

МИОМИР Г. ПЕТРОВИЋ*
Мегатренд универзитет
Факултет за културу и медије
Београд

УДК 165.75:141-319.8
Монографска студија
Примљен: 03.08.2013
Одобрен: 17.09.2013

МИТОЛОГИЈА И МОРФОЛОГИЈА (ДРАМА И МИТ)

Сажетак: По питању повезаности мита са савременим човеком многе одговоре је током 20. века покушала да да антропологија. Пре свега, антропологија (од грчког *ανθρωπος*, *antropos* - људско биће, и *λογος*, *logos* - знање) представља скуп научних дисциплина које се баве проучавањем физичких и друштвених карактеристика људске заједнице путем систематизовања историјских и географских кодова, културолошких околности, религије и ритуала и веза међу члановима посматране заједнице. Како је човек активно биће које се не формира једнострано, само под утицајем спољашње средине, већ и сам врши дејство на своју околину управо је антропологија та која испитује све врсте односа између човека и његовог света, као и резултате који настају из тих односа у виду друштвених и културних тековина које за човека граде један нови свет. Тај свет је немогуће свести на изворну природну околину која окружује жива бића.

Кључне речи: Мит, Митологија, Структурализам, Морфологија, Уметност, Митографија, Драма, Авангардна драма, Егзистенцијализам

Увод

Свет, по поимању људског бића које живи у људској заједници сачињавају различити облици друштвене организације чијим се правилима подвргавају појединци који живе у одређеном друштву и разне друштвене установе помоћу којих људи уређују своје односе и остварују своје циљеве. У том новом свету реализују се и различите духовне

* miomir.pe@sbb.rs

тековине помоћу којих људи задовољавају своје новонастале потребе: митови, религије, филозофија, наука, уметност, нормативни систем. Уколико желимо да одговоримо на питање: *Шта је човек и на који начин постоји?*, морамо проучавати тај нови, сложени свет у целости.

Управо антропологија тежи да пружи објективне податке који омогућавају научне одговоре на горе постављана питања, проучавајући свет у коме човек живи, а који се састоји из разноликих друштава и култура.

С друге стране, структурализам – као теоријско/методолошко становиште које је основа за истраживање текстуалног, односно социјалних, етничких и културних целина, а полазећи од идеје тоталитета и идеје међузависности јединица или целина – даје одговоре на питања присуства мита у дијахронијској равни човекове егзистенције. Структуралистички поступак подразумева уважавање плуралитета организација. У јединствену целину се повезују различити делови или скупови чије се постојање у почетку постулира – односно тотализира. Скупови се повезују на основу њихових међусобних разлика а структура се третира и као подповршинска конфигурација запажених чињеница и као интелектуално оруђе помоћу кога се открива закон променљивости.

По структуралистима, поглавито Фредерик Де Сосиру, човек је суштински интелектуално биће које твори форме и значења, комбинује делове у целине, уочава или фиксира елементе и конструише их у целине у две основне димензије: синхронијској (симултано-просторној) и дијахронијској (временској). Ипак, треба имати на уму да је структурализам поникао у управо на језику. У ширем смислу структуралисти настоје да језичке појаве увек посматрају у системској међуповезаности, тако да на видело изађу структуре које образују скупови елемената.

По уверењима структуралиста језик је систем знакова чије активирање омогућава говорно општење међу члановима језичких заједница, односно као рода по чијим се конвенцијама састављају поруке. Место и вредност сваког појединог елемента у систему нису одређени његовим материјалним одликама, него његовим положајем према другим саставним елементима и према целини. Тако Де Сосир каже да је ”језик је форма, а не супстанца”¹, дакле структура чији се саставни делови држе на окупу захваљујући мрежи односа која их узajамно условљавају. Оваква схватања, која леже у самој основи лингвистичког приступа феномену језика, повремено су изазивала разне неспоразуме у другим кру-

¹ Де Сосир, Фредерик, „Курс опште лингвистике”, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Нови Сад 1996, стр. 28.

говима - антропологији, социологији, филозофији, теорији књижевности. Значење које се придаје често и не увек прецизно употребљаваном термину 'структурализам' понекад се осетно разликује код различитих аутора.

Тако ће Клод Леви-Строс покушати да покаже како је неодржива теза класичне француске социолошке школе о битној разлици између *примитивног* и *цивилизованог* менталитета. Социјална антропологија Леви-Строса треба "увек да тежи сазнању тоталног човека, кога у једном случају посматрамо полазећи од његових производа, а у другом од његових представа"². Друштво је, по Леви-Стросу смислен тоталитет који доминира својим деловима. За разлику од *функционалиста*, он сматра да друштво није (само) функционална целина "него је својеврсна структура која је функционална, али и више од тога"³. Структурална антропологија настоји да истражи шта је то *више* и да споји научну објективност са тоталитетом и смисленошћу друштвених феномена. Леви-Строс је своје *вјерују* добрим делом изградио кроз полемику са функционалистичким теоријама, дискурсом који је доминирао друштвеним наукама током педесетих година прошлог века. Њихова потрага за функцијом одређене појаве или институције у примитивним људским заједницама довела је до извесне инверзије самих идеја антропологије – одређена појава, трагови култа или сам олтар добијао је своју дефиницију само у случају да постоји јасан траг о његовој функцији.

У свом без сумње најпознатијем делу, *Структурална антропологија*⁴ Леви-Строс види културу као систем симболичке комуникације које треба анализирати управо методама којима се приступа у теорији књижевности и којима се проучавају морфолошке карактеристике фикционалног књижевног дела, политичког говора или филма, на пример. Делотворност симбола посматра у њиховој „индикативној особини којом су формалне хомологне структуре изграђене од разних материјала, на различитим нивоима, повезане једна с другом"⁵.

Уметност и мит

О вези мита и приповедачке књижевности, истакнути теоретичар књижевности Нортроп Фрај каже: „Када критичар приступа неком

² Леви-Строс, Клод, „Дивља мисао”, Нолит, Београд 1971.

³ Levi-Stros, Klod, „The Effectiveness of Symbols”, New York 1963, стр. 201.

⁴ Levi-Strausa, Claude, „Strukturalna antropologija”, Školska knjiga, Zagreb 1988.

⁵ Исто, стр. 288.

књижевном делу за њега је најприродније да га ‘заледи’, да игнорише његово кретање у времену и да га посматра као довршени образац речи, чији су сви делови истовремено присутни. Овај приступ је заједнички готово свим врстама критичких поступака нових и старомодних критичара. Међутим, у непосредном доживљају књижевности, који се разликује од критике, свесни смо да постоји нешто што бисмо могли назвати убеђење у континуитет, нека сила која нас нагони да окрећемо странице романа и останемо у позоришту. Континуитет може да буде логичан или псеудологичан, психолошки или реторички, може да се налази у ‘буди и навали’ епског стиха или у неком примамљивом облику као што је идентитет убице у детективској причи или прво љубавно искуство јунакиње *романсе*. Исто тако прочитавши неко дело можемо да схватимо да је осећање континуитета чиста илузија, као да смо били под дејством неких чини.⁶

Наравно да сама митска прича поседује карактеристике које су иманентне приповедачкој књижевности као што су се и Хомерове *Илијада*, у недостатку историографских дела – будући да „историја” као наука у датом тренутку не постоји и да су ова два епа, у датом тренутку, једини траг о нечему што се *догодило* (?) – могле, у одређеној епохи, сматрати самом историјом. Тако се и мит, управо због својих наративних карактеристика, у датом тренутку може перципирати и као уметност, сама по себи. Ипак, слика о истоветности мита и првобитне књижевности промениће се спонтаним дефинисањем медија. Самим тим, доћи до *супероперационлизације* и „одвајања”, односно појаве родова.

„У већини ‘фикционалних’ дела одмах постајемо свесни да се *митос* или склоп догађаја, који одржава нашу пажњу, обликује у јединствену целину. Континуално, често и несвесно, покушавамо да из онога што смо досад прочитали или видели изградимо шири образац симултаног значења. Сигурни смо да одређени почетак приче наговештава одређени крај, и да прича није налик на душу у природној теологији која се јавља у неком произвољном тренутку у времену, и живи заувек. Стога често настављамо да читамо и заморан роман да бисмо видели ‘како ће да се заврши’. То значи, очекујемо да дођемо до одређене тачке при крају дела у којој се линеарна суспензија разрешава и јединство целокупне замисли књижевног дела постаје концептуално видљиво. Ову тачку је Аристотел назвао *анагнорисис*, и боље ју је превести као ‘препознавање’ него као ‘откриће’. Трагички или комички ‘заплет’, не представља праву линију, већ параболу која личи на облик уста на конвенционал-

⁶ Фрај, Нортроп, „Мит и структура”, превела Маја Херман Секулић, Светлост, Сарајево 1991, стр. 36-60.

ним маскама. Комедија има заплет у облику слова У са радњом која тоне у дубоке и потенцијално трагичке преокрете да би се изненада окренула навише ка срећном крају. Трагедија је у облику обрнутог слова У, са радњом која расте од кризе до перипетије а затим се спушта до катастрофе кроз низ препознавања, обично неизбежних последица претходних чинова. Међутим, ни у једном случају се не препознаје ништа ново, већ нешто што је обично одавно присутно и што својим поновним јављањем или манифестовањем доводи завршетак дела у раван са почетком”⁷, тврди Фрај.

Појава у којој нам перцепција наративног уметничког дела доноси духовно/душевно задовољство чак и уколико је хоризонт ишчекивања остао неиспуњен, односно у коме нам је расплет све време био на „дохват руке” – а то је примарна карактеристика криминалистичког романа, који за пример узима и Нортроп Фрај – враћа нас у филозофски домен мита. Будући да је мит прича о стварању света и успостављању реда у њему разрешење које у себи не садржи „нечувене” већ познате, на неки начин очекиване елементе делује умирујуће и обнавља уверење у постојаност света у коме човек живи. Митска прича је прича чија се „радња одвија у свету који је изнад обичног времена или му претходи, у *илло темпоре*, по речима Мирче Елијадеа. Стога је она, као и народна прича, апстрактни образац приповедања... Природно је, онда, да мит привлачи писца ‘фикције’ колико и народна прича. Он му пружа већ готов, пати-ниран оквир и омогућује му да све своје снаге посвети разради своје конструкције. Стога је употреба мита код Џојса или Коктоа, као и коришћење народне приче код Мана, паралелно употреби апстракције и других средстава која наглашавају композицију у савременом сликарству.”⁸

Ипак, поставља се питање зашто, уколико већ има намеру да се у свом делу бави митском представом, уметник мора да направи рационалан избор начина на који то жели да спроведе? Шта је ту у начину што одређује присуство мита?

„Када наиђемо на експлицитно митологисање у књижевности, или писца који покушава да укаже на митове који га посебно занимају, треба да их узмемо као потпору или потврду за наше проучавање жанрова и конвенција које писац користи. Мередитов *Егоиста* је прича о девојци која је за длаку избегла да се уда за себичњака, обилата експлицитним и посредним примерима песничких слика које нас упућују на два најпознатија мита о женама које су се жртвовале, на приче о Андромеди и

⁷ Исто.

⁸ Исто.

Ифигенији. Такве алузије биле би бесмислене и неразумљиве изузев као Мередитове индикације о свесној употреби конвенционалног облика приче.

Осим тога, у поезији, као и у миту, аналогија и идентитет представљају основне концептуалне елементе који се поново јављају као уобичајене говорне фигуре, поређења и метафоре⁹, пише Фрај.

Френсис Фергасон и мит

Није мали број теоретичара књижевности и уметности који своје систематизације уметничких дела постављају ослањајући се на *митску импликацију* (пре но на само присуство митске матрице). Већ смо навели анализе Нортоба Фраја, сигурно најпознатијег међу њима. Један таквих теоретичара је и Френсис Фергасон који, у својој књизи *Суштина позоришта*¹⁰, не само да полази од митске импликације која савремено уметничко дело доводи у сферу потпуне актуелизације или га, с друге стране, оставља у сфери парцијелног, већ даје једну од најмаркатнијих и можда најригиднијих систематизација драмске књижевности. Фергасона, наиме, интересује сврха књижевног дела а не његов облик, у његовом фокусу је телеологија литерарног *покушаја*.

„Фергасон полази од уверења да савремено позориште не одражава комплетно Шекспирову идеју о драми као огледалу у коме се пројектује природа човека и тело и душа једног доба. И у својим најбољим резултатима модерна драма (а осмотримо ли пажљивије Фергасоново резоновање, видећемо да под модерном драмом он подразумева целокупно драмско стваралаштво после Шекспира) нити покушава, нити успева да сагледа човекову ситуацију интегрално, већ одражава само један њен део кроз ексклузиван угао виђења. Ова парцијализација драмског интересовања за човека и живот, сужавање визуре кроз коју драмски писац гледа на свет, понекад се објашњава као предност модерне драме, мада по Фергасоновом уверењу управо таквом становишту треба захвалити што је модерни театар изгубио своју идеју, разлог за своје постојање, средишну тачку из које израстају свеколика драмска значења. Бесредишна разноврсност савременог позоришта чини се Фергасону доказом о парцијелизацији смисла у савременом театру”, пише Слободан Селенић у својој књизи *Драмски правци XX века*¹¹. Слободан Селенић

⁹ Исто.

¹⁰ Фергасон, Френсис, „Суштина позоришта”, Београд 1970.

¹¹ Селенић, Слободан, „Драмски правци XX века”, Уметничка академија у Београду, Београд 1971.

даје и свеобухватно тумачење Фергасонове поетике приближавајући је контексту авагардне драме и подели авангарде на *парцијалну* или *актуелизовану*.

„Док *Цар Едип* (Софокле, прим. М.П.) садржи у себи комплетну акцију, неокрњену идеју позоришта, врста је драмског архетипа према коме могу да се одређују готово сва остала драмска дела, дотле су *Береника* (Расин, прим. М.П.) са једне и *Тристан и Изолда* (Вагнер, прим. М.П.), са друге стране, арбитарни проналасци. Арбитарни зато што по Расиновој одлуци његова драма рефлектује само представе разума, док Вагнер ограничава своје интересовање само на страст, на емоцију у човеку. Колико арбитарно, толико је Фергасоновом уверењу ово ограничење и лажно, јер човек није само ни разумно биће, ни биће које може бити дефинисано само његовом страшћу. Акција, која је, по Фергасону, централно место драме и може да се дефинише као ултимативни циљ драме који контролише све њене елементе, од карактера до фабуле – у оба случаја је парцијална”, каже Селенић.

Али шта је акција једне драме ван јасно постављених Аристотеловских оквира, шта је акција ван крутих светоназора драматуршке вештине, шта је, на крају, акција у смислу ритуала? Или, боље, шта је акцијоно у онтолошком смислу?

У својој анализи *Цара Едипа*, Фергасон тврди да је у бити овог комада ритуални императив, игра прочишћења и објашњења макрокосмоса: ”На једном од неколико планова на којима је грађен *Цар Едип*, и то управо на плану који најлакше примећујемо, овај драмски архетип је јасан и очигледан као криминална прича. Неко је убио Лаја и град због тога трпи. Треба пронаћи убицу и град ће поново процветати. Тако логички диспониран *Цар Едип* нам намеће низ врло логичних питања: да ли је Едип заиста крив или је жртва богова, или својих комплекса, или судбине, или прагреха? Колико Едип зна а колико не зна? Да ли открива да је убица Лаја он сам пре него што то призна себи и нама? Колико Јокаста зна, и ако нешто зна или наслућује, када то дозна, у ком тренутку потраге за убицом?... Зависно од периода у коме је *Цар Едип* тумачен, покушај рационализације његовог значења добијао је различите форме. Најдаље је у томе... отишао Волтер, који *Цара Едипа* тумачи као басну посвећену моралној вољи, у складу са интелектуалним преокупацијама доба просвећености и рационализма. У његовој адаптацији Софоклове драме неки основни односи су карактеристично измењени, па Едип, рецимо, постаје праведник који се супротставља неваљалом свештенику Тиресији. Поред овог, рационалистичког, постоје многобројни покушаји да се Едип на други начин, али опет парцијално објасни, са

теолошког, историјског, психолошког, филозофског или неког другог становишта. Чак и када су ова тумачења тачна, тврди Фергасон, она су увек само делимично тачна, што значи и делимично нетачна... Едип у Софокловој драми фигурира као жртва из ритуала одржаног у славу бога годишњих доба. Потпуна декаденција у којој се налази Теба на почетку драме одговара у ритуалу појави зиме, а сви догађаји и ситуације су оне које траже акцију других, супротних сила, жртве и потрагу, да би се дошло до препорода преко смрти и поновног рађања¹².

Како је, дакле, сврха митопоетске саобразбе света у томе да дефинише космос али и да да упутства племену како се треба понашати у тим новим, задатим оквирима онда је јасно да Фергасон сматра како је само на такав начин актуелизована драмска радња у ствари права драма, право позориште а самим тим и једини прави, могући ритуал.

Отуда је задатак уметности, посматран кроз визуру митопоетског, да обавља ритуалну радњу која води до бољитка заједнице, прочишћења и жртвовања а не да буде пук коментар неког одређеног проблема или декорација стварности.

Из тога произилази да је ангажованост самог митског обрасца, како је виде Андре Жид или Жан-Пол Сартр, не само „леgitимна” у стваралачком чину већ је код неких уметника и неопходна. Филозофија која је амбициозна у свом простирању, која тежи да буде превратничка тежи да се актуелизује кроз мит. Бесмислено је служити се митом да би се комуницирао проблем расне нетрпељивости, на пример, исто колико и проблем слабог притиска воде на вишим спратовима небодера у великим градовима, иако постоји битна разлика у каквоћи једне и друге теме.

Филозофија која се пласира, не може бити опште место, да би уопште била филозофија. У том простору преклапања - ”мање од општег места а више од обичне људске теме” - лежи и тематски простор идеалне драме по Фергасону.

Митски експлицит, Сартр и егзистенцијалисти

Од када постоји, театар је често коришћен за исказивање филозофских мисли у директној дијалогској форми. Са театролошке позиције мора се констатовати да је позориште често имало улогу трибине за паразитско деловање и ангажовано до граница када је постајало

¹² Исто.

нејасно да ли се ради о театру уопште. Ни данас није много другачије. Ипак, помемика „за” или „против” ангажованог театра данас изгледа више него депласирано, јер и једно и друго мишљење имају јасне потврде у историји позоришта.

Уколико многобројне теорије драме посматрамо из једног ширег угла, перспективе самог медија, лако ћемо уочити да позоришна естетика почива на начелима масовне комуникације, колективне перцепције, интеракције света сцене и света публике те да евоцирајући догађај, позоришници не могу а да не проговоре о свету, друштву, колективу. Јасно је да је драмска књижевност увек на директан или индиректан начин ангажована, по природи своје стваралачке фактуре и средстава израза.

Када говоримо о писцима као што су Албер Ками и Жан-Пол Сартр схватамо да је у њиховом случају, појам ангажовања био горуће питање које је театар покушавао да реши и да се оно није тицало само форме већ и суштине медија. Разрешивши тај Гордијев чвор на начелном и моралном плану, струја која почиње са писцем Жаном Жиродуом и кулминира у делима Сартра и Камија може се третирати као посебна и конзистентна позоришна врста са свим обележјима унапред јасно формулисане поетике. Драмски карактери и ситуације престају бити последица психолошке анализе већ су и карактери и ситуације претворене у филозофске и политичке тезе.

Ништа се у датим егзистенцијалистичким парамитским, антимијским, полемичким или филозофским драмама не дешава услед биографског или мотивационог корпуса *драматис персона* већ због филозофије. Карактери су персонификоване тезе које делају у спекулативним контекстима. Оно што се појављује у знацима већ код класика попут Расина, четрдесетих и педесетих година прошлог века доживљава прави процват - филозофија се претвара у драму. Жеља да театар буде ангажован рађа специфичну драмску структуру - театар интелектуалне дебате. С правом, дакле, можемо рећи да се у том тренутку, после неколико векова паузе, театар враћа миту као оквиру за своју радњу.

Комад Жана Коктоа *Паклена машина* користи мит о Едипу, инаугуришући идеје овог новог драмског правца. Кокто не користи мит само због његове непрозирности, његовог архитипског већ због његове јасноће и парадигматичне вредности. У *Пакленој машини*, мит је препричан унапред а теза постављена још пре него што је драма почела. С друге стране, филозофска уверења писца Жана Жиродуа су другачије него уверења Сартра и Камија. Познати дипломата, песник и писац, човек чије је комаде *Тројанског рата неће бити*, *Амфитрион 38*, *Електра*, *Лудита* и *Зигфрид* режира Луј Жуве, тада престижни позоришни реди-

тељ новог театарског покрета у Паризу, није толико политички ангажован као његове колеге. Позоришна представа је најпогоднији медиј за филозофско деловање и представа је једини облик моралног образовања нације.

Кроз Жиродуове драме крећу се становишта а не људи, производ су блиставе интелигенције а њихов универзум сачињава разум. За разлику од Сартра и Камија, Жироду не мења мит, не модификује, не деформише наративну природу митске матрице, његови ликови немају способност да мењају мит али се у средиште његове драматичарске пажње ставља напор митских личности да избегну митску радњу, тежња да избегну сопствену судбину, сопствени фатум.

Писци, по егзистенцијалистима, не смеју да се понашају као особе затворене у кулу од слоноваче које живот посматрају из перспективе божанствене изолације. По Сартру, писац увек мора да заузме став. Још више, писац природно заузима став - поводом свега. Самим тим, свака пасивност је активност, свака аполитичност идеологија сама по себи. Постављајући параметре књижевности као вечите учионице (али овог пута не под окриљем мрачне католичке едукативности), писац има задатак да едукује.

С друге стране, Жан-Пол Сартр у свим својим драмама полази од свог филозофског уверења да егзистенција претходи свакој есенцији. Тај симплификован однос према релацији *акција-стање-реакција* представља иницијалну капислу сваке драмске акције у његовом опусу. Драматис персона није мотивисана из правца реалистичне сфере већ из егзистенцијалне – драмски лик мора да дефинише себе, да похрли сопственој судбини у загрљај, да испуни своју судбинску улогу. Тим пре што судбина у ситуационим драмама није схваћена као неминовност него могућност. За ту могућност се мора изборити, што ће рећи да се драмски лик бори за а не против сопствене трагичке величине. То га, уосталом, разликује од јунака конвенционалне драматургије ношеног судбином и угроженог неумољивим напредовањем судбине.

Човек најпре егзистира а тек потом дефинише себе и своје постојање. „Будући да Бог више не постоји, Сартр нас упозорава да ми морамо до краја да примимо на себе последице његовог одсуства. Секуларистичка етика XIX века изабрала је, по Сартровом уверењу, најлакши али и најфриволнији начин да попуни празнину насталу изненадним одузимањем религиозног апсолута по коме се процењивало човеково поступање. Она је једноставно неке врлине прогласила *a priori* важећим не решавајући тако проблем, већ, по Сартровом уверењу, одлажући његово решавање. Упркос одсуства Бога, упркос одсуства религиозне фантази-

је, човек мора наћи начина да живи. Егзистенцијализам је филозофија која жели да учини живот могућим”¹³, пише Слободан Селенић.

Театар ситуације, како сам Сартр назива правац који смо ми назвали *антимитском драмом*, у себи садржи ситуационе реалитете који служе да би се потврдила одређена теза. За разлику од театра карактера који је по Сартровом уверењу конструисан између два светска рата да би осликавао заједницу супротстављену појединцу (а тај конфликт је покретач односа у коме драмски лик трпи И због тога износи пред гледаоца сопствени психолошки хабитус), у његовом театру је појединац тај који устаје против заједнице, односно њене слабости да прихвати слободу. „У неколиким Сартровим драмама ове тезе једноставно се И без остатка претварају у драмске карактере И ситуације. Можда је овај израван прелазак филозофске тезе у драмску ситуацију најочигледнији у *Ђаволу и господу Богу*. Геџ, главни јунак драме, са уверењем и одашоћу фанатичног праведника чини зло.

Катарина: А зашто чинити Зло?

Геџ: Зато што је Добро већ учињено.

Катарина: Ко га је учинио?

Геџ: Бог Отац. А ја – измишљам нове ствари.

(Дијалог из комада *Ђаво и господ Бог*, прим. М.П.)¹⁴

Тако је форма драме сасвим природно форма у којој се управо та и таква филозофија може приказати а не само илустровати. Јер, уколико човек дефинише себе само преко онога *што мора да учини да би био човек*¹⁵ онда је јасно да ће на пољу драме то делање добити своје опредељење а не пуку илустрацију како је то већ слушај с другим филозофским правцима који покушавају да се осликају у драми. Јер позорница је поље на коме влада каузалитет.

Неке разлике и сличности у употреби мита у драми

Софистицирана драма која се не плаши да закорачи у песништво, херметичку, филозофију и постмодерно поигравање са историјским фак-

¹³ Селенић, Слободан, „Драмски правци XX века”, Уметничка академија у Београду, Београд 1971.

¹⁴ Исто.

¹⁵ За разлику од питања шта човек не сме да уради да би остао човек, које дефинише поезику другог егзистенцијалисте, Албера Камија. Прим. М.П.

тима, драма која третира мит као предложак за остварење аутентичног драмског рукописа, средином прошлог века почиње представља маркантан изам, карактеристику која премрежује Европу и може се пронаћи много даље од круга франкофоне књижевности. Тако, на пример, у предговору књиге *Изабране драме Велимира Лукића*, Владимир Стаменковић коментарише однос стручне публике према првим делима домаћих писаца¹⁶ оствареним у овом стилу: "...Штавише, изгледало је да сви они имитирају проседе уведен у европску драму од Андре Жида и Жана Жиродуа, да су наши покушаји те врсте само провинцијски одјек са четрдесетак или чак шездесетак година закашњења - у зависности од тога да ли у обзир узимамо Жидовог *Филоктета* (1889) или Жиродуовог *Амфитриона* (1929) - одавно прохујалих струјања у европском позоришном простору. Али, тврдити тако нешто значило би грубо превидети чињеницу да су наши драмски писци, ма колико да су их инспирисали Жидов или Жиродуов пример, у ствари развијали ту линију француске драме, коју су, крајем четрдесетих и почетком педесетих година, ревитализовали Кокто, Ануј, Сартр и Ками. Ваља знати да је Лукић у оној истој години, 1965, када је Сартр, у складу са својим филозофским ставом... већ објавио четири такве драме - *Окамењено море*, *Дуги живот краља Освалда*, *Валтургијску ноћ* и *Бертове кочије*. Не сме се заборавити ни то да су ливинговци отприлике тада, 1967, када смо на Битефу гледали њихову верзију *Антигоне* прибегавали античком миту за дефинисање једног новог авангардног позоришног покрета са изразито политичком, друштвеном димензијом"¹⁷.

Анализирајући драмски опус писца Велимира Лукића, Владимир Стаменковић долази до закључака о узроку настајања, и месту које антимитска драма заузима у тадашњој домаћој драматургији, а те ће речи бити основно полазиште наше даље анализе: "...Али, он је... на сличан начин поступао и касније када је, избегавајући да се бави митом у изворном облику, почео сам да конституише псеудомитове, да ствара митске легенде како би му послужиле као позоришно огледало у коме ће одсликати, приказати драму савременог човека, његово мучно искуство са друштвом и историјом... Када је... почео да пише драме у театру је било истекло време плитког, површног оптимизма, тог нужног нус-продукта у уметности што га производи свако друштво у полету... У ваздуху се просто осећао притисак трагичког доживљаја живота, људи

¹⁶ Реч је о драмама Маријана Матковића, Доминика Смолеа, Велимира Лукића, Јована Христића и Борислава Михајловића. Прим. М.П.

¹⁷ Стаменковић, Владимир, предговор у књизи "Изабране драме Велимира Лукића", Српска књижевност-Драма, Нолит, Београд 1987.

су почињали да говоре о политици и историји као о замци, да их доживљавају као неку врсту модерне судбине"¹⁸.

Већ у првом сусрету са грађом - како сам писац даје одредницу - фарсичног моралитета у десет слика, *Тебанске куге* Велимира Лукића, пада у очи сличност тематског оквира ове и драме *Муве* Жан-Пола Сартра.

Како код Сартра страшна епидемија куге коју преносе муве кажњава град Арг, којим, на крвавом престолу преотетом од Агамемнона, владају Клитемнестра и Егист, тако код Лукића драма почиње мрачним открићем да куга хара Тебом у јубиларној двадесетој години владавине Едипа и Јокасте.

Ипак, ако посматрамо још једног савременог домаћег драматичара који је у форми антимитске или полемичке драме коментарисао своје време - то је Јован Христић и његове драме *Чисте руке* (1960) и *Орест* (1961), настале као коментари на дела Софокла, Есхила, Еурипида, Сенеке, Корнеја, Волтера, Шелија, Жида, Коктоа али и Сартра - видећемо да је, и поред сличног тематског оквира и заплета виђење познатих античких митова у савременој драматургији својеврсна градација идеје, усклађивање у складу са временом и његовом идеологијом. Због тога, упоредне анализе ради, можемо рећи да Сартр посматра *Орестију* очима радикалног егзистенцијалисте који омогућава ликовима да се дефинишу кроз поступке и своје делање а не кроз априорни фатум (Сартров Орест убија Егиста али у њему нема оне раскалашне страсти осветника), док код Христића у дешавању Орестије има скептицизма и хуманог егзистенцијализма, који је много ближи филозофији Албера Камуја (Христићев Орест долази са намером да се освети, али временом губи веру у освету видећи у њој само чин убиства неких живих људи).

Жан Кокто, с треће стране, Едипа види као роба (Коктоов Едип у драми *Паклена машина* има везане руке и трпи и када верује да дела), док га Христић види као непорочну личност којом манипулише Тиресија, главна, овоземаљска сива еминенција.

¹⁸ Исто.

Литература:

1. De Sosir, Frederik, „Kurs opšte lingvistike”, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Novi Sad 1996.
2. Fergason, Frensis, „Suština pozorišta”, Beograd 1970.
3. Fraj, Nortrop, „Mit i struktura”, prevela Maja Herman Sekulić, Svetlost, Sarajevo 1991.
4. Levi-Stros, Klod, „Divlja misao”, Nolit, Beograd 1971.
5. Levi-Stros, Klod, „The Effectivness of Symbols”, New York 1963.
6. Levi-Strauss, Claude, „Strukturalna antropologija”, Školska knjiga, Zagreb 1988.
7. Selenić, Slobodan, „Dramski pravci XX veka”, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1971.
8. Stamenković, Vladimir, predgovor u knjizi „Izabrane drame Velimira Lukića”, Srpska književnost-Drama, Nolit, Beograd 1987.

Mythology and morphology (drama and myth)

Summary: The diegetic process tends to show wider aspect of the character and his actions while the narrator is a kind of a Demiurge, the creator of the Universe together with his fictional characters. The author in the diegetic process can speak throughout his characters but also in person, commenting and judging everything in the specific fictional world. In that way, diegetic process served us as a pass to the world of quotation and codependent texts, which is the main characteristic of the literary works we have analyzed.

Key words: Myth, Mythology, Structuralism, Morphology, Art, Mythography, Drama, Avantgarde drama, Egsistencialism