

Прегледни научни рад

УДК 821.163.41.09-2 Пекић Б.

Примљен: 28. фебруара 2021.

Прихваћен: 12. априла 2021.

<https://doi.org/10.46630/phm.13.2021.12>

Милена Ж. Кулић<sup>1</sup>

Матица српска, Нови Сад

## ДРАМСКИ ЕКСПЕРИМЕНТИ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

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 овом раду ће бити речи о делима Борислава Пекића која су извођена на Стеријином позорју: На лудом белом камену (1972), Цинцари или Корешподенција (1982), Одбрана и последњи дани (1985), Генерали или сродство по оружју (1992) и Златно руно (2001). Дrame Борислава Пекића представљају својеврсни наставак романеског опуса, доследно пратећи трендове европског позоришта 20. века. Пекићеви „драмски експерименти“ недовољно су до сада истражени због упућивања рецептивне пажње на обиман прозни опус, остављајући притом нерешене жанровске одреднице појединих драма. Први део рада се бави, најпре, позоришно-драмским експериментима Борислава Пекића и његовом драматуршком поетиком, док је други део рада посвећен комадима који су извођени на Стеријином позорју.

*Кључне речи:* позориште, аргонаутика, Цинцари, драма, драмски жанрови, драмски експеримент, Стеријино позорје

Борислав Пекић, један од свевремених писаца српске књижевности, према свом драмском стваралаштву (двадесет и седам изведених драма) приступао је као према „споредном књижевном жанру, у којем би обликовао све оно што је од великих прозних целина преостало или остало недовршено, неразрешено“ (MUSTEDANAGIĆ 2009: 355), упркос бројним успесима и наградама којим је његов драмски опус оличен. Уочене су вишезначне тематске подударности између његових романа и драмских дела (неке теме дословно су преузете из романа, а неке су послужиле као модел), али је неоспорива чињеница да су Пекићева прозна дела, почев од књиге Време чуда, привлачила пажњу књижевних критичара и театролога, између осталог, „својом сценичношћу и дијалошким секвенцама“; те не треба да нас зачуди податак да постоји велики број драматизација и адаптација Пишчевог прозног стваралаштва. Упркос томе, мали

1 milenakulic1@gmail.com

број његових дела је извођен у такмичарској селекцији Стеријиног позорја од оснивања 1956. године до данас. Стеријин јубилеј (1806–1856) био је повод за одржавање Првих југословенских позоришних игара, које су касније, под именом Стеријино позорје, постале „чаробни брег нашег позоришта“ (Бора Драшковић) и „саборно место наше позоришне културе“ (Коле Чашула). Као такав институционализовани културни, књижевни и најпре позоришни покрет, прекретнички искорак у позоришно-драмској уметности, Стеријино позорје је окупљало и окупља и даље релевантна имена књижевности и позоришта. Када је у питању позоришно-драмско дело Борислава Пекића, одмах је уочљив податак да се Пекићево дело нашло свега пет пута у такмичарској селекцији Стеријиног позорја: први пут 1972. године, док се у 21. веку Пекићев текст на Стеријиним позорју одиграо само једном, 2001. године. Управо због тога ћемо покушати, на самом почетку, да појаснимо основну позоришно-драмску поетику Борислава Пекића, а потом да изложимо присутност његових дела у такмичарској селекцији Стеријиног позорја, у оној мери у којој нам доступна грађа то омогућава, усмеравајући проучавалачку пажњу у највећој мери на семантику изведеног текста.

Иако је Пекић драмску књижевност стварао на маргини својих романа, приметно је да је његов драмски опус настао на идејама трагикомичне тенденције српске драме друге половине 20. века, након реалистичко-симболистичке струје А. Обреновића и Ђ. Лебовића у Небеском одреду.<sup>2</sup> 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) (GORDIĆ PETKOVIĆ 2009: 385–386)<sup>3</sup>. Шеснаест његових драмских текстова објављено је у Одабраним делима (На лудом, белом камену – одабране комедије и У Едену, на Истоку – одабране фарсе), а пет драмских текстова је објављено постхумно 2006. године у књизи Роботи и сабласти (*избор из необјављених драма*), коју је приредио Светислав Јованов.<sup>4</sup> Истраживачи се слажу у једном: реч је о изузетном драмском писцу, међутим, несразмерно је мали број радова који је посвећен његовој позоришно-драмској делатности.

2 Занимљив је податак, у том смислу, да је друга књига Пекићевих изабраних драмских дела У Едену, на истоку, посвећена управо Ђорђу Лебовићу, добитнику прве Стеријине награде за савремени домаћи текст (Небески одред, 1957).

3 Ваљало би напоменути и да је ауторка увидела извесне драматуршке сличности 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 сабласти – избор из необјављених драма чини пет драмских текстова из заоставштине Борислава Пекића: *Five o' clock tea (Чај у пет)*, Рађање једног записника, Златно руно,  $X+Y=0$ , Чисти и нечисти или чудо у Јабнелу.

Његов драмски опус недовољно је истражен, сем фрагментарно, можда управо из оних разлога које наводи Јованов: реч 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“ (JOVANOVIĆ 2006: 347). Стога, можемо с правом претпоставити да потпуна валоризација и систематизација Пекићевих драмских експеримената тек предстоји.

Пекићев драмско-позоришни експериментални опус, допуњаван је од самог почетка великим бројем поетичко-информативних коментара, сачињавајући тако стожер модерне српске драме, где је под појмом „модерно“ обухваћено теоријско мишљење о драми од почетка 20. века до наших дана, онако како модерној драми приступа Мирјана Миочиновић у Модерној теорији драме (MIOČINOVIĆ 1981: 9–40). 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 тематских оквира. Пишчев улазак у свет позоришта, у собу за разбијање стакла која представља својеврсни простор игре (у филозофском смислу како је тумачио приступао Еуген Финк) захтева, по кључку Марте Фрајнд, „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 и у авети“ (FRAJND 2009: 381). Већ упокојени вампири из Пекићеве прозе, искрсавају и понављају се у сличним драмских ситуацијама-играма, добијајући тако нове варијације у различитим жанровима. Пример таквог 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 (STOJANOVIĆ 2008), или у својеврсном дијалогу који Пекић успоставља са Орвеловим делом 1984, најпре у Новом Јерусалиму (прича Свирач из златних времена), а потом у драми У Едену, на истоку, подсећајући на песму из златних времена. Наредни пример наведеног, а свакако не и последњи, јесте драма Златно руно (објављена у књизи Роботи и сабласти) која тематски кореспондира са истоименом седмотомном фантазмагоријом, назначена у поднаслову као „драматична фантазмагорија у три дејства са епилогом“.

Први објављени драмски текст Борислава Пекића Конопац или треножац или Обешењак 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)<sup>5</sup> у часопису Књижевност<sup>5</sup> (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. Такви теоријско-есејистички записи помажу да се утврди спецификум Пекићевог драмског текста, спецификум појединих драмских жанрова, указујући на њихове тематске, композиционе особености и пружајући, притом, и упутство за анализу драмског текста. Пишући о драмском стваралаштву Борислава Пекића, о његовим драмским експериментима, Марта Фрајнд поставља, како се чини, кључно и неизбежно питање које и ми овде треба да поставимо: „Шта је оно што је кроз драмски текст писац могао да изрази, а што прозни текст није могао адекватно да пренесе?“ (FRAJND 2009: 376).

У покушају да дамо одговор на то питање, драме 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“ (FRAJND 2009: 378). Иако се „вампири нису дали тако лако упокојити“ ни у прозном ни у драмском тексту, Борислав Пекић је, служећи се различитим формулацијама истог или сличног, 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 задатак, односно „драме су постале канта 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 романи; 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 (PEKIĆ 2014: 27). Због тога је позориште било неопходно Пекићу. Из тих и сличних разлога књижевни историчари, теоретичари и театролози најчешће су Пекићеве драме сагледавали као „продукте спорадичних импулса пишчеве имагинације, или као означен медијум за промотивну демонстрацију и додатну елаборацију тема, мотива и поетичких стратегија већ развијених унутар његовог, иначе епохалног, прозног опуса“ (JOVANOVIĆ 2006: 347). Попут Андрића, који никада није

5 Овај текст се појављује и у другој верзији, са врло мало измена, као предговор десетој књизи одабраних дела, На лудом белом камену. Види више: FRAJND 2009: 376.

прихватио позив да драматизује неку од својих приповедака или романа, Пекић је, такође, сматрао да се за позориште треба родити, па у том смислу може бити парадигматичан Андрићев исказ, близак Пекићевом виђењу позоришне уметности: „Нисам ја писац за позорницу. Ја позориште много волим и волим да идем у позориште, али не знам како треба писати за позориште. А то је тешко знати. Треба се родити за то“ (MISAILOVIĆ 1975: 53–55). Пекић, тим трагом, бележи да се под крововима храма богиње Талије не одржава као професионалац, нити као аматер (који ствара разумевањем), већ се одржава као дилетант – на чистој самилости. А шта ће бити уколико му се она ускрати? Он би на то питање одговорио онако како је 1983. године писао у Лондону: *Frankly, my dear, I don't give a damn*. За позориште се, дакле, опредељује у потреби за акцијом, за легалним ангажманом,<sup>6</sup> који би, разуме се, био најпре уметнички, али истовремено и морални, социјални, политички и психолошки.

Док је још био студент психологије на Београдском универзитету, Пекић је упознао америчке експерте за душу<sup>7</sup> 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“ (РЕКИЋ 2014: 25). 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 украти“ (РЕКИЋ 2014: 26). У тренутку када човек постане свестан да је овај свет простор чистог зла, то може поправити само кроз муке. У том смислу, постаје разумљив Пекићев запис који је оставио у дневнику децембра 1955. године: „Катарза, господо, очишћење од греха, ето шта нам треба. Пасивношћу показујемо да смо на грех навикли. Да смо чак и горди. Запазити: то није никакав нихилизам, напротив, доктринерство које се граничи са мистичном преокупацијом месијанства“ (РЕКИЋ 2013: 50). Таквим разумевањем Пекић приближава не-

<sup>6</sup> Након афере са Голубњачом Јована Радуловића, Пекић постаје мање уверен да је драма толико легална колико се до тада сматрало.

<sup>7</sup> „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“.

опходност катарзичног дејства соби за разбијање стакла, тј. позориште потреби да се ублажи зло у свету. Уместо да посегне за собом за разбијање стакла, Пекић је почео да пише драме, инкорпорирајући у драмски израз тему људске прогоњености, у буквалном и метафоричном смислу, заснивајући у бити на личном осећању писца. Позоришно-драмска уметност постаје идеалан вентил за све његове револте, како и сам тврди у споменутом есеју. Позориште постаје – од Исповедаонице, преко Санитарног уређаја – тераперутска 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 упокојења – све док гледалац не постане оно што Рансијер назива „еманциповани гледалац“, 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“ (FRAJND 2006: 380).

У есеју Пекић и позориште Владете Јанковића<sup>8</sup> програмски текст Позориште као соба за разбијање стакла служи као погодан за реконструкцију Пекићеве драмско-позоришне поетике, имајући у виду непрекидну склоност ка парадоксу који „понекад неочекивано и предвидиво заошијава смисао аргументације“. 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. Конституисање и дефинисање одређеног жанра у драмском опусу Борислава Пекића показује се као важно и тешко питање, у духу мистификације и митологизације која је присутна у прозном делу, посебно у седмотомном Златном руну. Такво дефинисање подразумева, пре свега, „уочавање извесних сличности између дела која разматрамо“, имајући у виду да између различитих дела могу постојати различити нивои сличности (JOVANOVIĆ 2015: 8). Разумевајући комплексност овог питања, Петак Волк указује управо на драматуршку жанровску поливалентност („није се држао стриктно оквира одређених жанрова“), док Палавестра (1972) и Деретић (2002) износе различита одређења Пекићевих драма: прилог драми, драмска гротеска,

8 Објављен у Сцени, бр. 4–5, 1992, 125–127.

сотија, драмолет, духовита персифлажа, литерарна стилизација, гротеска (BRĐANIN 2009: 408). Таква неодређеност и недефинисаност жанрова Пекићевих драмских текстова која је присутна у стручној литератури проистиче из прецизних и разрађених одредница у поднасловима његових драма. Селекцијом тих одредница покушаћемо да дамо кратак преглед жанровске проблематизације, имајући у виду да ово питање захтева детаљније и опсежније истраживање, са намером да истовремено представимо пресек Пекићевог драмског опуса, ослањајући се, најпре, на прецизна истраживања Марте Фрајнд. Међу наведеним жанровским одредницама посебно место заузима фарса, па тако Пекићеве драме можемо груписати у осам група, односно осам подврста фарсе (FRAJND 2006: 381–382). То су „исповедна“ фарса (Обешењак), „оптимистична“ фарса (У Едену, на истоку), „филозофска“ фарса (Категорични захтев), „фарса са играњем, певањем и пуцањем“ (*Како забављати господина Мартина*), „психотерапеутска“ (Сива боја разума), „трагична“ (Тезеју, јеси ли убио Минотаура), „окултно-криминалистичка“ (Рајнске задушнице), „банкарска симфонија. Фарса“ (Рђав дан на *Stock Exchange*-у). Овој групи би требало, по жанровским карактеристикама, да се додају и Рађање једног записника 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 лудом белом камену или буђење вампира), „комедија савести“ (Разарање говора), „таштине“ (Уметност или стварност), „класна, помало класична комедија“ (Ко је убио моју бесмртну душу), „лингвистичка“ (Како се калио један господин), „драма која би да је комедија“ (*186 степен*). Прво ТВ писмо из Енглеске, Чај у пет, нема прецизну жанровску одредницу, али га Марта Фрајнд, са разлогом, сврстава у комедију; док је Бермудски троугао дефинисан као трагикомедија.

Идентификовани жанрови се разликују у зависности од циљева и знања коментатора, како тврди Алистер Фаулер (FAULER 2015: 16), те оваква жанровска поливалентност показује ширину Пекићевог драматуршког знања и опсежност његовог драмског експерименталног флуида. Жанровска сврставања, по речима Остина Ворена, треба да буду заснована „и на спољашњој форми (специфичан метар или структура), као и на унутрашњој форми (тенденција, тон, сврха, намена – упрошћеније, предмет и прималац)“, те се разликовање и тумачење оваквих жанровских категорија у Пекићевом опусу показује као врло важно питање, а разлог за „преклапање“ одређених жанрова јесте њихова тематска припадност различитим жанровима.

Извођење дела Борислава Пекића на *Стеријином позорју* од оснивања 1956. године до данас

Након што смо укратко представили само нека од основних обележја Пекићевог драмског стваралаштва, имајући на уму комплексност тог питања, покушаћемо да представимо присутност његових текстова на *Стеријином позорју* од оснивања до данас. Уколико се осмотри репертоар *Стеријиног позорја*, ослањајући се најпре на монографију Стеријиног позорја који је приредила Александра Коларић (KOLARIĆ 2015), стиче се утисак да је Пекићево дело извођено онолико колико је о њему писано, тј. чини се да је драмски флуид, без сумње, остао у дубокој сенци романијерске делатности Борислава Пекића. Режијери и драматурзи су најчешће скраћивали његове комплексне реченице да би драме приближили публици и онима који су, по речима Петра Волка, „више ценили него разумели“ Пекићев тематско-мотивски комплекс. Представе по Пекићевим делима нису биле често у селекцији Фестивала, приметно је да су његови текстови у оквиру такмичарске селекције Стеријиног позорја извођене свега пет пута за нешто више од шест деценија: *На лудом белом камену* (1972), *Цинцари или Корешподениција* (1992), *Одбрана и последњи дани* (1985), *Генерали или сродство по оружју* (1992) и *Златно руно* (2001). Упркос чињеници да Пекић-хроничар често Пекића-драматичара потискује у дубље приповедачке слојеве, у самој дубини прозног текста драмски елементи дају виталну снагу површинском приповедачком току. Аутор није порицао да драме ствара на маргини својих романа, није имао амбицију да „драмско стваралаштво концептуализује као дугорочни пројект“ (GORDIĆ PETKOVIĆ 2009: 387), а његово драмско дело, како се чини, за овдашње редитеље и позоришне делатнике ипак остаје непознат терен, *terra incognita*.

Представа *На лудом, белом камену* изведена је 1972. године на Стеријином позорју и то је први пут да је неки Пекићев драмски текст изведен у такмичарској селекцији Стеријиног позорја. Селектор Георгиј Паро је ову представу увео у селекцију имајући у виду да је Пекић „истанчан психолог, чији су етички и социјални рефлекси драмском тексту дали пуну звучност аутентичног уметничког документа“ (PALAVESTRA 1972: 345). Такав литерарно стилизован драмски поступак осећа се у сотијама *Генерали или сродство по оружју* и *У Едену*, на истоку, које су у режији Љубомира Драшкића изведене под заједничким именом *На лудом, белом камену* („комедија у три врачања, с једним доврачавањем“). Палавестра уочава у овим драмама „литерарно још суптилније разрађене квалитете нове реалистичке драме неконвенционалног типа“, а управо такав особен драматуршки дар присутан је и видљив у представи коју је посма-



трала стеријанска публика (PALAVESTRA 1972: 346). Ансамбл Атељеа 212 представио се врло успешно и аутентично: Ђорђе Јелисић (Генерал Његован, Стари), Властимир Стојиљковић (Пуковник Блауринг, Нови) и Рената Улмански (Меланија, Глас); не одступајући превише од текста Борислава Пекића, у покушају да прикаже оно што Светислав Јованов назива пекићевска самосвест, пекићевска подсвест и пекићевска надсвест. Љубимир Драшкић је дискретно скратио Пекићеве комаде, чиме је успоставио баланс између „физичког и конверзационог“, долазећи до фарсичних и сатиричних ефеката уз помоћ ликова који су синтеза неизлечивих људских опсесија, апсурда и комике. Жири Стеријиног позорја (Љуба Тадић, Ладо Краљ, Георгиј Паро, Слободан Селенић, Антун Шољан) није доделио овом комаду награду за текст савремене драме (те године је награђен Иво Брешан и драма Представа „Хамлета“ у селу Мрдуша Доња), али је драма добила награду Стеријиног града Вршца за текст савремене комедије. Ђорђе Јелисић и Властимир Стојиљковић добили су Стеријину награду за глумачка остварења у овој представи.

Први део представе, *Генерали или сродство по оружју*, тј. „војничка комедија“, драматуршки и тематски набој развија у наше време и у мојој земљи, а радња је смештена у Београд, јула и октобра 1944. године. Ова драма представља прву карику замишљеног драмског ланца који ће окруживати Сагу о Његован-Турјашкима, „онако као што упадљиво одевене страже чувају приступ тајанственом замку“. Пекић је намеравао да након ове драме, иначе његове најдраже (како наводи у коментару), напише и драме *Зашто смо изгубили Априлски рат*, *Небеска скитија* и *Кентауромахија* или *порекло приватног власништва*. Уместо тога, написао је *Ремек дело или судбина уметника*, *Небеска скитија* је отишла у пету књигу *Златног руна*, *Кентауромахију* је одложио, а *Зашто смо изгубили Априлски рат* заборавио усред другог чина (PALAVESTRA 1972: 345). Судајући по рецепцији овог позоришног остварења код фестивалске публике и критике, ова представа је показала оно на шта и мото драмског дела јасно упућује: Рат је грандиозна тековина историје и даје најшири простор блиставом стваралаштву (PALAVESTRA 1972: 121). Пекић верује Лудендорфу када то тврди, али оправдано верује и крицима ратника коме то „стваралаштво чупа утробу“, схватајући да није сваки учесник рата манифестација Мајке Храброст, навикнута на добит од ратних занатлија. Пекићевски грађен лик Ђорђија Његована у овој „војничкој комедији“, у једном тренутку изговара својој Mademoiselle Меланији да је рат Уметност („потребан је одјек у умовима и срцима људи. Без тог одјека и најсавршеније стратегије остају мртве“), приближавајући се мисли Фридриха Великог да рат „развија све моралне, материјалне и ду-

шевне особине људи и народа“.<sup>9</sup> Владимир Стаменковић у тумачењу ове драме запажа гротескне црте у опису главних јунака, „два Дон Кихота у огледалу модерне фарсе“ (PALAVESTRA 1972: 345); а управо кроз игру Ђ. Његована, пензионисаног бригадног генерала и Блауринга, немачког пуковника и окупатора, са којим Ђорђевић води „асталски рат“ – Пекић реализује „страст малог човека за стварањем историје, страст којом се игра размењује за стварност“ (MUSTEDANAGIĆ 2009: 369).

Иста глумачка екипа (Ђорђе Јелисић, Властимир Стојиљковић, Рената Улмански) 19. априла 1972. извела је и драму *У Едену*, на истоку (као други део представе *На лудом, белом камену*).<sup>10</sup> Ова драма очигледније повезује прозно и драмско стваралаштво Борислава Пекића, садржавајући у тексту директну и херменеутички изазовну алузију на књигу Нови Јерусалим, тј. Орвелове стихове из 1984: „Под кестеном сенке дуге, продадосмо једни друге, једни друге без капаре, продадосмо за две паре“. Ако је Орвел ушао у Нови Јерусалим цитатом („Свирач из златних времена“), а последњу причу („Луче Новог Јерусалима“) с разлогом можемо читати у знаку негативне утопије, тако се ова драма враћа наслову и рајској слици, односно првој књизи Мојсијевој и уводном цитату који је послужио као мото за целу драму: „И посади Господ Бог у Едену, на истоку / И ондје намјести човјека којега створи“ (Прва књига Мојсијева 2, 8). Ова оптимистична фарса заснива се, у основи, на снажним дијалозима, који су умногоме блиски бекетовском модернистичком тумачењу апсурдног, тежећи за непрестаним поигравањем са рационалним. Такви дијалози задржани су и у режији Љубомира Драшкића имајући у виду да главна ствар у драми није радња, већ је, по мишљењу Ото Лудвига, то дијалог, а драматични дијалог је радња утолико, уколико непрекидно гура напред. Гледао је Пекић Јонескову *Белаву певачицу*, *Лекицију* и *Столице*, Бекетов комад *Краљ Партије*, читао његовог Годоа и Брехтову Мајку храброст,

9 Такав сличан однос према рату као уметности присутан је у првој причи из књиге Нови Јерусалим, где је последњи људски поступак војсковође (Јанибега) и сликара (Никодамуса) у потпуности изједначен.

10 Позоришта премијера *У Едену*, на истоку, Мала сцена, Београд, 19. Март 1971. (режија Љубомир Драшкић). Радио премијера: СРД Штутгарт, 1973. у преводу Петера Урбана. Никола Ђуричко режира драму у БДП – 9. новембра 2004. Ова представа је учествовала је на фестивалу 13. Вршачка позоришна јесен. На Белефу 07, 6–7. августа 2007. Драма је изведена у новој поставци и режији Марка Манојловића; ова поставка је гостовала на летњем фестивалу 22. Тешњарске вечери, у Ваљевоу, 2008. Године 2010. (30. јула) на културној манифестацији 10. Лето на Гардошу изведена је у режији Н. Ђуричка, а у Дому културе „Вук Караџић“, на сцени „Култ“, ова фарса је први пут изведена у позоришту, у режији М. Манојловића. Наведено према: Борислав Пекић, *У Едену*, на истоку – изабране драме, 2014, 11. У октобру 2017. године (13. октобар) премијерно је изведена представа „Опседнути“ у позоришту „Промена“ у Новом Саду, по мотивима драме *У Едену*, на истоку Борислава Пекића, а у режији Николе Кончаревића.

како бележи Лидија Мустеданагић (MUSTEDANAGIĆ 2009: 359), али о непосредним утицајима, када је у питању ова драма, ипак не можемо са сигурношћу говорити. Сам Пекић у коментару наводи да је ова драмска слика инспирисана једноставим сусретом два човека у кафани (која је подсећала на Орвелову кафану изгубљених), али тај сусрет је у овом комаду и у овој представи присутан искључиво као основица драмског заплета.

До поновног појављивања текста Борислава Пекића на Стеријиним позорју прошла је цела деценија. Тек у селекцији Далибора Форетића 1982. године (27. Стеријино позорје) одиграна је представа *Цинцари или Корешподенција* у драматизацији Борислава Михајловића Михиза (Атеље 212). Михизова драматизација (*Уз согласије и подршку ауктора на епистоларну комедију преудесио Борислав Михајловић Михиз*) настала је имајући у виду да четврти том *Златног 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 *Златног руна*.<sup>11</sup> 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“ (MARJANOVIĆ 2006: 354). Изузетност Јовановићеве режије истакла се освевремењивањем 1848. године у којој се догађа радња комада *Цинцари или Корешподенција*. 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 стране гроба*, када умире Доницети, рађа се Пол Гоген, а Маркс и Енгелс објављују *Комунистички манифест*. 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

11 „Највише успеха код публике имао је Данило Стојковић као Симеон Његован Лупус: творац свих породичних послова (нека врста грађанског Док Корлеона), опрезни и мудри Цинцарин, уживач живота, био је основни глумачки покретач представе, давао јој тон и диктирао ритам. Зоран Радмиловић (Хаџија, Лупусов син) је јасно назначио лик породичног „отпадника“ – интелектуалца и богомољца. (...) Мира Баћац (Милица, Хаџијина жена) користећи низ тачних и финих хумористичких решења у говору, кретањима и гесту, била је и у породичном и у глумачком контексту стални и часни Лупусов противник“. Види: MARJANOVIĆ 2006: 254–355.

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“ (BRĐANIN 2009: 404). Таква фантазмагорија 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.<sup>12</sup> Пишући о драми *Одбрана* и последњи дани Борислав Пекић је записао да је Б. М. Михиз, читајући у рукопису четврту књигу Златог руна скренуо пажњу „да се на страницама ове књиге налази једна готова позоришна представа. Речено – учињено“. Управо тако је настала Корешподенција – додаје Пекић – „представа коју много волим, а судећи по томе што се већ пет 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 *Корешподенције*, као што је већ наглашено, била је Михизова. Идеја за драматизацију дела *Одбрана и последњи дани*, међутим, није била његова, иако је њихово пријатељство било чврсто, а Михизово тумачење и читање Пекићевог дела прецизно и пажљиво.<sup>13</sup> 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 последњи 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,

12 Поред Стеријине награде ова представа је добила и Другу награду за представу на Гавелиним вечерима у Загребу 1980. године, Аплауз 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. Наведено према: Цинцари или Корешподенција, Борислав Пекић, „Корешподенција – изабране драме“, приредиле Љиљана и Александра Пекић, 30.

13 Детаље о пријатељству „два Борислава“ Михиз оставља у свом делу Аутобиографија о другима.

Данило Стојковић је преузео на себе жељу да се то оствари и тако је настала представа *Одбрана и последњи дани*, тј. *Заклети спасилац дављеника*. Та представа у Михизовој драматизацији никада, пак, није изведена у оквиру Стеријиног позорја, али ипак остаје забележена као значајан позоришни догађај. На 30. Стеријиним позорју 1985. године изведен је комад *Одбрана и последњи дани*, овога пута ван конкуренције, а драматизацију су потписали Бранислав Мићуновић и Бранивој Ђорђевић. 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.<sup>14</sup> 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 љути се*“.

Пекићева најдража драма – *Генерали или Сродство по оружју* – изведена је још једном 1992. године у селекцији Виде Огњеновић на 37. Стеријиним позорју, у режији Небојше Брадића. Иако је стеријанска публика открила драмског писца већ 1972. године, тек се овом представом крушевачког позоришта, по мишљењу Владимира Стаменковића, уочава да је он аутор „са развијеним осећањем за позориште, који својим темама прилази из неочекиваног, парадоксалног угла, уме свој дар за конструкцију да употреби за формирање занимљивог заплета“ (STAMENKOVIĆ 1987). Комадом *Генерали или сродство по оружју* Пекић пред гледаоце изводи два „гротескна војника са парадоксалним судбинама“: генерала некадашње југословенске војске у пензији и пуковника Вермахта – људе који су се „целог века припремали за вођење рата, а који су, када он стварно избије, принуђени да живе далеко од бојног поља“. У рецепцији

14 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: KOLARIĆ 2015: 114.

представе посебно је истицана глумачка посвећеност: Милија Вукотић (Ђорђије Његован), Властимир Ђуза Стојиљковић (Блауринг), Љиљана Токовић (Меланија), Андреја Златић (Вороњин), Небојша Вранић (Васја Горкин), Драган Маринковић (Партизан). Кроз разиграни и динамичан сусрет два инфантилна човека Пекић нам несумњиво показује да „у корену нашег неспоразума са светом обично лежи каква нездрава опсесија“ (STAMENKOVIĆ 1987: 224). Није, дакле, битно ко је добио рат, а ко изгубио, није битно да ли у рат (у буквалном и метафоричком значењу) идемо моралним или рационалним начелима – битно је да рат буде савршен. Рат је поезија, песма над песмама, тврде Пекићеви јунаци. Већини гледалаца пензионисани генерал делује као да је у пуном раскораку са стварним животом, критика је на неколико места забележила да је то „нездрава опсесија, нека мегаломанска идеја“; док Пекић, са друге стране, остаје мишљења да се то „тиче више гледалаца него њега“. Уколико је заиста рат уметност, неопходно је да гледалац буде Уметник да би уочио све текстуалне и драматуршке квалитете и алузије. Након извођења ове представе Пекић истиче: „Већина људи не иде до краја ни у чему, као да је интелигенција схватила поруку природе да крајности пропадају, а «златна средина» надживљава. Крајности, ма у ком правцу, јединку излажу ризику. Ризику заостајања или ризику претицања“ (PEKIĆ 2006: 127). У савременом контексту драме са оваквим историјским предлошцима потребно је објединити мере модерности у преобликованом садржају без присилне имплентације значења које је уочљиво једино у времену свог настанка. Стога, неопходно је да се овај текст (као и већина Пекићевих драмских текстова) чита као својеврсна дечја игра, у овом случају као игра са милионима жртава, како предлаже Петар Марјановић (MARJANOVIĆ 2005: 449–450). Астална игра пекићевских јунака, која у дубљим слојевима значења има милионе страдалих, за њих је само игра. „Њихову расправу прате бубњања добоша са старинских грамофона и пароле-крилатице са зидова“ (MARJANOVIĆ 2005: 450), које илустративно представљају речи Имануела Канта: И кад не би било рата, човечанство би га требало измислити. Ова драма, у режији Небојше Брадића, задржава карактеристике гротеске, а јунаци (као и у стварности) губе свест о бесмислу сопственог стања: Тако је то уређено на овом свету, било нам мило или не.

У оквиру 46. Стеријиног позорја 2001. године изведена је драма *Златно руно*, на основу треће књиге романа *Златно руно* и драме *Ремек-дело*. То је последњи пут да је стеријанска публика посматрала Пекићев текст на позоришној сцени. Представа у режији већ потврђеног пекићевског редитеља Небојше Брадића (драматизација М. Јеремић, Ж. Јовановић, Н. Брадић) и у изведби Небојше Глоговца (Симеон Њаго, шминкер), Војина Ђетковића (Кир Кајсунизаде, лекар) и Небојше Дугалића (Агато-

демон, наратор) – остала је забележена као значајан и успешан позоришни догађај, који је наишао на позитивну рецепцију, како публике, тако и позоришне критике и театролога (иако није награђена Стеријиним наградом).<sup>15</sup> Представа је урађена као ванинституционални пројекат (у продукцији Г17 плус), а пре премијерног извођења у Београдском драмском позоришту била је постављена изложба о Пекићевим делима на позоришним сценама, коју је отворила Светлана Велмар Јанковић. Ова представа показује да је Борислав Пекић, без сумње, имао великог утицаја на редитељску поетику Небојше Брадића. О томе говоре и Брадићеви записи о Пекићу, поводом научног скупа *Поетика Борислава Пекића* – преплитање жанрова који је одржан у Београду 2007. године: „Пекић је у театру био господин, веома галантан и љубазан. Умео је педантно да седи у гледалишту, да добро разуме глумце и да им не намеће своју вољу. (..) Пекић је био један од најтоплијих, најдуховитијих личности које сам упознао. Шалили смо се да ће оних који су прочитали целокупно *Златно руно* бити онолико да би се могло избројати на прстима обе шаке. На срећу, није било тако. (..) Без пажљивог читања свега онога што је Борислав Пекић оставио у драмској форми, ми данас не можемо сасвим прецизно да схватимо пекићевски велтаншаунг.“

Искрена очараност Пекићевом драмском чаролијом кулминирала је у представи *Златно руно*. Драма *Златно 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 (STOJANOVIĆ 2009: 425–426). 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 специ-

<sup>15</sup> Представа *Златно руно* добила је награду „Златни витез“ на међународном позоришном фестивалу у Москви. Небојша Брадић је добио награду за најбољег редитеља, а Небојша Дугалић (за улогу Симеона) награду за најбољег глумца. Поводом ове награде Небојша Брадић је изјавио следеће: „Изузетна је част да на тако значајном фестивалу добијете награду за најбољу представу, режију и глуми. (..) Нама, који радимо и учествујемо у представи *Златно руно*, ово је потврда да смо направили добру представу, која ће се и даље изводити, иако је у протеклих шест година играна преко 200 пута, како на домаћим сценама, тако и на гостовањима у Бечу, Кијеву, Прагу, Атини“. Наведено према: НИН, 9. 11. 2006. Извор: <http://www.borislavpekic.com>, приступљено 1. 11. 2017.

фична „упутства за читање“, а грчка ругалица (посвећена Стерији) која служи као мото наговештава „основни тон који ће у драми преовладати између Грка и цинцара“ (STOJANOVIĆ 2009: 426). Илузионистичка игра 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 актан-ти“. „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 Савае Дамјанова, дефинише „као једног о наших раних пост-модерниста“ (РЕКИЋ 2006: 173).

Када говоримо о позоришној инсценицији Златног руна и других дела Борислава Пекића, 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“ (GLIGORIĆ 1977: 264). Стога, питање које поставља историјска театрологија изузетно је деликатно: како флуид Пекићевог дела остварити на сцени, а да се не повреде уметничко ткиво и поетске вредности које оне садрже? Свакако, то је проблем који поставља не само Златно руно Борислава Пекића, већ многа друга прозна дела.

Иако је Пекићево драмско дело ретко приказивано на позоришној сцени, а још ређе у оквиру Стеријиног позорја у периоду од 1956. до 2017. године, интересовање за Пекићеву позоришно-драмску делатност постоји и данас. Изгледа да Пекићево време није иза нас, него да у то време тек улазимо, мишљење је Слободана Владушића, након постављеног питања – Зашто Пекић овде и сада? Чини се да ће позориште, упркос маргинализовању Пекићевог драмског текста, доћи до сазнања да „и онда када све изгледа готово и завршено, ништа није ни готово ни завршено“ (VLADUŠIĆ 2013: 445–446). Када до тог сазнања коначно дође, прихватићемо да је драмски писац Борислав Пекић – наш савременик. Са том намером је потекло и наше опредељење да се бавимо овом темом, постепено рашлањујући само неке елементе позоришног живота Пекићевих дела, остављајући само нацрт за будућа изучавања Пекића чудотворца и његових чуда. Пишући о тим чудима, Сава Дамјанов своја запажања започиње овако: „Ова кратка прича неће говорити о чудима Борислава Пекића, јер је њих вредније доживети него говорити о њима (ако је такав говор уопште могућ)“ (DAMIJANOV 2006: 172). У том чудотворном ства-



ралачком духу, закључујемо: овај текст није покушај да говоримо о позоришним чудима Борислава Пекића, овај текст је скроман покушај да се та чуда поново доживе.

Цитирана литература

- BRĐANIN 2009: Brđanin, Branko. „O greškama ili o datovanju i vrednovanju“. *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*. Uredili Petar Pijanović i Aleksandar Jerkov, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Službeni glasnik, 2009 [orig.] Брђанин, Бранко, „О грешкама или о датовању и вредновању“. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.
- DAMJANOV 2006: Damjanov, Sava. *Eros i po(r)nos*. Beograd: Narodna knjiga, 2006. [orig.] Дамјанов, Сава. *Ерос и по(р)нос*. Београд: Народна књига, 2006.
- ELEKTRONSKI IZVOR: Elektronski izvor: <http://www.borislavpekic.com>, pristupljeno 1. 11. 2017. [orig.] Електонски извор: <http://www.borislavpekic.com>, приступљено 1. 11. 2017.
- FAULER 2009: Fauler, Alister. „Istorijske vrste i žanrovski repertoar“. *Teorija dramskih žanrova*. Priredio Svetislav Jovanov, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.[orig.] Фаулер, Алистер. „Историјске врсте и жанровски репертоар“. *Теорија драмских жанрова*. Приредио Светислав Јованов, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2015.
- FRAJND 2009: Frajnd, Marta. „Dramski eksperimenti Borislava Pekića“. *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*. Uredili Petar Pijanović i Aleksandar Jerkov, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Službeni glasnik, 2009. [orig.] Фрајнд, Марта. „Драмски експерименти Борислава Пекића“. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.
- GLIGORIĆ 1977: Gligorić, Velibor. *Biće pozorišta*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1977. [orig.] Глигорић, Велибор. *Биће позоришта*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1977.
- GORDIĆ 2009: Gordić Petković, Vladislava. „Identitet i farsa: drame Borislava Pekića“. *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*. Uredili Petar Pijanović i Aleksandar Jerkov, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Službeni glasnik, 2009. [orig.] Гордић Петковић, Владислава, „Идентитет и фарса: драме Борислава Пекића“. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.
- JOVANOVIĆ 2007: JOVANOVIĆ, Svetislav. „Gore je dole, ili maska svih maski“. *Roboti i sablasti: izbor iz neobjavljenih drama*, Solaris, 2007. [orig.] Јованов, Светислав. „Горе је доле, или маска свих маски“. *Роботи и сабласти: избор из необјављених драма*, Соларис, 2007.
- KOLARIĆ 2015: Kolarić, Aleksandra. *60 godina Sterijinog pozorja (dokumentarna*

- građa). Novi Sad: Sterijino pozorje, 2015. [orig.] Коларић, Александра. *60 година Стеријиног позорја (документарна грађа)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015.
- MARJANOVIĆ 2005: Marjanović, Petar. *Mala istorija srpskog pozorišta XIII–XXI*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2005. [orig.] Марјановић, Петар. *Мала историја српског позоришта XIII–XXI*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- MARJANOVIĆ 2006: Marjanović, Petar. *Zapisi teatrologa*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2006. [orig.] Марјановић, Петар. *Заниси театролога*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2006.
- MIHAILOVIĆ-MIHIZ 1992: Mihailović-Mihiz, Borislav. *Autobiografija o drugome*. Beograd, 1992. [orig.] Михајловић-Михиз, Борислав. *Аутобиографија о другоме*. Београд 1992.
- MIOČINOVIĆ 1981: Miočinović, Mirjana. *Moderna teorija drame*. Priredila Mirjana Miočinović, Beograd, 1981. [orig.] Миочиновић, Мирјана. *Модерна теорија драме*. Приредила Мирјана Миочиновић, Београд, 1981.
- MISAILOVIĆ 1975: Misailović, Milenko. „Andrić – veličina koju treba neprekidno odgonetati“. *Scena*, br. 2, Novi Sad, 1975. [orig.] Мисаиловић, Миленко. „Андрић – величина коју треба непрекидно одгонетати“. *Сцена*, бр. 2, Нови Сад 1975.
- MUSTEDANAGIĆ 2009: Mustedanagić, Lidija. „Farsična neizvesnost identiteta: izabrane drame“. *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*. Uredili Petar Pijanović i Aleksandar Jerkov, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Službeni glasnik, 2009. [orig.] Мустеданагић, Лидија. „Фарсична неизвесност идентитета: изабране драме“. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.
- PALAVESTRA 1972: Palavestra, Predrag. *Posleratna Srpska književnost 1945–1970*. Beograd: Prosveta, 1972. [orig.] Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970*. Београд: Просвета, 1972.
- STOJANOVIĆ 2009: Stojanović, Milena. „Dramsko i pripovedno u kontekstu žanrovske hibridizacije“. *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*. Uredili Petar Pijanović i Aleksandar Jerkov, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Službeni glasnik, 2009. [orig.] Стојановић, Милена. „Драмско и приповедно у контексту жанровске хибридизације“. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.
- STOJANOVIĆ 2008: Stojanović, Milena. „Priponetka – reinterpretacija biblijskog kanona ili predložak za dramu (Čudo u Jabnelu Borislava Pekića)“. 38. *naučni skup slavista u Vukove dane*, Beograd: Filološki fakultet, 2008. [orig.] Стојановић, Милена. „Приповетка – реинтерпретација библијског канона или предложак за драму (Чудо у Јабнелу Борислава Пекића)“. 38. *научни скуп слависта у Вукове дане*, Београд: Филолошки факултет,

2008.

VLADUŠIĆ 2013: Vladušić, Slobodan. „Zašto Pekić ovde i sada?“. *Letopis Matice srpske*, god. 189, knj. 491, sv. 13, april, Novi Sad, 2013. [orig.] Владушић, Слободан. „Зашто Пекић овде и сада?“. *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 491, св. 13, април, Нови Сад, 2013.

*Извори*

- PEKIĆ 1984: Pekić, Borislav. *Zlatno runo: fantazmagorija*, I–IV, Beograd: Partizanska knjiga, 1984. [orig.] Пекић, Борислав, *Златно руно: фантазмагорија*, I–IV, Београд: Партизанска књига, 1984.
- PEKIĆ 2001: Pekić, Borislav. *Novi Jerusalem: gotska hronika*. Novi Sad: Solaris, 2001. [orig.] Пекић, Борислав, *Нови Јерусалим: готска хроника*, Нови Сад: Соларис, 2001.
- PEKIĆ 2006: Pekić, Borislav. *Roboti i sablasti: izbor iz neobjavljenih drama*. Izbor i pogovor Svetislav Jovanov, Novi Sad: Solaris, 2006. [orig.] Пекић, Борислав. *Роботи и сабласти: избор из необјављених драма*. Избор и поговор Светислав Јованов, Нови Сад: Соларис, 2006.
- PEKIĆ 2007: Pekić, Borislav. *Izabrane drame*. Izbor i pogovor Lidija Mustedanagić, Novi Sad: Solaris, 2007. [orig.] Пекић, Борислав. *Изабране драме*. Избор и поговор Лидија Мустеданагић, Нови Сад: Соларис, 2007.
- PEKIĆ 2013: Pekić, Borislav. *Život na ledu II (dnevnicu novembar 1955 – mart 1983)*. Priredile Ljiljana i Aleksandra Pekić, Beograd: Službeni glasnik, 2013. [orig.] Пекић, Борислав. *Живот на леду II (дневници новембар 1955 – март 1983)*. Приредиле Љиљана и Александра Пекић, Београд: Службени гласник, 2013.
- PEKIĆ 2014: Pekić, Borislav. *Korešpodencija: izabrane drame I*. Priredile Ljiljana i Aleksandra Pekić, Beograd: Laguna, 2014. [orig.] Пекић, Борислав. *Корешподенција: изабране драме I*. Приредиле Љиљана и Александра Пекић, Београд: Лагуна, 2014.
- PEKIĆ 2014: Pekić, Borislav. *U Edenu, na istoku: izabrane drame I*. Priredile Ljiljana i Aleksandra Pekić, Beograd: Laguna, 2014. [orig.] Пекић, Борислав. *У Едену, на истоку: изабране драме I*. Приредиле Љиљана и Александра Пекић, Београд: Лагуна, 2014.

Milena Ž. Kulić

### **BORISLAV PEKIĆ'S DRAMATIC EXPERIMENTS**

This paper is about literary work of Borislav Pekić based on different auto-poietic notes, played at the Sterijino pozorje festival. Theatre plays which entered the official selection and were based on Pekić's plays are some kind of continuation of his novels, while he is literally following the trends of the European theater of the 20th century. His *dramatic experiments* aren't explored enough because the accent on his novel opus which leaves genre of some plays unresolved. The first part of this paper is about the theatrical-dramatic experiment of Borislav Pekić, while the second part of the essay is about opus played on Sterijino pozorje festival.

*Key words:* theater, argonautics, Cincari, drama, dramatic genre, dramatic experiment, Sterijino pozorje