

МИОМИР ПЕТРОВИЋ*
Факултет за културу и медије
Београд

УДК 82-12:801.73FERGASON, FREI
Монографска студија
Примљен: 10.08.2014
Одобрен: 03.09.2014

ДРАМА КАО ПОЉЕ МИТОПОЕТСКОГ ПО ФРЕНСИСУ ФЕРГАСОНУ И НОРТРОПУ ФРАЈУ

Сажетак: У раду ће бити речи о основним појмовима митопоетског, мита (митологије, митолошког) као кључним реперима по којима теоретичари драме Френсис Фергасон и Нортроп Фрај процењују модерност, животност, вивидност одређених дела светске драматургије. Мит као непролазност и непознатије наративног обрасца двојица теоретичара никако не третирају као део прошлости, историје – као превазиђене обрасце уметничког сагледавања – већ као динамичке и неопходне да би драмско дело функционисало у савременом перцептивном простору.

Кључне речи: Мит, Митолошко, Митопоетско, Драма, Позориште, Трагедија

Присуство мита у драмском делу по Френсису Фергасону

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 Нортропа Фраја, сигурно најпознатијег међу њима. Један таквих теоретичара је и Френсис Фергасон (Fergusson) који, у својој књизи *Суштина позоришта*¹ (Фергасон, 1970), не само да полази од митске импликације која савремено уметничко дело доводи у сферу потпуне актуелизације или га, с друге стране, оставља у сфери парцијалног, већ даје једну од најмаркатнијих и можда најригіднијих систематизација драмске књижевности. Фергасона, наиме, интересује сврха књижевног дела а не његов облик, у његовом фокусу је телеологија литерарног *покушаја*.

* miomir.pe@sbb.rs

¹ Фергасон, Френсис (1970): *Суштина позоришта*, Нолит, Београд.

„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, средишњу тачку из које израстају свеколика драмска значења. Бесредишна разноврсност савременог позоришта чини се Фергасону доказом о парцијелизацији смисла у савременом театру” (Селенић, 1971: 58), пише Слободан Селенић у својој књизи *Драмски правци XX века*². Слободан Селенић даје и свеобухватно тумачење Фергасонове поетике приближавајући је контексту авангардне драме и подели авангарде на *парцијалну* или *актуелизовану*.

„Док *Цар Един* (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” (Селенић, 1971: 58), 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 Едина*, Фергасон тврди да је у бити овог комада ритуални императив, игра прочишћења и објашњења макрокос-

² Селенић, Слободан (1971): *Драмски правци XX века*, Уметничка академија у Београду, Београд.

моса: „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 дозвољава, 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 Едина* 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 одржаваног 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 рађања³ (Селенић, 1971: 59).

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 (Gide) или Жан-Пол Сартр (Sartre), не само „леги-

³ Исто.

тимна” 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.

Филозофска, антимијтска или егзистенцијалистичка драма у свету и код нас

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 паразитично деловање и ангажовано до граница када је постајало нејасно да ли се ради о театру уопште. Ни данас није много другачије. Ипак, по меморијама "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 Каму (Camus) 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 (Girardeux) и кулминира у делима Сартра и Камуја може се третирати као посебна и конзистентна позоришна врста са свим обележјима унапред јасно формулисаним 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, антимитским, 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 назнакама 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 (Cocteau) *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*, *Јудита* и *Зигфрид* режира Луј Жуве, тада престижни позоришни редитељ 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.

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 ХИХ 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 фантазије, човек мора наћи начина да живи. Егзистенцијализам је филозофија која жели да учини живот могућим”⁴ (Селенић, 1971: 44), пише Слободан Селенић.

Театар ситуације, како сам Сартр назива правац који смо ми назвали антимиетском 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.

Софистицирана драма која се не плаши да закорачи у песништво, херметичку, филозофију и постмодерно поигравање са историјским фактима, драма која третира мит као предлојак 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.

⁴ Селенић, Слободан (1971), Драмски правци ХХ века, Уметничка академија у Београду, Београд.

Тако, на пример, у предговору књиге *Изабране драме Велимира Лукића* (Стаменковић, 1987), Владимир Стаменковић коментарише однос стручне публике према првим делима домаћих писаца⁵ 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*, *Валпургијску 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“ (Стаменковић, 1987: 4)⁶.

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 су почињали да говоре о политици и историји као о замци, да их доживљавају као неку врсту модерне судбине” (Стаменковић, 1987: 5)⁷.

⁵ Реч је о драмама Маријана Матковића, Доминика Смолеа, Велимира Лукића, Јована Христића и Борислава Михајловића. Прим. М.П.

⁶ Стаменковић, Владимир (1987), *Изабране драме Велимира Лукића*, Српска књижевност-Драма, Нолит, Београд.

⁷ Исто.

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 престољу 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 антимицке или полемичке драме коментаришао 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 Камија (Христићев Орест долази са намером да се освети, али временом губи веру у освету видећи у њој само чин убиства неких живих људи). 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.

Мисија Нортропа Фраја

Познати теоретичар књижевности који се у многим својим делима бави митским импликацијама у књижевности, Нортроп Фрај (Frye) пише да је мит „као врста приче облик вербалне уметности, и припада свету уметности. *Као уметност, насупрот науци, мит се не бави светом о коме човек размишља, већ који ствара.* (подвукао М.П.) Тотална форма уметности... представља свет чија је садржина природна, форма људска, стога она ‘подражава’ природу изједначавајући је са људским облицима... Свака развијена митологија тежи да се заокружи, да прикаже цео један универзум у којем ‘богови’ представљају целокупност природе у хуманизованом облику и, истовремено, у перспективи пока-

зују порекло човека, његову судбину, границе његових моћи, и ширину његових надања и жеља. Митологија може да се развије помоћу срastaња, као у Грчкој, или помоћу строгог кодификовања и одбацивања непожељне грађе, као у Израелу, али је иста тежња ка вербалном обухватању људског искуства видљива у обе културе. Аналогија и идентитет представљају два велика појмовна начела која мит користи да би природу саобразио људској форми. (Фрај, 1991: 36)⁸”

О вези мита и приповедачке књижевности Нортроп Фрај каже: „Када критичар приступа неком 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. (Фрај, 1991: 37)⁹”

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 *супероперацион-лизације* 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 симулта-

⁸ Фрај, Нортроп (1991), Мит и структура, Светлост, Сарајево.

⁹ Исто.

ног 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 конвенционалним 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” (Фрај, 1991: 50)¹⁰, 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, патиниран 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.(Фрај, 1991: 51)¹¹”

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

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 *Egoista* 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 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 метафоре” (Фрај, 1991: 52)¹², пише Фрај.

Уместо закључка

Рецепција савремене уметности, већ више од педесет година, често подсећа на празно онтичко платно на коме је уписивање значења, симболике и идеологије дела сврха сама себи. Модерна фактура, разуме се, допушта веома висок степен интеракције конзумента / посматрача / читаоца путем које публика престаје да буде *само* публика и постаје категорија конгенијална са самим делом, односно аутором.

Свесни ове чињенице, током рада на теми присуства митског обрасца, држали смо се хоризонта аргумената из претходно постављених есхатолошких равни, трудећи се да не уписујемо/учитавамо комплетан асоцијативни лук (субјективан по својој дефиницији) који је могуће *домаштати* приликом перцепције сваког од поменутих дела.

Да смо тако поступили угрозили бисмо не само постављену хипотезу и методологију већ и одређено право на аутохтони идентитет који свако дело *де факто* поседује. С друге стране, намера нам је била да покажемо како чак и када бежи од мита у ширем смислу (архитип/култ/ритуал) савремени уметник поново долази до митског обрасца. Мит је, дакле, инкорпориран у изражавање које пледира да буде транседентно: 1) у *складу*, или, 2) *упркос* (са) ауторово(м)ј намер(ом)и.

¹² Исто.

Митске приче, бинарни модели релација и митска предања остају витална срж безмало сваког приповедања/приказивања.

Питање којим смо се бавили није, дакле: *Да ли?*, већ: *На коју начин?*, чиме смо се већ на почетку определили да псеудоромантичарску тезу „да је све генијално већ написано/приказано/насликано” уопште не проблематизујемо, окренувши се анализи виртуозне различитости метода којима се третира мит. Иако би ненаклоњен читалац овакав дискурс могао да окарактерише као потез својеврсне „конзервативистичке револуције” („све генијално *ЈЕ* већ написано/приказано/насликано” те је стварања оригиналног немогуће) и замери нам да покушавамо да ограничимо, спутамо слободу уметничког израза, односно да је детерминисемо митским датостима, чврстог смо уверења да *Титаномахија* основни нуклеус поменутих дела.

Да ли је једно класично дело, попут Шекспировог *Хамлета* мање оригинално зато што је својеврсна манифестација Еурипидовог *Ореста*, или је то О’ Нилова драма *Црнина пристаје Електри* зато што је трансформација Еурипидове *Електре*?

Литература:

1. Fergason, Frensis (1970): *Suština pozorišta*, Nolit, Beograd.
2. Fraj, Nortrop (1991), *Mit i struktura*, Svetlost, Sarajevo.
3. Selenić, Slobodan (1971): *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd.
4. Stamenković, Vladimir (1987), *Izabrane drame Velimira Lukića*, Srpska književnost-Drama, Nolit, Beograd.

DRAMA AS A FIELD MYTHOPOETICAL ACCORDING TO FRENIS FERGASON AND NORTHROP FRYE

Summary: The text will talk about basic concept of the mythopoetical as key parameter used by drama theorists Frances Ferguson and Northrop Frye to evaluate how contemporary, life like and vivid certain world drama pieces are. Myth as an unpassing and nontransparent narrative pattern is not treated as a part of the past by the two theorists but as dynamic and necessary in order to have the drama piece function in the contemporary perceptive space.

Key words: Myth, Mythological, Mythopoetical, Theatre, Tragedy