

Универзитет у Београду, Факултет политичких наука,
Београд;

DOI 10.5937/kultura15461440

УДК 7.097(73)

821.131.1.09-13 Данте Алигијери

821.111(73).09-32 Чејмберс Р.

801.73

оригиналан научни рад

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ КАО ИГРА ПОПУЛАРНОГ И УЗВИШЕНОГ

Сажетак: *Теза која се заступа у овом раду је да књижевност није сасвим изгубила улогу културног капитала. Разлог за оптимизам проналази се у интертекстуалности као кључном својству пост-модерне уметности. У популарној култури интертекстуалност се састоји у томе да се користе стилска решења врхунске уметности и да притом садржај популарних жанрова тематизује веома комплексна питања. На примеру телевизијске серије у продукцији америчке мреже ХБО Прави детектив показује се да су и у тој популарној форми могућа својства постмодерне уметности, као што су двоструко кодирање, интертекстуална иронија и цитатност. Ова серија се преко теме и мотива повезивала са једним од врхунских дела канонске литературе – са Дантеовом Божанственом комедијом. У серији се експлицитно цитира и једно дело популарне литературе, збирка прича Роберта Чемберса Краљ у жутом из 19. века.*

Кључне речи: *Интертекстуалност, телевизијска серија, интертекстуална иронија, цитатност, Прави детектив*

Студије културе се обично схватају као главни противник књижевности. Страхује се од тога да ће истраживање културе у блиској будућности потпуно потиснути проучавање књижевности, а у крајњој линији довести у питање и саму књижевност. Страхује се да ће се, уместо књига, читати сапунице и шопинг молови. Основни проблем је што ове студије појам културе проширују преко сваке мере, како каже

Иглтон, како би запремиле читаву зону „од свињогојства до Пикаса”.¹ Будући да се у уметности, било да је реч о књижевности, музици или сликарству, инсистира на узвишеном, питање је да ли је могуће уједињавање естетског и антрополошког? Питање којим се овај рад бави је нешто уже: реч је о односу више и ниже културе у хуманистичком, а не антрополошком смислу. Разлика између елитне и популарне уметности се најчешће схвата као разлика између узвишеног и тривијалног, а, опет, разлика између њих је у различитим циљевима. Циљ узвишеног, наиме, није уживање које је циљ популарне културе. Суштина узвишеног „у осећањима и говору”, према једној дефиницији, састоји се у прекорачавању граница људског; према другој, узвишено присиљава читаоца да се одрекне једноставнијих ужитака у корист напорнијих задовољстава.² Фројд је истакао два својства узвишеног: прво, узвишено је тренутак негације, а друго, тај тренутак проистиче из неког туђег тренутка негације, који се пак надовезује на неки други тренутак итд.³ Према Фројду, у позадини сваког процеса креације непрекидно делују механизми одбране, од потискивања до идентификације. Потискивање за свој књижевни еквивалент има „потискивање цитирања” и узвишени тренутак нужно подразумева уклањање „терета прошлости”.

Међутим, за постмодерну уметност, како високу тако и популарну, карактеристично је управо поигравање са тим „теретом прошлости” и то је оно на шта се обично односи појам *интертекстуалност*. Могло би се рећи, крајње слободно, нема више „страха од утицаја”. Интертекстуална иронија и цитатност постали су важне стратегије не само постмодерне књижевности, већ и популарне уметности.

Појам *интертекстуалност* увели су припадници постструктурализма, Јулија Кристева и Ролан Барт, седамдесетих година прошлог века, са циљем превазилажења граница структурализма који се начелно одрекао историјске узрочности. Интертекстуалност је у остваривању тог циља значила, пре свега, мрежу релација текста с праксама које чине контекст његовог настанка и примања, односно деловања.⁴ Надовезујући се на Бахтинов појам дијалогизма, Кристева је тврдила да значење увек настаје у интеракцији, односно преко

1 Бребановић, П. (2011) *Антитетички канон Харолда Блума*, Београд: Фабрика књига, стр. 184.

2 Исто, стр. 156.

3 Исто, стр. 160.

4 Јуван, М. (2011) *Наука о књижевности у реконструкцији*, Београд: Службени гласник, стр. 150.

дијалога говорећег или читајућег субјекта са књижевним и некњижевним текстовима, било прошлим, било садашњим.

„Интертекстуалност се оправдано сматра „меморијом књижевности”, тврди Марко Јуван, „јер се у текстовима, сачуваним у имагинарној библиотеци културе чувају некадашње верзије света и у разним варијацијама и трансформацијама урастају у ново писање.”⁵ Интертекстуалност се види у традицијама топике (општих места), мотива и тема, у животу жанрова и цитатности. За разлику од скривене, латентне интертекстуалности топике, мотива, тема и жанрова, интертекстуална иронија и цитатност су стратегије писања које свесно рачунају да ће читалац препознати трагове туђих текстова и уградити у интерпретацију смисла текста. Цитатношћу се реинтерпретира књижевна традиција, али такође и религијски, научни и филозофски текстови.⁶

Метанаративност, дијалогизам, интертекстуална иронија и цитатност су својства постмодерне књижевности, али, како каже Умберто Еко (Umberto Eco), ни једна од ових одлика није нова, већ све постоје од како постоји књижевност. Пример за метанаративност он проналази код Хомера, а за цитатност код Дантеа, међутим, оно што суштински разликује постмодерну интертекстуалност од класичне је то што је то данас свесна стратегија уметника или ствараоца.⁷ Уживање у постмодерном тексту је резултат препознавања што дужег цитатног низа. Тако је не само у књижевности, већ и у популарној култури. У постмодерном филму цитирају се други познати филмови, филмски поджанрови, правци у историји филма, као што је француски нови талас или новији јапански филм, музика, стрип итд, као у случају Тарантинских филмова, или друге врсте текстова као што су књижевност, религијски и историјски списи, што је рецимо присутно у филмовима браће Коен.⁸

Теза која се заступа у овом раду је да књижевност није сасвим изгубила улогу културног капитала. У популарној култури интертекстуалност се састоји у томе да се користе стилска решења врхунске уметности и да притом садржај популарних жанрова тематизује веома комплексна питања. Границе између више и ниже културе никада и нису биле сасвим јасне, поготово зато што су сва дела која се данас подразумевају под класичним и врхунским у своје време

5 Исто, стр. 286.

6 Исто, стр. 293 и 294.

7 Еко, У. (2002) О књижевности, Београд: Народна књига, стр. 198.

8 Маширевић, Љ. (2012) Постмодерна теорија и филм, *Култура* бр.133, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 276 – 288.

била популарна (Еко то показује на примеру Дантеа и његове љутње на неког ковача који је лоше говорио његове стихове). Укидање тих граница, чему су допринеле пре свега студије културе, омогућило је ауторима, са обе стране, да се са њима управо поигравају.⁹

Циљ овог рада је да покажемо да се та игра популарног и узвишеног, сем у филму, одиграва и у другим формама популарне културе, као што су телевизијске серије (уз које никада није ишао епитет уметнички, док уз филм јесте, и које су некако увек сматране најмање вредним остварењима у популарној култури). Као пример узећемо новију серију у продукцији америчке мреже ХБО *Прави детектив* (True Detective), чији је аутор Ник Пицолато (Nic Pizzolatto), а редитељ Кери Фукунага (Cary Fukunaga).

Непосредно након емитовања прве сезоне ове серије, појавило се више текстова у којима се ова серија преко теме и мотива повезује са једним од врхунских дела канонске литературе, са Дантеовом *Божанственом комедијом* и то је оно чиме се пре свега у овом раду бавимо. Дакле, да кажемо „образовани” гледаоци су у овом телевизијском остварењу открили интертекстуалност, коју „обични” вероватно нису, тако да ту имамо „двоструко кодирање” које свима омогућава уживање, мада, како каже Еко када објашњава разлику између интертекстуалне ироније и двоструког кодирања, нису „сви позвани на исту забаву”.¹⁰ Интертекстуална иронија се наиме односи на онај случај двоструког кодирања када читалац (или гледалац) ужива у делу мада му потпуно измиче оно на шта дело упућује, чак није ни свестан да ту има нечег другог за чиме треба трагати.

Поред двоструког кодирања и интертекстуалне ироније у серији *Прави детектив* присутна је и цитатност: експлицитно се цитира збирка прича под насловом *Краљ у жутом* (*The King in Yellow*) из 19. века, чији је аутор Роберт Чемберс (Robert W. Chambers). Елементи овог дела популарне литературе имају у серији функцију да обезбеде мистерију, али је цитатност као стратегија пре свега сама себи циљ.

Прави детектив и интертекстуалност

Жанр – Појам интертекстуалности покрива жанр у смислу да је интертекстуалност надовезивање текста на низ сличних, књижевних, или неких других, дела, које се показује цитирањем, алузивним понављањем итд.

⁹ Исто, стр. 284.

¹⁰ Еко, У. нав. дело, стр. 204.

Из самог наслова серије видљиво је о ком је жанру реч и основни наративни ток следи законитости тог жанра, који је, као и сви други жанрови телевизијских серија, наслеђе популарне књижевности. Крими, љубавни и фантастични жанр постојали су и пре телевизије.

Међутим, у постмодерној култури, питање жанра постаје комплексније, пре свега зато што се у *теорији* и жанр доводи у питање, као и све остале представе. Логика антиесенцијализма је покушала да поткопа основне представе у хуманистичким наукама, од „човека”, преко „аутора”, „књижевности”, „значења” до „књижевног дела”. Сличну судбину доживео је и појам жанр, уместо кога је у *теорији* почела да се употребљава концепција „породичне сличности”, коју је увео Лудвиг Витгенштајн и која означава мрежу поклапања међу различитим елементима који иначе спадају под исти појам, али их не спаја иста особина. Како каже Јуван, ни „жанр” данас није појам за који би се истраживачи усудили да тврде да има дубљу и трајнију суштину, такву која не би зависила од променљивих друштвених, културних, институционалних околности, читалачких хоризоната очекивања, односно семиотичких пракси у које су смештени.¹¹

Интертекстуалност омогућава поступке удруживања, мешања и хибридизовања датих жанрова. Како тврди Дерида: „Текст не *припада* ниједном жанру. Сваки текст *учествује* у једном или више жанрова; нема текста без жанра, увек постоје жанрови и жанрови, али такво учешће не води припадности.”¹²

Серија *Прави детектив*, дакле, *учествује* у жанру криминалистичких или детективских телевизијских серија, али такође и у жанру сапуница, што заправо важи и за већину других сличних телевизијских остварења. Ескенази (Jean-Pierre Esquenazi) о томе говори као о већ познатом „ХБО стилу” који је започео са *Породицом Сопрано*. Тај стил подразумева преплитање више наративних нивоа, као и укрштање различитих временских нивоа.¹³

Први наративни ниво наше серије јесте, као и у сваком делу криминалистичког жанра, злочин и истрага злочина. Специфичност ове серије је то што постоји и истрага истраге која се одвија 17 година након прве истраге злочина, чиме се отвара могућност и за сложенији развој ликова главних јунака. Два детектива државне полиције Луизијане, Раст Кол

11 Јуван, М. нав. дело, стр. 163.

12 Исто, стр. 183.

13 Ескенази, Ж. (2013) *Телевизијске серије*, Београд: Клио, стр. 90.

и Мартин Харт, 2012. позвани су на саслушање због истраге случаја убиства на коме су они радили 1995. године. Како истрага тече у садашњем времену кроз одвојена саслушања, двојица бивших детектива причају о истрази коју су водили, отварајући „старе ране” и доводећи у питање своје тадашње решење бизарног ритуалистичког убиства. Агенти који воде нову истрагу, притом изгледају више заинтересовани за међусобне односе двојице детектива него за решавање случаја. Нарочито их занима Раст, на кога као да је пала сумња да је умешан у случај новог убиства, по свему сличном оном од пре 17 година. Раст, који је онај прави детектив из наслова, наговара Мартија да се поново позабаве случајем и овог пута пронађу правог убицу, што се на крају и дешава.

Други наративни ниво чини интимни свет двојице главних јунака који истражују злочин, њихови животни и породични проблеми. Овај други наративни ниво чини да серија припада жанру сапунице исто колико и криминалном жанру, ако не и више. То је иначе својство најпопуларнијих америчких телевизијских остварења ове врсте још од осамдесетих година прошлог века, што Ескенази тумачи као резултат потребе како за реалнијим представљањем ликова полицајаца, тако и за иновацијом која ће привући различиту публику. Полицајце почињу да представљају као проблематичне особе које не презају од убиства, примања мита и злоупотребе дроге, и које се не разликују много од оних које хапсе. У случају Растија и Мартија реч је о томе да је један алкохоличар, а други обмањује и vara своју жену, а као полицајци не устручавају се да фалсификују место злочина да би прикрили своју одговорност.

Поред реалнијег приказивања ликова полицајаца, све више места у новијим серијама добијају односи између полицајаца, њихови породични и љубавни проблеми, што су до тада биле теме сапуница намењених женској публици. У *Правом детективу* један од стожерних наратива је наратив о успостављању пријатељства између главних јунака, прекиду тог пријатељства и поновном успостављању након много година.

Ескенази истиче усредсређеност на интимно као једну од најважнијих наративних особина телевизијских серија.¹⁴ Интимно се у овом случају не схвата као приватни живот, већ као раскорак између особе и њене професионалне улоге. Док у класичном наративу постоји тежња да се сакрије тај конститутивни раскорак, у серијама се интимно радо приказује. Може се чак рећи да се у њима распадање лика често

¹⁴ Исто, стр. 111.

приказује као главна тема, па самим тим интимно постаје суштина приче. То својство серија је у нашем случају повезано и са припадањем серије *Прави детектив* још једном жанру, жанру мистерија. За разлику од сапуница, серије са мистеријама још од прве епизоде поседују меморијско наслеђе о ономе што се већ догодило и с којим се публика постепено упознаје. Растијево асоцијално понашање, ставови, и честе халуцинације које доживљава постају разумљивији и Мартију и гледаоцима у тренутку када сазнају за трауматично искуство које је доживео због смрти ћерке и распада брака. Посебна мистерија је она везана за тајанствене написе, која се до краја не разрешава, а која је последица цитатности.

Значење – У постмодерној теорији постоје различита схватања о томе шта одређује значење текста: намера аутора, сам текст (јер аутор није успео да изрази оно што је желео), контекст и читаочев доживљај. Према Калеру (Jonathan Culler), свођење значења на оно што је могла бити намера аутора и даље је једна од критичарских стратегија, мада се данас такво значење не доводи у везу са неком унутрашњом интенцијом, већ са стицањем увида у његову приватност и историјске околности.¹⁵ Али значење текста није ни само оно што је аутор текста имао на уму, нити је просто одлика самог текста или читаочевог доживљаја. Значење је истовремено све то, јер нико не тврди да „све може да прође”.¹⁶ Расправе о значењу су увек могуће, за њега се морамо одлучити, али те одлуке нису неопозиве.

На тај начин приступамо и значењима ове серије. Као што је већ речено, у више интерпретација ове серије њена тема и мотиви доводе се у везу са темом Дантеове *Божанствене комедије*. „Увид у приватност аутора” серије *Прави детектив*, може да значи познавање чињенице да је њен аутор предавао књижевност пре него што је постао писац криминалистичких романа. Та чињеница такође повећава вероватноћу да је аутор свесно користио стратегије постмодерне књижевности, а у случају цитатности то је сасвим извесно.

Оно што многе гледаоце серије наводи да је повезују са канонским делом јесу тема и мотиви.

Оба текста, према једној од интерпретација, говоре о томе како грешимо и како се спасавамо. Пакао је за оне који се не кају, а чистилиште је за грешнике који желе да се искупе

15 Калер, Ј. (2009) *Теорија књижевности (сасвим кратак увод)*, Београд: Службени гласник, стр. 75.

16 Исто, стр. 81.

кроз патњу. И у једном и у другом душе пребивају у круговима одређеним према њиховим најважнијим злочинима, и према Богу и према људима. Растијеви и Мартијеви основни греси су понос и пожуда, који су и код Дантеа два највећа. Док Раст не признаје своје мане, Марти на крају серије карактерише свој грех као непажљивост. То није један од смртних грехова, али је у основи неколико њих. Његово признање је први корак ка спасењу. Највећи грех и у поеми и у серији је издаја. Док Дантеов целокупни средњовековни католички концепт греха зависи од индивидуалне слободне воље, у серији се заступа песимистичнији став. Људи смеју „увек да имају избор” као што каже Раст у последњој епизоди, али те изборе обликују невидљиве структуре. Док је Данте веровао да проблеме са структурама – црква, фирентинска политика и породица – можемо решити прочишћењем ових структура од његових грешних елемената, Раст и Марти припадају тим грешним елементима.¹⁷

За разлику од већине других детектива у популарној култури, каже се даље у истој интерпретацији, Раст и Марти се не искупљују решавањем случаја, него својим поступцима током тог пута. Обојица су научили кроз болно искуство да на том путу не могу да буду сами. И у животу и у послу потребни су један другом, као партнери и као пријатељи. Било им је потребно 17 година да то схвате, али, како аутор овог текста духовито примећује, с обзиром на то да је један средњовековни шпански теолог израчунао да просечан боравак у чистилишту износи од 1000 до 2000 година, и нису тако лоше прошли.¹⁸

И *Божанствена комедија* и *Прави детектив* долазе до исте основне истине: једини начин да се боримо са тамом у нама је да се повежемо једни са другима. То можда није толико узбудљиво као анализирање изопачености за коју су људска бића способна, која је и разлог због којег сви читају *Пакао*, а скоро нико не прође кроз *Рај*, закључује аутор овог коментара.¹⁹

Према другој интерпретацији, најинтересантније питање је ко је у овој причи Данте, а ко Вергилије. Једноставан одговор би био да је Данте Раст, чија је ћерка мртва, међутим, за аутора ове интерпретације, Раст је заправо Вергилије, човек који долази из Пакла и који покушава да Мартија

17 Dante, Redemption and the Last „True Detective“ Essay You Need to Read, 24. march 2014., 20.may 2014., <http://www.complex.com/pop-culture/2014/03/between-heaven-and-hell-true-detective-dante-and-redemption>

18 Исто.

19 Исто.

скрене са пута греха и одведе га његовој правој љубави, али не на претерано љубазан начин. Марти је онај који учи и који је још увек везан за овоземаљска задовољства. За разлику од Раста, он још увек не зна где ће ићи, да ли у рај, чистилиште или пакао. На крају, после проналажења ђавола, обојица крећу према светлости. Није баш јасно где иде Раст. То би могао да буде лимбо, док га метафорички Исус не одведе у рај, где је његова ћерка, под условом да буде добар. Оно што се зна јесте да је за Мартија изгледан срећан крај, барем утолико што се његова кћи опоравља, а има изгледа и да се исто догоди са његовим браком. Постоје, дакле, шансе да он доспе у рај, након мучног пењања у чистилишту са теретом на леђима, изражава на крају своје веровање аутор овог текста.²⁰

Раст заиста има неке сличности са Вергилијем, макар у поетском изражавању. Описујући место кроз које он и Марти пролазе у првој епизоди, приликом истраживања злочина, он каже: „Ово је место налик сећању града, а сећање бледи”. Али, он је и филозоф, песимиста, како сам тврди, који сматра да је људска свест грешка еволуције. „Ми само мислимо да имамо свест, заправо, нисмо ништа. И часна ствар за нашу врсту је да престанемо да се размножавамо и да заједно изумремо”, каже Раст у првој епизоди.

За Мартија, који наводећи све могуће врсте детектива, за себе каже да је он „обичан детектив”, такође би се могло рећи и да је „обичан” човек који верује у Бога зато што сви други верују и зато што мисли да вера даје смисао људском постојању (Расту, када овај изрази свој атеизам, поставља питање: Зашто онда устајеш сваког јутра?), али који истовремено крши многе божје заповести, лажући и varaјући своју породицу. С друге стране, он изазива и симпатије гледалаца, пре свега оданошћу коју показује према Расту и некаквом дечачком задивљеношћу Растовим детективским способностима и образовањем. Раст је једино за њега „прави детектив”, вероватно оличење његових дечачких слика о правом детективу, насталих под утицајем популарне литературе.

За серију је карактеристично велико интересовање за религију, што баш није својствено криминалистичком жанру. Ипак, како тврди аутор текста *True Detective and the nostalgia for evil*, религија као тема није баш тако ретка у детективској фикцији и наводи више примера за то, задржавајући се на тврдњи да је детектив нека врста свештеничке фигуре у

20 Essay comparing TD with Dante's Inferno, 26.may 2014., http://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/21u2xp/essay_comparing_td_with_dantes_inferno/

модерном, секуларном друштву. Често је усамљеник, „човек туге”, доведен до граница деструкције својом страшћу за истином и правдом. Као и свештеницима, и њима су познате све мрачне стазе људске душе. Некада се ове две улоге стопе у једну, као што је случај у серији *Отац Браун*. С друге стране, у детективској фикцији убице преузимају место бога, пише даље аутор овог текста. Убице често, нарочито у новијим остварењима, постају нека врста Ничеанског митотворца, стварајући легенду о себи и користећи своје жртве као материјал. Зачетник ове идеје серијског убице као митотворца био је Томас Харис, аутор филма *Кад јагањци утихну*, али тога има и у другим филмовима, као што је филм *Седам* где убица жртве користи као материјал за своје „ремекдело”.²¹

На крају се изводи двоструко поређење: убице са уметником, детектива са књижевним критичарем. Да би решио случај, детективу нису довољне форензика и балистика, он мора да оде у библиотеку и да чита Дантеа.

Исти аутор нашу сталну приврженост детективској фикцији тумачи као носталгију за злом. Нема такве ствари у стриктно материјалистичком погледу на свет као што је зло, каже он. Постоје само различите врсте патологије – аутизам, поремећаји личности, психопатологија. Ми смо изгубили достојанство греха. Неке морбидне душе и даље чезну за тим достојанством. Један пример је Бодлер који је сматрао да оно што је заиста важно јесу грех и искупљење и могућност проклетства. Проклетство постаје олакшање, нешто што спасава од досаде модерног живота тиме што даје бар неко значење живљењу. Друга морбидна душа је Ларс фон Трир, чија јунакиња у филму *Нимфоманка* инсистира на томе да је њена природа зла и у томе налази понос и достојанство.²²

Цитатност – *Прави детектив* експлицитно цитира једно дело популарне литературе. Реч је о цитату збирке прича под насловом *Краљ у жутом* из 19. века, чији је аутор Роберт Чемберс.

У тој збирци, приче су међусобно повезане искључиво драмом која носи исти наслов као и збирка, а која наводи свакога ко је прочита да потпуно изгуби разум. У серији, референце на збирку су свуда, од симбола исцртаног на телу жртве и симбола који Раст види и на небу и не зна да ли је то халуцинација или не, до записа *The King in Yellow* на зиду полусрушене цркве, истог записа у једној пронађеној

21 Evans, J. on True detective and the nostalgia for evil, 15.march 2014., 28. may 2014., <http://philosophyforlife.org/true-detective-and-the-serial-killers-as-myth-maker/>

22 Исто.

свесци, итд. Такође, често се наилази и на реч *Carcosa*, што је место радње Чемберсове драме.

Оно што је посебно занимљиво је то што и у збирци и у серији Краљ у жутом остаје невидљив, као мучни наговештај који се не открива и не објашњава. Прва сезона серијала је завршена, прави убица је коначно, после 17 година, ухваћен и случај је решен, али је мистерија Краља у жутом остала. Нерешени *suspence*²³ иначе није карактеристичан за творевине популарне културе, већ искључиво за високу уметност. За трилере, детективске приче, мистерије, научно фантастичне и љубавне романи карактеристичан је управо разрешени *suspence*, или како то Еко каже „затворени текст”. У затвореном тексту, убица је откривен, мистерија је решена, љубавници остварују своју љубав, читалац или гледалац може да буде сасвим спокојан. Ту је само реч о одлагању догађаја за који знамо да се мора десити, па се ова врста наративног *suspence* може дефинисати терминима очекивања, одлагања и решења.²⁴

Насупрот томе, „отворени текст” би био онај који оставља читаоца у сумњи и неизвесности. Двосмисленост и неодређеност отварају текст ка различитим читањима, што је својство високе литературе. У литерарним текстовима саспенс се појављује а да се не разрешава, не завршава. Према Дери-ди, нема литературе у којој су значења и референце извесни и несумњиви.²⁵

Захваљујући цитатности, ова отвореност текста присутна је и у серији, али ипак примерено жанру.

Неупућеном читаоцу, кога Еко назива семантичким, који „с правом хоће да зна како ће се прича завршити”, може серија да се не допадне управо због непрепознавања дела која се цитирају. Како Еко каже, тиме се не мисли ништа лоше о том читаоцу, јер нико не може да препозна читав цитатни низ, а понекад је то, како Еко показује на примеру јапанског критичара који свакако не познаје италијанску књижевност до танчина, и објективно немогуће. У нашем случају, то се испољило у оцени једног домаћег критичара серије који је негативно прокоментарисао крај. С њим се свакако могу сложити сви остали гледаоци којима није позната збирка прича из 19. века коју аутор серије цитира, а то је велика већина. Ипак, у САД је та збирка прича постала једна од

23 Неизвесност, напетост.

24 Bennett, A. and Royle, N. (2009) *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, United Kingdom: Pearson, p. 227.

25 Исто, стр. 223.

најпродаванијих књига на Амазону, управо због серије, а недавно је објављена и код нас.

Серија *Прави детектив* није прва телевизијска серија којој се приписују постмодернистичка својства. Као прва, у студијама културе обично се наводи серија *Пороци Мајамија*,²⁶ у којој су за стварање атмосфере коришћене јаке боје, од фламинго ружичасте до карипско плаве, пренаглашене слике и тонови по узору на видео форме МТВ-ија у којој слика има предност над причом. Према једном тумачењу, *Пороци Мајамија* су такође прва телевизијска серија која се руководила истраживањима која су показала да амерички гледаоци постају нестрпљиви због сувише сложене приче и карактеризације ликова, па се потрудила да сталну напетост одржи визуелним и звучним средствима, наглим покретима камере и неприродним бојама, док су замршеност радње и дијалога сведени на најмању меру.²⁷

Да је ово телевизијско остварење једини репрезент свога жанра, онда би Фредерик Џејмсон свакако био у праву када критикује постмодернизам и наводи површност и плиткост као његове најважније особине. За Џејмсона је и сама постмодерна теорија симптом постмодерне културе у којој је „дубина замењена површином, или вишеструким површинама (оно што се често назива интертекстуалношћу у том смислу више није ствар дубине).”²⁸ Такође, Џејмсон тврди да стрепња и отуђење који су карактеристични за високи модернизам (присутни, на пример, у слици Едварда Мунка *Крик*) у постмодерном свету више нису примерени.

Серија *Прави детектив* могла би се окарактерисати као егзистенцијалистички нео-ноар и њој не недостају компликовани дијалози, стрепња и отуђење. Главни јунак Раст је буквално отуђен од живота и од свих других људи, са изузетком Мартија. Остале колеге полицајци га не подносе и отворено му се ругају, што њега уопште не дотиче. Отуђење какво постоји код Франца Кафке присутно је у ликовима двојице црних агената који након 17 година поново спроводе истрагу. Они се понашају као машине, не одговарају ни на једно питање, већ их само постављају. Раст и Марти су принуђени да нагађају зашто се истрага уопште поново отвара, али се не буне превише, као да су потпуно помире-ни са бирократизованим структурама. Ни остали представници структура нису приказани у бољем светлу. Донекле

26 Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: Клио, стр. 393.

27 Мек Квин, Д. (2000) *Телевизија*, Београд: Клио, стр. 110.

28 Џејмсон, Ф. (1995) *Постмодернизам у касном капитализму*, Београд: Art press, стр. 25.

карикатурално су представљени стубови друштва оличени у лику једног политичког и једног црквеног лидера који су браћа и носе презиме Татл. Исто презиме носи и злочинац, додуше он је одбачени непризнати син који на лицу носи белег насиља свога оца. Дакле, један Татл је одговоран за злочин, други Татл, духовни вођа, покушава да искористи моћ свог брата гувернера да би прикрио злочин, а наговештава се и његова повезаност са култом и Краљем у жутом. Могуће да по овим својствима ова серија и не припада пост-модернизму. Али, *Прави детектив* свакако јесте прва серија која садржи интертекстуалну иронију и двоструко кодирање и која реферира на високу књижевност. Вратићемо се Умберту Еку и његовим речима: „Интертекстуална иронија је карактеристична за књижевност која јесте учена, али уме да буде и популарна: текст може да се чита наивно, тако да се не опажају интертекстуална упућивања, или уз пуну свест о њима, или барем са убеђењем да је потребно кренути у лов на њих”.²⁹ Оно што смо ми желели да покажемо је исто, само обрнуто: интертекстуална иронија је такође карактеристична за популарна остварења која умеју да буду и учена. Ако ученост о којој говори Еко подразумева познавање књижевног канона, филозофских и религијских питања и проблема, серија *Прави детектив* јесте у одређеној мери учена. Али, то не значи да је обичном гледаоцу, који није препознао интертекстуалну иронију, потпуно ускраћено уживање. Серија јесте, без обзира на могућа значења садржаја, врхунски телевизијски производ када је реч о визуелним ефектима, музици и глуми – играју одлични Метју Меконахи (Matthew McConaughey) и Вуди Харелсон (Woody Harrelson).

Прихватајући став да текст никада није готов већ се стално трансформише са низовима нових и различитих тумачења, очекујемо и другачија тумачења серије *Прави детектив*. Сваки гледалац, као и читалац, ослања се на свој лични контекст, који Пјер Бурдије назива хабитус, да би дао смисао ономе што гледа (чита). Кад је већ поменут Бурдије, само да нагласимо да се тиме што овај рад изражава тежњу да књижевност поврати улогу културног капитала, свакако не заговара елитизам против кога су студије културе оправдано стале, већ само љубав према читању.

С обзиром на то да интертекстуалност значи не само утицај претходних текстова на садашње, већ и утицај садашњих на будуће, такође очекујемо нове телевизијске серије у којима ће такође бити присутна својства којима смо се у овом раду бавили.

29 Еко, У. нав. дело, стр. 203.

ЛИТЕРАТУРА:

Bennett, A. and Royle, N. (2009) *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, United Kingdom: Pearson.

Бребановић, П. (2011) *Антитетички канон Харолда Блума*, Београд: Фабрика књига.

Еко, У. (2002) *О књижевности*, Београд: Народна књига.

Ескенази, Ж. (2013) *Телевизијске серије*, Београд: Клио.

Јуван, М. (2011) *Наука о књижевности у реконструкцији*, Београд: Службени гласник.

Калер, Ц. (2009) *Теорија књижевности (сасвим кратак увод)*, Београд: Службени гласник.

Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: Клио.

Маширевић, Јб. (2012) Постмодерна теорија и филм, *Култура* бр. 133, Београд: Завод за проучавање културног развика.

Мек Квин, Д. (2000) *Телевизија*, Београд: Клио.

Џејмсон, Ф. (1995) *Постмодернизам у касном капитализму*, Београд: Art press.

Вебографија:

Dante, Redemption and the Last „True Detective“ Essay You Need to Read, 24. march 2014., 20.may 2014., <http://www.complex.com/pop-culture/2014/03/between-heaven-and-hell-true-detective-dante-and-redemption>

Essay comparing TD with Dante’s Inferno, 26.may 2014., http://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/21u2xp/essay_comparing_td_with_dantes_inferno/

Evans, J. on True detective and the nostalgia for evil, 15.march 2014., 28. may 2014., <http://philosophyforlife.org/true-detective-and-the-serial-killer-as-myth-maker/>

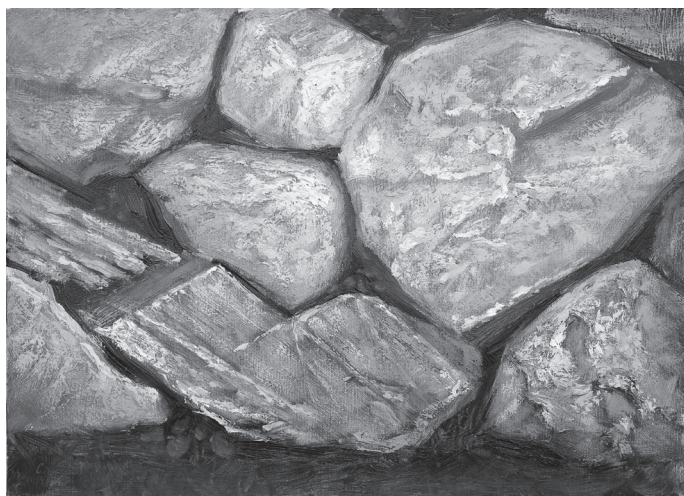
Sonja Osić
University of Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

INTERTEXTUALITY AS A GAME OF
POPULAR AND SUBLIME

Abstract

The thesis presented in this paper shows that literature has not completely lost its role of cultural capital. The reason for optimism is found in intertextuality as a key feature of postmodern art. The postmodern method in popular culture involves use of high art stylistic solutions while at the same time the content of popular genres treats very complex issues. We take as an example the television series *True Detective*, produced by the American HBO network, to show that even in that popular form it is possible to identify features of postmodern art such as double coding, intertextual irony and quotations. Through its themes and motifs, this series has been associated with one of the most significant work of the canonical literature – Dante’s *Divine Comedy*. Also, one work of popular literature has been explicitly quoted in this series – a collection of stories from the 19th century *The King in Yellow* by Robert Chambers.

Key words: *Intertextuality, television series, intertextual irony, quotations, True Detective*



Славољуб Радивојевић,
Камен, 2014.