем продаје преко интернета.

учинило много на ширењу, пре свега, образовања, самим тим и писмености. Повећавањем броја писмених, повећао се и круг потенцијалних читалаца различитих дела књижевности. Она продире и у слабо образоване слојеве становништва, које има сопствене укусе и потребе.

Од краја 18. столећа оснивају се читалачка друштва у градовима, као и градске и сеоске књижнице разних врста, да намире потребе нових читалаца који су, захваљујући ширењу система основног школства, научили читати и писати; мало који је читалац испрва могао сам куповати књиге (RKT 1985: 833).

Тек од 1881. у Француској је законом проглашена слобода продавања штампане робе. У Немачкој се роман широке потрошње (колпортажни роман) нарочито развио у другој половини XIX века, а ширење му је било потпомогнуто усавршавањем штампарских машина. Потреба за књигама је у образованом грађанству бивала све већа, и то је, можемо рећи, било златно доба колпортаже. Међутим, развој штампарства је, парадоксално, и окончао еру колпортера. Појавом дневне и недељне штампе, односно новина, илустрованих часописа, њихов посао је обесмишљен. Њихов темпо кретања омогућавао им је да се евентуално једном годишње нађу на неком месту. Ритам свакодневног или седмичног излажења гласила није им давао шансе за опстанак, бар не са ондашњим средствима превоза. Али они су одиграли своју улогу у креирању књижевног укуса масе, припремајући терен за потоње књижевне моде. Колпортери ће у XX веку постати искључиво продавци штампе на улицама градова. Просвећивањем ширих слојева становништва створена је могућност озбиљних друштвених промена, које ће уследити после Француске револуције. Управо у то време, средином XVIII века, књижевна врста романа, уз приповетку, постаје доминантна. Теме романа писаних у то доба престају бити искључиво везане за бога и хришћанску религију и окрећу се другим, за народ привлачнијим садржајима. Како су најпознатији просветитељи били и писци, Волтер, Русо и Дидро су користили роман као убојито средство

секуларизације, против верске затуцаности, као оруђе просвећења народних маса, наравно и као средство борбе против краљевског апсолутизма. Два жанра односе превагу над осталима: пустоловни и сентиментални (љубавни) роман. Чини се да је тако остало до данас. Свака од тих подврста романа је током развоја литературе доживела бројне модификације, које су се редовно јављале под посебним називима, одмењујући једна другу у историјском следу. Захваљујући умножавању штампаних књига, роман улази у многа домаћинства. Наравно да ће се издавачи и штампари, самим тим и писци, повиновати укусима већине, објављујући она дела која су имала највећу тражњу. Жеља за зарадом је, најчешће, односила превагу над квалитетом књижевног дела. Романи у којима је свет приказиван као уређен систем, у ком се зна божји поредак, а добро увек побеђује зло, и где је зло кажњиво, били су најпопуларнији. „Таква се 'пучка' литература сачувала до данас, али се од ње разликује литература која свјесно иде за тим да оствари типизирану епску схему, која у читалаца задовољава одређене колективне духовне потребе“ (RKT 1985: 833). На тај начин, подилажењем укусима најширих маса, почело је масовно продуковање тривијалне књижевности, те је тај феномен настао већ у XVIII веку.

На пример, ако је зачетник робинзонаде у књижевности новијих времена<sup>4</sup>, Дефоов *Робинсон Крусо*, био оригиналан роман, жанровска мешавина пустоловног, дидактичког и епистоларног, многа потоња дела XVIII века, која су га подражавала, била су неуметничке и неинвентивне модификације, које су једноставно понављале исту схему романа-модела. Исти је случај са детективском приповетком, касније романом, која ће углавном понављати схему Поове приповетке „Убиства у улици Морг“, посредством дела Артура Конана Дојла. „Од друге половине XVIII столећа т. к. незауствано се стала ширити, и с помоћу све јачега развоја новинарства, које је у првој половини XIX столећа у дневну штампу унијело роман у наставцима

<sup>4</sup> Хомерова *Одисеја* свакако је први значајан књижевни пример робинзонаде, а она настаје на обзору античке грчке и европске књижевности.

(*roman-feuilleton*)“ (RKT 1985: 833). Увећавањем броја читалаца, увећавао се и број писаца и издавача. Потражња за популарним прозним формама све је већа. Зачетници неког новог жанра врло брзо добијају бројне епигоне, који покушавају да достигну и престигну успех романа прототипа. Ти нови жанрови ређају се као на траци: витешки, готски, роман о разбојницима, сентиментални, породични, историјски, вестерн, детективски, роман научне фантастике или само фантастике, хорор. Књижевне моде мењале су се релативно брзо, следећи законе потражње читалаца. Рецимо, већ средином XIX века замиру витешки и разбојнички роман, готски роман се модификује, те се уместо духова, појављују вампири, вукодлаци, зомбији и разни други демони, стварајући роман страве, а њихова радња се из усамљених замкова преноси у градове. Ни вестерн као романескни жанр, упркос огромној помоћи Холивуда у виду безброј каубојских филмова, није дуго опстао. Научна фантастика, која се развија током XIX века, досеже врло брзо свој зенит у првој половини XX века, да би се данас преточила у фантастику, нашавши се у другом плану. Само је детективски роман доживео неслућени процват и данас је један од доминантних жанрова. Као модификација пустоловног романа, свакако, а уз љубавни и роман фантастике претежно је штиво савремених читалаца. Већ споменути роман у наставцима или *roman-feuilleton*, уз развој штампе и новинарства, можда је и кључно допринео модификовању и ширењу *m. k.* Први роман који је икада био објављен у новинама био је управо *Робинсон Крузо* Дефоа (*London Post*, од 17. 10. 1719. до 17. 10. 1720) према (*The New Cambridge Bibliography of English Literature*., Volume 2, 1971: 905 – 906).

Према томе, зачетак романа фељтона датира од пре тачно три века! Прави процват оваква литература доживљава током XVIII века и то превасходно у Француској. Рецимо Ежен Си (*Eugène Sue*) доживео је велики успех 1841. својим романом *Mathilde, ou Mémoires d'une jeune Femme* (*Матилда, или успомене једне девојке*) у новинама *La Presse*, а још већи 1842. у *Journal des Débats* са *Les Mystères de Paris* (*Тајне Париза*) и 1844. са *Le Juif errant* (*Јеврејин луталица*) (Olivier-Martin 1980: 46). Доцније,

роман у наставцима осваја читаву Европу и Северну Америку, а бројни писци постају славни у то доба због огромних тиража ове литературе. Данас, већина је углавном заборављена јер су били творци и промотери тривијалне књижевности.

Оно што банализује подлитературу чинећи је, са књижевноисторијске и критичке тачке гледања, готово безвредним продуктом, јесте њена схематичност, предвидивост развоја радње, стереотипност ликова, ограничен број формула фабуле, плитка идејност дела, док су језик и стил писања крајње сведени и сиромашни. „Поред тога, схеме врста *т. л.* носе једну карактеристику која им не допушта да се дигну у сферу уметничке значајности, а то је унутрашња противурјечност“ (RKT 1985: 833). Шкроб ову противурјечност налази у *т. к.*, која се, без изузетка, служи стилским средствима реализма, док им „ни лик главнога јунака, ни ток фабуле, ни идејна позадина не одговарају реализму“ (Исто). На пример, у свим врстама пустоловног романа главни јунак је попут лика из бајке који никада не може страдати, већ превладава и најгоре неприлике у које упада; у сентименталном љубавном роману збивање се врти око еротске везе заљубљеног пара, па у њему љубавна веза обавезно превладава све препреке које јој стоје на путу; у детективском роману, главни јунак обавезно решава све загонетке у вези са неким злочиним као да је биће натприродних способности. *Т. к.* се „служи средствима реализма како би прикрила свој основни антиреализам“ (Killy 1961: 143). Схематичност банализује сваку тематику које се дотакне *т. к.* „Основни мит тривијалне књижевности јесте новац, он је главни мотив и покретач радње. Више или мање с њим у вези су и остали мотиви: авантура, хазард, *happy end*, љубав, срећа, еротика, млад и неустрашив јунак и сл.“ (Marković 2010: 175).

### Кич

Кич (нем. *Kitsch*) још је један појам немачке уметничке критике и, касније, науке о уметности као „негативна вредносна ознака“; термин је ушао у уметничку критику бројних народа, па и код нас. Кич је означен као „неукусно,



назовиуметничко дело, назовиуметност“ (РСЈ 2 1967: 717), док је кичер „онај који прави кич“ (Исто). Ми бисмо додали: и онај ко га конзумира. То је „првобитно, назив за јефтину робу из области примењене уметности; сада општи назив за производе ликовне, литерарне и музичке назови уметности“ (Вујаклија 1980: 426).

Термин се најпре проширио у уметничким минхенским круговима у јеку оштре борбе тадашње импресионистичке модерне против устаљене академске салонске уметности; како су представници афирмисане школе заузели сва уносна места у уметничком животу, борба се водила за голу егзистенцију (RKT 1985: 326).

У тој је борби термин *к.* постао „спонтана програмска крилатица (Schlagwort) сваке револуционарне модерне у XIX и XX веку којом је означавана конвенционална и службена уметност“ (Reisner 1955: 29). У сваком ће уметнику који покуша да премости препреку уметника и укуса публике револуционарни авангардисти гледати „кичера“ (Kitscher), а за апстрактну модерну све предметна уметност начелно стоји у знаку *к.* „Из борбеног обрачуна уметничких струја, где је термин *к.* имао само историјски условљено значење, он је прешао у науку о уметности, у којој су снажан утицај извршиле студије о *к.* аустријског писца Хермана Броха (студије из 1933. и 1950)“ (RKT 1985: 327). Брох је био први који га је проширио и на књижевност, па је под тим термином обухватио и музику и тривијалну књижевност свих врста, док се појам раније односио само на ликовне уметности. Проблем примене овог појма у науци о књижевности тиче се његове прецизности у дефинисању неког одређеног књижевног дела, тачније постојања могућности његове злоупотребе у појединим случајевима. Другим речима, неко може из чисте злонамерности прогласити неко дело кичем, и таквим етикетирањем му оборити вредност, заправо користити га „као борбени поклик уместо да буде научни термин“ (Исто). Према Гицу

најекстремнији антипод књижевности елите је ипак [...] *потреба за кичем у масама.* Такозвана неразвијеност укуса публике није главни разлог услед кога је *врсна књижевност*

*недоступна масама.* [...] Проблем је далеко више у оном особеном полемичком ставу модерног уметника, полемичком наине у смислу *антирасположења, метафизичке нелагодности.* То враћа масе најпримитивнијем кичу а понеког 'образованог' његовој племенитој варијанти, односно величинама прошлости виђеним кичерским оком (Gic 1979: 121).

У немачкој науци су поједини стручњаци идентификовали термине *кича* и *тривијалне књижевности*, али се термин *к.* „усталио само за једну врсту тривијалне књижевности, за сентиментални љубавни роман“ (RKT 1985: 327). Према Шкребу, не би било упутно да се у науци о књижевности термин *кича* употреби за било које друге књижевне врсте. „Уопште би термин *к.* требало оставити науци о уметности и занатима, где се *к.* може помоћу илустрација уверљиво дефинисати као научни термин“ (Исто). Сасвим је извесно да се у српској теорији књижевности појам *кича* не повезује са књижевношћу, већ са опредмећеном псеудоуметношћу. Тако нешто урадио је Ђило Дорфлес у својој сјајној *Антологији лошег укуса*, илуструјући бројним фотографијама примере *кича* који нас окружују и, да тако кажемо, засипају са полица кућних витрина, из излога продавница, са црквених олтара, гробаља, страница штампе, плаката, телевизијских екрана, реклама, фасада зграда, порнокича, филмског платна, радио апарата, галеријских и музејских простора, продавница сувенира. Те заводљиве (лепо)ружне ствари учиниле су да *кич* постане планетарни феномен и освоји, практично, свако домаћинство. Тај феномен Мол назива „уметање *кича* у живот“ (Mol 1973: 51). Религијски, политички, псеудоуметнички, дизајнерски, архитектонски, музички, порнографски, историјски *кич* се попут канцера шири нашем свакодневицом.

Сам појам умјетности доживио је, барем за наше вријеме, дубоке и неповратне преображаје. Очито је да је његовим све јаснијим одвајањем од обредних, сакралних и духовних коријена, те с неизбјежним и све упорнијим уплитањем господарских, трговачких и рекламних аспеката, дошло до осмозе елемената који су у великој мјери потрошачки и утилитарни, и некада најузвишенијих естетских идеала (Dorfles 1997: 14).

Оно што је омогућило овакве преображаје укуса маса јесте, између осталог, вишак слободног времена, вишак новца, повећање броја становника а, уједно, мањак занимања за исувише компликовану, самим тим, и захтевну уметност. Таква уметност је данашњем просечном човеку постала досадна и надомешта се кичем, а у случају књижевности, тривијалношћу.

Абрахам Мол у својој студији *Кич. Уметност среће*, дефинише га као нешто „вулгарно, занимљиво и украсно“ (Mol 1973: 25). Кич се, према његовом мишљењу, нарочито одликује неадекватношћу псеудоуметничког предмета и уметничког циља, својом истакнутом орнаментализацијом и декоративношћу, као и кумулацијом изражајних средстава и њиховом хетерогеношћу. „К. жели да у уживаоцу изазове сентиментализацију стварности, утисак стабилности владајућег друштвеног система, утисак сигурности и сакрализацију друштвеног ритуала своје класе“ (Mol 1973: 49). Покушај да се к. дефинише начином рецепције уметничког дела у уживаоцу не може се сматрати успелим. Код нас се овај појам најчешће повезује са предметима ликовне или примењене уметности, и то оним делима која одишу претеривањем у облику, боји, представама на њима. На пример, то могу бити слике, скулптуре, намештај, посуђе, гардероба, гоблени или, како то Гиц иронично одређује, „јефтине фигурице за витрине, религијске ситнице, јастучићи за софе и шлагарески текстови“ (Gić 1979: 25). Одлике бидермајера или сецесије засноване су на таквом претеривању у орнаментима и изразитом банализовању поимања стварности. Управо стога су уметници авангарде покушавали да изађу из тог зачараног круга (псеудо)уметности кича, стварањем сведених форми и боја на таквим истим предметима. Уметност холандског Де Стијла, немачког Баухауса, или руске авангарде показала је како се поједностављењем облика, боја и дезена, дизајн предмета за свакодневну употребу претвара у истинску уметност. Примарни циљеви тих уметника били су функционалност и утилитарност, уколико говоримо о делима примењене уметности или архитектури. „Функционализам је најзначајнија реакција против кича“ (Mol 1973: 175).

Кич је, како каже Гиц „стар колико и сама уметност“ (Giс 1979: 24) јер је, очито, људска потреба за њим јача од свих канона високе уметности, а широке народне масе лако му се и радо повинују. „Јер кич нити би се појавио, нити би се одржао да не постоји кичлија, човек који воли кич и који је спреман да буде његов продуцент, стварајући га, и његов конзумент, купујући га и плаћајући за њега чак високу цену“ (Broch 1954: 295). Мол ће кич дефинисати лаконски иронично: „Гомилање, синестезија, осредњост понекад са позлатом, посесивна мора, несклад између средстава и циљева, извештан остатак рококоа, нешто мало маниризма, то су компоненте кич-мешавине“ (Mol 1973: 131). Мол ће и књижевност лошег укуса именовати кич-књижевношћу. Говорећи о буржоаском друштву с краја XIX века, он каже да ћемо

у књижевности открити архетипове и вредности тог друштва. Јер то ће друштво изградити одређени књижевни систем који ће превазилазећи онај роман за собарице за који је Стендал одредио план, формат, број страница и садржај, изградити одређену књижевност за средње класе и ситне буржује, за служавке и ситне службенике, за мидинете и за сањарење (Mol 1973: 132).

Повећањем броја конзументата такве литературе, често полуобразованих и полуписмених, стигли смо да данашње пролиферације тривијалног на тзв. топ-листама књижевних бестселера. „Кич-књижевност се у том погледу може савршено јасно дефинисати: та уметност средње класе говори о племенитим јунацима, плавушама склоним несвестицама, о снажним ковачима, невиним вереницама и старцима са белом брадом“ (Исто). Чак ни овакво карикирање модел-јунака такве литературе, нажалост, није претеривање. Мол такву књижевност назива „књижевна уметност стереотипа“ (Исто). Стереотипи су иманентни тривијалном делу, то је та схематизација о којој је већ било речи, којој ништа не може избећи у уметности кича. Да би нам је боље предочио, Мол доноси одломак дела анонимног аутора, пример баналности каквом обилује тривијална књижевност.

У даљини је шумело море. У тишини, ветар је једва приметно покретао лишће. Одећа од глатке свиле боје слоноваче проткана златом разви своје скуте откривајући нежну голо тињу по којој се расипају ватрене витице. Никаква светлост још није сијала у повученој Брунхилдиној соби. Витке палме су шуштале као фантастичне сенке оцртавајући се у висини скупочених кинеских вазни; између њих, тела античких статуа од белог мермера изгледају као аветиње а слике у златним рамовима нејасно се указују на зидовима (Mol 1973: 133).

И тако даље, унедоглед, продукција оваквих дела је колосална и непрестана, а њихови читаоци верни следбеници Брунхилда, Памела, Мирјана, Зона, Петкана и иних хероина љубића. Мало еротике, много луксуза, који, наравно, може бити искључиво кичерски, сањарења, љубавних јада, срећан крај се подразумева. За кич-човека довољно као испуњење неиспуњених снова, као варка, фатаморгана, слатка илузија. „Као вечно зло или вечно добро тривијално у литератури траје и опстаје (Ђорђевић 2007: 543). Или као коров у природи који је неуништив. Роман је био и остао омиљена књижевна врста тривијалног јер најлакше подлеже схематичности, фабуларности и интригантним темама. „Такав стваралачки приступ најчешће је подразумевао баналну тематику, наивно обликовање ликова, неуверљиво мотивисање поступака, стилску површност и низак ниво писмености“ (Исто). Модел бајке пресликан у петпарачку књижевност.

## Шунд

Други појам немачке књижевне критике, *шунд* (нем. *Schund*), код нас се усталио за вредносну ознаку књижевности. Шунд-литература је сасвим уобичајен појам и у нашој теорији књижевности, иако је Шкроб пледирао за његово игнорисање и препуштање уличном говору. „Реч је у новијем значењу: безвредна ствар, лоша роба, смеће, од средине 18. в. ушла у нем. књижевну критику као недефинисана ознака за књижевне производе без икакве уметничке вредности [...]“ (РКТ 1985: 787–788). Шунд је „роба без вредности, смеће; књига, слика и сл. Без икакве уметничке и васпитне вредности, која се протура као

уметничко дело“<sup>4</sup>, док израз шунд-литература означава „књиге без уметничке, литерарне вредности“ (РСЈ 6 1967: 1029). Такође, то је „никаква, лоша роба, роба за бацање, бофл; шунд-литература, књиге без икакве уметничке вредности, по садржини обично криминалне, авантуристичке, порнографске и неморалне, књижевно ђубре“ (Вујаклија 1980: 1051). Шунд или петпарачка књижевност преправила је била и наше тржиште почев од шездесетих година прошлог века, достижући свој зенит седамдесетих и осамдесетих. Такозвани рото-романи (домаћи појам за амерички *pulp fiction* [петпарачка књижевност]) јесу прави пример шунда. Продавали су се у огромним тиражима<sup>5</sup>, доступни на сваком киоску штампе, а својом малом ценом били су приступачни сваком потенцијалном купцу. Најчешће су жанровски припадали љубавном (љубићи), детективском (кримићи), пустоловном (вестерни, фантастични, научно-фантастични), или хорор роману, а они су готово савршен тематски предлог за тривијално. Иако су аутори тих дела често остајали скрајнути, док су њихови јунаци постајали славни, ствари се мењају и на том плану, те се данас проучавају и дела таквих писаца. Тарзан и Лун су свакако познатији од својих твораца, Едгара Рајса Бароуза и Митра Милошевића, алијас Фредерика Ештона. Но, Тарзан је одавно постао светски феномен, „прва поп икона двадесетог века“ (Тодоровић 2017: 129), док је Милошевић убедљиво најпродаванији писац некадашње Југославије!

Један од разлога незаслуженог остракизма Бароуза је-сте жигосање петпарачке књижевности. Сходно законима културне цунгле, писци попут Хемингвеја или Фицџералда су књижевни лавови; Бароуз и остали аутори, плаћени по написаној речи, научне фантастике, вестерна, кримића и љубавних романа су мајмунска пискарала на писаћим машинама. (Mandić 1999: 15)

<sup>5</sup> Према Мандићу, 1979. објављено је 2.367 наслова белетристике у петнаест милиона примерака, као и 647 наслова рото-романа, стрипова, љубавних прича и то у тиражу од тридесет и пет милиона примерака (Mandić 1985: 44). На основу овог податка се лако да закључити која врста литературе је однела превагу.

Таљаферо свакако није далеко од истине јер поједини аутори петпарачких романа успеју понекад да искоче из схематичности тривијалног, док и „књижевни лавови“ умеју да закажу и испишу неке баналне пасусе.

Иван Чоловић је отишао и корак даље у „етнолингвистичком проучавању паралитературе“, у свом делу *Дивља књижевност*.

Дивљом књижевношћу назвао сам текстове у којима се сусрећу иста средства, поступци и облици као у књижевним делима, али који не припадају књижевности. Није реч о маргиналним, непризнатим књижевним творевинама и жанровима. И они се, ако не на основу вредности, оно бар генерички, сврставају у књижевност: тривијалну, масовну, пучку, аматерску, забавну, сублитературу, итд. (Čolović 1984: 9)



Чоловић се у књизи бавио новим епитафима (на гробовима), једнако као и новинским тужбалицама (читуљама), новокомпонованим народним песмама и спортским новинарством, са нагласком на фудбалу и митологији нових богова маса. Наравно, нико ове писане облике неће сврстати у праву књижевност, али они јесу део супкултуре, интегрални, и толико су узели маха, преплавивши и штампу и радијски и телевизијски етар, најалост и гробља, да јесу феномен за проучавање. Вриштећи кич и шунд.

Павличич ће додатно појаснити терминологију везану за разне појавне облике сублитературе.

Термин *пучка књижевност* требало би да означава разне приче, анегдоте или песме у пучким календарима у којима се дају и упутства из агротехнике и метеорологије, као и штиво у свим сличним публикацијама. Ту би спадали и стихови на кухињским крпама, надгробним споменицима, као и „песме на народну“ које у десетерцу опевају бокс-мечеве, фудбалске победе, сударе возова и сл. (Pavličić 1987: 77)



Ови паракњижевни облици, које Павличич сврстава у „пучку књижевност“, имају највише сличности са Чоловићевим појмом „дивље књижевности“. Према њему, у

*тривијалну књижевност* спадало би све што се репродукује штампарском техником, масовно дистрибуира и продаје (најчешће на киосцима), а има облик какве традиционалне књижевне врсте (обично романа), и припада неком тривијалном жанру (кримићу, љубићу, хорору), те инсистира на својој уметничкој природи и на ауторству, па макар он био и измишљен (Исто).

То и јесте петпарачка литература (*pulp fiction*)<sup>6</sup>, код нас названа рото-роман. Она је „прототип“, прави узорак онога што је тема овог нашег текста. Рото-романи су „продавани изузетно јефтино, јер су најчешће били у меком повезу, на лошем папиру, достигали су енормне тираже, какве је писац тзв. лепе књижевности могао само да сања“ (Тодоровић 2017: 133). Књижевна врста романа постала је савршен медиј тривијалног. „Пошто су излазили у наставцима, сваки читалац је био знатижељан да прочита шта ће се догађати у следећој епизоди, те су се куповале увек нове и нове свеске рото-романа, све до краја приче“ (исто).

Коначно, Павличић пише о *масовној литератури* која

обухвата оне усамљене примере романсираних биографија славних певача и фудбалера, романа о аферама, фелтоне у часописима који имају литерарни карактер – масовном књижевношћу треба звати сваку књижевност која се много чита и има високе тираже (исто).

И ови књижевни облици, који су гранични примери литературе, смештају се негде на средину између пучке/дивље и тривијалне књижевности. Због својих јасније изражених уметничких претензија, масовна литература, кокетујући са потребама широке публике, и кичерски приказујући (улепшавајући) стварност истинитих догађаја или личности које су нам свима познате, банализујући реалност, спада у домен тривијалног и шунда.

<sup>6</sup> „Енглески израз *pulp* означавао је папир лошег квалитета који се користио за штампање петпарачких часописа (*Pulpmagazines*). Од тога је и настао појам *pulp fiction* који означава књиге о измишљеним ликовима и догађајима, штампане у великим тиражима, доступне великом броју људи, али чији квалитет није био нарочит“ (Тодоровић 2017: 132).



## Границе тривијалног и уметничког

Схемама својих врста *т. к.* открива колективне духовне потребе друштва свога доба које она жели да задовољи; због тога је она врло важан и речит показатељ историје развоја друштва. Развојем штампарства у XIX веку, кад је знатно усавршена техника штампе, *т.к.* се проширила много више него дотада. Поједине новине и издавачке куће почеле су чак са унајмљивањем писаца који би рутински, по задатој схеми, великом брзином производили роман за романом. Свакако да су петпарачки часописи, који су излазили из недеље у недељу, умногоме допринели популаризацији овакве литературе. Објављујући романе у наставцима, а захваљујући ниској цени, они су били приступачни свима, продавали се не само у књижарама, већ, ширењем новинарства, и на киосцима штампе. Наравно да су издавачи таквих часописа ишли за великом зарадом, односно што већим тиражима, и да су они бирали које ће се штиво објављивати. Улога петпарачких часописа и прозе која је у њима објављивана на развој, модификације и ширење тривијалне књижевности је капитална. Пустоловни, љубавно-еротски, фантастични, научно-фантастични, вестерни, порнографски, хорор романи и приповетке били су омиљени жанрови ових издања.

Из таквих је производа дакако нестало сваке умјетничке индивидуалности, па, како нека таква подузећа, нарочито произвођачи порнографских дјела, та дјела и издају анонимно, сувремена се *т. л.* вратила на стадиј првотне усмене литературе, поставши неком врсти „народне литературе“ малограђанства (RKT 1985: 834).

Немачка наука о књижевности предложила је разврставање књижевности у три реда: тривијални, забавни и литературу с уметничким претензијама. Међутим, досадашњи покушаји разраде те замисли нису се показали успешним јер је појам „забава“ многозначан и непрецизан, а поуздани критеријуми деобе могу се стећи само текстуалном анализом. Синонимни појам „забави“ на енглеском говорном подручју чини се као много сврсисходнији – у питању је поп(уларна) култура. Поново се враћамо на

поље развоја технике и техничких помагала, која ће, као и у случају штампе, умногоме допринети ширењу популарне културе. Ако пратимо њен развој само на примеру музике, јасно је какву је моћ и утицај она добијала продором у свако домаћинство. Од првобитних фонографа, преко грамофона и грамофонских плоча, магнетофона и магнетофонских трака, касетофона и аудио касета, видео рекордера и видео касета, ЦД плејера и цедеа, уз помоћ биоскопа, радија и телевизије, све до појаве кућних рачунара и ширења интернета, музика је од ретке и скупе робе, која се вековима могла слушати само уживо, данас постала бесплатна и свима доступна. Како класична, тзв. озбиљна музика, тако и сви жанрови музике XX века – блуз, цез, шлагерска, кабаретска, фолк, рокенрол, рок, поп, латино. Наравно да у оквиру области која се дефинише као поп музика постоје дела са изузетним уметничким донетима, али феномен поп културе је релативно нова појава која је данас, захваљујући интернету и доменима попут Јутјуба, Спотифаја и сл. омогућила приступ готово читавом планетарном музичком благу, снимљеном од самих почетака постојања набројаних носача звука. Зашто уопште спомињемо поп музику? Дobar део композиција садржи и текст песме, почев од класичних опера и оперета, ораторијума и литургија, преко лида, све до музике компоноване на текстове најпознатијих песника. А ту се већ мешају музика и књижевност. Довољно илустративан пример јесте сарадња двојице врских уметника – песника Жака Превера и композитора Жозефа Козме – која је резултовала неколиким сјајним француским шансонама. Нико не може спорити мајсторство ове двојице, једног као песника-текстописца, другог као композитора, и нико ко се иоле разуме у музику не би њихово заједничко дело назвао кичем. А и оно спада у поп културу и поп музику.

Убрзању развоја и ширења поп културе допринела је и промена свести о томе шта спада у тзв. високу уметност, а шта не. Осим развоја технологије, томе је, свакако, допринела и револуција шездесетих, кад је поп култура постала доминантна, пре свега у животима младих. Студентски покрети '68, хипици, супкултура, Прашко пролеће, рок музика и велики музички рок фестивали (Монтреј, Вудсток,

Вајт), филмови, стрипови, поп-арт сликарство, фотографија, научна фантастика и продор порнографије у сферу свакодневице, неповратно су допринели и мењању схватања о томе шта се проглашава мање вредним, тривијалним. „Хипи покрет, као најпрепознатљивији симбол контракултуре тих година, започет је средином шездесетих година у САД. [...] Рок (психоделична) музика, комуне, сексуална револуција, употреба дрога свих врста, као и специфичан начин облачења, све су то одлике хипи културе“ (Тодоровић 2016: 562). Уназад пола века, таква културолошка, социолошка, коначно, и психолошка промена учинила је да се редифинишу схватања високе и тривијалне уметности, као и да се оно што се до тада аутоматски проглашавало мање вредним или безвредним на уметничком плану, превреднује. Сматрамо да је такво превредновање потпуно оправдано и ваљано. Јер, у суштини, уметност можемо поделити само на добру или лошу, успелу или неуспелу. Једних и других примера има у свакој врсти уметности и у сваком њеном жанру. Омасовљене културе неминовно доводи и до њене профанације и подилажења (лошим) укусима маса. Али то не значи да и таква, масовна и популарна култура, неће изнедрити дела изузетних уметничких вредности. Једнако као што, по неком аутоматизму, класичну музику сматрамо уметношћу високих домета, иако се и у њеним оквирима лако проналазе сладуњава, кич-остварења, попут неких оперских арија или бечких валцера породице Штраус.

Што се тиче књижевности, ствари стоје слично. Све ове поделе наведене у нашем раду могу само делимично одредити књижевно дело и његову естетску вредност. Ограничења тих појмова и њихова некритичка употреба при дефинисању књижевности могу често изазвати збрку и неспоразуме. Изгледа да је једина релевантна оцена неког дела могућа уз помоћ теоријски потковане анализе, на основу које се може донети вредносни суд.

За разлику од назива тривијална, забавна, популарна, масовна, који инсистирају пре свега на прагматичким аспектима текстова, жанровска [књижевност] у први план истиче њихову синтаксу и семантику. Под жанровском књижевношћу подразумевају се фикционални наративни текстови

(романи и приче) укалупљени у препознатљиву формулу. Карактеристичне структуре, ликови, заплети, теме и хронологије, намењени су читаоцима, тј. љубитељима датог жанра којима схематизованост представља један од предуслова задовољства, забаве и бекства од стварности. (Milutinović 2013: 828)

Поново се враћамо на чињеницу да је роман постао доминантна књижевна врста. Било је речи о томе да у оквиру сваког романеског жанра налазимо примере добре и лоше књижевности. Стога је превазиђен ранији став књижевне критике да се неки од ових жанрова (пустоловни, детективски, научно-фантастични, љубавни...) листом проглашавају тривијалним. Не смемо сметнути с ума да се књижевност не дели на „забавну и пустоловну, или на нижу и на оплемењену вишу, него само на добру или лошу“ (исто). Сходно томе

добра детективска књига има више разлога за постојање него просечан роман с оним највишим амбицијама, не само јер стоји на вишем уметничком нивоу, већ и зато што из њеног узбудљивог садржаја дознајемо о чињеницама свакодневног живота и људске психологије далеко више него из једног просечног и досадног романа који је већ унапред писан са захтевом да се уздигне до неба класике. (исто)



И обрнуто, лош детективски роман није лош само зато што је детективски, већ стога што је лоше написан и литерарно безвредан.

Још од времена авангарде разбијено је класично жанровско поимање текста и извршена хибридизација, спој до тада неспојивог, те после тога више ништа у уметности није исто. Књижевност и сликарство, фотографија, колажирани су и фотомонтирани, избегавајући терминолошку одредљивост. Поезија је постала фонетска или оптофонетска, пародија саме себе. На пример, дадаистичка ревија *Да-да-Танк* Драгана Алексића „даје предност типографији у односу на илустрацију“, док ће текст „Како би да вам рекнем да је Дада“ бити представљен „на неубичајен начин. Састављен од дванаест пасуса, који су фрагментарно распоређени од стране 2 до стране 5, и

на тај начин онемогућавају читаоцу класично линерано читање текста, док је сам текст хибридан, између поезије, огласа и рекламе“ (Тодоровић 2012: 60). Тек ће се уметници авангарде, експресионисти, футуристи, дадаисти, између осталих, усудити да у свом протесту против буржоаске кич-уметности, створе дела која имају поетички, естетички и идејни отклон од подилажења лошем укусу. Век касније, апсурдно, ти исти буржуји прихватиће декадентну уметност авангарде и од ње створити нов симбол свог богаташког статуса, а трговци уметнинама ће здружено учествовати у њеној комерцијализацији. То не значи да се њихов укус поправио, већ, у већини случајева, да су схватили да је улагање у дела авангарде сигурна и исплатива инвестиција. Може се чак рећи да су постмодерна и неоавангарда на неки начин банализовали достигнућа авангарде, претворивши их у масовну уметност и тако их тривијализовали. Биргер је, пишући о достигнућима авангарде, с правом приметио како је Дишан својим реди-мејдом, као новим и оригиналним продором у свет ликовности, успео тим чином индивидуалног остварења само с обзиром на њега самог и на његову невероватну инвентивност. „Чим се тај фон изгубио, супстанцијална новина претворила се у појавну, а умјетност као показатељ постварене свијести у њезина неочекиваног гласноговорника“ (Вити 1987: 34). Од Дишана и дадаизма до Ворхола и поп-арта пређен је дуг пут, али он није увек водио уметност у више сфере.

Ворхолово пресликавање стотину Кембел-лименки садржи отпор робном друштву само за оног ко у слици жели да види тај отпор. Неоавангарда која изнова уприличава авангардистички прелом с традицијом постаје смисаоно празна представа која допушта свако уписивање смисла. (Birger 1998: 85)



Ако се авангарда банализовала путем неоавангарде, постајући тривијално постигнуће све бројнијих уметника-концептуалиста, често несвесних плагијатора дела протоавангарде, како на ликовном тако и на литерарном плану, шта онда очекивати од књижевника који не претендују да буду постмодерни, експериментални и оригинални по

сваку цену? „Тако монтажни карактер авангардног дјела које се детривијализира одбијањем приањана уз ’логику садржаја’ губи при преласку из авангардне у неоавагардну формацију оспораватељско, а стјече повлађивачко обилежје и при том се тривијализира“ (Biti 1987: 35). Круг уметности се на неки себи својствен начин поново парадоксално затвара и враћа нас на исту полазну тачку. „Органски модел велике грађанске умјетнине који је имао своје врхунце у раздобљу реализма, а тривијализирао се у авангарди, у поставангарди помало враћа своје право“ (исто).

Уколико су појмови (тривијално и сл.) превазиђени за групно етикетирање књижевних дела као добрих или лоших, преостаје да књижевна дела ипак сврстамо у мање одреднице жанровског типа. Тиме одређујемо не само њихову генеричност, већ олакшавамо и критички приступ. А ни неким тумачима књижевности није баш најјасније да ли је нужно одвајање вредновања и тумачења, нити како је то могуће извести. Сматрамо да је тај покушај контрадикторан у самом зачетку. Тумачимо да бисмо вредновали, јер вредносни суд се не може доносити ад хок, без помног ишчитавања неког књижевног дела. Према томе, без једног нема ни другог. Текстуална анализа олакшава увид у пишчеву способност грађења књижевног дела и омогућава потоњи вредности суд – он се своди на оцену да ли је то дело добро или лоше. „У њемачкој знаности често се истиче да нема опће прихваћене дефиниције тривијалне књижевности, јер уопће није могуће вршити такво групирање књижевних дјела на позитивна и негативна са знанственом објективношћу“ (Škreb 1987: 12). Наука о књижевности не спада у егзактне дисциплине. Самим тим вредности судови „морају бити релативни, па и поменута негативна оцена тривијалне књижевности постаје таквом зато што подразумева упоређивање са неким (позивитним) репером“ (Detelić 1987: 62). Дихотомија забавно/озбиљно основно је вредносно разграничење двеју врста уметности. На примеру музике она је најјаснија, чини се: забавна наспрам озбиљне музике. На примеру ликовних уметности она већ не функционише. Нећемо рећи за једну слику да је забавна или озбиљна. На књижевном пољу она постаје оперативна, како је већ назначено у нашем

раду. „О истој ствари говоре и све друге поларизације: тривијално—озбиљно, схематично—методично, клишеи-тирано—оригинално, и сл.“ (исто). Исти начин мишљења одржава се и при одређивању корпуса тривијалне књижевности. „Тај се корпус утврђује најчешће арбитрарно, помоћу извесне детерминанте, односно *граничне линије* преко које се књижевна дела ломе и сврставају у вредна или безвредна, тј. озбиљна или тривијална“ (исто, италики наш). Квалитативан суд погађа не само дело, већ и његовог аутора, па ће проглашење тривијалним романа *Ребека* у исти кош ставити и аутора Дафне ди Морије, док ће сврставање *Госпође Бовари* у озбиљну литературу тако одредити и писца Гистава Флобера. Тривијално се одређује и у координатама времена, те се нека дела ранијих епоха данас сврставају у тривијална „зато што застаревају а не зато што нису добро написана: такав би случај био са Свифтом, Валтером Скотом, Жилом Верном, Димом и сличнима“ (исто). Укуси (па и књижевни) мењају се током времена. Данас је децу у школи веома тешко натерати да прочитају дела дечје књижевности, попут *Робинсона Крусоеа*, *Орлови рано лете*, *20.000 миља под морем*, јер су им досадна и превазиђена. У наше, не тако давно време школовања, с уживањем смо читали те књиге.

Границе тривијалног су, понекад, протејске и тешко препознатљиве, и налазимо их и у делима оних писаца за које би сви критичари рекли да су творци искључиво уметничке књижевности. На неколиким примерима показаћемо колико може бити склизак терен вредносног суда.

- Због особене милине њених уста, као што их је Клајд видео, и начина на који их је набирала кад се смешила, Клајд беше сасвим изван себе од дивљења и задовољства. Изгледала му је дивна, чаробна. Деловала је на њега тако да је гутао брзо, и мало се загрцнуо кафом коју је пио. Смејао се и био необуздано весео.
- Дошао је до ружичњака и лепота ружа у томе изненадном сунчевом сјају учини му се неземаљска. „Ружо, ти красна Шпањолко!“ Прекрасне речи! Ту је она стајала, крај тога грма тамноцрвених ружа; стајала је да прочита и да одлучи да Џон мора све то сазнати! И сад зна све! Да ли је погрешно одлучила? Он се саже и примириса

једну ружу, а њени крунични листићи му очешаше нос и дрхтаве усне; ништа није тако меко као кадифа ружиног листа, осим њеног, Ирениног врата!

- Светла бивају јача како се земља удаљава од сунца, оркестар почиње да свира лагане коктел-мелодије, опера гласова бруји један тон више. Смех бива све природнији, разлива се бујно, изазван и веселим досеткама. Групе се све брже мењају, повећавају се новим придошлицама, распадају се и формирају у истом тренутку; већ има луталица, самоуверених девојака које се ту и тамо удевају међу стаменије и стабилније, постају на тренутак центар групе, а затим, усхићене тријумфом, клизе даље кроз море лица, гласова и боја под светлом које се изненадно мења.
- У тренутку кад је Луција обукла друкчију хаљину, ово уравнотежено стање било је изненада поремећено; Луција је измакла мојим предоцбама о њој. Схватио сам да су пред њом и друге могућности, и да осим лика провинцијске дјевојке живе у њој и други ликови. Одједном сам је угледао као лијепу жену правилних тјелесних пропорција, које се ноге примамљиво оцртавају под добро скројеном сукњом, жену које неупадљивост смјеста нестаје чим обуче хаљину изразитих боја и доброг кроја. Био сам потпуно омамљен тим изненада *откривеним тијелом*.
- Обузет том мишљу, или, боље, тим бесом, постепено сам спустио објектив с Беатиног лица дуж тела, све ниже, од трбуха. Сада она више није позирала као Ботичелијева Венера; стегнута мужевљевом руком, привијала се уз његово гломазно тело, готово с напором, не покривајући више трбух и груди рукама. Упериио сам објектив ка стидном брежуљку и изоштрио слику; сочиво се испунило риђом длаком, тако јасном и блиском да ми се чинило да осећам благ воњ зноја који се без сумње ширио из ње.
- Ноћ. Никад нисам искусио такве муке. Хтео бих да опишем њено лице, њено понашање – и не могу, јер ме властита жудња за њом заслепљује кад је у близини. Проклетство, нисам навикао да будем с нимфицама. Ако зажмурим, видим само заустављен делић ње, филмски фотос, изненадну глатку доњу дивоту, док подигавши колена испод шкотске сукње, седи везујући пертлу.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Списак аутора може се пронаћи у Изворима, на крају нашег текста, исписаним оним редоследом којим су навођени у раду.



Овај насумично изабран књижевни узорак показује ограниченост исказа неких од највећих писаца XX века, и то углавном кад пишу о „мрачном предмету жеље“, у овом случају мушке, чији објекат су жене или, у једном случају, о фриволности забаве богатих. Желимо да покажемо да и у делима тзв. „високе“ уметности можемо наићи на овакве пасусе, у којима и признати писци белетристике звуче тривијално. Један од аутора је добитник Нобелове награде за књижевност, а већина њих су били више пута номиновани за ту награду, иако је она од својих почетака релативизовала искључиво литерарне вредности дела и писаца, окрећући се пречесто политици, идеологијама и клановским утицајима.

„Говорећи поједностављено, тривијална књижевност не користи ни један језички, жанровски, мотивски или стилистички облик који не користи, или не би могла користити, уметничка књижевност“ (Radin 1987: 44). Поставља се једино питање како се ти облици користе у књижевном делу? Фабулативност је, чини се, кључно својство тривијалне књижевности. Без ње, тачније без романа или приповетке, други књижевни жанрови мање су подложни дејству тривијалног наратива: то су есеји, поезија, дескриптивна или асоцијативна књижевност. Свакако да се и у свим овим књижевним облицима крију примери лошег писања, јасно је да је тешко написати добру уметничку песму и да је и на плану лирике лако запасти у патетику, баналност, стереотипност, схематичност, подражавање.

Дела тривијалне књижевности граде се увек на мање или више разгранатој фабули, коју карактерише чврста фабуларна основа, вештина фабуларне изградње, апстраховање и концентрација грађе, издвајање енергетски битног, економичност фабуларног поступка, и низ других метода који се једном речју називају фабулативност (Radin 1987: 45).

Тривијалност = предвидивост, схематичност, аутоматизам, грађење радње по строго утврђеним моделима, једнако као што се гради кућа. Управо стога дела оних писаца који не упадају у шаблон предвидивих исказа не сврставамо

у тривијална. Као представнике модерне књижевности који припадају тој групи, можемо навести Кафку, Томаса Мана, Џојса, Вирџинију Вулф, Борхеса, Киша, Гомбровича, Хармса, чији су опуси јединствени и оригинални. Аутори тривијалних дела, аутори су оних дела која се „по правилу, не јављају у ресорима ослабљених динамичких веза; њих нема у доменима распада мотивацијског система“ (Radin 1987: 45) јер се у таквој литератури просечан конзумент баналности не би снашао. Он тражи (и добија) утврђене моделе у којима нема изненађења, исказања из схеме, непредвидивих (а самим тим опасних или нерешивих) ситуација по главне јунаке. Он тражи срећан крај, он га очекује и плаћа (само) за њега. Стога јунак тривијалног књижевног дела, није „скоро никад индивидуализован карактер, тешко поновљивих персоналних обележја“, већ је најчешће типологизован „у смислу једнозначности и поновљивости“ (исто). Психологија таквог јунака никад не иде даље од примарних, основних нагона: глад, секс, луксуз, који мора бити кич. Љубавне патње или понека невоља с новцем, краткотрајни су и увек решиви проблеми, бар кад је реч о љубавним романима. А у пустиловним за главног јунака, често претвореног у супер-хероја тих модерних бајки, нема нерешиве ситуације, ма колико она била опасна и сложена. „Док дела уметничке књижевности теже ка семантичкој комплексности, продубљености и објективизацији, дела тривијалне књижевности теже ка њиховој ексцентричности, сензационалности, често и девијантности“ (исто).

Понављање истих прозних схема, тема, типова ликова (мушкарац згодан, висок, леп, богат; жена лепотица, плавуша по могућству, амбициозна, заводница), задовољава укусе широке публике. Једина функција овакве књижевности је забава, разбибрига, и могућност уживљавања читалаца у прозаичан свет тривијалности, у сневашње неостварених (сопствених) снова. Она омогућава идентификацију са главним јунацима, супер-човеком и супер-женом.

Све је књижевно стварање пуно схема: тзв. тропи и фигуре језичне су схеме, књижевне врсте схема су језичне организације текста – но тривијална књижевност приповјетке

или драме надвисује све остале облике схеме у књижевним дјелима тиме што је екстремна у свим својим елементима: у фабули, тј. радњи или збивању, у приказу ликова, у језику, и у идејној позадини дјела. (Radin 1987: 15)

Иако су два романескна жанра она која чине огромну већину дела тривијалне књижевности – љубавни и пустоловни – аутори ових дела посежу за еклектичним методама склапања таквих творевина. „Када је реч о жанру, са формалног гледишта, дела тривијалне књижевности, на изванредан начин парадоксално, карактерише *жанровска контаминација*, која, опет, има непосредне везе са схематичношћу“ (Radin 1987: 46). Аутор овакве прозе у стању је да помеша све могуће жанрове, стварајући на тај начин „принципом бескрајног уланчавања, гротескног мутанта“ (исто). Репродуктибилност је последица схематичности тривијалног, а оваква гротескна спајања неспојивих елемената резултују прозним пачворком. По принципу – што шареније то боље – анонимни писци механички, без неког удубљивања у материју којом се баве, аутоматски продукују тражени производ. „С обзиром да спајање није резултат природног, еволутивног, узрочно-последичног агенса, шавови су рогобатни и лако уочљиви, те представљају упадљива места на којима се механички спајају две различите ствари“ (исто), стварајући на тај начин правог литерарног Франкенштајна, чудовиште скрпљено од делова различитих тела (жанрова).

### Уместо закључка

Тривијално је одавно постало феномен, не само у књижевности већ и у свим осталим уметностима, занатима, примењеној уметности. Оно нас окружује и, хтели ми то или не, делује на наша чула, свесно или несвесно. Очигледно је да га није могуће искоренити никаквим покушајима, указима, забранама јер се оно протејски опире и измиче мутирајући, освајајући све нова и нова станишта, лако се и брзо прилагођавајући законима потражње. А питање вредности овог феномена остаје као нека врста битке у којој нема победника. Два табора ушанчена у својим погледима – онај поштовалаца и конзумента „високе“

уметности или уметничке књижевности и онај љубитеља тривијалног – тешко ће се спојити, чак и разумети. Могу они први називати каквим год хоће појмовима уметност оних других – тривијалном, забавном, популарном, кичем, шундом – они о томе неће хајати. За ове друге, уметност високих домета превасходно је била и остала – досадна. Питање естетике, питање укуса, питање је које себи поставља људски род хиљадама година. Чини се да су врхунска и нижеразредна уметност осуђене на суживот до краја века, у миру или у рату, небитно.

Делује као да је Хорацијева мисао како књижевност треба и да забави и да подучи (*prodesse et delectare*) данас анахрона и неостварива. Иако је број читалаца порастао, број оних који траже искључиво дела лаког штива, ради забаве и разбигриге, битно је већи од оних који траже поуку у књизи. Но, и на том пољу ствари се мењају. Солар, на пример, спомиње чињеницу како „расте број читалаца 'досадне' књижевности – критичара, историчара и професора књижевности – којих је данас више него свих читалаца укупно пре пет векова. Из тога происходи јасан јаз – читање је данас или посао или разонода“ (Solar, 1971: 124). Пораст потребе за забавном књижевношћу Солар види и у језичкој експерименталности модерне књижевности. Стога она не може да задовољи истинску потребу за читањем, поставши неразумљива оном ко није претходним студирањем научио сложену симболичност језика. Тривијалну књижевност он дефинише као „књижевност прилагођену укусу свих слојева публике, најчешће на штету умјетничке вриједности“ (Solar, 2007: 369).

У данас преовлађујућој анархији укуса, тривијално је сведено на ниво рецепције (дела, уметника, уметности). Услед несталности књижевних парадигми и канона, њихове сталне мене и смењивости, дâ се закључити да је „суд публике, звали ми њу полуписменом или врхунском критичарском, пресудан чинилац у сврставању дјела у неку од двије књижевне категорије за које очито није спорно означено него њихов означитељ“ (Nikolić, 2013: 395). У теоријском смислу, *т. к.* остаје тешко одредив појам, али с обзиром на његову широку прихваћеност и устаљеност, како у свакодневном животу тако и у науци о

књижевности, ми га и даље често користимо. У XX веку променио се однос према нижим облицима литературе, нарочито онај академске заједнице, наспрам тематизованог корпуса. Може се рећи да се данас инсистира на дијалогу између популарне и уметничке књижевности, те се дела из корпуса популарне књижевности увелико проучавају и на универзитетима. Сходно томе, појам тривијалне књижевност све више се замењује појмовима популарне културе и популарне књижевности.

### ИЗВОРИ

- Драјзер, Теодор. *Америчка трагедија*. Превео Живојин Симић. Београд: Просвета, 1955, стр. 74.
- Голсворди, Џон. *Сага о Форсајтима*. Превео Михаило Ђорђевић. Београд: Просвета, 1968, стр. 687.
- Фицџералд, Скот Ф. *Велики Гетсби*. Превео Лазар Мацура. Београд: Народна књига, 2004, стр. 59.
- Kundera, Milan. *Šala*. Preveo Nikola Kršić. Zagreb: Znanje, 1984, str. 65 – 66.
- Moravija, Alberto. *Leto na Kapriju*. Preveo Ivan Klajn. Beograd: Narodna knjiga, 1991, str. 73.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Narodna knjiga, 1987, str. 45.

### ЛИТЕРАТУРА

- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Preveo Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- Biti, Vladimir. „Pogled na trivijalnu književnost danas“, *Trivijalna književnost*. Zbornik radova, Beograd: SIC, IKUM, 1987: 28–43.
- Broch, Hermann. *Das Weltbild des Romans*. Dichten und Erkennen. Essays 1. Zürich: Rhein-Verlag, 1954.
- Вујаклија, Милан. *Речник страних речи и израза*. Београд: Просвета, 1980.
- Vučković, Nada. „Socijalni aspekti trivijalne književnosti“, *Trivijalna književnost*. Zbornik radova, Beograd: SIC, IKUM, 1987: 154–162.
- Gic, Ludvig. *Fenomenologija kiča*. Preveli Svetomir Janković i Spomenka Stanković. Beograd: BIGZ, 1979.
- Detelić, Mirjana. „O ontološkom statusu trivijalne književnosti“, *Trivijalna književnost*. Zbornik radova, Beograd: SIC, IKUM, 1987: 62–65.
- Dorfles, Gillo. *Kič. Antologija lošeg ukusa*. (Prevod s italijanskog Markita Franulić), Zagreb: Golden marketing, 1997.

- Ђорђевић, Милентије. „Протејска природа тривијалног у новијем српском роману“, Научни састанак слависта, Београд: МСЦ, 2007, стр. 542 – 548.
- Killy Walther. *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.
- Larrouse, *dictionnaire de la langue française*, Paris, 1999.
- Mandić, Igor. *Principi krimića, konture jednog trivijalnog žanra*. Beograd: Mladost, 1985.
- Marković, Ljiljana. „Trivijalna književnost“, *Školska biblioteka i nastava jezika i književnosti*, knj. 1, Beograd: Filološki fakultet, 2010: 163–208.
- Milutinović, Dejan D. „Popularna/zabavna/trivijalna/žanrovska/masovna ili samo književnost (umetnost)“, *Књижевна историја*, XLV, 2013, 151: 815–831.
- Mol, Abraham. *Kič. Umetnost sreće*. (Prevod s francuskog Ksenija Jovanović), Niš: Gradina, 1973.
- Nikolić, Davor. „Kako je Milivoj Solar prestao biti ’zabavan’ i postao ’trivijalan’“. *Zbornik radova petoga hrvatskog slavističkog kongresa*, Zagreb: Filozofski fakultet, 2013: 389–395.
- Olivier-Martin, Yves. *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, vol. 1, Paris: Albin Michel, 1980.
- Pavličić, Pavao. „Pučka, trivijalna i masovna književnost“. U *Trivijalna književnost*, zbornik radova, Beograd: SIC, IKUM, 1987, str. 73–83.
- Radin, Ana. „Eventualne formalno-semantičke distinkcije. Trivijalna i umetnička književnost“, *Trivijalna književnost. Zbornik radova*, Beograd: SIC, IKUM, 1987: 44–50.
- Reisner, Jacob. *Zum Begriff Kitsch*. Göttingen: Dissertaion, 1955. *Речник српскохрватскога књижевног језика (РСЈ)*. Нови Сад, Загреб: МС, МХ, 1967.
- Slapšak, Svetlana (ur.) *Trivijalna književnost. Zbornik radova*, Beograd: SIC, IKUM, 1987.
- Solar, Milivoj. *Pitanja poetike*. Zagreb: Školska knjiga, 1971.
- Solar, Milivoj. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska, 2007.
- Taliaferro, John. *Tarzan forever: The Life of Edgar Rice Burroughs the Creator of Tarzan*. New York: Scribner Book Company, 1999.
- Todorović, Predrag. „Quelques exemples concernant l’hybridation des genres dans la revue *Dada-Tank*“, *Филолошки преглед*, Београд, XXXIX, 2, 2012: 53–66.
- Тодоровић, Предраг. „Хиљаду деветсто шездесет и осма: рок музика и филм“, *Rock 'N' Roll*, књига II. Зборник радова (ур. Драган Бошковић, Часлав Николић), Крагујевац: ФИЛУМ, 2016: 561–567.

Тодоровић, Предраг. „Гарзан као прва поп икона двадесетог века“, у зборнику *Америка* (ур. Драган Бошковић, Марија Лојаница), Крагујевац: ФИЛУМ, 2017: 129–150.

*The New Cambridge Bibliography of English Literature: Volume 2, 1660–1800*, (ed. George Watson), Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

Čolović, Ivan. *Divlja književnost*. Beograd: Nolit, 1984.

Škreb, Zdenko. „Trivijalna književnost“, *Trivijalna književnost*. Zbornik radova, Beograd: SIC, IKUM, 1987: 11–16.

*Predrag Todorović*

## TRIVIAL LITERATURE

### Summary

The term trivial literature appeared during the twenties of the 20th century in German literary science, meaning the same as the older terms: light fiction or pulp fiction. In our culture in the second half of the 20th century two terms became popular – kitsch and schund – with the first one we denoted ornate works of art, the second one covered subliterate. The term kitsch can be applied to novel, the dominant literary type from the 18th century. The works of trivial literature are written for the masses and have only two aims – entertainment and commercial success. Thus it is not surprising that the most popular genres of novels – the robinsonades, adventures, sentimental, gothic, historical, family, western, detective, science-fiction, erotic – have large success. But we can find in all those genres the works of fiction of high qualities. The novels of trivial literature have attracted the world market during 20th century, thanks to the advancement of the printing technique, easy multiplication and distribution of such literature, and above all low price. Being cheap, those novels (mainly romance and detective stories) reached enormous circulation. Our paper will try to define this term, through multiple changes of literature, from past until nowadays.

*Key words:* trivial literature, schund, kitsch, light fiction, pulp fiction, pop culture, novel.