

„TO JE SAMO MASA STVARI KOJA SE DESILA“: SIMPSONOVI I MOGUĆNOST POSTMODERNE KOMEDIJE

U središtu najbolje epizode *Simpsonovih* (*The Simpsons*) ne nalazi se apsolutno ništa („Mmmm... kremasta nepostojeća sredina. Aghghghgh...“). Ovo bi bilo razočaravajuće samo u slučaju da smatramo da nešto mora da postoji, odnosno da mi zaslužujemo to nešto. Sastavni deo postmodernog stanja, našeg stanja, jeste i takvo izigravanje očekivanja – ne samo konkretnih očekivanja, već ideje očekivanja uopšte, zajedno s linearnim konceptom uzroka i posledice – i njegovo uverenje da postoji stabilno i koherentno sopstvo koje će uraditi ono što se očekuje; to je njegova opšte naivnost povodom toga kako svet funkcioniše. Serija *Simpsonovi*, ma koliko plitka bila, sve je samo ne naivna; stoga, ona zahteva sofisticiran koncept humora.

Tradicionalne teorije komedije odgovarale su tradicionalnijim vremenima

Opisi Imanuela Kanta (veoma kantovski i, stoga, veoma neduhoviti) toga šta je duhovito – „grupisanje različitih ideja u istu kategoriju“ – objašnjavaju zašto su smešni vicevi o rabinima, biskupima i popovima koji se družu na terenu za golf. Ali ko uopšte danas priča ovakve viceve, i to bez ironije? Insistiranje Tomasa Hobsa da sav humor potiče iz iznenadnog osećaja superiornosti – vicevi donose uživanje jer neko drugi oseća bol, a to nisam ja – moglo bi da objasni zašto je smešno gledati *Tri spadala* (*The Three Stooges*), zašto je nekome smešno da priča viceve o ljudima druge narodnosti, ili zašto je presmešno istaći da je Hobs mrtav, a ti i ja nismo. Ali danas se toliko humorističnog programa bavi samoosudivanjem (setite se Lerijskog Dejvida ili Luisa Si Keja) da se Hobs nameće kao staromodan i neumestan – kao kada Don Rikls gostuje u seriji *Ki i Pil* (*Key & Peele*). Tvrdnja Anrija Bergsona da humor proističe iz nenamernih događaja, kada mi očekujemo da naiđemo na prilagodljivost i popustljivost kod ljudi, ali, umesto toga, zateknemo spotičuću blokadu – pravu ili metaforičnu – tako se da i sami često spotaknemo, svedoči ljudskom stanju. Ali u svetu gde je spoticanje postalo norma, a mogućnost univerzalnog ljudskog stanja je neprestano pod znakom pitanja, spoticanje nije toliko smešno kao što je nekada bilo.

Ali, eto nam problema: da je ova knjiga nastala pre nekoliko decenija, vrlo lepo poglavlje bi moglo da se napiše o Kantu i seriji *Troje zajedno* (*Three's Company*, pod naslovom „Dođi i zakucaj na naša vrata: Kant, Roper i smeštanje hetero- i homoseksualnih stavova pod isti krov“), ili o Hobsu i seriji *Zvono kao spas* (*Saved by the Bell*, pod naslovom „Važno je ne zva-

ti se Skrič“), ili o Bergsonu i seriji *Šou Dika Van Dajka* (*The Dick Van Dyke Show*, pod naslovom „O Hasoksu, pravom i metaforičnom“). Ali ko može da govori o *Simpsonovima*? Iako možemo da se smejemo Bernsu i Smidersu i njihovoj nemogućoj vezi, ili šefu policije Vigamu, s osećajem superiornosti, ili pak Homeru, iznenađeni njegovom beskrajnom mogućnošću prilagođavanja, taj smeh ne dopire do srži onoga što je smešno u ovoj seriji. To ne znači, naravno, da se *Simpsonovi* mogu smatrati *novinom*. Sa više od četvrt veka staža, serija *Simpsonovi* ne samo da je najdugovečnija animirana televizijska serija, već i najdugovečniji sitkom i najdugovečniji scenaristički program u udarnom terminu uopšte. Ono što je bilo novo – i nesumnjivo još uvek jeste – u vezi sa *Simpsonovima* povezano je s modernošću. Springfield se nalazi u središtu sveta koji je opet postmoderan.

Naravno, ovo je „bukvalno“ tačno. Springfield, rodni grad porodice Simpson, ne nalazi se ni u jednoj konkretnoj američkoj saveznoj državi, već, umesto toga, predstavlja eklektičnu geografsku mešavinu raznih mesta. Gledaoci su brzo ovo приметili, a serija je od toga napravila skromno samosvesnu šalu koja se stalno ponavlja. Ovo je dobro mesto da počnemo istraživanje postmodernizma jer način na koji je Springfield (dis)lociran nešto nam otkriva.

Mesto je, za modernizam, nebitno. Politika, metafizika i etika modernizma odbacile su važnost konteksta i situacije, moguću važnost postojanja jednog mesta umesto drugog. Cilj su bila univerzalna prava i univerzalni koncepti *Bića*, a univerzalne predstave individue su se stoga podrazumevale. Od Hobsovog izmeštenog stanja prirode, preko izmeštenog tržišta kapitalizma, sve do američke pretpostavke da je američka demokratija najbolji oblik vlasti u celom svetu, stoji, stoga, duga istorija mišljenja da je određenje mesta nevažno svemu što je zaista bitno. Projekat modernosti se čak i može opisati u okvirima sistematskog uništenja mesta: zlatni lukovi iz logoa „Mekdonaldsa“ izgledaju isto svuda na svetu, a i Big Mek ima isti ukus; kosmopolitizam uništava prave razlike čak i ako ih pretvara u robu; liberalno društvo bi želelo da se prema nama ophodi kao prema generičkim, izolovanim, individualnim jedinkama s generičkim, izolovanim i individualnim pravima; a tehnologija za masovnu komunikaciju nas tera da verujemo da smo blizu svoje porodice i prijatelja – i kuće – čak i kada smo neverovatno daleko. Jedan od mitova modernizma jeste, dakle, da možemo da živimo srećno i bez mesta.

Postmodernizam postaje svestan tih lažnih pretpostavki, ali ne pribegava melanholiji zbog jednako lažnih konstrukata o „dobrim starim danima“ i njihovim dobrim starim mestima. Springfield je oličenje tog ideala. Kao umetnička predstava, on je u isto vreme i opšti i generičan. On ne predstavlja određeno mesto u ovom svetu; ipak, on nije izmešten. Razmislite o važnosti grada za ovu seriju; uporedite to s prividnom beznačajnošću „stvarnih“ lokacijama drugih komedija. Los Anđeles je u seriji *Nova devojka* (*New Girl*) suštinski nevažan za identitete junaka i prirodu radnje, a činjenica da se serija *Štreberi* (*The Big Bang Theory*) odvija u Pasadeni u Kaliforniji je praktično nevažna, osim činjenice da neki od junaka rade na Kalifornijskom tehnološkom institutu u tom gradu. Kada se vratimo u šezdesete, grad Mejberi u Severnoj Karolini, u kojem se odvijala serija *Šou Endija Grifita* (*The Andy Griffith Show*), nedvosmisleno nosi dozu (i to na više načina) melanholije. Taj mali grad kao da je izgradio poštene komšije koji naseljavaju tu seriju, ali sentimentalni ton i potpuno odsustvo politike prema rasama i seksualnim orijentacijama i slobodama (iako je serija nastala

jala u vreme Pokreta za građanska prava) sugerise insistiranje na beloj rasi u maniru starog američkog Juga.

Stvari nisu takve u Springfieldu. Ovaj grad se možda ponosi činjenicom da ga je nemoguće smestiti samo u jednu američku saveznu državu, ali ova fluidnost u pozicioniranju ga ne čini opštim mestom koje nema uporište. Springfield je jedinstven i on ima svoje korene. Njegova istorija podučava junake, premda je ona promenljiva kategorija – setite se, na primer, Lisinog otkrića da je osnivač grada, Džebedaja Springfield, po kojem je on i dobio ime, zapravo bio užasan čovek, nakon čega ona odbija da podeli ovo otkriće jer shvata da se „istina“ uvek može prisvojiti, te da ljudi u gradu zaista neprestano, u svakom trenutku, konstruišu sami sebe i svoju istoriju (epizoda „Lisa i ikonoborstvo“ [“Lisa the Iconoclast”]). Springfield je takođe samodovoljan na način na koji to mnogi gradovi nisu, a trebalo bi da budu. Uprkos trenucima razornog globalizma, lokalni proizvodi (poput daf piva) prevladaju u odnosu na proizvode multinacionalnih korporacija (kao što je sredstvo za mašinu za sudove „Gospodin Sparkl“). Čak je i vlasnik lokalne nuklearne elektrane lokalni milijarder, a kada je on u jednoj epizodi proda „Nemcima“ (nakon toga ne teku med i mleko), njegova greška se brzo ispravlja (epizoda „Berns prodaje der Kraftwerk“ [“Burns Verkaufen der Kraftwerk”]).

Neki kritičari su sugerisali da je Springfield blizu klasičnog *polis*a, ali da na nerealan način predstavlja modernu lokalnu zajednicu – teza glasi: „[Z]ašto autentične filmske zvezde poput Rejnera Vulfkasa žive u Springfieldu?“¹ No, smeštanje zvezda i industrije u Springfield dokazuje bitnu činjenicu. Nestaje razlika između lokalne kulture i globalne kulture, ali ne na način na koji se to dešava u našem svetu. U našem, „stvarnom“ svetu (nazovimo ga marker „neanimiranim“ svetom), homogenizacija kulture funkcioniše tako da uništava sve što je lokalno. Arhitektura, hrana, jezik, muzika, humor i skoro svi običaji utkani u lokalne zajednice ustupaju mesto masovnoj produkciji stvari i mišljenja. Otud ranije spomenuti sveprisutni zlatni lukovi i Big Mekovi. Zaokret koji serija *Simpsonovi* uvodi jeste pretvaranje lokalne kulture u dominantnu – briše razlike, ali iz drugog pravca. To jest, restorani „Krasti burger“ nisu samo izrugavanje „Mekdonaldsa“, već i inverzija „Mekdonaldsa“. Krasti je lokalna poznata ličnost, a njegov lokalni biznis je predstavljen kao da je u pitanju homogenizujući i korporacijski lanac brze hrane s jasno određenim vlasnikom, kao da lokalno homogenizuje ostatak sveta. Iči i Skreči su svetski poznati junaci crtanih filmova koje sva deca obožavaju, ali se oni prave i produciraju na lokalnu. Serija *Simpsonovi* shvata da je komercijalizacija upletena u mrežu globalne produkcije i potrošnje, a da je svet koji ona prikazuje – čak i sama serija – u saglasju s tim.

Hajde da razjasnimo zašto je to tako. Postoje tri vrste televizijskih humorističnih serija: tradicionalne, moderne i postmoderne. Iako su obično poređane hronološki (ukratko, tradicionalne televizijske humoristične serije trajale su od 1950-ih do 1960-ih, modernističke od 1970-ih do 1980-ih, a postmoderne od 1990-ih do danas), ne postoji ništa nužno hronološko u vezi s njima. I zaista, *Leteći cirkus Montija Pajtona* (*Monty Python's Flying Circus*) iz 1970-ih bila je možda i prva postmoderna televizijska humoristična serija; *Kozbi šou* (*The*

¹ Paul A. Cantor. „*The Simpsons: Atomistic Politics and the Nuclear Family.*“ *Political Theory*, sv. 27, br. 6, 1999, str. 744.

Cosby Show) iz 1980-ih bio je svakako tradicionalan; dok je tek nekoliko serija iz 21. veka zaista postmoderno. Ipak, i takva staromodna linearna klasifikaciona šema ima svoje značenje. Uprkos tome, ovi tipovi se delimično mogu definisati svojim reakcijama na sopstveni status u kulturi i, stoga, svojim odnosom prema sopstvenoj produkciji.

Sva produkcija je donekle u saglasju s modernim tržištem, uključujući produkciju koja omogućuje televizijske humoristične serije. Ako serija to ne priznaje, niti je čak imalo svesna toga, ona će biti *tradicionalna*. Komercijalizacija nikada nije bila tema serije *Sou Done Rid* (*The Donna Reed Show Show*), iako je to svakako bio slučaj za samu Donu Rid. Ako serija priznaje, na primer, komercijalizaciju kulture i pokušava da pronađe izlaz iz toga, ona će biti *moderna*. Postoje mnogo modernističkih trikova kako se dolazi do toga. Neke modernističke emisije naivno pokušavaju da stvore zajednicu pokazujući kako se lokalni proizvođači koriste kao da su jedini proizvođači u radnjama. Druge cinično pokazuju samo proizvode masovne produkcije (time prihvatajući njihov status) i mame nas u lažnu zajednicu s junacima, imenujući proizvode koji su nam zajednički. Serija *Sajnfeld* (*Seinfeld*) se, recimo, odlučuje za potonju taktiku. Shvatajući da su imena brendova svuda oko nas, *Sajnfeld* ih eksplicitno imenuje, navodeći gledaoce da veruju da imaju nešto zajedničko s junacima („I ja volim slatkiše džunior mints!“). Priznavanje prirode kulture reklamiranja stoga čini ovu seriju modernističkom umesto tradicionalnom. Mogla je postati i postmoderna da je priznala svoje saglasje s tom kulturom i ukorenjenost u nju.²

Ali, serija *Simpsonovi* radi upravo to. Ona prihvata šta je i kako je pozicionirana u svetu. Ona otkriva element veštačkog na kojem se zasniva. Priznaje saglasje s kasnim kapitalizmom. I daje nam razlog za smeh koji ne podrazumeva zlu nameru u isto vreme, ne zahteva da ili ignorišemo kompleksnosti sveta ili zamislimo da možemo da se uzdignemo iznad tih kompleksnosti. Stoga, na primer, pretvarajući lokane proizvode i lokalnu kulturu Springfilda u pretpostavljenu masovnu kulturu sveta, serija *Simpsonovi* priznaje odnos između te dve stvari, ali nas navodi da razmišljamo o tom odnosu na nov način. Ona ne ostaje izvan tog odnosa, već ga podriva iznutra. Praviti takve topološke manevre je teško kada ste uroñjeni u medijum koji je iskrivljen, ali to je jedini autentičan stav koji možemo da zauzmemo u postmodernom svetu.

Razmotrimo, na primer, čokoladicu baterfinger. Snažna saradnja *Simpsonovih* i „Baterfingera“ traje od kraja 1990-ih, a Bart i drugi stanovnici Springfilda pojavljivali su se u različitim reklamama na televiziji i u štampanim medijima. Pakovanje čokoladnih kuglica baterfinger BB's (verzija čokoladice u malom loptastom obliku) je ukrašeno, na primer, slikom Barta koji se histerično smeje i Krastija koji kaže: „Ja svesrdno podržavam ovaj proizvod i/ili promociju.“ To su trenuci u kojima *Simpsonovi* priznaju svoje saglasje. Ovaj tekst ima više nivoa razumevanja. Na najočiglednijem planu, ova prezentacija je drugačija od ostalih veza s proizvodom. Slika junaka ili poznate ličnosti stavlja se s namerom da proda proizvod.

² Postojali su pokušaji da se to uradi, naročito u narativnom luku o Džeriju i Džordžu koji pokušavaju da mreži En-bi-si prodaju ideju za sitkom zasnovan na njihovim životima – „ni na čemu“ – ali serija u celini bila je jasno modernistička s momentima postmodernizma (za više detalja o toj epizodi videti: Albert Auster. „Seinfeld: The Transcendence of the Quotidian“. *The Sitcom Reader: America Re-Viewed, Still Skewed*. Mary M. Dalton, Laura R. Linder (ur.). Albany: State University of New York Press, 2016, str. 189–197).

Nekada je, dakle, bilo dovoljno staviti sliku Žene iz crkve (The Church Lady, lik iz serije *Uživo subotom uveče* [Saturday Night Live]) na majicu, ili – što je bilo bliže ideji veza sa prodajom proizvoda – sliku Majkla Džordana na kutiju žitarica vitis ili Džar-Džara Binksa na limenku pepsija (dok se Britni Spirs uvijala na reklami za pepsi, pokazujući nam svoju limenku). U slučaju baterfingera, Krasti govori, potvrđujući da reklamira proizvod, ne pokušavajući da se izdigne iznad toga. Takođe, on priznaje da je ovo norma: da on toliko često nastupa kao kapitalistička marioneta bez stava da mu je potrebna *generička* izjava za prodaju. Činjenica da mu ne smeta da ta izjava ostane generička – on ne menja frazu „ovaj proizvod i/ili promocija“ u „ove čokoladne kuglice baterfinger BB’s“ – upućuje na pretpostavljeni cinizam povodom takve komercijalizacije, kao da nema potrebe potruditi se istaći koji je proizvod u pitanju jer svi mi znamo da onome ko ga reklamira to zaista nije bitno. A činjenica da nam se Bart smeje s pakovanja jer smo poverovali to i potvrđuje. Bart se ne smeje samo zato što je svestan svojeg (i našeg) saglasja. Smeje se jer zna ono što i mi znamo: zna da je Krasti poznat u *Simpsonovima* po tome što podržava užasne proizvode, po tome što ima seriju nebezbednih kućnih aparata i dečjih igračaka sa svojim likom, pa čak i po tome što prodaje žitarice Krasti-O koje u kutiji sadrže nazubljene delove metala u obliku slova O (epizoda „Okolo Springfielda“ [“Round Springfield”]). Dakle, kupiti čokoladice baterfinger koje Krasti podržava znači kupiti loš i potencijalno opasan proizvod. A mi to rado radimo.

To ne znači da ne postoji razlog za smejanje tradicionalnoj ili modernističkoj komediji. To ne znači ni da serije *Sajnfeld*, *Šou Done Rid*, pa čak ni *Troje zajedno*, nisu smešne. One jesu smešne (mada je svaka naredna sve manje smešna, i to ekspanzionalno manje smešna). Definirati postmodernu komediju ne znači omalovažavati modernističku ili tradicionalnu komediju. U ovom poglavlju sam pokušavao da primenim neke modernističke postupke u pokušaju da budem duhovit. Spominjanje primera iz ovih serija bez detaljnijeg objašnjavanja (kao što su reference na gospodu Sparkla ili Ropera) jeste pokušaj jeftinog uključivanja: ako shvatite stvar na koju upućujem, nasmejaćete se; ako se nasmejete, onda ste deo „zajednice“. Vi i ja verovatno nemamo toliko toga zajedničkog, tako da ja – filozof koji se muči – prihvatam sve što mi je dostupno. Sve to bi postalo postmodernistički smešno tek kada bih vam priznao da to radim, a vama to bilo oslobađajuće i duhovito. Bojim se da se ni jedno ni drugo neće desiti.

Ne možemo se, dakle, uzdići iznad sveta.

Ne treba za tim žaliti. Ništa se ne uzdiže.

Nekada se mislilo da se jezik uzdiže iznad svega, ili bar da opstojava povrh svega. Jezik je, pre postmodernizma, reflektovao svet. Reči su imale značenje jer su posezale ka stvarima i označavale ih. Predlozi su imali značenje jer su posezali ka stanju stvari i označavali ga. Jezik je magično lebdeo iznad nas, a reči su pre preslikavale našu stvarnost no što su je stvarale. Ali ništa zaista ne lebdi.

Reči nisu pričvršćene same za sebe kao što oznake stoje na stvarima. Jezik ne funkcioniše kao samolepljivi listići u kući na plaži Neda Flandersa koji označavaju svet oko nas i upućuju nas u značenje („Leto 4 puta 2“ [“Summer of 4 Ft. 2”]). Umesto toga, reči su pove-

zane u isprepletanu mrežu autoreferenci. One znače jedna drugu; one znače ono što smo se mi složili da im dozvolimo da znače. I pomoću njih rezbarimo neprestano rastegljiv svet umesto da preslikavamo nepopustljiv svet. Stoga, kada kažem: „Volim te“, ne postoji stabilan i univerzalan predmet na koji se svaka reč odnosi. Ne postoji obavezan odnos same ljubavi, ljubavi s Drugim, ili platonske ljubavi koji se predstavlja između njih. Rečenica „Volim te“ ima značenje jer svaka reč znači druge reči, i zato što, kad je izgovaram, izgovaram odjek svake prilike u kojoj je ta rečenica ikada izgovorena u prošlosti: ona znači sve što je oduvek značila. Sav jezik je metafora.

Ne postoji, dakle, izlaz iz ovoga, ne postoji uzdizanje, ne postoji beg od jezika. Ali, postoji još uvek prilika da se govori „istinito“. Činiti to zahteva navodnike; kad nema istine, jedino nam preostaje „istina“. A serija *Simpsonovi* majstorski koristi diskurs navođenja. Umberto Eko pojašnjava to ovako:

Mislim na postmoderno stanovište kao na muškarca koji voli neku veoma obrazovanu ženu, i koji zna da joj ne može reći „očajnički te volim“, jer on zna da ona zna (i ona zna da on zna) da je ovakve fraze već napisala Lijala. A ipak, rešenje postoji. Mogao bi da joj kaže: „Što bi rekla Lijala, očajnički te volim.“ I tako, izbegavši lažnu nevinost, jasno stavivši do znanja da se više i ne može nevinost govoriti, ipak će ženi reći ono što je htelo: da je voli, ali da je voli u jednom razdoblju koje je izgubilo nevinost. [...] [O]boje bi se svesno i prijatno poigrali ironijom...³

Eko je na tragu nečega ovde, ali možda imamo nekoliko prigovora. Ironija nije samo igra; to je jedina igra koju imamo. To je neizbežan, osnovni kasnomodernistički kontekst svih značenja. Kada to shvatimo – a shvatamo da su naše reči neprestano pune odjeka svih prošlih upotreba, i da nevinost nije samo izgubljena, već da nikada nije ni bila tu – ne moramo da čutimo od straha da ćemo se izražavati naivno. Umesto toga, moramo da priznamo svoje stanje i svoje saglasje. Jedan od načina da to uradimo jeste da budemo predvodnici u upotrebi diskursa navođenja. Pisci ljubavnih romana nisu nam zaista ukrali rečenicu „Volim te“, i učinili je previše otrcanom za svakodnevnu upotrebu. Radi se o tome da sve reči istovremeno iskazuju druge reči i sva prošla značenja; i stoga, uopšte govoriti znači rizikovati da zvučite banalno i klišeizirano. Čak i Eko odjekuje. Ne možemo da se uzdignemo iznad toga, ali naš govor može to da prizna. Otud, govorimo koristeći citiranje: „Što bi rekli u ljubavnim romanima, i u sapunicama, i kod Šekspira, i na nalepnicama parkiranih automobila, i svuda od Kulina bana: 'Očajnički te volim.'“

Ponekad to radimo eksplicitno. Kad udarim palac ili zaradim neku drugu blagu povredu, ponekad ću na pitanje kako mi je odgovoriti lošim britanskim akcentom: „To je samo površinska povreda.“ Ako moram da izađem iz prostorije u nezgodnom trenutku – tokom jela ili razgovora, na primer – nekoliko puta sam, lošim austrijsko-nemačkim akcentom,

³ Prevod naveden prema: Umberto Eko. „Postite uz *Ime ruže* (1983)“. *Ime ruže*, prevod Milana Piletić. Beograd: Novosti, 2004, str. 472–473. Uzgred, ovaj prevod se poziva na italijansku spisateljicu Lijalu Negreti, a original, na istom mestu, na englesku spisateljicu Barbaru Kartland. (*Prim. prev.*)

promrmljao: „Vratiću se.“ I žalim budalu koja se usuđuje da mi kaže: „Dakle, mora da se šališ.“ Jer se retko šalim. I zato što ne volim da me zovu Dakle.⁴

Znam da neki to rade toliko da nerviraju ljude oko sebe. I ja poznajem neke ljude koji to rade toliko da nerviraju. Svesno se trudim da ne postanem jedan od njih. To vrlo brzo naprosto prestane da bude smešno jer ljudi deluju kao neprilagođeni hvalisavci koji oponašaju svaki kulturološki trenutak iz prošlosti i nikada ne koriste sopstveni glas. Ali poenta koju treba zapamtiti jeste da svi mi to radimo, želeli to da priznamo ili ne, i to sve vreme. I priznati to je jedina autentična stvar koja nam preostaje. Ipak, šala koja se ispriča svakih pet minuta brzo postane dosadna.

Serija *Simpsonovi* priznaje da je uključena u diskurs navođenja na nekoliko nivoa, koristeći različite šale o istoj stvari na svakih pet sekundi. U krajnjem postmodernom okretu, ona često citira samu sebe (što je još jedan način razumevanja autoreferenci na sopstveno pretvaranje u robu). Ali ona citira i druge vidove umetnosti – jezički, vizuelno i tematski. Kao takva, ona ne komentariše američku porodicu, već predstavu američke porodice na televiziji. I zaista, ne bi moglo biti drugačije; značenje porodice danas jeste ono značenje koje ona ima na televiziji. Na prizemnijem nivou, ova serija će, shvativši da se radi o vizuelnoj umetnosti i da su druge vrste umetnosti bile prisutne pre nje, često formirati scenu koja je u vezi sa scenama koje su bile prisutne pre nje.

Trinaesta sezona serije se 2002. godine završila epizodom u kojoj Homer postaje meta mafije, a dok se Debeli Toni i njegova ekipa voze ka kući Simpsonovih, rekreira se uvodna špica serije *Porodica Soprano* (*The Sopranos*), ali se umesto delova Nju Džerzija pojavljuju delovi Springfilda (epizoda „Čale ima novu značku“ [“Poppa’s Got a Brand New Badge”]). Zašto? Kako neko može da na autentičan način u umetnosti predstavi mafijaški obračun bez citiranja *Porodice Soprano*? Klifhenger s kraja šeste sezone (epizoda iz dva dela „Ko je ubio gospodina Bernsa?“ [“Who Shot Mr. Burns?”]) u celini upućuje na seriju *Dalas* (*Dallas*) i vrhunsko klifhenger pitanje „Ko je ubio Džej Ara?“ Zašto? Kako neko može da napravi ne-naivan klifhenger i da ne prizna da vrhunski klifhenger već postoji?

U epizodi „Tramvaj zvani Mardž“ (“A Streetcar Named Marge”), postoji više referenci na klasične filmove: Megi pokušava da pobjegne iz Vrčića Ajn Rend (!) u stilu filma *Veliki beg* (*The Great Escape*); Homer, Bart i Lisa dolaze u vrtić samo da bi shvatili da su ga preuzele bebe u stilu filma *Ptice* (*The Birds*) (sve sa bebama sa cuclama koje izviruju sa svih strana i *cameo* pojavljivanjem animiranog Hičkoka); dok Homer izražava svoju početnu nezainteresovanost Mardžinom glumom tako što cepa program predstave, pretvara ga u lepezu i igra se s njim kao što to u filmu *Građanin Kejn* (*Citizen Kane*) radi lik kog tumači Džozef Kotten kad je prinuđen da gleda Kejnovu suprugu i njenu užasnu glumu. Zašto, zašto, zašto? Kako neko može da govori o želji da izbegne nepravedne autoritete, o jezi koja se oseti kad vidi kako neko ko je mali i navodno nemoćan odjednom preuzme kontrolu, o dosadi koja nastaje usled loše izvedbe bez citiranja ovih postojećih trenutaka iz našeg kolektivnog iskustva? Kad Homer kaže: „Dosadno mi je“ – što na vizuelnom planu znači nacrtati Homera

⁴ Naravno, vama to ne treba govoriti, ali citati se odnose – ovim redosledom – na *Monti Pajtona i Sveti gral* (*Monty Python and the Holy Grail*), *Terminatora* (*The Terminator*), animiranog Mister Tija u *Simpsonovima*, te na film *Ima li pilota u avionu?* (*Airplane!*).

kako izgleda da mu je dosadno – to je kao kad kažemo: „Volim te.“ Kad Homer citira nekoga drugog da iskaže svoju dosadu – što na vizuelnom planu znači rekreirati (citirati) scenu iz *Građanina Kejna* – to je kao kad kažemo: „Što bi rekla Lijala, očajnički te volim.“

Što bi rekao Prodavac stripova: „Ovo je možda najgore... poglavlje... ikada.“

Serija *Simpsonovi*, kako se ispostavlja, nije uopšte plitka. A sve što smo ranije rekli o potrebi za novom teorijom komedije da bi se razumela ova serija bilo je samo priča. I zaista smo dosta pričali o pričanju. O rečima i jeziku i autoreferencama. I premda smo podosta govorili o tome kako su *Simpsonovi* postmoderna umetnost, nismo govorili o tome zašto je ta serija toliko smešna. Natuknuli smo tu i tamo šta je čini tako uspešnom u humorističkom smislu, ali nismo došli do potpuno nove teorije postmoderne komedije.

Naravno, to bi nas razočaralo da smo pomislili da je tu trebalo da bude nečega, da za služujemo nešto na kraju. U iskorenjenom modernizmu, *Simpsonovi* iskorenjuju zamke modernizma, uključujući linearnost, narativni tok i očekivanje uopšte. Ponekad je čudovište s kraja knjige bilo tu od početka. Ponekad je to sam dopadljivi pripovedač. I kraj je, stoga, sredstvo – i tako je uvek bilo.

Kad Bart donira krv gospodinu Bernsu koji je na samrti, samo da bi zauzvrat dobio pi-smenu zahvalnicu umesto nagrade, Homer odgovara pišući bezobrazno pismo: „Dragi gospodine Berns, [...] Jako mi je *drago* što ste uživali u krvi mog sina. A vaša *zahvalnica* je bila *tako divna*. Za slučaj da ne možete da prepoznate, sarkastičan sam.“ (epizoda „Krvna osveta“ [“Blood Feud”]). Nakon razmatranja da nekoga unajmi da prebije Homera zbog drskosti, Berns popušta i kupuje Simpsonovima ekstravagantan poklon – gigantsku kame-nu olmečku glavu koja košta 32.000 dolara. Na kraju epizode, Simpsonovi su kod kuće i pokušavaju da otkriju značenje svega toga:

HOMER: Spasiš čoveku život, i šta dobiješ zauzvrat? Ništa. Manje od ništa. Samo ogroman i strašan kamen.

BART: E, čoveče, nemoj da pljuješ glavu.

MARDŽ: Homere, važna je pažnja. Naravoučenije priče jeste da je dobro delo samo po sebi nagrada.

BART: E, pa dobili smo nagradu. Glava je baš kul.

MARDŽ: Onda... Valjda je naravoučenije da nijedno dobro delo ne prođe nenagrađeno.

HOMER: Čekaj malo. Da ja nisam napisao ono bezobrazno pismo, ne bismo dobili ništa.

MARDŽ: Pa... Onda pretpostavljam da je naravoučenije da ko najviše kuka, najviše i dobije.

LISA: Možda ne postoji naravoučenije za ovu priču.

HOMER: Upravo! To je samo masa stvari koja se desila.

MARDŽ: Ali je ovo svakako bilo nezaboravnih nekoliko dana.

HOMER: Amin! (Opšti smeh.)

Nije, pretpostavljam, samo jedno naravoučenije neispravno. Već su sva ispravna. A sa svim je adekvatno to što sva ona skreću pažnju na plastičnost samog narativa i klišetiziran način na koji se narativ neminovno shvata.

I tako dolazimo do mogućnosti da epizoda – ili poglavlje knjige – može biti zadovoljna time što je svesna toga da je čini samo masa stvari koja se desila, i da ona ide tamo gde bilo koji gledalac želi da ona ode, i da ona znači upravo ono što je oduvek značila – i ona sama, a i sve ostalo – priznajući naročito to da, čak i dovodeći u sumnju mogućnost kraja i naravoučenja, tvrdnja da je to „samo masa stvari koja se desila“ postaje i naravoučenje i kraj. U našem Posrnulom vremenu, tako možemo da održimo i pokažemo ono što nam je najbitnije: svoj nedostatak nevinosti. Najzad, nema šta da ne volimo u vezi s jeseni.⁵ Utvrdili smo da je ovo vreme premijera sezona umesto njihovih finala. I tako, nosimo svoja prava dostignuća s ponosom: zbirku skerletnih slova koja čine naš jezik; svoju vrtoglavu grešnost; svoju ponosno mešovitu prirodu i kulturu; znanje da znamo šta serija *Simpsonovi* zna: serija *Simpsonovi* zna šta mi znamo, a svi mi znamo da se očajnički volimo *ad infinitum*. Tako onda možemo da održimo svoj manjak nevinosti i ostanemo hladnokrvni. A to je, na kraju, jedini način da izbegnemo kliše, naravoučenje i banalne zaključke.

Izvornik: H. Peter Steeves. "It's Just a Bunch of Stuff that Happened": *The Simpsons* and the Possibility of Postmodern Comedy". *The Sitcom Reader: America Re-Viewed, Still Skewed*. Mary M. Dalton, Laura R. Linder (ur.). Albany: State University of New York Press, 2016, str. 235–246.

(S engleskog preveo **Dragan Babić**)

⁵ Igra reči: engleska reč *fall* označava i Pad, ili Posrtanje, u biblijskom smislu, ali i godišnje doba. (Prim. prev.)