

meštanju dogadaja, kao što je izgleda slučaj, to, po svoj prilici, nije iz nekog psihološkog razloga (zaštite sna, potiskivanja protiv-društvenih želja) koji je zamišljan Frojd. Ja pre mislim da premeštanje svakodnevnog života po sebi pojačava život i oslobada. Po ovom gledištu, nije »liminalnost« mitova ono što im daje »celokupnu perspektivu«; to je pre njihova sposobnost da otkrivaju sveže i inače nezamišljane mogućnosti iskustva. To ne može biti potpuno nepoznat pojam jednom društvu koje uživa u nadrealističkoj umetnosti i traži »teatar apsurda«, i izgleda verovatno da nesvesno pozivanje na fantaziju premeštanja možda nije manje, ako i jeste različito po kvalitetu, u stratifikovanim i kulturom vezanim okolnostima jednog tradicionalnog pred-literarnog društva.

Grčki mitovi nisu jaki u premeštanju, a fantazija koju oni povremeno izlažu više zavisi od njihovih natprirodnih komponenti. Isto važi i za nordijske mitove, kao i za većinu onih koji su u nekoj fazi bili podvrgnuti literarnim ili kvazi-literarnim prenošenjima. Mesopatamski mitovi neočekivano zadržavaju neka od svojstava očiglednog premeštanja, uprkos duge tradicije pisanja. Primeri su Gilgamešovo ispuštanje dragocenih predmeta kroz jednu rupu u podzemni svet i Enkiduova kobna žurba da ih vrati, ili kad boginja zemlje Ninursag leči Enkiduovih osam bolesti smeštajući ga u svoju vaginu. Mehaničko protivstavljanje tema i određivanje dogadaja po etimologiji su posebni činjenici koji vode nepredvidljivim odlomcima. Čak i tako postoji pravi fantastični ostatak, iako on ni blizu nije tako uočljiv kao fantazija koja probija kroz mitove plemenskih društava kod američkih Indianaca ili Australijanaca. Po Pitjandara mitu iz središnje Australije, dve sestra Pauci uzimaju hranu za novoobrezanog u grmu; jedna pokušava da ga navede na polni odnos s njom i polaze ga u jamu, ali on odbija; konačno ga ona odnosi na nebo. Ovdje otkrivamo drugi motiv očigledne parodikalnosti, jer su mnoge pojedinstvenosti priče povezane s ritualnim radnjama – na primer, jama i polna apstinencija. Dakle, postoji jedan alegorijski nivo koji usložnjava fantaziju, ali je stvar u tome da je to ne ukida, niti mit čini manje tajanstvenim u odnosu na uobičajeno profano iskustvo.

Svi proučavaci klasične sruhaši relativno odsustvo »strašnih osobina« (kako ih je zvao H. Dž. Rouz) i velikih nelogičnosti – čemu se treba diviti – iz grčkih mitova, znak jasnog mišljenja, zbog kojeg se s pravom divimo Grcima klasičnog perioda. Istina je da je, u vreme Homera i Hesioda, mitovima dat organizovan oblik u kojem je natprirodnom pripisano konačno mesto, i iz kojeg su drugi oblici fantazije, posebno ritualne grubosti i ostali prekidi svakodnevnog iskustva, bili uglavnom isterani. To je, nesumnjivo, imalo svoje dobre posledice; možda je čak pomoglo razvoju racionalnog pogleda na svet, o čemu ču raspravljati u poslednjem poglavljiju. Ali ja sasvim ozbiljno mislim da grčki mitovi nisu uvek bili takvi; oni nisu uvek bili tako blagi, tako lišeni stvarne neočekivanosti. Njima nije mogla uvek nedostajati ona gruba snaga i ekstatično premeštanje uobičajenog života, koje bi moglo biti suštinski element u oblikovanju jedne istinske stvaračke kulture.

Prevedeno iz knjige: G. S. KIRK: »THE NATURE OF GREEK MYTHS«, chapter 4:
»MYTHS AS PRODUCTS OF THE PSYCHE«, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1974.

S engleskog prevela Nevena Đuričić

Beleška o autoru

Dž. S. Kirk (1921) je poznati britanski helenista i istoričar helenske filozofije. Autor je dela »Heraklit«, »Dosokratski filozofi«, »Mit, njegovo značenje i uloga u antičkoj i drugim kulturama« i »Euripid, Bahtinkije«. U delu iz kojeg prenosimo jedno poglavje, — »Priroda grčkih mitova« — Kirk ispituje razne teorije koje pokušavaju da odgovore na pitanje šta je mit, a dalje sam pokušava da objasni grčke mitove i konačno razmatra odnos između mita i filozofije.

N. Đ.



bojan radović/novo mesto

žanr i naracija

stiven nil

Naracija je uvek proces transformisanja ravnotežne elemenata koji čine njen pretekst: prekid početne ravnotežnosti, prikupljanje rasutih stavaka i preoblikovanje komponenata. Taj sistem narativnih odrednica tekućeg filma traži ovo rasipanje i preoblikovanje na poseban način, tako da se ono istovremeno nalazi i održava u obliku simetrije, njegovi su elementi konačno preoblikovani u novu ravnotežnost, dok je ostvarenje te ravnotežnosti uslov narativnog raspleta.

Ovde su bitne dve tačke. Prvo, »elementi« o kojima se radi, njihova uravnotežnost i neuravnotežnost, njihov red/nered, ne mogu se jednostavno svesti na označavajuće komponente date narativne situacije, niti su isključivo proizvod priče-posmatrane kao jedinstven diskurs ili diskurzivna struktura. Oni su, pre svega, označitelji artikulisani u narativnom procesu-ispisivanju, jednovremenom, izvesnog broja diskursa, ali i modifikacije i transformacije koje nastaju kao rezultat njihovog međudejstva. Iz prethodnog sledi da su uravnotežnost i neuravnotežnost, red i nerед, neizostavno funkcije odnosa koherencije između »uključenih« diskursa-sklada i protivrečnosti koje među njima postoje. Štaviše, konačna ravnoteža, uslov totalne ispunjenosti, nikad nije moguća. Neuravnotežnost, naročito u obliku dramskog sukoba, predstavlja, u stvari, sredstvo koje sadrži tu nemogućnost: pokriva nedostatak koji će, ako se ravnoteža jednostavno održava, nastojati da se sve saznaće, sve neugodnije oglasi u međuprostorima sve energičnijeg ponavljanja.

Žanrovu su obrasci ovog narativnog sistema, regulisana pravila njegovih mogućnosti. Zbog toga je ovde moguće početi s indikacijom nekih elemenata njegove specifičnosti, tj. načina simultanog funkcionisanja pojedinih žanrova, da bismo iskoristili i obuhvatili raznolikost glavne naracije. Najpre, neophodno je uteži u obzir moduse u kojima su uravnotežnost i poremećaj artikulisani i načine kojima su oni pobliže označeni, predstavljeni u svojoj različitosti i raznovrsnosti, od žanra do žanra. U svakom slučaju, označke generičkih posebnosti, kao takvih, ostvaruju se artikulacijom koja se uvek konstruiše putem posebnih kombinacija reči i posebnih tipova ili kategorija diskursa. Organizacija datog »poretka« i njihovog razdvajanja, uvek treba da se posmatra u okvirima spajanja i razdvajanja među mnogostrukim postavkama diskurzivnih kategorija i operacija. Na primer, u vesternu, gangsterskom filmu i detektivskom filmu, razaranje je uvek predstavljeno, bukvalno-kao fizičko nasilje. Neuravnotežnost je inauguirana nasiljem koje obeležava sled poremećenih elemenata i konstituiše načine kojima se red konačno uspostavlja. U svakom slučaju, uravnotežnost i neuravnotežnost su posebno označene obeležjem zakona, obeležjima prisutnosti/odsutnosti, delotvornosti/nedelotvornosti pravnih institucija i njihovih zastupnika. Diskursi primenjeni u ovim žanrovima su diskursi o zločinu, zakonitosti, pravdi, društvenom poretku, civilizaciji, privatnom vlasništvu, građanskoj odgovornosti i tako dalje. Tačno određena težina diskursa koji žanrovi zajednički dele, u upisivanju pomenutih diskursa preko mnogo specifičnijih generičkih elemenata, kao i njihova isprepletost prko kodova specifičnih za film, predstavljaju ono u čemu se žanrovi međusobno razlikuju. Razlike počiva u prirodi diskursa i diskurzivnih kategorija, aktiviranih putem specifikacije razaranja poretka i nereda ostvarenog tim razaranjem.

Na primer, nasilje daje pečat »horor« filmu, a naročito je primetno u ostvarenju u kojima čudovišta – vukodlaci, vampiri, psihopate i slična bića – iniciraju čitavu seriju činova ubijanja ili razaranja, činova koji se mogu okončati jedino na nivou kada samo razaranje biva ukinuto, ili, pak, postaje normalno, napr. kod Polanskog (»Rozmarina beba«, »Bal vampira«) ili u Hercogovom filmu »Nosferatu«. Ali ono što definisce specifičnosti horora nije nasilje kao fenomen po sebi, već njegova povezanost s predstavama i definicijama strave. Specifičnost ovog žanra u odnosu na instance »reda« i »nereda« jeste njegova artikulacija preko pojmove posredovanih kategorija i definicijama »humanog« i »prirodnog«. Instanca na kojoj »čudovište« ne biva uništeno već, umesto toga, biva asimilovano od društvene strukture u odnosu na koju i postoji kao »čudovište«, konstituiše socijalno pravo izbora horor žanra, svedočeći o relativnoj težini diskursa koji »nose« suprotnost »humanu/prirodnu« unutar svog porekta, uslovjavajući ili sasvim uklanjajući dihotomiju »zakon/nered«, kojom se nasilje artikuliše u vesternu, detektivskom ili gangsterskom filmu. Upravo »čudovište« i nereditko koji ono započinje i konkretnije jesu faktor i koji remeti i menjaju definicije i kategorije »humanog« i »prirodnog«. Uopšteno govoreći, telo »čudovište« je ono što označava poremećaj. Bilo da je izobljeno ili obeleženo heterogenoču ljudskih i životinjskih oblika, ili samo obeleženo »ne-ljudskim« izgledom, telo je uvek, na neki način, označeno kao »drugo«, označeno, preciznije, kao užasavajuće. Jedan vid tog je opis poremećaja u prostorno-vremenskim skalamama koje upravljaju poretkom »humanog« i »prirodnog«, stvarajući prikaze kako što su dzinovi – bilo da se radi o životinjama ili ljudskim bićima – ili, alternativno, homunkulima, patuljcima itd. Drugim rečima, poredak koji tu postoji, naglašeno je metafizički. Štaviše, narativni poremećaj i neuravnotežnost su pobliže određeni očigledno terminima nestalne podvoje-

nosti između »empirijskog« i »natprirodног«, kao i između nizanja događaja koji proizlaze jedni iz drugih i diskursa i diskurzivnih kategorija koje likovi koriste (a često i publike) da bili razumljivi. »Psih« je odličan primer naveđenog. Dogadaji koji se odvijaju bivaju »objašnjeni« načinom kojim razbijaju konvencionalne kategorije motivacije karaktera i seksualnog identiteta, mada je na ovom stupnju »metafizičkom« dat pre »naučni« nego religiozni karakter. Ovaj drugi teži dominaciju u »gotičkim« filmovima horora-kao što su »Drakula« ili »Frankeštajn« – gde se »neprirodni« aktivi brutalnosti i razaranja, »nemoguće« metamorfoze identiteta, »natprirodna« događanja svih vrsta, opiru istovremeno i principima zdravog razuma i nauke – bar onakvim kakvi su definisani u ovim filmovima. Zbog toga, narativni proces u hororu teži da bude označen kao traženje tog diskursa, te posebne vrste znanja koja će omogućiti ljudskim bićima da shvate i kontrolišu ono što simulatno otečetovaju i izaziva njihovu »nevolutu«. Funkcija likova kao što su psihjatar u »Psihu« ili Van Helsing u »Drakuli« upravo je da uvedu i artikulišu takav diskurs.

U mjuziku i melodrami nasilje može da se uboliči na bitan način, kao što su to dešava, na primer, u »Priči sa zapadne strane« ili u filmu »Zapisano u vetr«, ali ne predstavlja samo po sebi označavajući karakteristiku, bilo da se radi o oblasti razaranja, bilo o njegovoj diskurzivnoj specifikaciji. U oba žanra narativni proces je inaugurisan erupcijom hetero seksualne želje i već čvrsto uboličen društveni poređak. Tu je, da kažemo, diskurs zakona i »kriminala« marginalizovan, mada ni u kom slučaju eliminisan, dok se metafizički diskurs žanra horora ili u potpunosti odbacuje, ili otvoreno kreira kao fantaziju. Uloge policajaca u »Priči sa zapadne strane« i sudije u »Zapisano u vetr«, kada se uporede s ulogama onih posrednika zakonskog oruđa igre u »Anatomiji jednog ubistva« (svaki na svoj način je porodična romansa), ilustruju razliku u statusu diskursa o zakonu među različitim žanrovima. U melodrami i mjuziku erupcija seksualnosti nije upisana prvenstveno kodovima zakonitosti, kao što to može da bude u trileru, ili, čak, slučajno, u vesternu (napr. »Poštanska kola«). Nasuprot tome, neuravnoteženost koja inauguriše narativni pokret označena je kao proces želje same po sebi, s različitim zaprekama koje sprečavaju njen ispunjenje, s očitim »zdravim razumom« utvrđenog društvenog poretka. Drugim rečima, proces želje u melodrami prekida ili problematizuje baš red diskursa koji delovanje zakona uspostavljuju nasuprot »bezakonju« i društvenom neredu. Melodrama tako dovodi do krize diskursa u opsegu ograničenom i deformisanom zakonom, ustanovljenim društvenim redom koji se instituiše na kraju vesterna ili detektivskog filma. Melodrama ne sugerise krizu tog poretka, nego svoju unutrašnju krizu, preuređivanje »u kući«.

Ukratko, treba da bude jasno da se u svakom ovde pomenutom primjeru ne govorio o elementima koji su, i sami po sebi, apsolutno ekskluzivni za pojedine žanrove. Generička specifikacija nije pitanje pojedinih i ekskluzivnih elemenata, mako definisanih, nego ekskluzivna i posebna kombinacija i artikulacija elementa, ekskluzivne i posebne težine za svaki pojedini žanr, a koje ovaj, u stvari, deli s drugim žanrovima. Heteroseksualna želja, elemenat koji se ovde помиње, naravno, ekskluzivan je za mjuziku ili za melodramu. Ali uloga koju ona igra u tom žanru je specifična i određujuća. Ne samo da ima mnogo veću funkcionalnu ulogu u razvoju naracije, ne samo da daje opravdavanje za akciju glavnih likova, nego takođe zaprema središnje mesto, nasuprot sekundarnom i perifernom prostoru u diskurzivnoj celini, mobilizovanu i izostrenou prethodno pomenutim žanrovima. Ukratko, njen prisustvo je potreba, a ne mogućnost izbora.

U mjuziku, želja i ispunjenje su uglavnom označeni parom činilaca diskurzivne suprotnosti: prvim, onim između privatnog i javnog, i drugim, između društvenog uspeha i promašaja. Svaki od ova dva činioča je zatim artikulisan preko skale čije polarne tečke predstavljaju harmoniju, s jedne strane, i razdor, s druge.

Harmonija i nesklad su izrazi koji se koriste da označe vidove uravnoteženosti i neuravnoteženosti u muzici. U tom kontekstu, oni se koriste da prikažu da je specifična inskripcija muzike određujući princip u aranžiranju zvučno-pojavnog odnosa, a takođe odnosa između elementa u okviru predstave, koji određuju žanr kao takav. Specifična inskripcija muzike je ta koja u mnoštvu diskursa konstituiše tekst, što, napokon, izostava, određuje i obeležava niz u kojem uravnoteženost i neuravnoteženost dostižu najsnažniji izraz i u kojem se narativni rasplet konačno odigrava. Drugim rečima, odломci s pesmom i igrom predstavljaju izmenu u organizaciji narativnog diskursa, obeleženog, na primer, različitom artikulacijom tela i glasa. Ove sekvene, ova druga »organizacija« utkana u naraciju, dozvoljava posebno snažan i koherentan prikaz konflikta, napetosti i problema koji se ukrštaju u naraciji kao celini. Oni, takođe, na izvesnim tačkama u nekom muzičkom filmu, predstavljaju terminе razrešavanja konflikata, napetosti i problema; u sekvenci »igre u mraku«, i »Dži zavesu«, činjenica da Sid Čeris i Fred Aster igraju zajedno, sjajno ukazuje na to da će njihovo međusobno neprijateljstvo s početka uskoro da se okonča, u velikoj meri ono je već i okončano govorom ritmičke interakcije njihovih tela. Bilo da se takvo razrešenje postiže u svim sekvencama s pevanjem i igranjem ili ne, ovde se radi o tome da te, muzički određene sekvene, u svojoj celovitosti i savršenosti predstavljaju diskurzivni modus, a razrešenje ili nedostatak razrešenja u odnosu na njega treba da budu izmereni, i kroz njega, konačno, dostignu stabilnost i ravnotežu.

Naravno, telo i glas nisu jedini elementi koji se ovde pojavljuju – javljaju se dekor, boja, kostim, pokret kamere, montaža i tako dalje; svu su transformisani i integrirani, svu su subjekti otvorenog estetičkog oblika organizacije, ukoliko je muzika ta koja upravlja aranžiranjem označavanja odnosa između i u okviru predstave, kao i između predstave i zvuka. Možda se zbog ovoga mjuziku smatra »najstilizovanim«, »najestetiziranim« od žanrova i zbog toga je obeležen konstantnim prisustvom diskursa o umetnosti, razonode u šou biznizu.

Najzad, različiti oblici komedije deluju kao označavajući poremećaj u osnovu na sam diskurs. »Luda komedija« teži da artikuliše red i nered preko snažnog mehanizma diskursa, proizvodeći nesrāzmer, kontradikcije i nelogičnost na novu jezik i koda, dok društvena (situacijska) komedija, s druge strane, teži da označi nered kao renečenje društveno institucionalizovane diskurzivne hijerarhije. Važno je naglasiti da su ova dva oblika samo globalne tendencije. Postoje očigledne društvene implikacije u mnogim

komedijama Čaplina, braće Maks, Tešlina i Houksa, kao što postoje učestali stupnjevi igre s logičkim mehanizmom diskursa kod Lubiča, Kapre i Stardžesa. Ali, ipak, dva tipa komedije ostaju određena kao specifično naglašavanje i orijentacija.

Pol Vilmen je ukazao na način operisanja »lude komedije« u svojoj diskusiji o delovanju gega u Tešlinovom filmu. On posebno naglašava stupanj na kojem su ovi gegovi zavisni od specifičnih semiotičkih logičkih skupova, stupanj na kojem oni funkcionišu, dovodeći lemente u situaciju jezičkog jedinstva:

»... Postoji veliki broj gegova koji se zasnivaju na osnovnim formama kombinacija. Ako prihvatišmo da se osnovne forme kombinacija sastoje od spađanja dve ili više činilaca da bi se proizvela nova struktura, onda je raznovrsnost konstruisana takvim gegovima, kao što je beba koja se utapa u pudera u *Spavaj milo moje* ili čovek u gipsanom oklopku u *Uredno-neuredno*. Geg s gipsanim oklopom nije samo oblik zamene, zato što se od gledaoca ne očekuje da prihvati nesrećenog invalida kao kompoziciju delova jednakih vrednosti – gipsani oklop plus čovek. Na isti način, ni napuderisana beba se ne posmatra kao kombinacija dvaju elemenata jednakih vrednosti, od kojih nijedan ne može da se odstrani iz jednačine – beba bez pudera/ pudera bez bebe. Na ovaj način, Tešlinovi gegovi ove vrste doslovce dekonstruišu, razbijaju vizuelno/ semantičko jedinstvo.«

Na čisto verbalnom nivou, gde su mehanizmi ove vrste najuočljiviji kao operacije diskursa, može se ukazati na mnoge primere u filmovima braće Maks, gde dialog sledi sopstvenu logiku, tako što vodi do semantičkih i dramskih apsurd-a: »Znam gde se nalaze sumnjivci: oni su u susednoj kući.« – »Ali«, susedna kuća ne postoji. » – »Onda ćemo je sazidati«. Kao detektivi u »Animal Crackers«, oni razmisljavaju na sopstveni način, od »Ovaj portret je naslikao slikar-levak« do »Ovu sliku je pojeo moljac – levak.«

Mnogi od Čapljinovih gegova, da se vratimo na nivo situacije, zavise od preplitanja niza ponašanja i radnji. Obrok od cipela u »Zlatnoj groznici« je klasičan primer, kao što je i nameštanje kreveta u rovu punom vode u »Pušku na rame«. Oba zavise od logike u kojoj je ponašanje istovremeno i logično i nelogično, oba su prilagođena i neprilagođena situaciji u kojoj se odvaju. U ova slučaja, međutim, postoje očigledne »društvene« implikacije u odnosu na strukturu od koje gegovi zavise.

Svojstva »društvene« komedije impliciraju oblikovanje polja socio-diskurzivnog poretka, u kojem se kao ključne tačke ukazuju klase i seksualnost. Poredak je »poremećen« zahtevom da se hijerarhija ponovo uspostavi. Stvaranje nove, »bolje« hijarhije postoje tako uslov za narativni rasplet. Kaprini filmovi su naročito pogodan primer za očitavanje tog procesa. U filmovima »Gospodin Smit ide u Vašington« i »Gospodin Dids ide u grad«, početna narativna ravnoteža označena je upadljivo »društvenim« terminima (u »Gospodinu Smitu« reč je o političkim institucijama i radnji se odvija u Senatu; u »Gospodinu Disu« radi se o bogatstvu, posebno onom koje cirkuliše kroz finansijske institucije). Ova ravnoteža, locirana u ova slučaju u grad, denotirana je korupcijom i nepravdom, kao zakonitostima utkanim u milje. Naivni, »idealistički« lik dolazi »spolja« i teži, na narativnom nivou, da prerasporedi početne elemente u drugačiju ravnotežu, ali i da to preuređenje konstituiše kao etičku potrebu. Pridošlica je nosilač diskursa koji, suprostavljen »gradskim« diskursima, produkuje humor i komično, diskursa unutar kojeg se artikulišu termini nužni za vrednovanje konačne ravnoteže.

Poglavlje iz studije »Genre« (British Film Institute, 1980)

Prevod s engleskom: Jasna Jovanov



ričard vidmark/madigan