

kao i taj krik, ali koja, nošena promjenjenim praktičnim kontekstom, upravo od te označiteljske istovetnosti čini osnovu jednog simboličkog pomaka. To može da stvori utisak kao da je taj simbol »sam od sebe« nastao. Ali razlika, iako se *pojavljuje* kao pasivna mogućnost, mogla je biti konstituisana tek počev od jednog aktivnog *otkrivanja* njene zbilje.

Sada je, međutim, neophodno ovome što se do sada tvrdilo pridodati izvesnu rezervu. Naime, s povesne tačke gledišta vrlo je *verovatno* (kasnije ćemo videti i zašto) da je taj prvobitni proces artikulacije, oblikovanja ljudskog govora bio zapravo proces simbolizacije, te da je, prema tome, »prva« reč bila u stvari – simbol. Ali, u načelu gledano, taj proces je podjednako mogao da bude i proces konceptualizacije, stvaranja pojma, odnosno prostog (jednoznačnog) znaka.

Pogledajmo najpre ovu drugu mogućnost. U kom smislu bi se moglo reći da ta »prva« reč nije simbol? Bez sumnje, ona to ne bi bila ukoliko ne bi zadovoljavala uslove koji su neophodni da bi uopšte moglo biti reči o simbolu. Koji su to uslovi? Videli smo, navodeći Rikera, da simbol podrazumeva specifičan odnos dve intencije u jednom znaku. Ta intencionalna, značenjska razlika ima kvalitativno obeležje; to je razlika u semantičkom sadržaju. Što se, pak, tiče referencijalne funkcije, »prenosno« značenje u simbolu može da se poziva na »stvarnost« drugog stupnja, bitno različitu od one uz koju se vezuje »doslovno« značenje. Samo, te referencijalne razlike, odnosno konstituisanje referencijalnih instanci, mada je moguće, nije nužan uslov za pojavu simbola, jer on je moguć, na primer, kao metafora u običnom, svakodnevno-praktičnom govoru, i pod pretpostavkom da obe njegove intencije padaju u istu referencijalnu ravan. S druge strane, videli smo da prosti znak, za razliku od simbola, raspolaže samo jednim značenjem, ili pak s više, ukoliko se, u upotrebi, *isključuju* (drugo ime za jednostavnu polisemiconost u govoru je – zbrka). Ali kod prostog znaka je jasno naglašeno referencijalno dvojstvo, i to sasvim određenog tipa. Reč je o tome da taj znak upućuje u isti mah na pojam neke stvari i na samu stvar, na označenost kao unutrašnju referenciju i označeno kao *potpuno spoljašnju* referenciju (stvarnost). Mi smo ranije videli da je takvo shvaćanje referencijalnog dvojstva u izvesnom smislu »naivno«, da ono, fenomenološki rečeno, obeležava »prirodni« stav i da, prema tome, zasluguje izvesno »stavljanje u zagrade« činom ispravno shvaćene semiološke redukcije, da bi došla do izražaja prava priroda znaka. Taj program ostaje na snazi, ali na ovom stupnju analize, gde se uzima u obzir povesna tačka gledišta (pitanje »prvenstva«), značenjski fenomeni (ne samo prost znak, već i, to ćemo kasnije videti, sam simbol) moraju da se posmatraju u svoj složenosti bivstvovanja-za-sebe, dakle, uključujući i tu njihovu »naivnu« referencijalnu veru.

Ako se sada, počev od ovih preciziranja, ponovo vratimo problemu prvobitne artikulacije, videćemo odmah da je sasvim moguće da se taj proces (prvobitne artikulacije) javi u obliku konceptualizacije. To bi onda značilo da jedan signal (krik) može, prema kontekstu (lov>igra), da se preobrazi u nekakav (»primitivan«) prost lingvistički znak, *simonim* za »opasnost«. Drugim rečima, za razliku od ne-lingvističkog znaka, signala (krik) čija se intencionalnost javlja samo u ravni potpuno spoljašnjeg referiranja (pojava zveri), dakle, kao nagona reakcija, lingvistički znak podrazumeva referencijalno dvojstvo: samu stvar (zver) i njeno odsustvo, njen pojam. I ukoliko tu nije reč o simboolu, onda ne može biti govora ni o razlici u semantičkom sadržaju između tog signala i tog znaka. Jedina razlika među njima je u tipu referencijalne funkcije koju aktualiziraju. Dok se dvostruka referencijalnost prostog lingvističkog znaka, sa jednog razvijenog semiološkog i hermeneutičkog stanovišta, može nazvati »naivnom«, dotele se za referencijalnu *fiksaciju* signala (krik) može, u najboljem slučaju, reći da je – neartikulisana.

(nastavak u sledećem broju)

problem transformacije pripovijedanja

k. e. razlogov

Suvremena etapa razvitka duhovne kulture, velike izmjene kojima se ona podvrgava pod djelovanjem socijalnih procesa i razvoja znanstveno-tehničke revolucije, osobito oštro naglašava problem korelacije tradicije i novatorstva, stvaralačkog usvajanja klasičnog naslijeđa. Važno mjesto ovdje s pravom pripada različitim oblicima pripovijedanja, koji predstavljaju jedan od najstarijih načina misaonih organizacija i prijenosa nagomilanog iskustva kako svojim suvremenicima, tako i kasnijim generacijama. Komentirajući Morganovu knjigu »Drevno društvo«, K. Marx je primjetio: »Na nižem stupnju barbarstva počele su se razvijati više osobine čovjeka... Mašta, taj veliki dar, koji je toliko puno pomogao razvitku čovječanstva, počela je *stvarati nepisanu literaturu mitova, legendi i predaja*, te je tako ukazivala na njeno mogućno djelovanje na ljudski rod.«¹

Iako istraživanje pripovijedanja ima dugu tradiciju, donedavno se ono ograničavalo uglavnom na sferu književnosti. U okvirima strukturalno-semantičkog pristupa učinjeni su pokušaji određivanja narativnosti kao takve, neovisno od grada njenog ostvarenja, a isto tako, počinjući od klasičnog rada V. J. Proppa »Morfologija bajke«, pokušale su se pokazati one tipološke oznake koje su zajedničke različitim pričama.²

U ovoj raspravi mi ćemo pokušati predložiti suprotan rakurs izučavanja pripovijedanja: predmet analize neće biti zajedničko u različitom, već postojeće razlike na koje nailazimo kod održavanja (u tom ili drugom stupnju) dogadjanje osnove priče – onoga što se pripovijeda – i varijacija njenih oblika.

O aktualnosti upravo takve organizacije pitanja svjedoči osobito činjenica da danas u književno-umjetničkoj kritici problemi dramatizacije i ekranizacije klasične i suvremene literature zauzimaju veoma značajno mjesto. Istina, razmatrajući teatarska, kinematografska, televizijska djela, prvenstveno u pravcu njihova ocjenjivanja, ili u najboljem slučaju poredbene povijesti i teorije umjetnosti, kritičari nisu uvjek svjesni da ta djela predstavljaju samo jedan od aspekata znatno šireg kruga pojava, uvjetovanih mjestom i ulogom različitih oblika pripovijedanja u duhovnoj kulturi, u osvajanju starih i građenju novih vrijednosti.

Zbog toga određivanje teoretskih osnova za proučavanje transformacija pripovijedanja postaje danas zadatkom veoma važnog i potrebnog filozofiskog pristupa, koji dopušta uvođenje analize strukture priče u kontekst logično-filozofiskih problema umjetničkog poznavanja i povezivanja specifičnosti njegove retranslacijske s univerzalnim zakonitostima istraživanja kulture, samim tim odvraćajući ga od rasprostranjene zablude da se u mnoštvu varijanata opaža, po svoj prilici, simptom siromaštva stvaralačkog potencijala suvremenosti. Doista, problematika koja se razmatra ne može se i ne mora smatrati isključivo vlasništvom sadašnjeg stoljeća. U prošlosti, ona se ticala ne samo književnih rasprava sličnih sadržaja, već i scenskih ostvarenja. Njen osobit, s te točke gledišta, relativno malo proučavan aspekt – »tematski« (morphologiski, religiozni itd.) jeste slikarstvo, grafika (u prvom redu ilustracije) i skulptura. U pretovijesti čovječanstva priča je predstavljala više značajnost međusobnih odnosa mita i rituala.³ Za 10. st. svojstvena je nevidena ranija raznolikost varijanata i oštrena kolizija koje nastaju (nikako samo teoretskih), koje se upravo i sukobiljavaju s mišlju o tome da se svi ti fenomeni moraju promatrati kao elementi jednoga sistema, koji određuje zakonitosti transformacija pripovijedanja u procesu retranslacijske kulture.

Koje osobitosti čine pripovijedanje sposobno za transformacije? Pripovijedanje predstavlja specifičan oblik »teksta« u širem smislu riječi, odnosno bilo kojeg povezanoga znakovnog stvaranja. Između drugih »tekstova«, priča se odlikuje orientiranošću na vanjski, od njega odvijen u prostranstvu ili u vremenu redoslijed događaja, koji čine njegov objekt (predmet). Sami događaji mogu biti ili realni (dokumentarni žanrovi, reportaže, priča u svakodnevnom odnosu, strogo povijesna djela), ili pak izmišljeni (većina umjetničkih varijanata), odnosno u različitom stupnju događaja mogu spajati realnost i izmišljotinu (fikciju – op. Z. K.) (povijesni romani, kazališni komadi, filmovi).

Princip razgraničenja priče i njenog objekta (predmeta, gdje taj princip ostaje postojanom oznakom narativnosti, može poprimiti različite oblike: od mita, legende, priče, do »izravne« reportaže, praktički istodobno izvedene. Uza sve to, i u tom posljednjem slučaju priča se razlikuje od »prostranstvenog« koje se iznosi; u krajnjoj varijanti – samo s gledišta (sudionik demonstracije, koji dobiva radio ili teletranslaciiju same te demonstracije). Objekt stalno posreduje tehnikom i, što je najvažnije, čovjekom koji komentira događaje, koji odabire vidni ili zvučni rakurs njihovog prijenosa.

Po svojoj prirodi pripovijedanje njegove iluzije neovisnosti objekta (predmeta od priče, potičući katkada slušatelja, čitatelja, gledatelja na usredotočivanje osnovne pažnje na same događaje, nemajući u vidu niz raznovrsnih filtera – od materijalnih nositelja (zvuka ili opisivanja, osobito usmenog ili pismenog jezika) do specifičnog prikaza naratora – realnog ili virtualnog, individualnog ili kolektivnog subjekta pripovijedanja.

Priča kao da skriva diskurzivnost, koja sastavlja njegovo vlastito utemeljenje. Čak »objektivizacija« naratora služi samo kao maska pravog subjekta.

Razumije se, specifična težina objektivnog i subjektivnog faktora u toj ili drugoj priči može biti različita. Različito može biti i značenje koje im daje ovisno od »uvodenja« usvojenog, sve do hotimičnog »skidanja« jednog od aspekata (subjektivnog – kod analize izvora za povjesnu rekonstrukciju, objektivnog – kod popularnih psihanalitičkih iskustava zapadnih autora). Zajedno s tim dijalektičko jedinstvo objektivnog (nutarnji svijet priče, neovisno od stupnja realnosti samih događaja) i subjektivnog imanentno je pripovijedanju i tvori jednu od najznačajnijih pretpostavki njegove sposobnosti za transformaciju kod relativne stabilnosti objekta.

Budući da najsavršeniji izraz toga jedinstva pripada danas sferi umjetnosti, gdje je ono dobilo i teoretski status kao jedna od grana ideje o neraskidivosti oblika i sadržaja djela, umjetničko pripovijedanje, s gledišta problema koji nas zanima, predstavlja najsvojstveniji objekt istraživanja, reprezentativan i za narativnost u cjelinu.

Postulirajući postojanje (potpuno ili djelomično) objekta pripovijedanja, mogu se odrediti parametri koji imaju sposobnost transformiranja same priče. Pri tome treba imati u vidu da »polazni materijal« posjeduje povećanu stabilnost, koja omogućava »otkrivanje« jedne te iste povijesti u asocijativnim vezama i prilikom promjene vremena i mesta događaja, čuvanja ne tijela već sheme događajnog niza.

Na razini strukture pripovijedanja promjene se mogu ticati i izbora događaja, redoslijeda i potankosti njihova izlaganja, itd. Ovdje, kako vidimo, treba razgraničiti transformacije koje neizmjenjene daju karakteristike unutrašnjeg svijeta pripovijedanja (nedostatak hezida ili njihova nepostojana prepričavanja ne negiraju njihovo potencijalno postojanje) i ličnu deformiranja.⁴ Posrednu varijantu čine dopune izvornog materijala novim epizodama, koje njemu radikalno ne proturječe, jer unutrašnji svijet (za razliku od same priče, koja obavezno ima početak i kraj) u principu nije ograničen i može se proizvoljno »izmišljati«.

Slijedeća razina izmjena upravo je materijal: taj ili drugi sistem znakova ili njihova sveukupnost, »jezik« u širem smislu. U toj sferi varijacije najočitiji su i dostatno široki po dijapazonu: usmena ili pismana riječ, znakovni redoslijed u programnoj glazbi statično prikazivanje s tekstovnim dešifriranjem ili bez njega, sudionici ili statisti na sceni, prikazivanje u pokretu, u sprovođenju zvuka ili bez njega, a u perspektivi novi oblici, koje propagiraju futurolozi. Očito da je sustav materijala u većini slučajeva raznoradan i dopušta transformacije na raznim razinama: kino ili televizija u sebi sjedinjuju sredstva riječi, zvuka ili izražavanja, u granicama književnog odnosa postoji toliko različitih varijanata koliko u svijetu prirodnih jezika, itd.

Na kraju, svako se utjelovljenje ostvaruje u konkretnom obliku, određujući jedinstvenost upravo date priče. Tako je mogućnost transformacije pripovijedanja stavljena u fiksaciju njegovog objekta kod varijacija drugih aspekata, kako u odvojenosti, tako i sveukupnosti, u ovisnosti od interpretacije događaja, koju sastavlja prerogativ subjekta.

Upravo semantičke izmjene koje prave druge varijante, osim određivanja naklade apsolutno istovjetnih primjeraka, dostupne jednim oblicima (tisk, kino), a nedostupne drugim (likovne umjetnosti, kazalište), stavljuju istovremeno i pretpostavku i smisao razmatranog fenomena. Budući da sadržaj (u oblasti umjetnosti je to najočitije), na kraju krajeva, predstavlja složeno višerazinsko obrazovanje.

Još krajem prošlog stoljeća, njemački logičar G. Frege je primjetio: »Smisao i denotat⁵ znaka treba razlikovati od slike koja se podudara s tim znakom... Slika je »nutarnji lik« uvijek subjektivna – ona se mijenja od čovjeka do čovjeka... Time se slika bitno razlikuje od smisla znaka, koji može biti opće vlasništvo, a ne jednostavno dio iskustva jednoga čovjeka. Upravo zahvaljujući smislu znakova, čovječanstvo je moglo skupiti prtljagu znanja i moglo ju je prenosići s generacije na generaciju... razlika dodiruje ili samo sliku, ili smisao, ali ne i denotat, ili na kraju i smisao i denotat... Razlika

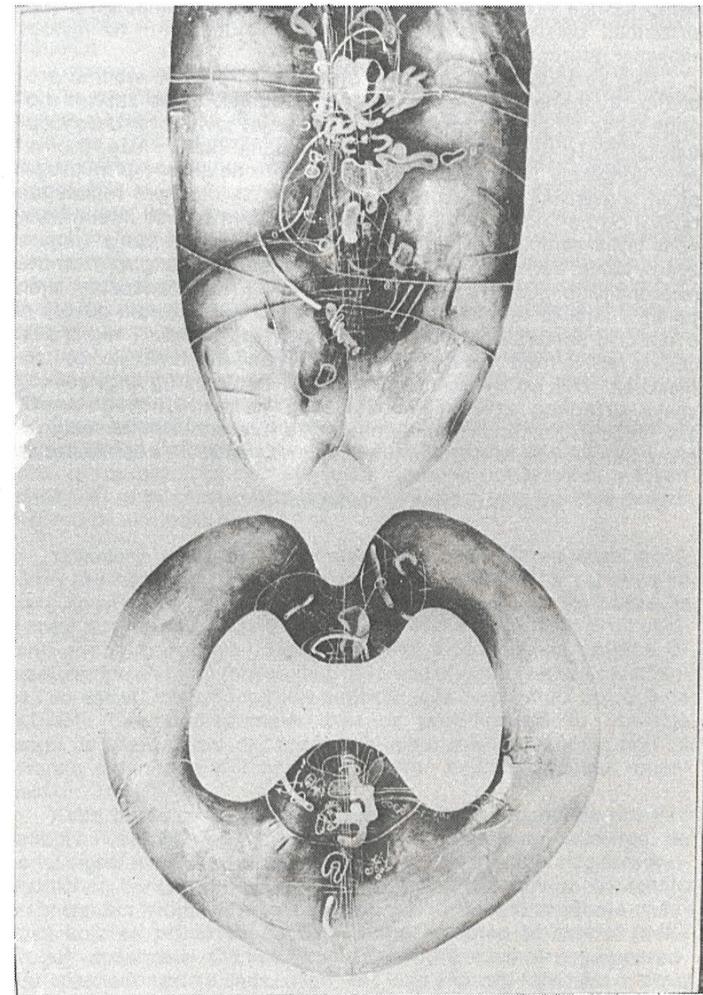
između prijevoda i izvornika nije »dolžna«, općenito govoreći, ona nadmašuje granice prvog stupnja razlike. Ovamo pripadaju i različite nijanse i razne stilističke obojenosti, koje pojačavaju smisao u poeziji i općenito u umjetničkom tekstu... Akо slike različitih ljudi ne bi bile u dovoljnoj mjeri srodne, onda književna umjetnost, očito, ne bi mogla postojati.⁶

U posebnom »tekstu« te strane se pokazuju u jedinstvu koje određuje njegovu semantičku jednostranost. Njihova se principijelna raščlanjivost izrazito ispoljava u varijantama bilo kojeg parametra pri postojanju drugih. Tako redukcije (romana ili televizijskog »serijala« pri prijenosu na kino-ekran) neizbjegno narušavaju niz događaja, adaptirana izdanja (na primjer, za one koji uče strane jezike) narušavaju književnu osnovu, prijevodi zahtijevaju »prekodiranje« u skladu s normama drugog jezika, a dramatizacije i ekranizacije – sa zakonima audiovizuelne sfere. Po pravilu, sve te promjene pretpostavljaju koautorstvo (kod iluzornog jedinstva naratora); uza sve to, u izdvojenim slučajevima »čuvanja« osobite individualnosti autora, koji vlada, na primjer, s nekoliko jezika, ili koji istupa u ulozi režisera filma prema vlastitom romanu, kao rezultat transformacije ipak nastaje, u biti, drugo djelo, budući da forma neizbjegno (u većoj ili manjoj mjeri) utječe na sadržaj.

Sa svoje strane, intelektualni i emocionalni smisao priče, razumije se, ovisi od vlastitog subjektivnog faktora. To se najjasnije vidi na primjeru »ispolnitrlstva«, koji predstavlja jednu od grana koautorstva. Tako se utisak glume (spektakla mijenja ne samo pri interpretaciji jedne uloge različitih gumača) aktera (što je samo po sebi već neka transformacija određene predstave), već i pri različitoj igri glumaca jedne ili neke druge večeri. Budući da je, strogo govoreći, svaka predstava u kazalištu jedinstvena, ona se umnožava samo kroz posredne mehanizme kao što su kino ili televizijski ekran.⁷

Tjesna veza među različitim komponentama strukture pripovijedanja, njihov utjecaj na potencijalne mogućnosti transformacija i na karakter njihove percepcije, postaju najočitiji u djelima gdje su isti događaji objekti različitih komentiranja, kao npr. novela Rjunoske Akutagave »Rašomon« (»Vrata Rašomon«), prema čijim motivima je snimljen istoimeni film Akire Kurosave. Usposredbe prozogn i ekrанизiranog ostvarenja pokazuju specifičnost vidnog lica, koji traži jasnija razgraničenja objektivnog niza i njegovih subjektivnih tumačenja, svjedoči o dijalektičkom uzajamnom djelovanju elemenata različitih razina.

Osobitost svake odvojene priče upravo je individualno spajanje elemenata u cjelinu. M. M. Bahtin nije slučajno primjetio da



»tekst« (za razliku od jezika kao sistema sredstava) nikada ne može biti preveden do kraja, jer ne postoji potencijalno nijedan »tekst tekstova«.⁹ Pripovijedanje je kao posebna varijanta teksta, dakle, neizbjježno podvrgnuto transformacijama od trenutka kada se javlja neophodnost njegova prijenosa, retralacije. Spomenut ćemo književna čitanja. Moglo bi se pomicati da ona u minimalnom stupnju transformiraju izvorni tekst. No, izmjene karaktera opažaja, osobito-sti talenta glumca – recitatora i njihova specifična funkcija interpretatora slijejnih »linija«, a ne jednostavno izvršenje uloge, »predprijeti« u nizu ciklusa radio-emisija (osobito kod čitanja »Rata i mira«), eksperiment montaže raznovrsnih zapisa – sve to govori o tome da je usmeni govor u svakom konkretnom značenju po svemu jedinstven i nikako ekvivalentan pisanim tekstu.

Potreba za retranslacijom pripovijedanja jednih te istih događaja ne proistječe iz njihove unutrašnje strukture. Ona može biti objašnjena samo izvana, s gledišta procesa funkciranja kulture. Prijevod u užem smislu riječi (s jednog prirodnog jezika na drugi) najočitiji je – no on nikako ne iscrpljuje primjer koji gradi varljiv utisak dvostruko praktične određenosti transformacija.¹⁰ Zapravo, izvori pojava koji nas interesiraju jako su veliki i ne svode se na čistu pragmatiku.

Očito da u svom polaznom obliku, u kojem je točnije teoretski konstruirana nego što je realno postojeća, druga priča predstavlja osobit dio tradicije, ukoliko je njezina praosnova već osvojena kulturom ili direktno (kod dokumentarnih žanrova), ili posredno (različiti oblici mašte). Uza sve to, usvajanje nikada ne može biti potpuno, jer ne iscrpljuje sve semantičke mogućnosti »skrivenе« u objektu pripovijedanja. Odatle i težnja, neprekinuta s tradicijom, u nekim oblicima, na primjer u srednjem vijeku, programski je slijedeći, prisiliti stare povijesti da služe novim ciljevima.

Ta zadaća nije izgubila svoju aktuelnost ni danas. Kritizirajući teoriju proletkulta, Lenin nije slučajno istakao: »Nije izum nove proletkulture, već *razvitak* «luščih obrazcov», tradicija, rezultata postjeće kulture s točke gledišta svjetovnog nazora marksizma i uvjjeta života i borbe proleterijata!«. Uključujući se u proces retranslacija kulture, objekt pripovijedanja podliježe drugaćijem tumačenju koje, na kraju krajeva, izražava određenu idejnu poziciju.

Potrebito je primjetiti — nagli razvijat sredstava komunikacije i ponekad veoma neujednačeno uzajamno djelovanje među različitim oblicima umjetnosti u suvremenoj etapi, došli su u proturječnost sa složenim »predstavljenjem« još u prošlom stoljeću, »saglasno kotoromu dokumental'noe ili oposredovannoje vymyslom otraženie deistvitel'nosti v rasskaze«, a ako nema monopolja, to u krajnjoj mjeri predstavlja prerogativ literature.

Prutorječja koja se javljaju u ovoj situaciji jasno se pronaže u sferi suvremenih transformacija pripovijedanja u kazalištu i kinu, na radiju i televiziji. Kod kritike nisu slučajno široko rasprostranjeni kriteriji vjernosti književnom »originalu« (pričem uogled skorije bukve, čem duhu ego), primat književne »praosnove« (bilo da je to roman, novelja, poema ili scenarij) itd.

Sličan pokušaj čini se toliko prirođan da ga, po mišljenju mnogih autora i čitatelja, nije potrebno objašnjavati. A ipak se odgovarajući karakter tih „aksioma“ bazira uglavnom na hipertrofiranoj tradiciji (što se posredno podvrgava velikoj »liberalnosti« u odnosu na libretu opera i baleta. Godine 1929. Tinjanov, spominjući ocjenu kritike napisane o njegovom sudjelovanju u ekranizaciji Gogoljevcg »Šinjela«, pisao je »Drugi (kritičar – op. K. R.) je procjenio tako: klasični – narodno vlasništvo, scenarist i režiser su izobličili klasičku – državno tužilaštvo ih mora pozvati na odgovornost zbog krađe narodnog vlasništva«.¹² Ta tendencija se ostvaruje do danas. Narančno, suvremene autorove karakterizira pažljivost formulacija, broj složenih situacija i detaljna argumentacija, koja zaslzuje posebno razmatranje. Uza sve to, opći zaključci bivaju ponekad još kategoričniji; ponekad se u polemici negira pravomjernost neodvojenih dramatizacija i ekranizacija, a dramatizacije i ekranizacije kao takve, ukoliko proizvoljno raskidaju univerzalno jedinstvo sadržaja i oblika, ruše sâm princip djela.

Složenost situacije zaključuje se u raznorodnim odrazima semantičke opširnosti izvornika pri različitim transformacijama. Usmeno prepričavanje, kao i prijevod (medju njima i postsinhronizacija filmova), rješavaju prije svega dvostruko prikladne zadatke, kritička analiza je prizvana da produbi »predstavljene« čitatelja o praizvoru, da se obogati individualnom percepcijom autora, »dajdžest« predlaže u bukvalnom smislu »probavljivu« skraćenu varijantu. I samo nova umjetnička ostvarenja (književne varijacije, dramatizacije, ekrанизacije) pretendiraju na »zvanje« djela/proizvoda, za koje je, sa svoje strane, karakteristično jedinstvo novog oblika i, u nekom stupnju, novog sadržaja kod pohranjenja određene jednakosti sa praizvorom.

Zajedno s tim, iskustvo otkriva blisku situaciju i kod »neautomornih« oblika, što svjedoči o pokretljivosti zakona transformacije, o neophodnosti broja osobitosti svake varijante. Ne slučajno, u sferi znanosti o umjetnosti, na primjer, postoje (nikako ne uvjek

mirno) umjetnički (»kritika kao književnost«) i strogo znanstveni stil izlaganja, koji se često više ili manje ujedinjuju.

U kinu ili na televiziji različito može biti riješen problem pobjeđivanja/svladavanja jezične barijere, od neutralnog »subtitirovanja«, koji pojednostavljuje tekst, isto tako praktički ne narušava umjetničku nit, do postsinhronizacije, koji gledatelju predlaže, u biti, nove junake, jer ih tembr glasa i intonacija karakteriziraju ne u manjoj mjeri nego što to čine vanjski oblik i mimika. Smisalne veze i raskoraci između »starih« i »novih« tekstova razmještaju se u dovoljno velikom dijapazonu. Nemoguće su (prema uvjetima »igre«) samo krajnje točke potpunog slaganja i potpunog neslaganja: uvjetno govoreći, većina značenja stvarnih priča bivaju i iste veličine (»kongenijalnost« tvorca) i razne veličine (ovdje je važno potcrtati da po semantičkoj prostranosti praizvor može biti i veći i manji, i bogatiji i siromašniji od svojih »ponavljača«), no obavezno se u toj ili drugoj mjeri prosjecaju. Raznovrsnost varijanata jasno se ispoljava u usporedbi serija transformacija povijesti »danskoga princa«: od legende o Hamletu i priče Saksona Gramatika do kazališnog komada W. Shakespearea i njegovih scenskih i ekraniziranih ostvarenja.

Zanimljivo je primjetiti da je »igra transformacija« najvažniji unutrašnji pokretač klasične drame u sčenskoj rekonstrukciji događaja (»mišolovka«). Povijest književnosti i umjetnosti daje mnoštvo odgovarajućih primjera migracija pripovjedačkih motiva kao elemenata (koji se obavezno nipošto ne uvode) novih priča, gdje se oni uključuju u druge sadržajne sustave, osobito u sferi svjesnog korišćenja likova mitova i legendi, a isto tako principijelno nije ograničeno dijapazonom potencijala umjetničkih asocijacija. Dijalektiku transformacija objekta/predmeta pripovijedanja i njegova smisla, povezанost doslovnih ponavljanja jasno je osjećao još F. M. Dostoevski. Kao odgovor na molbu o dramatizaciji »Zločina i kazne«, on je pisao knjeginjici V. D. Oblonskoj: »Postoji neka tajna umjetnost po kojoj epska forma nikada neće naći sebi skladnost u dramskoj formi. Ja čak vjerujem da za razne forme umjetnosti postoje i njima odgovarajući nizovi poetskih misli, tako da jedna misao ne može biti izražena u drugoj, koja nije u skladu s njenom formom. Drugo je nešto ako Vi možete što bolje prepraviti i izmjeniti roman, očuvavši samo jednu epizodu, za preradbu u dramu, ili uvezvi početnu misao pa onda potpuno izmjeniti siže...«¹³ Upravo je ovdje formulirana bit problema: ne »točno« praćenje, već stvaralačka preradba koja daje mogućnost građenja novog djela, iako ne istovjetnog originala, no riječ je o djelu koje obogaćuje predodžbu čitatelja ili gledatelja kako o njegovom neiscrpnom bogatstvu, tako i o suvremenim zadacima, svjetzonazoru i svjetskom osjećaju, bez kojih bi se interpretacija činila tautološkom.

Nisu slučajno najočitljivi uspjesi, postignuti na tom putu, povezani sa značajnim transformacijama. Da bi se uvjерili u to, dostatno je spomenuti predstavu G. Tovstonogova »Povijest konja«, prema pripovijesti L. Tolstoja »Holstomjer«, gdje su izražajna sredstva suvremenog kazališta (osobito je razotkriveno uvjetno glumačko ostvarenje središnjeg lika konja) omogućila da se s istinskom tragičnom snagom prenese sadržaj koji se još prije nekoliko godina činio apsolutno nepodesnim za scenu. Izvanredno po svojoj paradoksalnosti, drugo značenje Svještenovljevog pisana bilo je predloženo za predstavu »Božanske komedije« u kazalištu lutaka.

Zajedno sa smjelošću stvaralačkih odluka, estetski potencijal transformacija u odlučujućoj mjeri ovisi o skladnosti talenata umjetnika, njihove povezanosti kao sastavnog dijela procesa razvitka kulture. Taj faktor objašnjava, npr., zbog čega se jednom od najboljih ekranizacija djela Dostojevskog s pravom smatra film »Idiot«, kojeg je snimio Akira Kurosava 1950. godine: filigransko ustpostavljanje svjetskog osjećaja, koji umnogome ujedinjuje pisca i režisera, dalo je mogućnost za ispoljavanje značajne prvostrukosti romana, čemu je ne u maloj mjeri pridonijela činjenica da je Kurosava prenio radnju u daleki Japan.

Već se sam izbor pripovijedanja često određuje koncepcijom scenariste i režisera, koji nalaze u praizvoru vlastite ideje i bez bilo kakve prisile na na izvornik ili na sebe, prenose ih u svoje rasprave. Ravnomjerno i svekoliko je »rastvaranje« suvremenog autora u težnji da proizvede izvornu stihiju narativnog materijala, probiti se, slično povjesničaru,¹³⁹ kroz masu najgušćih slojeva. Osobito se očisto ta potreba javlja na sceni, i ovdje se očituje principijelna nemogućnost dostignuća postavljenog cilja.

Naravno, orientacija na književni »prizor« u principu protivurjeći ne samo suvremenom položaju kulture, već i genezisu predstavljenih oblika pripovijedanja, povijesti kazališta. Što je »original« dramaturgije? Očito, to nije tiskarska varijanta kazališnog djela, kada će ona ubrzo biti najmenjena za specifična ostvarenja i kao takva predstavlja »polufabrikat«, a u retrospektivnom aspektu i materijal za improvizaciju – pa su autori (misli se na pisce – op. prev.) ulazili u sastav kazališnih trupa (pa i mnogi suvremeni dramaturzi smatraju istinskim kazalištima ona koja rade prema njihovim scenskim redakcijama). Zbog toga »originalom« treba smatrati predstavu. U tom slučaju, koju predstavu?^{13b} Možda onu koju je dramatizirao dramaturg? To ne može dovesti do osiromašenja njegova

djela, kao ni kanonizacija bilo kojeg povijesnog ograničenog čitanja. A. Dvoženko je govorio: »Ja tvrdim da je svatko od nas, čitajući drame Shakespearea, shvaćao ih po svome, odnosno točno tako kako po svome misli svijet. I ja tvrdim da, kad bismo mi mogli, nekim čudom, vidjeti predstavu Shakespearea toga vremena, možda bismo se smijali. Naše predodžbe o izražajnosti, o izražaju čovjekovih osjećanja, postale su drugačije nego što su bile u ono vrijeme.«¹⁴ Scenska čulnost ne može a da ne bude rezultat razumijevanja teksta u svjetlosti određenog (zapravo, suvremenog ili stiliziranog u granicama živog pamćenja čovečanstva u danas modernom stilu »retro«¹⁵) manira osjećanja i ispoljavanja osjećaja.

Tiskarski tekst kazališnog komada je tako svojevrsna »invarijanta« mogućih scenskih tumačenja. Kakav je položaj u kinu i televiziji, kakav je osobit status literarnog scenarija, u pravilu, neotrgnutog od svog ekranskog ostvarenja onim značajnim u povijesnim razmjerama? Zapravo, književne kvalitete scenarija same po sebi ne određuju svojstva budućeg filma.¹⁶ Nije slučajno da su se velika djela gradila ponekad na osnovi materijala neznatne umjetničke vrijednosti, što potvrđuju mnoga djela svjetske kino-klasike, koja ulaze u novinske kronike, opuse bulevarske književnosti i tome slično. Samo postojanje takvih paradoksa povezano je i sa značajem sposobnosti »interpretatora« i s potencijalom specifičnih izražajnih sredstava tog ili drugog oblika stvaralaštva. Karakteristično je da se mi sa sličnom situacijom ponekad susrećemo i na sceni, gdje su transformacijske mogućnosti u usporedbi s kinom ograničenje. Osobiti eksperimentalni dokaz te teze je dramatizacija traktata B. Brechta »Kupovina bakra« na sceni kazališta »Berliner ansambla«: glumci su demonstrirali niz različito jasnih interpretacija jednoga te istoga teksta.

Ti primjeri još jedared potvrđuju da se promatrani fenomen tiče ne samo sfere umjetničke klasične. U odnosu na kinematografiju, osobitosti situacije točno je formulirala M. Turovskaja: »Drugorazredni pisci i drugorazredna djela češće služe (kao podloga) prvo-klasnom filmu, jer da bi se izgradilo djelo nanovo, u kinematografskom obliku, potrebno je prethodno razrušiti njegovu iskonsku proznu strukturu. A veliko djelo teže podliježe i razaranju i ponovnom stvaranju.«¹⁷

U biti, u kinu ili na televiziji važna su samo dva trenutka – opća najmara i tekst koji realno zvuči. Njih, u principu, mogu napisati (a ponekad i pišu) razni ljudi, što je u inostranstvu (osobito u Americi) filmsku industriju dovelo do uske specijalizacije. Predstava je mnogo, a »kartina« jedina. (...)

Što će, u tom slučaju, biti književni ekvivalent filmske vrpce? Tu ćemo naći posvema životno sposoban organizam – to su »romani po filmovima«, koji su ovladali svim osobitostima »obratne« ekranizacije: oni se prave većini slučajeva na osnovi filma, sa svim neophodnim izmjenama koje su uvjetovane različitim tiskarskim i zvukovidnim supstancama. Ti romani koriste značajnu potražnju (inače se njihova publikacija na Zapadu ne bi preobrazila u sustav koji je stvorio i novi termin – »novelizacija«), i ovisno od talenta autora u ulozi u kojoj često nastupaju sami scenaristi, ponekad premašuje »kino-original«. Kod nas se potreba »bčenii fil'mov« u osnovi zadovoljava publiciranjem scenarija ili (u nekim inostranim djejima) književnih zapisa prema filmovima. Naravno, zajedno s tradicionalnim kretanjem »od književnosti«, u suvremenoj kulturi sve veće značenje dobivaju i mehanizmi »obratne veze«. Razumije se, taj proces također sadrži u sebi određenu opasnost konjunkturnih »novelizacija« i »ekranizacija«, koje, kao druge, nisu stvaralačka već dvostruko komercijalna »okretanja«: što su se pojavila u sferi buržoaskog »masovne kulture«.

(...)

Još je Dostojevski primjetio nesklad između epske i dramske forme, koja se mora razmatrati kao poseban slučaj razlike ne samo u gradi (književnost – kazalište – kino – radio – TV), već i po konkretnim osobitostima ostvarenja, ukoliko se nizovi poetskih misli ne mogu poklopiti ni u različitim epohama kod različitih umjetnika. . . Kako smo vidjeli, sličnost je ovdje relativna, a princip adekvatnosti lišava novo djelo njegovog nutarnjeg motiviranja. Da li bi Shakespeare mogao napisati svog »Hamleta«, Corneille »Cida«, Goethe »Fausta«, da su sebi postavili cilj da točno izlože odgovarajući prazvod (prototekst – op. prev.)? Uzgred, i tu među »pravarijantama« postojala su bitna razilaženja. Govoreći o sudbinama srednjovjekovnih epova, španjolski filolog Ramon Menendes Pidal nije slučajno primjetio da varijante »predstavljaju... ne negativnu povjavu, ne potpomažu razrušavanju djela (kako se to obično smatra), već naprotiv, njihovo osnivanje postaje elementom poetskog stvaralaštva i jedinstvenim ili, u svakom slučaju, najvažnijim oblikom u kojem narod kao kolektiv sudjeluje u stvaranju poezije.«¹⁸ Tako u izmjeni bitnih aspekata transformacija, u raznim etapama povijesnog razvijanja koji razotkriva druge specifične mogućnosti, sama činjenica njihove nazočnosti i opća funkcionalna usmjerenost u procesu osvajanja duhovnog naslijeda ostaju postojane oznake kulture.

Dijalektika umjetnosti ovdje poprima drugačiji karakter, kako su to već davno zamjetili njeni teoretičari: to što je u prethodnoj etapi imalo sadržajni karakter, u posljednjoj često postaje element

forme. Ta opća zakonitost uvodi našu problematiku u općenitiji kontekst pitanja kulturnog naslijeda. Primjećujući osobitosti tog procesa, K. Marx je naglasio da suvremen oblici, kakva god bila ta izvrtanja, posredstvom kojih se oni konstituiraju, nipošto se ne mogu svesti na nepravilno shvaćeni »prazvod«. »U protivnom slučaju, moglo bi se reći« – piše on dalje – da bilo koje dostignuće svakog prethodnog perioda, koje je prihvaćeno u periodu kasnije, predstavlja nepravilnu naviku staroga«. Tako je nesumljivo da se tri jedinstva, u obliku kako su ih teoretski osmisili francuski dramaturzi kod Ludovika XIV., zasnivaju na nepravilnom poimanju grčke drame (i Aristotela kao njezinog tumača). No, s druge strane, nesumnjivo je da su oni pojmljili Grke upravo tako kako je to odgovaralo potrebama njihove vlastite umjetnosti, i zbog toga su se još dugo pridržavali te takozvane klasične drame, i nakon što su Dasier i drugi pravilno razjasnili Aristotela. . . Nepravilno jasan oblik je baš općenit oblik, a na određenom stupnju razvoja društva – oblik pogodan za općenitu uporabu.¹⁹

Naravno, proces usvajanja (za razliku od pasivnog upoznavanja ili znanstvene analize), čiji su dijelovi nesumnjivo transformacije pri-povijedanja, pretpostavlja ne »pravilno« razumijevanje, već razumi-jevanje koje odgovara novim potrebama, osobito potrebi njegove retralacije.

Bilo koja priča sada može postojati u najrazličitijim oblicima, od letimičnog usmenog saopćenja do punog akademskog izdanja s komentarima. U prijelaznim etapama javljaju se više ili manje iskrivljene kritičke analize (osobito izlaganja u udžbenicima i priručnicima), skraćeni ili adaptirani tekstovi (uključujući i »dajdžest«), nove književne varijacije i usmena prepričavanja, stripovi i foto-romani, dramatizacije i ekranizacije, i tome slično. Poseban slučaj i konačni element bilo kojeg niza transformacija bit će percepcija priče u tom ili drugom ostvarenju (ili njihove sveukupnosti) subjekt. Kakav je odnos »ispostase« jednog objekta pri-povijedanja u socio-kulturnom procesu gdje oni koegzistiraju?

Povijest svjedoči o tome da se u skladu s razlikama u vrijednosnoj orijentaciji epoha i generacija, društvenih klasa, slojeva, grupa, na kraju, odvojenih individua-različitim čine i ta djela i njihove varijante kojima se daje prednost. Nekada zaboravljeni tekstovi »oživljavaju« ponovo, a oni koji su donedavno bili u modi, odlaze u drugi plan.²⁰ U nekom stupnju, rasprostranjenost »prepričavanja«, koje pokreće sva nova pokolenja, vraća se »izvorniku«, govori o ulozi i značenju tog ili bilo kojeg pri-povijedanja u određenoj etapi razvijeta kulture. Jer, dramatizacije, ekranizacije, nipošto ne razaraju prazvod, već ponekad, naprotiv, privlače na njega pažnju.²¹ Zanimljivo je da ta zakonost ostaje na snazi i izvan umjetnosti. Poljski pisac Z. Zaluski primjetio je: »Poslije prikazivanja na našoj televiziji višeserijskih ekranizacija knjiga iz povijesti Francuske i Engleske, u antikvariјatima su se pokupovale sve knjige o francuskoj i engleskoj povijesti.«²² Razumije se, u principu je moguće ograničenje bilo kak-



vim vidom ostvarenja, koji zamjenjuje ostale. Pa i slučaj čitanja »po dijagonali«, »početka i kraja«, nipošto nije rijekost. Zbog toga upravo suma »prepričavanja« određuje društveni odjek nekog pri-povijedanja u svim njegovim transformacijama.

Ovdje i stupaju na snagu mogući pokretači reguliranja procesa retralacije pri povijedanja (kao i naslijede kulture u cijelosti), kojim raspolaže društvo u suvremenom etapi znanstveno-tehničkog i socijalnog ustrojstva. Ti pokretači, ovisno o karakteru socijalnog ustrojstva, mogu biti iskorišteni kako u ime progresa, tako i u cilju manipulacije masovnim saznanjem, kada se za potrošača predlažu preparirani surogati, čijim primjerima obiluje buržoaska »masovna kultura« (zar samo ona! – op. prev.).

Jedno od glavnih svojstava kapitalističke kulturne industrije (sic! – op. prev.), po našem mišljenju, jeste orijentacija na zamjenu, istiskivanje jedne varijante drugom, uvodenje alternativnosti kao sredstva otkidanja od izvorne tradicije. Ona stvara kult »oblegčenosti«, kada je jedinstveni pokazatelj vrijednosti (razumije se, ne izvorni već »mnimoi«) odgovarajuće varijante – potražnja, umnogome određen ukidanjem aktivnosti neophodne za punovrijednu estetsku percepciju.²³ Uza sve to, kako nam se čini, ne smije se prebacivati odgovornost za falsifikovanje na konkretnе oblike retralacije (»dajdžest«, ekrанизacija ili »novelizacija«, strip ili foto-roman), ili na čisto vanjsko »izobiljevanje« izvornika samo po sebi. U tom slučaju, srž problema sastoji se u konačnom cilju, kojim se primjenjuje taj ili drugi oblik. Nisu slučajno »stripovi« uzeti kao naoružanje cijelog niza progresivnih umjetnika Zapada; na stranicama komunističke štampe često se publiciraju ne samo originalne serije, već i »dajdžesti« i ilustrirana prepričavanja klasičnih literarnih djela (npr. romani Balzaca ili Dreisera). Samim tim, oni postaju dostupni širokim slojevima čitatelja, koji nisu bili upoznati s izvornikom u skladu provođenja politike kulturne segregacije, koju provodi vladajuća klasa.

Navedeni primjer samo je jedan od aspekata specifičnosti transformacija različitih tipova umjetničke kulture.

Specijalnu analizu zaslužuje narodno stvaralaštvo, osobito pri-povijedanje, koje se prenosi pretežno usmeno, u nefiksiranim vari-jantama, kako u regionima gdje je još živa folklorna tradicija, tako i u granicama »službenе«, profesionalne kulture razvijenih zemalja. Osobitosti konkretnih situacija određuju se i karakterom socijalnog ustrojstva i usmjerenosti kulturne politike te ili druge države.

Poziv dalekim izvorima, kako smo već govorili, čini jednu od grana migracije siječnjih motiva. (...)²⁴

Popis sličnih primjera mogli bismo proširiti. Njihova količina, razumije se, sama po sebi ne govori o visokoj kvaliteti svake varijante. Ove, teškoće i sukobe, njihove glavne uroke, kako smo vidjeli, određio je još F. M. Dostoevski. Isto tako, opća težnja ka obogaćivanju pri povijedanja u procesu njegove transformacije javlja se dovoljno jasno, uvlačeći u sferu svoga djelovanja i klasična djela.

Analiza društvene rezonans treba da prethode podrobna sociološka istraživanja, koja bi dala predstavu ne samo o količinskim parametrima funkciranja kulture, već i o djelovanju na auditorij kvalitetnih svojstava koje retraliraju pri povijedanja, umjetničke razine svakog ostvarenja, a isto tako konkretne osobitosti njegove rasprostranjenosti, značenja kritike, informacije, reklame.

(...) I, naravno, odlučujuće značenje u mnogoglasju naše kulture ima stalnu mogućnost vraćanja na izvor transformacija, garantirana pažljivim odnosom spram naslijeda, neprestanim i strpljivim znanstvenim radom (koji bitno dopunjava umjetničke varijante)²⁵, prema rekonstrukciji izvornih tekstova, otkrivanju njihove genealogije (npr., namjernih skrivenih pravzora kanonskih religioznih rasprava), a isto tako spasenih od zaborava ili svojstvenih drugim društvenim formacijama i nacionalnim tradicijama uvjetu percepcije te sociokulturne sredine, gdje su ta djela nastala i na koja su računali. Upravo taj zadatak moramo rješiti, osobito kritična izdanja s komentarima, predavačka djelatnost, koja provodi demonstracije fil-mova, predstava, djela likovne umjetnosti.

Preveli: Alemka i Zlatko Kramarić

Naslov izvornika: »Problem transformacije povestovanja«
»Voprosy filozofii« 2/1979, str. 122 – 134.

* Najkarakterističniji primjer su neke holivudske ekrанизacije, gdje su pesimistički završci literarnih djela (najzadnjičnijih od »Grofa Monte Krista« do romana D. Hemeta ili Ernesta Hemingweya) zamjenjeni tradicionalnim »sretnim završetkom«.

² U izvorniku G. Frege koristi termin »Bedeutung« – »značenje« (razumevajući ga u smislu »denotata«), što je u aspektu koji nas interesira ekvivalentno »objektu pri-povijedanja«.

³ G. Frege, »Smisao i denotat«, u zb. »Semiotika i informatika«, vyp. 8, Moskva, 1977, str. 185 – 187.

⁴ »Autor je autoritet i neophodan je čitatelju, koji se odnosi spram njega ne kao prema licu, niti kao prema drugom čovjeku, nego kao prema principu za kojim se treba povoditi...« (M. M. Bahtin, »problem autora«, »Pitanja filozofije«, 1977, br. 7, str. 160. (Prevedeno na naš jezik u časopisu »Književnost« 6/1978, prev. P. Vujičić – op. prev.)

⁵ Situaciju blisku po strukturi lako je otkriti u migraciji muzikalnih motiva, različitih aranžmana ili individualnih načina ostvarenja. Isto tako, glazba sama po sebi, očito, posjeduje druge mjere nepostojanosti nego priča. Neizbjegljene varijacije ostvarenja kao jedinstvenog oblika objektivizacije zvukovnog redoslijeda, u tom broju podliježe translacijski ili tiraži (u tom slučaju, notni zapis, za razliku štampanog teksta kazališnog komada, ne može biti predmet žive percepcije za nestručnjaka), objašnjavaju prirodnost težnje prema očuvanju izvornog materijala.

⁶ M. M. Bahtin, »Problem teksta«, »Pitanja literature«, 1976, br. 10, str. 127.

⁷ Uza sve to, takvo usko poimanje ne objašnjava ni učestale prijevode jednog izvornika ni prepričavanja (tipa »Pinokio« – »Buratino«), koji u svojoj strukturi ponekad prikazuju izvorni odnos prema pravzoru (»Alisa u zemlji čudes«, »Vini-Pu«, priča o Karlsonu) svrhu nepokvarene djeci percepcije.

⁸ V. I. Lenjin, Cjelokupna djela, t. 41, str. 462.

⁹ J. N. Tinjanov, Poetika, Povijest literature, Kino. Moskva, 1977, str. 347.

¹⁰ F. M. Dostoevski, Pisma, t. 111, Moskva – Leningrad, 1934, str. 20.

¹¹ Povijest je vrsta prozogn izlaganja koje teži zauzročnim i poslijedičnim objašnjanjem koji su se stvarno zbilji, jer izvještaj povjesničara o povijesnim zbijanjima unaprjed je određen onim što se u historiji uistinu zabilo, ili barem onim što je u historiografiji poznato. Prema Lionardiću, ideal historije sastoji se u tome što ona slijedi poređak radnji, i to tako da se ono što slijedi ne udaljuje mnogo od onoga što je bilo rečeno ranije, odnosno pri povijedanja treba da slijedi uzročni postanak radnji. To znači da u historijskom tipu pri povijedanja dominiraju sintaktičke funkcije. – Op. prevoditelja.

¹² Držimo da na ovo značajno pitanje nije odgovorila ni Jaussova teorija recepcije. – Op. prevoditelja.

¹³ A. Dvorženko, Sabrana djela u četiri toma, t. 4, Moskva 1969, str. 52.

¹⁴ Kronološki okviri stila »retro« u cijelosti se podudaraju s mehaničkim pamćenjem zapisa prikaza zvuka, koji omogućava fixiranje i transliteriranje znaka života što nestaje i načina ponapanja (kako u životu, tako i u umjetnosti).

¹⁵ Mi ovdje dodirujemo drugu sferu nekih oblika umjetničkog stvaralaštva, uvjetno govorеći, u principu nedovršenih, koji istupaju u svojstvu skica, projekata nenataličnih varijanata itd, čiji odnosi sa »završenim« djelima nipošto nisu jednoznačni i zasluguju specijalnu analizu.

¹⁶ M. Turovska, »I moje mišljenje o ekrанизaciji«, u zb. »Knjiga rasprava s filmom«, Moskva, 1973, str. 227.

¹⁷ Menendes Pidal, Izabrana djela, Moskva 1961, str. 529.

¹⁸ K. Marx i F. Engels, Soč., t. 30, str. 504 – 505.

¹⁹ S te točke gledišta zanimljiva je obrnutna »preorientacija« od Goetheovog »Fausta« na legantu o Faustu (pogledaj N. F. Fedorov, »Faust«, Goethe i narodna legenda o Faustu. U zborniku »Kontekst« – 1975, Moskva, 1977).

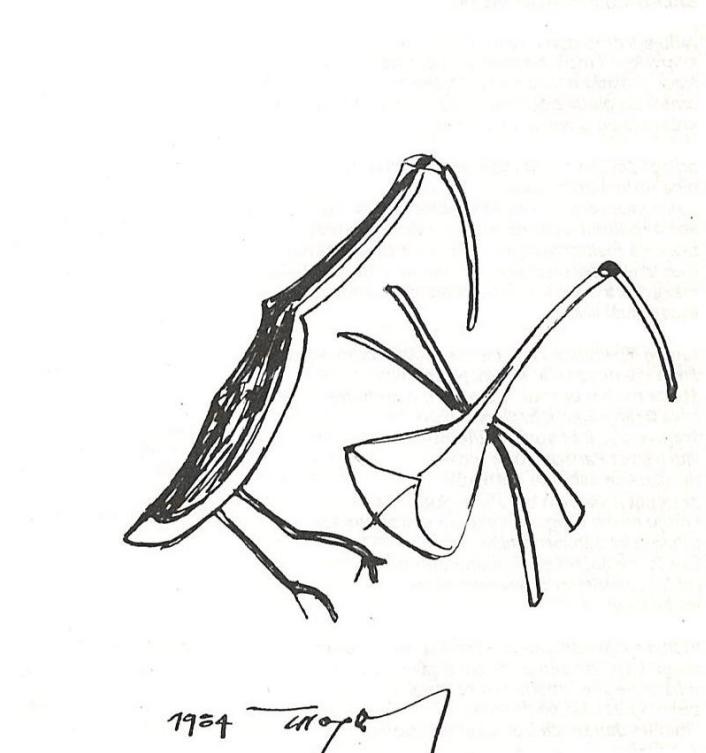
²⁰ Pogledaj o tome aspektu osobito R. Escarpit, »Revolucija u svijetu knjiga«, Moskva, 1972, »Knjiga i čitanje u životu malih gradova«, Moskva, 1973.

²¹ Citat iz knjige V. Vilček, J. Voroncov, »Televizija i umjetnička kultura«, Moskva, 1977, str. 26.

²² Određeni negativni momenti, stvoren praksom transformacija, javljaju se i u socijalističkom društvu. Uza sve to, na svoj način neizbjegljivi neuspjesi ne mogu promijeniti sistem, bez obzira na to što oni protivrječe vodećim tendencijama razvitka kulture.

²³ a Zbog očite ideologizacije, ispuštili smo izvjesne dijelove teksta. – Op. prevoditelja.

²⁴ Možda je najjasnija protivrječnost između slikovitih i analitičkih obnavljanja istupa u kineskim ili japanskim minijaturama u stihovima, koje po trebaju ne samo doslovno prevod i fonetičku eksplikaciju, već i otkriće specifičnih sociokulturnog konteksta, kao i potreba dešifriranja asocijativnih veza kako samih riječi, tako i njihovih »neroglificeskih« elemenata, što je, očito, nedostupno čak i najrazvijenijoj umjetničkoj sintezi.



Bilješke:

¹ Arhiv Marx i Engelsa, t. IX, Moskva, 1941, str. 45.

² Pogledaj: V. J. Propp, Morfologija bajke, Moskva, 1969. (prevedeno na naš jezik: V. J. Propp, Morfologija bajke, Prosveta, Beograd, 1982. – op. prev.), zb. »Tipologija istraživanja folklora«, Moskva, 1975; C. Bremond, Logika pri povijedaka mogućnosti. Uzb. »Semiotika i iskusstvometrija«, Moskva, 1972, a takoder i niz materijala u zb. »Strukturalizam: za i protiv«, Moskva, 1975.

³ S te točke gledišta interesantne su konceptije koje utvrđuju primar rituala nad mitom. Pogledaj J. Frazer: »Zlatna grana«, 1 – 4, Moskva, 1926, a isto tako i E. M. Mele-tinski, »Poetika mita«, Moskva, 1976.

⁴ O pojmu teksta vrlo instruktivno pisala je M. R. Mayenowa u radu »Struktura književnog teksta«, UR, 2 – 4/1974, Zagreb, str. 195 – 235 (prim. prev.).