

edited by  
Vesna Bratić and Milica Vuković

# **word across cultures**

Institute of Foreign Languages  
2015

## **WORD ACROSS CULTURES RIJEČ NA GRANICI KULTURA**

Conference Proceedings from the 5<sup>th</sup> International Conference  
of the Institute of Foreign Languages – ICIFL5 and the Society  
of Applied Linguistics of Montenegro (12-13 June 2014)  
*- selected papers -*

Zbornik radova sa Pete konferencije Instituta za strane jezike –  
ICIFL5 i Društva za primijenjenu lingvistiku Crne Gore (12-13.  
jun 2014)  
*- izabrani radovi -*

Editors Urednici	Vesna Bratić and Milica Vuković
Publisher Izdavač	Institute of Foreign Languages Institut za strane jezike
Proofreading Lektura	Authors and editors Autori i urednici
Reviewers Recenzenti	Prof. dr Slavica Perović Prof. dr Igor Lakić Prof. dr Vesna Bulatović Prof. dr Ivona Jovanović Doc. dr Miodarka Tepavčević Doc. dr Sanja Šubarić Doc. dr Jelena Pralas Doc. dr Vesna Bratić Doc. dr Milena Dževerdanović-Pejović Doc. dr Milica Vuković Dr Igor Ivanović Mr Dragana Čarapić Mr Sonja Špadijer Mr Branka Živković Mr Julija Jaramaz Mr Danilo Alagić Mr Draško Kaščelan

Podgorica, 2015

## C O N T E N T S

Nataša Jovović SINTAKSIČKO-SEMANTIČKE ODLIKE APELATIVNOG, SUBJEKATSKOG I PREDIKATSKOG NOMINATIVA U ROMANIMA MIHAILA LALIĆA .....	7
Danijela Radojević STRUKTURNO-SEMANTIČKE ODLIKE FRAZEOLŠKIH JEDINICA I NJIHOVA STILOGENOST U JEZIKU NIKOLE LOPIČIĆA .....	19
Jelena Bašanović-Čečović DERIVACIONI MORFOSTILEMI U JEZIKU JANKA ĐONOVIĆA (TVORBENI MODELI I EKSPRESIVNA FUNKCIJA) .....	26
Nataša Kostić ANTONYMY IN COGNITIVE SEMANTICS .....	35
Ljubomir Ivanović SEMANTIKA PROŠLIH GLAGOLSKIH VREMENA U NJEMAČKOM JEZIKU .....	40
Miodarka Tepavčević SINTAKSIČKO-SEMANTIČKE ODLIKE AKADEMSKOG DISKURSA .....	50
Adelina Sula FOREIGN WORDS IN ALBANIAN LANGUAGE ANALYSED THROUGH THE YEARS .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Milica Vuković EMPHASISERS IN THE UK PARLIAMENTARY LANGUAGE: A DIACHRONIC AND A SYNCHRONIC PERSPECTIVE .....	68
Milena Dževerdanović-Pejović PRAGMATSKI ASPEKTI UPOTREBE ZAMJENICE SHE ZA BROD U POMORSKOM ENGLESKOM JEZIKU .....	82
Sanela Kovačević KREATIVNOST I OGRANIČENOST ENGLESKOG JEZIKA POMORSKE STRUKE .....	93
Igor Lakić KRITIČKA ANALIZA DISKURSA NA PRIMJERU RATNOG IZVJEŠTAVANJA .....	103
Ivona Jovanović (NE)ZASTUPLJENOST PREDMETA STRANI JEZIK U PROGRAMIMA OBRAZOVANJA ZA ZANIMANJE TURISTIČKI VODIČ – PRIMJERI CRNE GORE I FRANCUSKE .....	114

Jelena Ranitović, Vesna Nikolić, Aleksandar Kavgić, Lazar Velimirović, Miomir Stanković	
BILINGUALISED ELECTRONIC DICTIONARIES AS A TEACHING AID IN HIGHER EDUCATION – CASE STUDY .....	120
Nikolina Božinović, Barbara Perić	
UPORABA STRATEGIJA UČENJA GRAMATIKE KOD ODRASLIH UČENIKA U RAZLIČITIM STRANIM JEZICIMA .....	127
Slobodanka Gligorić	
JUNIOR PORTFOLIO AS A TOOL FOR PROMOTING INTERCULTURAL COMPETENCE – THE IMPORTANCE OF STARTING EARLY .....	139
Martina Hrnić	
KONFERENCIJSKO PREVOĐENJE – ISKUSTVO IZ KABINE .....	147
Ana Tereza Barišić, Zorana Makaj	
BEĆARAC – IZGUBLJEN U PRIJEVODU .....	153
Весна Братић	
АМЕРИЧКИ САН ИНКОРП. (INC.): ЈЕДАН ОСВРТ НА ТОПОС „АМЕРИЧКОГ СНА“ .....	163
Јована Павићевић	
ТРАГИЧНИ РИТАМ РАДЊЕ У НОВОЈ БРИТАНСКОЈ ДРАМИ .....	179
Neda Andrić	
MODEL SVAKODNEVICE U ROMANU ANTIHRIST. PETAR I ALEKSEJ DMITRIJA MEREŠKOVSKOG .....	188

## Јована Павићевић

### ТРАГИЧНИ РИТАМ РАДЊЕ У НОВОЈ БРИТАНСКОЈ ДРАМИ

**Апстракт:** Рад има за циљ да испита присуство и могуће трансформације трагичног ритма радње – као имитације кретања ка самоспознаји у класичној интерпретацији Френсиса Фергасона – у новој британској драми (*in-yer-face* сензибилитет). Испитивање појма трагичног ритма радње који, у Фергасоновој теорији, чини облик драме као целине и проналази се у класичној драми, за разлику од модерног позоришта у коме се огледа једнострана перспектива, изискује увођење и разматрање концепта „аристотелевска“ и „неаристотелевска“ драма. Као полазну тачку разликовања ова два концепта можемо узети Брехтову теорију драме и његов поступак отуђења, зачудности или онеобичавања (*Verfremdung* или *V-ефект*), а затим га проширити схватањем Слободана Селенића (које износи у студији Ангажман у драмској форми) да је у основи разлика између „система као обрасца и система као узора и живог примера“ одакле произлази и његова подела на натуралистичку и конструктивистичку форму драме која је кључна за разматрање „једностраних перспектива“ такозване неаристотелевске или постмодерне драме.

**Кључне речи:** ангажман, аристотелизам, конструктивистичка форма, нова британска драма, ритам

#### 1. Поетика и пракса

Аутори *Књижевне теорије XX века* (2009: 18), Ана Бужињска и Михал Павел Марковски, наводе да је поетика као дисциплина од антике па све до краја просветитељства функционисала као нормативна поетика. Иако се сусрећемо са описним и историјским поетикама нешто касније, *мање-више од 19. века* (ибид: 18-19), као и са бројним покушајима позоришне праксе да се изађе из оквира аристотеловских категорија, пре свега мимезе, радње и катарзе, можемо уочити да приликом рецепције тих пракси доминира стил мишљења, који се усталио од Аристотела и који даје првенство теоријском моделу у односу на интерпретативну праксу. Да би потврдио своје виђење књижевног стварања, Аристотел наводи и примере из других драма, али појмове које сматра кључним за постизање пуног ефекта трагичког исхода, попут заплета, перипетије и препознавања, и катарзе, илуструје уз помоћ *Краља Едипа*. На примеру исте драме Френсис Фергасон ће проширити Аристотелово тумачење и дефинисати трагични ритам радње као суштински одраз трагичког виђења света. Међутим, чак и теоретичари који не доводе у питање Аристотелове поставке, често у своје студије укључују и краће огледе о Аристотеловим кључним терминима показујући да те категорије пре



свега нису прецизно дефинисане и да могу поседовати вишеструка значења, а затим и да је текст током векова претрпео бројне измене у различитим преводима. Колико год тај систем био незаобилазан за разумевање једне етапе историје драмске уметности, он је постао „крут и затворен естетички систем који примењују теоретичари“ за сравњивање вредности свих драмских праваца „из потребе да имају чврст скуп критеријума“, како то наводи Слободан Селенић у студији *Ангажман у драмској форми* (1965: 9). Флоранс Дипон додаје да су теоретичари такође одговорни и за истинску мистификацију будући да су створили једну „универзалистичку и литерарну теорију о првобитном позоришту“ (Дипон 2011: 17). С обзиром на то да се велики број савремених драмских текстова опире свођењу на Аристотелове категорије, њихови аутори често наилазе на неразумеваче, па чак и на бурне реакције публике и нимало охрабрујуће критике. Таквим текстовима се најпре замера, а Фергасон то примећује чак и за Чеховљевој драму *Вишњик*, што не поседују заплет у смислу јасног разграничавања узрока и последица. Из тог разлога све чешће наилазимо на студије које покушавају да деконструирају Аристотелову *Поетику* тумачењем његових категорија кроз целокупан филозофски систем и сагледавањем друштвено-историјског контекста у којем настаје трагедија. Боалово *Позориште потлаченог* је један такав пример који, кроз принцип игралачког, заобилази текстуалну утемељеност извођења и помера средиште ка сценском тексту и његовом контекстуализовању кроз интерактивност публике и извођача. Подједнако незадовољан „аристотеловским“ и „неаристотеловским“ праксама, Боал полази од Аристотеловог система који је у његовој поетици означен као принудан јер представља „први, веома моћан поетско-политички систем“ путем којег се застрашује публика и њене лоше склоности елиминишу (Боал 2008: 3), а затим преко Брехтове теорије епског позоришта и његових драма, у којима примећује и даље присутан непремостив јаз између сцене и публике (ибид: xx), предлаже идеју позоришта потлаченог које захтева да Гледалац преузме улогу глумца и нападне/преиспита Лика и сцену чиме свесно изводи одговоран чин.

Флоранс Дипон већину позоришних пракси, како год се оне представљале, види као продужетак и јачање аристотелизма. Стога дело *Аристотел или Вампир западног позоришта* осмишљава, позивајући се на богату библиографију о Аристотелу, као пројекат који ће деконструирати *Поетику* и помоћи да се изађе из свеприсутног аристотелизма. Студија показује да је *Поетика* усталичила улогу писца/аутора комада и дала предност тексту у односу на позориште. Дипон се враћа трагедији, али не као историјском почетку драмског текста, већ као загубљеном перформансу који је имао посебну улогу и задатак у тадашњем друштву и на основу таквог изучавања закључује да пракса разликовања драмског и позоришног текста – разлика која данас у великој мери онемогућава разумевање савременог (позоришног/драмског) текста – заправо и потиче од Аристотела. Дипон се супротставља пракси „литерарног позоришта“, где се путем неговања фабуле гледалац своди на читаоца, и креће путем откривања *историјске реалности* старе римске комедије у којој открива главно упориште за деконструкцију аристотелизма. Под историјском реалношћу подразумева

обнављање римске комедије као културног и сценског догађаја (Дипон 2011: 10) где су текст и прича само материјал у служби лудичког спектакла.

Дипон (ибид: 18–23) донекле заузима сличан став као и Селенић и Фергасон који износе тврдње да се Аристотелов идеал лепог и формално савреног у *књижевности* заснива на идеалу Грчке из времена Есхила, Софокла и Еурипида, а „да се естетика постаристотеловских векова није механички придржавала правила *Поетике*, већ да их је креативно примењивала на струјања у свом времену, (...) *Поетика* је могла да буде узор, и живи пример, али не и образац“ (Селенић 1965: 9–10). Поред тога Дипон додаје да је Аристотелов текст недовршен, са извесним понављањима и противречностима и да трагедију дефинише независно од друштвеног, културног и и религијског контекста не узимајући у обзир атинско позориште нити Велике Дионизије. Поменуто Селенићева студија, објављена 1965. године, анализира драмско стваралаштво европских и америчких аутора из угла улоге и форме друштвеног ангажмана. У питању су „драме које су (...) са становишта разних естетичких система често међусобно супротне“ (Селенић 1965: 7), а судећи по подели којом се Селенић води у студији *Драмски правци 20. века*, ти системи обухватају античку и елизабетинску драму, Расиново позориште разума, реализам, а онда, можемо рећи, и све интензивније смењивање стилова од почетка 20. века, попут поетске драме, епског позоришта, филозофске драме или драматургије идеја, авангардног, футуристичког и театра апсурда. Различита струјања у позоришној уметности истог периода, по његовом мишљењу, јесу различите визууре (формуле) којима уметник покушава на најбољи начин да уобличи свој ангажман, а то је увек и једино специфично виђење света. Пошто постоји више могућности за обликовање датог ангажмана, експериментисањем се увек може доћи до оне формуле којом ће се најефектније постићи циљ којем аутор тежи. Из овога можемо закључити да експеримент представља неопходан метод у обједињавању више идејно и естетски различитих формулација, управо оно што је обележило струјања у уметности у периоду у којем студија и настаје, као и у нешто каснијој етапи развоја савремене британске драме.

## 2. Нова британска драма

Посебан сензибилитет савремене британске драме 90-их година 20. века се у великој мери ослања на традицију европске друштвено ангажоване драме аутора као што су Џон Озборн, Едвард Бонд, Семјуел Бекет, Бертолт Брехт, Харолд Пинтер и поиграва се са свим претходно поменутих правцима и стилима, али тако да не нагиње ни ка једном аутору или стилу посебно. Из тог разлога теоретичари и критичари још увек нису пронашли адекватну формулацију стила па овом сензибилитету често приписују епитете попут неаристотеловска или постмодерна драма, који нам опет по својој сложености не говоре много о природи тих комада. Две студије британског критичара Алекса Сирза, поред могућих интерпретативних оквира, су далеко највише термилошки допринеле

критичком сагледавању овог периода британске драме. На интернет страници<sup>30</sup> која је осмишљена као допуна првој студији *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (објављена 2001. године) Сирз истиче да се током деведесетих година одиграла револуција у британском театру када *нестају политички коректне драме, бледуњава имитације европског редитељског позоришта, и драме које су говориле о стању нације*. Сирз заправо показује како је револуционарни сензибилитет деведесетих година у великој мери потиснуо дотадашње позоришне трендове у други план, преокренуо и освежио принципе писања нових комада, и оно што је најбитније, како је променио уметничку уређивачку политику у којој се изнова препознају снага театра и улога драмског писца. У другој студији, *Rewriting the Nation: British Theatre Today* (2011), када говори о савременом позоришту, Сирз ту не убрја Бонда, Баркера, Брентона и Беркофа, већ нове драме (*new writing*) млађе генерације аутора. Нова британска драма, као засебна целина, ће се постепено издвајати из рада неколицине (условно речено групе) веома младих и талентованих писаца који су сву пажњу и жустрину усмерили ка рефлексији савременог друштва – проблеме одрастања, нарочито психичког, емотивног и сексуалног сазревања, у срединама где специфичне друштвене околности суочавају углавном младе и оне који се налазе на некаквој прекретници (лиминалној фази) са различитим облицима дискриминације, насиља и запостављања. Као сигурне показатеље да је у питању нова драма Сирз наводи упечатљивост стила и речника/жаргона који је у складу са датим тренутком и актуелним темама и експерименталну форму. Сирз посвећује читав пасус низу питања, која су прави изазов за даље проучавање, у вези са проблемима шта све *new writing* може представљати и да ли сам термин даје предност књижевним аспектима позоришног стварања, односно литерарном позоришту<sup>31</sup>. Иако британско позориште важи за једно од оних која поштују традицију текстуалног позоришта и аутора смештају у центар збивања, Сирз наводи бројне примере који показују да су текст и сценска пракса неодвојиви. Нова генерација драмских текстова указује на велике садржајне и формалне разноликости, али сви ти комади имају заједничку одлику, а то је да су *in-yer-face*<sup>32</sup>. Код неких аутора свега једна, понекад две драме ће поседовати ту карактеристику, док ће код других она чинити доминантну нит већине комада. Термин *in-yer-face* не треба посматрати као било какво етикетирање или категоризацију аутора јер није у питању школа, покрет или било каква организована група, већ искључиво свепрожимајућа нит комада или сензибилитет.

---

<sup>30</sup> Веб-сајт који је креирао Алекс Сирз као онлајн базу података о кључним терминима, ауторима и представама везаним за овај позоришни феномен у циљу објашњавања комплексних друштвених и позоришних околности које су утицале на његово формирање.

<sup>31</sup> Џорџ Девин (George Devine) је заправо замислио Ројал Корт (позориште у којем је већина тих комада премијерно изведена) као пишчев театар, „место где се писац признаје за фундаментално креативну снагу и где је драма битнија од глумца, редитеља и дизајнера“ и из тих разлога се сматра „творцем“ термина *new writing*.

<sup>32</sup> В. Ј. Павићевић, „Конституисање трећег рода у драми *Психоза 4.48* Саре Кејн“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*, година 1/књига 2, Зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, стр. 17–23.



### 3. Савремени појам позоришта: разлика између ангажмана у аристотеловској и новој британској драми

Френсис Фергасон каже да је у *Појму позоришта* (1979: 22) покушао да, почевши од Софокловог *Краља Едипа*, прошири Аристотелову дефиницију на облике који су настали после те драме, а примери за које се опредељује обухватају Расинову *Беренику*, Вагнеровог *Тристана и Изолду* и Шекспировог *Хамлета*, након чега прелази и на анализу Дантеове *Божанствене комедије* из које сазнајемо да је „најпотпуније подражавање радње и најразвијенија слика позорја људског живота“ (ибид: 15) суштинска замисао у проучавању трагичног ритма радње. Фергасонова студија се превасходно бави анализом текста, али како су позориште, које је продукт заједнице и њених ставова, и драма неодвојива целина, аутор закључује да је врхунска драмска уметност условљена извесним појмом позоришта. На први поглед се може учинити да димензија позоришта долази испред драмског текста јер писац драме мора располагати „релативно јасном представом о позоришту за које пише“ (ибид: 323). Кроз изучавање дела датог периода, он утврђује појам позоришта које је постојало у том тренутку (бар када су у питању античка и елизабетинска трагедија) и своди га на постојање „материјалних и друштвених услова за развој драме“ (Настих 2010: 24), односно на целовитост религиозног и друштвено-политичког поретка у свету. Уколико та целовитост и повезаност изостану, као што је случај са савременим друштвом, онда и позориште почиње да одражава ту неусаглашеност и распарчаност коју он сматра једностраном перспективом. Селенић (1965: 39) то објашњава разликом у природи старих Грка и савременог човека на основу које изводи и схватања неспецијализованог и специјализованог ангажмана. Човек класичне грчке епохе *сажима* да би разумео свеукупност, док савремени дух дели, образлаже како би боље разумео саставне делове. Као што можемо видети Фергасон је јасно предочио позоришну естетику савременог доба, али на томе се његова прича о позоришту и завршава. Његова студија далеко више пажње посвећује радњи и заплету, категоријама које преузима од Аристотела и проширује их у додатку „Неки технички појмови употребљени у овој студији“. Разлику између заплета (као средства прилажења публици) и радње (заплета као „душе трагедије“) сматра веома битном, али истиче да је Аристотел не наводи већ само претпоставља (Фергасон 1979: 300-306). Дипон (2011: 12) сматра да ниједна од тих категорија нема практичну дефиницију и зато се залаже за коришћење речи *muthos* како би се избегло њено изједначавање са „причом“ или „нарацијом“ (ибид: 26–27). *Muthos* Аристотел дефинише са становишта производње исказа: то није нити нека велика првобитна прича нити легенда, налази се у средишту његовог система и њему су подређени сви остали елементи трагедије (ибид: 26–31). Песник ствара структуру *muthosa* склапајући чињенице (склоп), а то није прост хронолошки редослед већ логичан распоред чињеница, док њихова међусобна кохерентност треба да буде таква да се ништа не може преместити, а да не штети целини. Разрађивање наративне логике треба да изазове осећања код гледаоца/читаоца (ибид: 38), па је стога прича та која даје смисао представи и Дипон суштину аристотеловског принципа и његовог непрестаног оживљавања види у неприкосновености приче и

законима њеног креирања. Чак и само позивање на аристотеловске категорије да би се дефинисала пракса која одступа од њих, као што је случај са Брехтом, Дипон назива неоаристотелизмом. Брехтова дијалектика у театру подразумева сарадњу свих позоришних чиниоца – аутора, текста, редитеља, сценографије и рецепијената – али у извесном смислу намеће одређену норму у виду епског и документарног театра за које је Брехт сматрао да највише одговарају том времену. Али можда и не само том – епско позориште није прелазна појава „јер идеалних односа међу људима неће бити“ (Лазих 1973: 7). У епском театру гледалац треба да заузме став посматрача како би се ослободио емотивног учешћа у радњи. Брехт овде указује на опозицију разум/емоција на основу које су се смењивали многи правци: ако уметношћу или бар једним њеним правцем доминира поље несвесног како би се задржала „сумрачна неодређеност уметничке сфере“ онда она рачуна на један интуитивни део спознавања, онај који у великој мери подразумева емоције. Те исте емоције воде ка уживљавању – гледалац је својим емотивним учешћем уплетен у радњу и стога не може активирати критичку функцију разума (Брехт 1979: 67). За неког ко је велике наде улагао у преображај друштва и корист театра у остваривању тог циља, као што је Брехт, поступак онеобичавања се показао јако корисним средством за постизање претходно наведених задатака. Ствар која је позната у великој мери подразумева навикавање до степена занемаривања које онда у том смислу онемогућава било какво активно супротстављање, критичко сагледавање и акцију. Онеобичавање омогућава да се позната ствар изнова спозна, што би значило пробуђеним умом угледати је из другог угла које онда темељито може покренути преображавање. Концепција епског театра коју заговара Брехт захтева дистанцу гледаоца, оно што ће га непрестано чинити будним и спремним да критички сагледа представу. А како у критици друштва Брехт види узлазну путању развоја тако и критику и разум види као битне чиниоце који активно доприносе напретку. У том смислу је, како каже, разум продуктиван и живот сам. Током разматрања ових супротности он и долази до идеје неаристотеловског театра коју дефинише разграничавањем од аристотеловског. Пошто катарзу види као најбитнији елемент Аристотелове дефиниције трагедије, аристотеловском сматра сваку драматургију која доводи до уживљавања без обзира да ли следи или не Аристотелова правила (Брехт 1979: 68). Одбацавање уживљавања не мора обавезно значити и одбацавање емоција. Штавише, неаристотеловска драма покушава доказати да уживљавање није једини начин за узроковање емоција и да она мора подврћи пажљивој критици и емоције које узрокује. Међутим, Дипон (2011: 89) види Брехта као аристотеловца успркос самом себи, јер у средишту његове поетике види *muthos* који литераризује позориште и од гледаоца ствара читаоца. Са друге стране, Селенић Брехтове драме узима за илустрацију конструктивистичког типа драме који је супротстављен натуралистичком. Драму у којој је затворен свет сличан непосредно појавном свету, што не мора да значи да тиме одражава суштину објективне стварности, дефинише као натуралистичку за коју је карактеристична мутација конкретно-апстрактно-конкретно. На први поглед би се драме Есхила и Софокла могле сврстати у овај тип, али и у њима препознаје одређену конструкцију којој је намера да прикаже дубљу реалност, скривену иза њеног

непосредног појавног вида (Селенић 1965: 64). Код конструктивистичке драме исход натуралистичке мутације за степен више прелази у апстракцију и анализира персонифицирану суштину објективне стварности. Постоји читав низ дела у савременој и класичној литератури у којима коначан резултат мутације води ка конкретном, а затим се још једном преображава у апстракцију која само *номинално задржава особине појединачног* (ибид: 55). Такав процес Селенић уочава и у Брехтовим или Софокловим драмама, јер Брехт уопштавајући конкретно ствара симболе (мајка, рат) или апстракције „отуђене“ индивидуалности који су тек *другостепени конкретни ликови и ситуације*. Прави смисао *Цара Едипа* није налажење Лајевог убице (ибид: 56), али у Фергасоновом појму трагичног ритма радње јесте први од три момента Намера – Патос – Сазнање. Та намера је уједно и оно конкретно од чега полази конструктивистичка мутација, која затим наилази на „непредвидиве тешкоће“ због чега личности „пате од жалосног осећања тајновитости људског живота“ (Фергасон 1979: 37) – Патос који одговара другој фази мутације у апстрактно (још увек несазнатљиво); а из те патње се јавља *ново* схватање живота – конкретан одговор, на коме се даље може уобличити намера и отпочети ново кретање. Пошто је по Селенићевом мишљењу *Цар Едип* драма човека који мора да тражи, а прави смисао налажење кривице, можемо претпоставити, а слично показује на примеру Брехтових драма, да је последња фаза у конструктивистичкој мутацији заправо другостепена ситуација или радња као „аналошки појам који се може схватити само у односу према појединачним акцијама“ (Фергасон 1979: 300). Било да је то у драми наглашено или не, потрагу или пут ка (само)спознаји можемо издвојити као суштину сваке драме (па и анти-драме) што можда најбоље илуструје Креонтов одговор у другој појави *Цара Едипа* (Софокле 1978: 20):

**Едип:** Где се може открити кривици давној тај већ изгубљени траг?

**Креонт:** У овој, каже [извештава шта бог поручује] земљи. Што ко потражи, то наћи ће, што напусти, изгубиће.

Оно што је у грчкој трагедији дато као судбина и воља богова или могућност да се решење или коначан одговор потражи од пророчишта, у савременој драми је то живот сам, несхватљив и пун парадокса.

У Новој британској драми текст често почиње *in medias res* што не значи да намера па самим тим и трагичан ритам радње не постоје, већ пре да су скривени (Настих 2010: 36). Овакав приступ се не сматра новином, бројне примере проналазимо и код претеча *in-ye-face* драматургије, као што су Пинтер, Бонд, Керол Черчил, а најдоследније у текстовима Мартина Кримпа (*Attempts on Her Life*), Саре Кејн (посебно три последње *Cleansed*, *Crave* и *4.48 Psychosis*), Марка Рејвенхила (*Shopping and F\*\*\*king*), Филипа Ридлија (*The Pitchfork Disney*), Мартина Макдоне (*The Pillowman*). Ликови обично нису унапред и јасно профилисани, узрочно-последични принципи реалистичне драме су замењени нелинеарним и фрагментисаним токовима збивања, а потрага за истином је неухватљива и никада коначна и једностранна. Заплет је често сведен на низ несувислих констатација, питања и ситуација па се читаоци/гледаоци морају водити помоћу

асоцијација у складу са логиком ритма, што најбоље показују драме Пинтера и Саре Кејн. Код Пинтера је ритам условљен семантичким категоријима тишине и паузе, а код Кејнове се заплет своди на готово поетске јединице у којима се карактеризација изражава кроз телеграфски језик који показује само форму изговореног док испод њега учачамо слојеве дуплих и контрадикторних порука. Ако упоредимо положај читаоца и положај гледаоца када је у питању рецепција оваквих текстова можемо доћи до закључка да је позиција другог видно лакша јер је вођена сценским ритмом, док се читалац може заглибити у бесмисленим покушајима да уочи наратив, а не ритам текста. Наравно, има и таквих адаптација у којима редитељ даје некакво своје виђење „наратива“, као што се често дешава са драмом *Психоза у 4.48* Саре Кејн, где смислено обликовање редитељи оправдавају учачавањем аутобиографских елемената у тексту. С друге стране, текст исте ауторке под називом *Жудња (Crave)* најбоље илуструје тезу да су њена последња три комада писана више са намером да се изводе него да се читају (читајући текст тешко се одупиремо потреби да повежемо елементе радње, док снимак премијерног извођења показује како ритам у потпуности чини текст смисленим). Као што можемо видети, овде се сусрећемо са текстовима који тешко да се могу означити неаристотеловским (у односу на Брехтов појам неаристотеловског, а у тумачењу Флоранс Дипон), осим у оном сегменту где припадају друштвено ангажованој драми и где често имају двојаку функцију: педагошку и политичку. Поред тога, аутори ретко упадају у замку аристотелизма приликом излагања о драмском и позоришном стварању па се њихове драме не могу баш сврставати ни у креативну примену Аристотелових образаца. Трагичан ритам радње се, у овом случају, најбоље може сагледати у контексту Селенићеве конструктивистичке драме: финална мутација представља високо стилизовану апстрактну форму у којој је тешко уочити логичан след јер се Намера и Сазнање сливају у једно кроз потрагу, а Патос излази у први план кроз неразрешив парадокс потраге.

## Литература

- Аристотел (2002) **О песничкој уметности**, Beograd: Dereta.
- Боал (2008) **Theatre of the Oppressed**, London: Pluto Press.
- Брехт (1979) **Dijalektika u teatru**, Beograd: Nolit.
- Бужињска, Марковски (2009) **Književne teorije XX veka**, s poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
- Груббер (2010) **Offstage Space, narrative, and the Theatre of the Imagination**, New York: Palgrave Macmillan.
- Дипон (2011) **Aristotel ili Vampir zapadnog društva**, prevela s francuskog Mirjana Miočinović, Beograd: Clio.
- Кејн (2006) **Complete plays**, London: Methuen Drama.
- Лазих (1973) **Univerzalni Brecht**, Beograd: Centar za kulturu i umetnost Radničkog univerziteta „Đuro Salaj“.
- Настих (2010) **Трагедија и савремени свет**, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Селенић (1965) **Angažman u dramskoj formi**, Beograd: Prosveta.

- Селенић (1979) **Dramski pravci XX veka**, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Сирз (2001) ***In-Yer-Face Theatre***, London: Faber and Faber.
- Сирз: A. Sierz, **In-Yer-Face** <http://www.inyerface-theatre.com/intro.html>, преузето 15.04.2014
- Сирз (2011) ***Rewriting the Nation: British Theatre Today***, London: Methuen Drama.
- Софокле (1978) **Цар Едип**, превео, предговор и објашњења написао Милош Н. Ђурић,  
Београд: Рад.
- Фергасон (1979) **Појам pozorišta**, Beograd: Nolit.

СIP - Каталогизација у публикацији  
Национална библиотека Црне Горе, Цетиње

ISBN 978-86-85263-14-9  
COBISS.CG-ID 28055312

ISBN 978-86-85263-14-9

