

МИЛЕНА КУЛИЋ

ПЕКИЋЕВЕ КОМУНАЛНЕ СОБЕ ЗА РАЗБИЈАЊЕ

САЖЕТАК: Полазећи од аутопоетичких записа изнетих у есејима „Позориште као исповедаоница. Размишљања поводом драме *До виђења друже, до виђења*” и „Позориште као соба за разбијање стакла” у раду ће бити речи, пре свега, о делима *Корешћоденција* (1982) и *Одбрана и њоследњи дани* (1985) и утицају Борислава Михајловића Михиза на ова дела. Иако су Пекићеви драмски експерименти недовољно истражени због упућивања рецептивне пажње на прозни опус, његова дела су била привлачна позоришним делатницима, те се често Пекићева реч могла чути са позоришне сцене. То показује и *Злајно руно*. У првом делу рада пажња ће бити усмерена на Пекићев позоришни принцип и размишљања о театру, а у другом делу анализираће се неке карактеристичне представе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Пекић, позориште, драма, драмски експеримент, Михиз, *Корешћоденција*, *Одбрана и њоследњи дани*, *Злајно руно*

Иако је Борислав Пекић према свом драмском стваралаштву приступао као према „споредном књижевном жанру, у којем би обликовао све оно што је од великих прозних целина преостало или остало недовршено,¹ уочене су вишезначне тематске подударности романа и драмских дела (неке теме су дословно преузете из романа, а неке су послужиле као модел). Неоспорива чињеница је да су Пекићева прозна дела, почев од књиге *Време чуда*, привлачила пажњу књижевних критичара и театролога, између осталог својом

¹ Лидија Мустеданагић, „Фарсична неизвесност идентитета”, у: Борислав Пекић, *Изабране драме*, Соларис, Нови Сад 2007, 355.

сценичношћу и дијалошким секвенцама. Драмски опус који је настао на маргини његових романа проистиче из идеја трагикомичне тенденције српске драме друге половине 20. века, након реалистичко-симболистичке струје А. Обреновића и Ђ. Лебовића у *Небеском одреду*.² Стога, разумљив је закључак критике да његово драмско дело припада готово истом дискурсу којем припада и Љубомир Симовић (склоност архетипским симболима) и Борислав Михајловић Михиз (иронизовање историје и релативизовање српске епике).³ Шеснаест његових драмских текстова објављено је у *Одабраним делима (На лудом белом камену – одабране комедије и У Егену, на Исџоку – одабране фарсе)*, а пет драмских текстова објављено је постхумно 2006. године у књизи *Роботи и сабласии (избор из необјављених драма)*.⁴ Његов драмски опус недовољно је истражен, сем фрагментарно, можда управо из оних разлога које наводи Светислав Јованов: реч је о

самосвојној логици развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања „стилских формација” модерне српске и екс-ју драматургије за последње четири деценије.⁵

Овај драмско-позоришни експериментални опус допуњаван је од самог почетка великим бројем *поетичко-информативних* коментара, сачињавајући тако стожер српске драме. У том процесу преображаја прозног у драмског писца дешава се нешто врло важно за Пекићеву драматургију и то је критика једногласно приметила – вишеструке драматуршке и фантазмагоричне модификације познатих Пекићевих оквира. Пишчев улазак у свет позоришта, у *собу за разбијање сџакла* захтева

² Друга књига Пекићевих изабраних драмских дела *У Егену, на Исџоку* посвећена је управо Ђорђу Лебовићу, добитнику прве Стеријине награде за савремени домаћи текст (*Небески одред*, 1957).

³ Такав закључак изнела је Владислава Гордић Петковић у тексту „Идентитет и фарса: драме Борислава Пекића”, у: *Поетика Борислава Пекића – иреџијанање жанрова*, уредили др Петар Пијановић и др Александар Јерков, Службени гласник, Београд 2009, 385–386. Ваљало би напоменути да је у тексту наглашена извесна драматуршка сличност са оном линијом светске драматургије која је означена као „позориште апсурда”: Јонеско, Пинтер и Олби, и то, најпре, када је реч о карактеризацији јунака.

⁴ Књигу *Роботи и сабласии – избор из необјављених драма* чини пет драмских текстова из заоставштине Борислава Пекића: *Five o' clock tea (Чай у џеј)*, *Рађање једној зајисника*, *Злајно руно, X+Y=0*, *Чисти и нечисти* или *чудо у Јабнелу*.

⁵ Светислав Јованов, „Горе је доле, или маска свих маски”, у: Борислав Пекић, *Роботи и сабласии – избор из необјављених драма*, прир. Светислав Јованов, Соларис, Нови Сад 2006, 347.

одређену схематизацију личности, аутизам или аутоматизам у њиховом односу према другима или у понашању, њихово постепено претварање у роботе, у лутке, а у каснијој фази Пекићеве драматургије све чешће у авети.⁶

Већ ујокојени вампири из Пекићеве прозе понављају се у сличним драмским ситуацијама-играма, добијајући тако нове варијације у различитим жанровима.⁷

Први објављени драмски текст Борислава Пекића *Коноџац или троножац* или *Обећењак у Сцени* (1971, VII, 5, 152–178) пропраћен је поетичким текстом „Позориште као исповедаоница. Размишљања поводом драме *До виђења, друже, до виђења*”, након чега Пекић објављује и други кључни театролошки текст „Позориште као соба за разбијање стакла (Један дилетантски поглед на театар)” у часопису *Књижевност*⁸ (1984, бр. 4–5, 700–711), који је, чини се, најрелевантнији за тумачење пишчевог драмско-позоришног импулса. Захваљујући овим есејистичким позоришним манифестима, као и опсежним запажањима о театру расутим по Пекићевом романескном стваралаштву, истраживач његовог драмског дела може да створи јаснију слику Пекићевог промишљања театра. Дrame Борислава Пекића могу бити посматране и као својеврсно *дозивање вампира* „да би се овај, егзорциран кроз позоришно извођење, коначно упокојио или, по народном, био прободен глоговим коцем пишчеве драматуршке вештине”.⁹ Иако се „вампири нису дали тако лако упокојити” ни у прозном ни у драмском тексту, Борислав Пекић је, служећи се различитим формулацијама *исјој* или *сличној*, тежио за складним драматуршким изразом, који је, за разлику од прозног стваралаштва, настао за извођење (у позоришту, на телевизији, радију), а не за читање. Упркос чињеници да је драматуршка техника за Пекића представљала психотерапеутски

⁶ Марта Фрајнд, „Драмски експерименти Борислава Пекића”, у: *Поетика Борислава Пекића – ирејлићане жанрова*, 381.

⁷ Пример жанровског преображаја можемо уочити, рецимо, у библијском мотиву Исусовог излечења губавице Егле који је Пекић обрадио најпре у причи из књиге *Време чуда* („Чудо у Јабнелу”), а затим у радио-драми *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу* или у својеврсном дијалогу који Пекић успоставља са Орвеловим делом 1984, најпре у *Новом Јерусалиму* (прича *Свирач из злићних времена*), а потом у драми *У Егену, на Исјоку*, подсећајући на песму из *злићних времена*. Наредни пример наведеног, а свакако не и последњи, јесте драма *Злићно руно* која тематски кореспондира са истоименом седмотомном фантазмагоријом, која је назначена у поднаслову као „драматична фантазмагорија у три дејства са епилогом”.

⁸ Овај текст се појављује и у другој верзији, са врло мало измена, као предговор десетој књизи одабраних дела, *На лудом белом камену*. Види више: Марта Фрајнд, „Драмски експерименти Борислава Пекића”, у: *Поетика Борислава Пекића – ирејлићане жанрова*, 376.

⁹ Исто, 378.

задатак, односно „драме су постале *каниџа за ђубре* у којима сам из своје литературе износио отпатке” и што је велики део његових драма настао као „нека врста вентилирања актуелних дилема које је сам себи приуштио пишући романе; нека врста организационих забележака на њиховим маргинама” – његова *позоришна каријера* је настала *ad hoc*, „иза ћошка мојих романа – смишљене драме, санитарне, јер бих без њих јамачно експлодирао”, како пише при крају есеја *Позориште као соба за разбијање стакла*.¹⁰

Док је још био студент психологије на Београдском универзитету, Пекић је упознао америчке експерте за душу¹¹ који су, врло сагласно, тврдили да је деструктивно понашање претежним делом последица система забрана и правила, којим се обуздава човекова дивља природа. Захтев за слободом грађанског човека Пекић види у следећем:

У каналисању деструктивног нагона према тзв. *соби за разбијање стакла*, у одвођењу дивљака у нама у ту собу да се тамо на миру, никоме не сметајући издивља, и цивилизација врати у стандардизованом облику професора универзитета, банкара, народног посланика или психијатра, већ према томе у какву је кожу ушивена његова Мајка природа.¹²

Пекић у овом есеју идеју духовито развија до апсурдних закључака, предлажући „комуналне собе за разбијање” за групне терапије, с тим што би уместо стакла користио предмете који имају „симболичну и стварну вредност”, као што је концертни клавир, јер тако „не само да из себе истерујемо дивљаке већ се светимо једном од предмета цивилизације који је конструисан да га укроти”.¹³ Позоришно-драмска уметност постаје идеалан *вентил* за све његове револте, како и сам тврди у споменутом есеју. Позориште постаје – од Исповедаонице, преко Санитарног уређаја – терапевтска соба за *разбијање стакла*, која указује на обољење, потврђује дијагнозу и на самом крају позоришне сеансе нуди својеврсно решење. Овакву врсту лечења можемо схватити као експеримент који се врши на пацијентима – *до излечења или ујокојења* – све док гледалац не постане оно што Рансијер назива „еманциповани гледалац”,

¹⁰ Борислав Пекић, „Позориште као соба за разбијање стакла”, у: Борислав Пекић, *Корешћоденција – изабране драме I*, приредиле Љиљана и Александра Пекић, Београд 2014, 27.

¹¹ „Увек спремни да бављење њоме схвате као ведру игру, на граници између бејзбола и детективног фељтона, а не попут нас Европљана, нарочито Словена, као потресан пут кроз пакао.”

¹² Борислав Пекић, „Позориште као соба за разбијање стакла”, 25.

¹³ Исто, 26.

близак брехтијански будном позоришном гледаоцу. Полазећи од таквог разумевања Пекићевог драмског стваралаштва, оправдано је тумачење Марте Фрајнд која Пекићеве драме назива „драмским експериментима”

потреба за успешним експериментом, терапијом која ће излечити а не упокојити, стално гони Пекића да пише нове драме, да ствара нове собе за разбијање стакла и да цео поступак ослобађања и егзорцизма проблема свих врста, приватних „вампира” пишчевих и заједничких у времену у коме живи, почне испочетка.¹⁴

Драматуршко-позоришна сагледавања Пекићевог драмског опуса (Марјановић, Волк, Селенић, Стаменковић, Фрајнд и други) у својој фрагментарности су прецизна – понекад комплементарна, понекад контрадикторна – али у великом делу тих тумачења не налазимо до краја изведен суд о Пекићевом драмском тексту, посебно не о жанровској природи његових драма.¹⁵

*Корешјоденција, Одбрана и последњи дани и Злајно руно
у соби за разбијање стакла*

Иако су Пекићеве комади изазивали пажњу позоришних делатника, овом приликом ћемо се бавити, између осталог, двома представама на које је посредно или непосредно утицао Михиз и незаобилазним комадом *Злајно руно*. У селекцији Далибора Форећића 1982. године на 27. Стеријином позорју одиграна је представа *Цинцари или Корешјоденција* у драматизацији Борислава Михај-

¹⁴ Марта Фрајнд, „Драмски експерименти Борислава Пекића”, 380.

¹⁵ Међу наведеним жанровским одредницама посебно место заузима фарса, па тако Пекићеве драме можемо груписати у осам група, односно осам подврста фарсе. Овакву поделу је начинила Марта Фрајнд. То су „исповедна” фарса (*Обещењак*), „оптимистична” фарса (*У Едену, на Исцоку*), „филозофска” фарса (*Кашејорични захтев*), „фарса са играњем, певањем и пуцањем” (*Како забављати јосјодина Маршина*), „психотерапеутска” (*Сива боја разума*), „трагична” (*Тезеју, јеси ли убио Минојаура*), „окултно-криминалистичка” (*Рајске задушнице*), „банкарска симфонија. Фарса” (*Рђав дан на Stock Exchange-у*). Овој групи би требало, по жанровским карактеристикама, да се додају и *Рађање једној зайисника* и *X+Y=0*, иако их Пекић није одредио као фарсе. Када је у питању други драмски жанр – комедија – постоји шест жанровских врста: „војничка” (*Генерали или сродство по оружју*), „комедија у три врачања и једним доврачавањем” (*На лугом белом камену или буђење вампира*), „комедија савести” (*Разарање јовора*), „таштине” (*Умешност или стварност*), „класна, помало класична комедија” (*Ко је убио моју бесмртну душу*), „лингвистичка” (*Како се калио један јосјодин*), „драма која би да је комедија” (*186. сјейеник*). Прво ТВ-писмо из Енглеске, *Чај у њеи*, нема прецизну жанровску одредницу, али га Марта Фрајнд, са разлогом, сврстава у комедију; док је *Бермудски троугао* дефинисан као трагикомедија.

ловића Михиза (Атеље 212). Михизова драматизација (*Уз соїласије и подрцку аукиџора на ейсїџоларну комедију ѓреугесио Борислав Михајловић Михиз*) настала је имајући у виду да четврти том *Злаїної руна* у себи садржи готово удешен драмски комад, који би ваљало извести на позоришној сцени. Премијерно изведена 5. фебруара 1980. године, ова представа бележи 300 извођења за 24 године (у режији Арсенија Јовановића), док је радио-премијера била 1982. године (Радио Београд), што довољно показује театролошку и сценску вредност драматизације четврте књиге седмотомног *Злаїної руна*.¹⁶ Опис цинцарске породице Његован и осветљавање неколико месеци њиховог живота (1847–1848) у Јовановићевој режији представља „изузетно шармантну ’зиданицу на песку’, која је са гледалиштем остварила присни однос кратког трајања”, а Михајловићево опредељење за прозу Б. Пекића можемо разумети као сушто и искрено преиспитивање „делова преписке као чисте позоришне форме”.¹⁷ Изузетност Јовановићеве режије истакла се освремењивањем 1848. године у којој се догађа радња комада *Цинцари или Корещїогенција*. Не случајно, Пекић узима управо ону годину када је била револуција у Паризу, мађарска буна под руководством Лајоша Кошута, када Александар Дима објављује *Даму с камелијама*, Шатобријан *Мемоаре с оне стїране їроба*, када умире Доницети, рађа се Пол Гоген, а Маркс и Енгелс објављују *Комунистїчки манифестї*. У критици је представа остала забележена као остварење цело од „сећања и стварних збивања, која се сасвим слободно испреплићу у простору и из чега се формирају одређена расположења”. Петар Волк је мишљења да је „текст имао своје литерарне амбиције, али не и сценске, па је углавном у домену кореспонденције која је могла бити занимљива као сценска комуникација”. Иако експерименталног и новог није било, судећи по доступним записима, то није много поколебало гледалиште и позоришну критику, који остају у чврстом уверењу је реч о „садржајно занимљивој и вредној представи”.¹⁸ Таква фантазмагорија

¹⁶ „Највише успеха код публике имао је Данило Стојковић као Симеон Његован Лупус: творац свих породичних послова (нека врста грађанског Дон Корлеона), опрезни и мудри Цинцарин, уживач живота, био је основни глумачки покретач представе, давао јој тон и диктирао ритам. Зоран Радмиловић (Хација, Лупусов син) је јасно назначио лик породичног „отпадника” – интелектуалца и богомољца. [...] Мира Бањац (Милица, Хацијина жена) користећи низ тачних и финих хумористичких решења у говору, кретњама и гесту, била је и у породичном и у глумачком контексту стални и часни Лупусов противник”. Види: Петар Марјановић, „Породична преписка на сцени”, *Зайиси шеаїролоїа*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006, 354–355.

¹⁷ Исто, 354.

¹⁸ Нав. према: Бранко Брђанин, „О грешкама и огрешењима или о датовању и вредновању”, 404.

Борислава Пекића, прилагођена позоришној форми и изразу, представљала је Југославију и на Театру нација у Софији 1982, а жири 27. Стеријиног позорја (Боро Драшковић, Андреј Инкрет, Џевад Карахасан, Томислав Кетиг, Семка Соколовић Берток) доделио јој је чак три Стеријине награде: за сценску адаптацију Бориславу Михајловићу Михизу, за глумачко остварење Данилу Стојковићу (за улогу Симеона Његована Лупуса) и за костимографију Милени Ничевој.¹⁹ Пишући о драми *Одбрана и њоследњи дани*, Борислав Пекић је записао да је Б. М. Михиз, читајући у рукопису четврту књигу *Златић руна* скренуо пажњу „да се на страницама ове књиге налази једна готова позоришна представа. Речено – учињено”. Управо тако је настала *Корешћоденција* – додаје Пекић – „представа коју много волим, а судећи по томе што се већ *ћет* година налази на репертоару Атељеа, изгледа да није мрска ни публици”. Писац је био у праву, ова представа не само да није била „мрска публици” већ је остварила велики успех у тадашњем стеријанском позоришном свету, упућујући на значајан и комплексан књижевни предложак.

Идеја о настанку *Корешћоденције*, као што је већ наглашено, била је Михизова. Идеја за драматизацију дела *Одбрана и њоследњи дани*, међутим, није била његова, иако је њихово пријатељство било чврсто, а Михизово тумачење и читање Пекићевог дела прецизно и пажљиво.²⁰ Читајући Пекићеве записе, сазнајемо да је Зоран Радмиловић био тај који је јасно изразио жељу да игра улогу Андрије Гавриловића, заклетог спасиоца дављеника из дела *Одбрана и њоследњи дани*. „Помислио сам, ако се већ моји текстови драматизују (не видим много разлога за то, али не видим ни довољно разлога против) – онда је добро да то ураде два таква мајстора као што су Зоран и Михиз”, истакао је Пекић. Судбина, међутим, није дала да тако и буде. Поштујући успомену на преминулог колегу, Данило Стојковић је преузео на себе жељу да се то оствари и тако је настала представа *Одбрана и њоследњи дани*, тј. *Заклећи сѝасилац дављеника*. На 30. Стеријиним позорју 1985. године изведен је комад *Одбрана и њоследњи дани*, овога пута ван

¹⁹ Поред Стеријине награде ова представа је добила и Другу награду за представу на Гавелиним вечерима у Загребу 1980. године, *Айлауз Сарајева* на Октобарским данима културе 1980. године, Награду за најбољу представу Удружења драмских уметника СР Србије 1980. године, Награду за режију А. Јовановићу УДУСРС 1980. године, Премију Градског СИЗ-а културе Београда за најбоље остварење током 1980. године. Нав. према: *Цинцари или Корешћоденција*, Борислав Пекић, „Корешћоденција – изабране драме”, приредиле Љиљана и Александра Пекић, 30.

²⁰ Детаље о пријатељству „два Борислава” Михиз оставља у свом делу *Аутиобиографија о друћима*.

конкуренције, а драматизацију су потписали Бранислав Мићуновић и Бранивој Ђорђевић.²¹ Прича о Андрији Гавриловићу, који се неће „дати никоме”, који брани свој морални и људски интегритет и у последњим данима, више је размишљање о свести и моралу, него о њему самом, чиме се ово дело приписује оном делу Пекићевог стваралаштва које има моралистичко-иронијски карактер. Приписујући овом комаду наизглед апсурдну одредницу – монополи(т) драма – Пекић је желео да покаже да то јесте судбина једног лица, монодрама. Политика и историја су битан елемент овог комада, па и оно „т” није случајно стављено иза „поли” (то је досетка Зорана Радмиловића). Харолд Пинтер је духовито говорио: „Драма је доброг здравља онда када могу да поведем своје ликове у локални паб и поручим им пиће”. Андрија Гавриловић је такав лик – оживотворен у драмској структури, у позоришту, на сцени; иако заточен у средишту велике, светске игре, „страно тело, апсурдни елемент у игри, као фудбалска лопта у *Човече, не љући се*”.

Драма *Злајно руно* тематски је врло блиска истоименој седмотомној фантазмагорији, централном делу Пекићевог огромног опуса, а одређена као „драматична фантазмагорија у три дејства са епилогом” (у тренутку када је објављена драма, чекало се на објављивање трећег дела романа). Иако је фантазмагорија појам који се, најпре, везује за прозни жанр, Пекић је оваквом ознаком желео да укаже на неизбежну драматичност фантазмагорије, која је присутна у приповедачким слојевима његових романа. Таквим комбиновањем неколико теоријских појмова који припадају драмском и епском дискурсу, по мишљењу Милене Стојановић, Пекић је, заправо, проширио основно значење, а свој драмски текст изместио из уобичајеног драмског контекста.²² Белешке које Пекић оставља о овој драми могу бити тумачене и као успела позоришна критика, која даје смернице о позоришном извођењу, језику, ликовима и контексту. То су специфична „упутства за читање”, а грчка ругалица (посвећена Стерији) која служи као мото наговештава

²¹ Црногорско народно позориште из Подгорице суочило се са овим текстом, показавши велики ансамбл и богатство сцене, а ова представа, у режији Бранислава Мићуновића, иако ненаграђена, представљала је битан део селекције Фабијана Шоваговића. Велики ансамбл је учинио да овај Пекићев комад буде изузетан позоришни тријумф. Ту представу (изведена 30. маја 1985) чинили су: Слободан Алигрудић, Гроздана Ленголд, Станко Богојевић, Бранислав Вуковић, Драган Рачић, Драган Гарић, Драган Благојевић, Дарко Ђуретић, Будимир Секуловић и други. Наведено према: Александра Коларић, *60 година Стеријиној појорја (документарна траја)*, Стеријино позорје, Нови Сад 2015, 114.

²² Милена Стојановић, „Драмско и приповедно у контексту жанровске хибризације”, *Поешика Борислава Пекића – ирелигијане жанрова*, 425–426.

„основни тон који ће у драми преовладати између Грка и цинцара”.²³ Илузионистичка *иџра онеобичавања* (С. Јованов) започиње Симеоновим дијалогом са мртвим султаном током шминкања, а унутар тог разговора мртви „равноправно са живим актерима постају драмски писци и сценски животворни актанти”. „Живот [...] се на лице наноси споља” – један је од исказа у представи – чиме Kalitehnis Симеон закључује да у стању у којем се „може опстати као мртав и слободан, једино недостаје остварено Дело”. Управо таква чуда Пекићевог „романа универзума” каквог у српској књижевности нема, питања о појму уметности и историје / историјске метафикције Пекића, по мишљењу Саве Дамјанова, дефинише „као једног о наших раних постмодерниста”.²⁴

Када говоримо о позоришној инсценијацији *Злајној руна* и других дела Борислава Пекића, у дијалогу с његовим есејистичким тумачењем позоришне уметности, велико је питање како сачувати писца, приповедача, а да не измени свој уметнички лик на сцени. О томе су писане студије, вођене расправе, полемике и још увек нема једног тачног одговора. По мишљењу Велибора Глигорића „сцена може да измени рељефно, сликовито и посебном магијом вредности његовог уметничког дела, а може да их деформише и деградира”.²⁵ Стога, питање које поставља историјска театрологија изузетно је деликатно: како флуид Пекићевог дела остварити на сцени, а да се не повреде *уметничко њкиво* и *јоејске вредности* које оне садрже? Свакако, то је проблем који поставља не само *Злајно руно* Борислава Пекића већ многа друга прозна дела. Пекић је то питање озбиљно проматрао и управо због таквих питања све дилеме *са марјине* преточио у драмске комаде. Чини се да *Пекићево време њек долази* и да је валоризација Пекића као драмског писања тек пред нама.

Мср Милена Ж. Кулић
Матица српска
Одељење за књижевност и језик
стручни сарадник
milena.kulic1@gmail.com

²³ Исто, 426.

²⁴ Сава Дамјанов, „Пекић чудотворац”, *Ерос и јо(р)нос*, Народна књига, Београд 2006, 173.

²⁵ Велибор Глигорић, „Драматизација приповедачке прозе”, у: *Биће јозо-ришћиа*, Стеријино позорје, Нови Сад 1977, 264.