

Др Радмила Настић

ПУТЕВИ СПОЗНАЈЕ У ДРАМАМА
ОД АНТИКЕ ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Уредник
Зоран Колунџија

Рецензент
Др Лена Петровић

Др Радмила Настић

ПУТЕВИ СПОЗНАЈЕ У ДРАМАМА
ОД АНТИКЕ
ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА



ПРОМЕТЕЈ
НОВИ САД



АРХИВ ВОЈВОДИНЕ

АРХИВ
ВОЈВОДИНЕ

Посвећено Љиљани Бојоевој-Седлар

Реч аутора

Збирка студија о драми и позоришту састоји се од текстова који су били објављени у зборницима и часописима, и од текстова који још нису објављени, а сви су написани у задњих десетак година, или нешто мало више, па сам сматрала да је значајно, за мене, стручну, посебно студентску, и ширу читалачку публику, да буду обједињени у једној публикацији. Углавном се баве англо-америчком драмом, али **неколико** текстова тиче се и историје драме од антике до данас, и српске драме и позоришта. Збирка садржи једанаест текстова. Сви раније објављени текстови су у већој или мањој мери за ову сврху у извесној мери прилагођени.

Појединачне студије су написане са становишта контекстуалне књижевне и позоришне критике, а контекст је, наравно, променљив и разноврстан, прилагођен свакој појединачној теми. Први текст по реду, „Антропологија и теорија драме“, пружа шири интерпретативни оквир за читање драме, из чега произлази и избор наслова публикације. Уводни текстови су уопштенији, тичу се историје драме и драмских жанрова, док се остали баве појединачним ауторима, који су били првенствени предмет мог академског интересовања: Шекспиром и Харолдом Пинтером.

Посебно истичем овог последњег аутора, који је био и остао примарни предмет мог интересовања, и којег сам имала прилике и лично да упознам, као и неколико других великана светске драме и позоришта попут Херберта Блауа, Ерике Фишер-Лихте и Раша Рема. У разговору с њима, између осталог, постављала сам питање које је и мене константно прогонило: „Колико су драма и позориште релевантни у савременом свету?“ Надам се да сам овом књигом бар мало допринела уверењу да су и те како релевантни за наше упознавање себе и света у којем живимо.

Ови текстови су проистекли из академског рада на универзитету, почевши од магистарске тезе о Јудину О’Нилу, и докторске дисертације о Харолду Пинтеру и Едварду Олбију у постмодерном етосу, преко бројних учешћа на научним скуповима и сарадње са научним часописима. Посете позориштима, не само у земљи већ широм света, гдегод сам се затекла, раширивале су моју машту и интуицију као посебну врсту знања потребног за разумевање и изучавање драме.

Трећи вид ангажовања око драме и позоришта била је дугогодишња универзитетска настава током које сам предавала *Шекспира* као засебан предмет, а са почетком болоњског процеса и неке изборне предмете, попут изборног курса *Харолд Пинтер*, што је све кулминирало мастер студијама са предметима *Савремена драма на енглеском језику*, а затим и *Трагедија у доба Шекспира*. Приликом креирања ових предмета, највише ми је помогло стицање извесног знања из антропологије, односно компаративне митологије, на основу којих сам могла да организујем приче о драмама као путовањима, иницијацијама, спознајама, чији карактер се мењао и мења с временом и простором.

У овим процесима пресудну улогу у мом животу одиграла је др Љиљана Богоева-Седлар, менторка при изради докторске дисертације, чији утицај се огледао понајпре у подстицању љубави према драми и позоришту, као и књижевности и уметности уопште, и изналагању сопственог, аутентичног језика, у вишедеценијском пријатељству и подршци. Њој посвећујем ову књигу.

Дугогодишња везаност за КПГТ (Казалишче, Позориште, Гледалишче, Театар) у јединственом и пријатељском простору Старе шећеране у Београду, константно изоштрава моју слику о вези између драме и позоришта, и знање о процесу настанка представе.

Др Радмила Настић

ОПШТЕ ТЕМЕ

АНТРОПОЛОГИЈА И ТЕОРИЈА ДРАМЕ¹

Тема овог текста је приказ утицаја антропологије на теорију драмске уметности у протеклом веку. Од почетка двадесетог века антрополошка наука, првенствено културна антропологија усмерена на изучавање митова и ритуала, значајно је допринела конституисању савремене теорије драме, посебно трагедије. Открића енглеске антрополошке школе из Кембриџа оживела су студије класичне грчке драме и подстакле авангардне експерименте у савременој драми. Међу антрополозима који се најчешће везују за драмску теорију, издвајају се Џејн Херисон, Гилберт Мари, Арнолд Ван Генеп и Виктор Тарнер, у чијим изучавањима је преовладавао ритуалистички приступ. Најистакнутији теоретичари драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, били су Френсис Фергасон, као теоретичар класичне и традиционалне драме, и Ричард Шекнер, као и неколицина других теоретичара и практичара драмских експеримената које је Шекнер сврстао у нову академску дисциплину у оквиру студија драме, под називом перформанс. Друга струја теорије и критике даје предност миту у односу на ритуал као извор драме. У митском кључу грчку трагичку драму интерпретирају Вернан и Видал-Наке.

Идентитет, антропологија, драма

За радну дефиницију узимамо опис драме као *мимезиса кретања ка самосјознаји*, који је дао Френсис Фергасон

¹ Објављено у *Етно-антрополошки проблеми*, нова серија, год. 5, св. 3, 2010, стр. 245–260, УДК 39:792, ИССН 0353-1589 УДЦ 572(05).

сон.² Оваква дефиниција задржава континуитет одређења западне драме садржаног у изразима *театр* (место где се иде да се нешто види) и *теорија* (начин виђења), и указује на вечну релевантност драме која истражује корене смисла егзистенције па је стога увек по дефиницији радикална (*radix*, лат. корен). Раш Рем, професор са Универзитета Станфорд, расветлио је ове дистинкције пишући о релевантности и радикалности грчке трагедије у савремено доба. Радикалност грчке трагедије, каже Рем, је у томе што је дубоко укореењена у живот јер говори о вечно релевантним темама. Теоретичар такве трагедије, пак, неко је чији одлазак у позориште представља врсту путовања, сведочења и мисије.³

Антропологија, наука која проучава човека и његов живот, културу, друштвену организацију и институције, у прошлости и у садашњости, из вишеструке перспективе, комбиновањем сазнања из више сродних научних дисциплина, неколико пута је у протеклом веку била у блиском додиру с теоријом драме, јер се и драма, као и антропологија, током целе историје свога постојања бавила питањем ко је човек, односно проблемом идентитета. За драму и теорију драме од посебног су значаја антрополошка изучавања митова и ритуала. Пример једне књиге Ерике Фишер-Лихте, немачке професорке и теоретичарке драме, показује у коликој мери је антропологија уграђена у драмску теорију. Фишер-Лихте је концепцију своје *Историје европске драме и позоришта* засновала на појму идентитета. У уводу своје књиге, Фишер-Лихте истиче заслуге савремене антропологије за промену статичне концепције идентитета

² Фергасон, *Појам позоришта*. Београд: Нолит, 1979, стр. 38–39.

³ Rush Rehm, *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth. 2003, str. 30.

која се развила у осамнаестом веку захваљујући Русоу. Ауторка цитира Хелмута Плеснера, који тврди да је основно антрополошко стање у суштини театрално, јер је субјекат истовремено и глумац и посматрач, и као такав је отелотворење *conditio humana*. У том смислу само постојање позоришта је део *conditio humana*, којег позориште истовремено и симболизује. Другим речима, драма се јавља из потребе да одиграмо себе као другог. Драма која се изводи у позоришту један је жанр културне представе као што су то и свадбе, свечаности, концерти, односно све оно што чини културни идентитет. Фишер-Лихте подсећа на Ван Генепове описе обреда прелаза, у разним културама, чији је ефекат промена у идентитету појединца и целих култура. Они су повезани са симболичним преласком граница, о чему је касније детаљније писао Виктор Тарнер, који је назван лиминалношћу. Структура драме и идентитета којег изражава, тесно су повезани, па се идентитет може реконструисати само кроз серију анализа појединачних структура, односно појединачних драмских текстова. У свом прегледу историје европске драме, Ерика Фишер-Лихте пружа једну слику европске културе у дијакронији кроз приказ најзначајнијих европских драма, односно оних које су ушле у канон светске драме, и оних које су имале највећи интертекстуални ефекат. Изабрала је драме које су у своје време управо доводиле у питање постојећу концепцију идентитета, и које су, стога, стимулисале следећу генерацију за ново читање. Ауторка своју анализу отпочиње са Есхиловом *Орестиијом* из петог века пре нове ере, а завршава са *Грађанским раџовима* Роберта Вилсона (Robert Wilson) и Хајнера Милера (Heiner Muller) из 1984. Она наглашава да је њена концепција супротна Артоовом принципу „доле с ремек-делима”, и Фукоовој идеји о крају човека. Можда је дошао крај „ев-

ропском човеку”, каже Фишер-Лихте, али у том случају хајде бар да погледамо какав је тај човек некад био.⁴

Антрополози из Кембриџа о пореклу грчке трагедије

Ближа повезаност антропологије са изучавањем грчке класичне драме, први пут је успостављена почетком двадесетог века када су антрополози из такозване Кембриџке антрополошке школе, Џејмс Џ. Фрејзер (James G. Frazer 1834–1941), Џејн Харисон (Jane Harrison, 1850–1928) и Гилберт Мари (Gilbert Murray, 1866–1957, који је у ствари радио у Оксфорду) установили да грчка трагедија почива на митским и ритуалним основама. На првом месту треба истаћи значај Џејмса Фрејзера као оснивача „ритуализма” и његово откриће „ритуалема” о свештеном краљу, као основног ритуалног обрасца који се јавља у књижевности и то најчешће у драми. Његова *Злајна јрана* постаће ризница мотива за књижевност двадесетог века и приручник за науку о књижевности, како је између осталих истакао Е. М. Мелетински, аутор *Поейике мийа*, један од најтемељитијих изучавалаца улоге мита у савременој књижевности.⁵

Џејн Харисон је у књизи *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) применила археолошка открића деветнаестог века на изучавање грчке религије, а затим резултате свог истраживања изложила у књигама (1912, 1927),

⁴ Полазна тачка у одређењу појма антропологије за сврху ове студије, била је *Сиркуларна антропологија* Клода Леви-Строса, Школска књига, Загреб, 1988.

Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2002, str. 1–7. (U Nemačkoj prvi put objavljena 1999. pod naslovom *Geschichte des Dramas* vol 1&2, by A.Francke Verlag, Tubingen and Basel).

⁵ Е. М. Мелетински, *Поейика мийа*. *Београд: Нолит*, 1984, стр. 100.

Ancient Art and Ritual (1912), *Epilegomena to the Study of Greek Religion* (1921). Joш у својим раним изучавањима, Харисон се посветила разради своје теорије о ритуалном пореклу драме, која ће имати велики значај за разумевање драмског модернизма, авангардне драме и каснијег драмског облика којег знамо под именом перформанс⁶. У књизи *Древна уметности и ритуали* Џејн Харисон тумачи своје виђење односа између ритуала и драме, и описује почетак развоја драме и позоришта у Грчкој. Иако су њени ставови били непрестано изложени критици од стране строго научних кругова класичне филологије, због немогућности да се у потпуности поткрепе материјалним доказима, ни до данас нису изгубили на популарности па ни релевантности.⁷

Херисонова је описала значење ритуала за примитивне народе који су имали обичај да понављају поступке које су сматрали важним. Најважније ствари за њих биле су храна и продужетак врсте. Ритуали су имали практичну сврху да се нешто учини или постигне, на пример да се произведе киша и оствари добра жетва, као и да се обезбеди плодност људског и животињског света. Стога је било природно да се већина ових ритуалних церемо-

⁶ О трајном значају истраживања Џејн Харисон и њихове релевантности за савремену драму пише Џули Стоун Питерс, професорка са Универзитета Колумбија, у својој студији о *Модерној драми* (Julie Stone Peters, Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre, *Modern Drama* 51 (1): 1–41, 2008, 1–41).

⁷ Један од научника који је још двадесетих година прошлог века довео у питање закључке Херисонове и њених колега, био је Артур Пикард-Кембриџ (Arthur Pickard-Cambridge), аутор књига *Дитирамб, трагедија и комедија* (Dithyramb, Tragedy and Comedy, 1927), *Дионисово позориште у Атини* (The Theatre of Dionysus in Athens, 1946) и престижне књиге *Драмски фестивали Атине* (The Dramatic Festivals of Athens, 1953), мада је и он каснијих година ублажио своју критику.

нија одвија у пролеће, које представља период обнављања природе. Ритуал из којег је наводно настала драма такође се одвијао у пролеће, за време свечаности Велике Дионисије у Атини посвећених богу Дионису, а био је по својој природи *йролећна йесма*, дитирамб (“скакутав, надахнут плес”), о чему говори и Аристотел у свом делу *О йесничкој уметности*.⁸ Сврха свечаности у част Диониса била је прослава његовог двоструког рођења. Првим рођењем дошао је на свет, другим рођењем се уводио или иницирао у друштвени живот. У тумачењу појма поновног рођења, Херисонова је у помоћ позвала антропологију која је утврдила да је обред поновног рођења био распрострањен у готово половини такозваног нецивилизованог света. Из оваквог ритуала настала је драмска уметност, када је с развојем науке престала практична потреба за њим, а остао само образац као метафора која постаје драмска радња. У ритуалу, као драми заједнице, поново се рађа природа, а у уметности као драми појединца поново се рађа појединац стицањем знања о себи. Односно, другим речима, у процесу самоспознаје појединац умире као стара личност и рађа се као нова, а то је основна тема традиционалне драме.

Гилберт Мари је препевао у стиху, и критички интерпретирао већину великих драма Есхила, Софокла, Еврипида и Аристофана, и приближио их модерној публици. Његов омиљени аутор био је Еврипид чију биографију је с посебним поштовањем реконструисао. Марију нису сметале критике којима је Еврипид још у своје време био изложен, до те мере да је постао омиљени лик у комедији свога доба. Баш Еврипидов рационализам и критички дух, који су најчешће били мета напада, Мари је сматрао његовим

⁸ Џејн Херисон, *Древна уметности и ритуали*, Београд: Библос, 2008, стр. 54–55.

највећим квалитетом, као што је то сматрао и Еврипидов савременик Сократ. Овај аутор је анализирао све Еврипидове трагедије, а посебно истакао његов допринос конструисању женских ликова, иако су га многи нападали због наводне мизогиније. У уводу своје студије, Мари је објаснио своје виђење настанка трагедије из плеса или ритуала, који је драматизовао смрт и поновно рађање вегетације, представљене фигуром умирућег бога, како га је описао Фрејзер, а чије разне маске су били Дионис, Атис, Адонис и Озирис. Мари идентификује шест фаза у дионизијском ритуалу: агон или сукоб, патос или страдање (често у облику спарагмоса – кидања на комаде), долазак гласника, нарицање често помешано с радосном песмом јер смрт старог краља означава долазак новог, препознавање (скривеног или раскомаданог краља), и његову епифанију или ускрснуће. Сличне фазе одигравају се у драми која је понављање ритуала, сматрао је Мари. Диониски мит код Еврипида долази до пуног изражаја у *Бакхама* које глорификују Дионисов дивљи и слободарски дух.⁹ Мари је написао и књигу о Есхилу, мада с много мање жара него о Еврипиду, иако Есхила већина класичних филолога и теоретичара драме сматра највећим грчким трагичарем (Murray 1964). Написао је и студију *Хамлеј и Оресиј*, у којој је Шекспирове трагедије тумачио по обрасцу грчког ритуала умирућег и поново рођеног краља, а баш ово тумачење је често било на мети критике.

Френсис Фергасон (Francis Fergusson) можда је најзначајнији теоретичар драме који је своја теоријска запажања засновао на резултатима антрополошких истраживања енглеске антрополошке школе, пре свега Гилберта Ма-

⁹ Gilbert Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. London: 1964 (first editio 1940), Oxford University Press, 1926.

рија. Фергасонова најзначајнија књига, *Појам позоришта* (*The Idea of a Theater*), први пут је објављена 1949. године. У свом поговору за ову књигу коју је она и превела, Марта Фрајнд описује значај који је за развој драме имало Фергасоново расветљавање појма позоришта и тумачење драма из античке и савремене класике, не само као књижевне већ и као извођачке уметности. Фергасон је био професор и теоретичар али везан и за практични аспект извођења драме својом припадношћу њујоршком позоришту *The Laboratory Theater*.¹⁰ Његова студија почива на тумачењу Шекспировог *Хамлеја* и Софокловог *Краља Егија*, „две сфинге књижевности” како их назива, два најзначајнија примера посебне уметности драме која није изведена из других уметности и филозофије. Фергасонов допринос се у најкраћем може свести на идентификовање онога што он назива „трагични ритам радње” као суштинског одређења драме и трагедије, које може да се примени на драму у свим временима, односно не само на класичну, већ и на савремене драмске експерименте под широким одређењем термина „перформанс.” Трагични ритам радње је кретање ка откривању истине, чиме театар као позорница драмске радње у потпуности заслужује своје име простора у којем се сазнаје истина. Трагична истина је увек самоспознаја, односно индивидуална истина, али баш по томе што као таква има посебан интензитет и дубину, она је релевантна за свакога у свако време. Управо из овог разлога Фергасон доводи у питање постојање појма позоришта у модерно време, када се деструира могућност стварања онога што он зове „осмишљена илузија”, односно непосредног опажања које лежи у основи Софоклове драме која је настала

¹⁰ Марта Фрајнд, Перспектива Френсиса Фергасона, Предговор књизи *Франсиса Фергасона Идеја позоришта*, Београд: Нолит, 1979.

пре теорије, а за које је, како је рекао Колриџ, неопходно вољно одустајање од неверице¹¹ Овај аутор нас упућује и на Кенета Берка (Kenneth Burke) и његово проучавање трагичног ритма радње који имитира ритуал и који је суштина и духовни садржај драме, а његовим фазама даје сугестивне називе *Намера-Пајџња (или Пајџос)-Сазнање* (Poietia-Pathema-Mathema) (Фергасон 38). У подробној анализи *Краља Едипа* Фергасон констатује да радња ове драме подражава „ритуал бога годишњих доба” којег су уочили антрополози из Кембриџа, и који се такође кретао у трагичном ритму, а сличан је фазама које је описао и Кенет Берк. Као што су то раније утврдили Херисонова и Мари, поменути ритуал је веома стар, можда и старији од прамита о богу године (у разним цивилизацијама он има разна имена: Атис, Адонис, Озирис, „Краљ рибара” – Fisher King) који се бори с противником, бива убијен и раскомадан, а затим опет васкрсава с пролећем (49).¹² Фергасон у ритуалном кључу анализира сцену из Софокловог *Краља Едипа* у којој на Едипов позив долази пророк Тиресија, који већ на почетку свог наступа наговештава могућност да је тражени кривац сам Едип, па Едип постаје уплашен и дезоријентисан, и повлачи се са сцене. Тако фаза *намере* прелази у фазу *пајџоса* или *пајџње* коју изражава хор, а разрешење доноси трагичну спознају која од Едипа чини „жртвеног јарца, раскомаданог краља или оличење бога”, па постаје очигледно да заплет одговара деловима ритуала који је такође имао

¹¹ Фергасон, *Најпрег цијирано дело*, стр. 31–32.

¹² Фергасон посебно истиче значај две студије Џејн Херисон у којој је повезала овај ритуал са грчком драмом: *Ancient Art and Ritual*

(Античка уметност и ритуали) и *Themis* (Темида), која садржи и текст Гилберта Марија „Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy” (“Екскурс о ритуалним формама очуваним у грчкој трагедији”).

своју *намеру* изражену кроз гласника, сцене *йаиџиџе* које су представљале комадање краља, и *еифанију* или тренутак сазнања.

У својим теоријским разматрањима Фергасон донекле одступа од свог претходника Марија, јер Гилберт Мари, за разлику од Аристотела и Фергасона, своје објашњење развоја трагичког облика из ритуала показује на примеру Еврипидових а не Софоклових драма. Фергасон наводи како је, према Марију, Еврипид обновио буквални ритам трагедије прецизније од Софокла, али пре свега у формалном смислу, јер га је првенствено интересовала позоришна упечатљивост, односно одвајање ритуалних облика од садржаја. Док Софоклове епифаније изражавају моралну истину садржану у основи радње, имплицитно указујући на људску зависност од тајанственог поретка природе, попут последње слике у *Краљу Егидиу* која показује „слепог старца и његово родоскрвно потомство Еврипидови јунаци не виде нимало светла у својој патњи и не доприносе никаквом обнављању моралног живота заједнице (Фергасон 56–7). Рационалиста Еврипид извршио је утицај на једну рационалистичку струју европске драме, чији је први велики експонент био Жан Расин. Занимљиво је да Фергасон, као и неки други аутори које цитира, идеалном репрезентацијом трагичног ритма не сматрају ниједну од великих драма, већ Дантеову *Божанственоу комедију*, нарочито њен други део, *Чистилишће*, у коме се јасно уочавају фазе *намере*, *йасије* и *сазнавања*, као у античкој трагедији.¹³

¹³ Антрополози и класични филолози из Кембрица инспирисали су још неке значајне личности западне филозофске и критичке мисли попут Ернста Касирера (Ernst Cassirer) и Мирче Елиадеа. Док је Фергасон, како сам каже, већ подробно познавао рад професора из Кембрица, посебно Марија, и примењивао их у теорији и критици драме, за ширу академску публику после Другог светског рата могућности њиховог утицаја на теорију књижевности постале су

Ван Генеп, обреди прелаза и структура драмске радње

Одвојено од енглеских антрополога из Кембриџа, Арнолд Ван Генеп (Arnold Van Gennep, 1873–1957) је своја прва истраживања вршио отприлике у исто време када и они, али његови циљеви и резултати разликовали су се од њихових, иако га Мелетински, на пример, сврстава у исту школу. Ван Генеп је највећи престиж и славу стекао изучавањима ритуала прелазних доба (*rites de passage*), транзиционих фаза у животу људи, као што су рођење, пубертет, брак, смрт, који су по себи драматични, па стога погодан материјал за драмску радњу. Ван Генепова књига у којој је разрадио своју теорију о обредима прелаза (*Les Rites de Passage*) објављена је још 1909. године, али је постала популарна и цењена тек после Другог светског рата, када су сећање на њу освежили неки од водећих савремених антрополога, а Ван Генеп коначно стекао светску славу и признање¹⁴. Ван

боље познате тек после једне докторске дисертације која је одбрањена на Универзитету Колумбија у Њујорку 1969. године, аутора Роберта Алана Акермана (Allen Ackerman), а чији наслов је *The Cambridge Group and the Origins of Myth Criticism*. Дисертација је наишла на велики отпор конзервативне академске заједнице, па је књига на основу ње објављена тек 1991. О овоме пише Вилијам М. Келдер у приказу књиге Роберта Алана Акермана, која је изашла 1991, а у којој Акерман описује везу између Фрејзера и кембриџких „ритуалиста”:

¹⁴ William M. Calder III, University of Illinois at Urbana-Champaign, review of Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. New York & London: Garland Publishing, Inc. 1991. xiv, 253. ISBN 0-8240-6249-3, Bryn Mawr Classical Review 02. 05. 01.

Књига је објављена у српском преводу 2005. под насловом *Обреди прелаза*. У предговору за српско издање, Александар Лома је поздравно појављивање ове књиге једног од најзначајнијих светских научника на српском културном простору, чију изузетну биографију је представио нашим читаоцима. Лома је описао значај Ван Генепових образаца као интерпретативног модела у теорији књижевности, а као теоретичар књижевности применио их је у тумачењу мотива иницијације у *Одисеју* (Лома 2007, 21–39).

Генеп је у литературу увео и појам лиминалности који означава животну фазу преласка прага искуства. Лиминалност укључује церемоније које олакшавају процес губљења, а затим поновног успостављања идентитета. У својој књизи *Le Folklore du Dauphine*, Ван Генеп пише да ритуали прелазних доба увек следе исти поредак и поседују исту структуру (или шему како он каже), и да сви имају три основне фазе: *п̀релиминалну* (период одвајања од претходног начина живота), *лиминалну* (прелазно стање између два статуса), и *п̀остлиминалну* (процес увођења у нови друштвени статус и нови начин живота), односно *расп̀ијајање-п̀релаз-саст̀ијајање*, о чему говори и у *Обредима п̀релазна*.¹⁵

Савремени митолог Џозеф Кембел (Joseph Campbell, 1904–1987) детаљно је описао митове о потрази и с њима повезане ритуале прелазна, у компаративној студији *Јунак са хиљаду лица* (1949), на чију структуру је очигледно утицала књига Арнолда Ван Генепа *Обреди п̀релазна*, иако се Кембел у свом делу само једном осврће на свог претходника и његову књигу, и то у фусноти.¹⁶ Кембел у *Јунаку* у ствари описује структуру мономита о путовању (или потрази) скоро у потпуности у духу ван Генепових фаза у обредима прелазних доба. Уместо Ван Генепових термина прелиминална, лиминална и постлиминална фаза, Кембел користи термине *одвајање-иницијација-п̀овраћак* (*separation-initiation-return*), а сасвим је очигледно да оне одговарају структури драмске радње, и могу се упоредити с драм-

¹⁵ Арнолд Ван Генеп, *Обреди п̀релазна*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 7–15.

¹⁶ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, London: Abacus, 1975, str. 43. Приликом писања ове књиге Кембел је по сопственом признању био надахнут Џејмсом Џојсом и његовом идејом о мономиту из *Финејановој дгења*, који би могао да се упореди с каснијим концептом тоталног мита о потрази Нортропа Фраја, изложеним у *Анатомији кришике* (total quest myth).