



ДРАМА МИХИЗОВОГ ДОБА

Зборник радова са других
Михизових сусрета
(2023)

Уредио
Владан Бајчета



Матица српска, Нови Сад / Српска читаоница, Ириг
2024

САДРЖАЈ

7 | *Уводна ријеч*

I

- 15 | Зорица Несторовић
ЈЕДАН ПОГЛЕД НА РАЗВОЈ ДРАМЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА
- 37 | Марина Миливојевић Мађарев
УТИЦАЈ БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА НА САВРЕМЕНУ ДРАМСКУ КЊИЖЕВНОСТ
- 65 | Марија Воштић
ПОД ВЕЛОМ ТАЈНЕ: АНТИГОНИН КОМПЛЕКС У ЛИКУ ЖЕНЕ БАНОВИЋ СТРАХИЊЕ БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА
- 89 | Милош Пешут
ДРАМАТУРГИЈА СУЂЕЊА У ДРАМАМА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

II

- 145 | Кристијан Олах
НЕБЕСКИ ОДРЕД ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА У КОНТЕКСТУ ЛИТЕРАТУРЕ О ХОЛОКАУСТУ
- 227 | Зоран Милутиновић
АНТИ-КАМИ: НЕМОГУЋНОСТ ПОБУНЕ ИЛИ ДРАМЕ ВЕЛИМИРА ЛУКИЋА
- 261 | Марија Благојевић
ФИГУРА ЂАВОЛА У ДРАМАМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА: ИСТОРИЈСКИ И ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ

-
- 297 | Весна Црепуљаревић
АНТИКА И АКТИВИЗАМ: КАКО ЈЕ ЈОВАН ХРИСТИЋ
ПРОБЛЕМИМА САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА ДАВАО АН-
ТИЧКУ МИТСКУ ФОРМУ
- 329 | Анђелка Лутовац
МОТИВ ЛУДИЛА У ДРАМАМА ЉУБОМИРА СИМО-
ВИЋА
- 415 | Александар Пејчић
ОБЛИКОВАЊЕ ПРИЧЕ И ПРИЧАЊА У РАНИМ КО-
МЕДИЈАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА
- 439 | Јасмина Ахметагић
ЖУДЊА ЗА ЧОВЕЧНИЈИМ ПРЕТПОСТАВКАМА ЖИ-
ВОТА: ДРАМСКИ ОПУСИ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И
ДАНИЛА КИША

III

- 477 | Александар Јерков
СВРШЕТАК КОМЕДИЈЕ И ЗАЧЕТАК ТРАГЕДИЈЕ:
МАСКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И *КОНАЦ КОМЕДИЈЕ*
ИВА АНДРИЋА, ДВОТЕКСТ О ИСТИНИ (СРПСКЕ)
КЊИЖЕВНОСТИ
- 513 | Владан Бајчета
ВЛАДАН ДЕСНИЦА КАО ДРАМСКИ ПИСАЦ
- 535 | Растко Лончар
ДРАМСКИ ИЗГРЕДИ: ДОДИРИ ПЕСНИЧКОГ И ДРАМ-
СКОГ СТВАРАЛАШТВА У ОПУСИМА СКЕНДЕРА
КУЛЕНОВИЋА, ИВАНА В. ЛАЛИЋА И МИОДРАГА
ПАВЛОВИЋА
- 551 | Именски регистар

ЖУДЊА ЗА ЧОВЕЧНИЈИМ ПРЕТПОСТАВКАМА ЖИВОТА: ДРАМСКИ ОПУС БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И ДАНИЛА КИША

Апстракт: Напоредо читање драмских дела Борислава Пекића и Данила Киша предузето је овде са циљем осветљавања тематских, поетичких и драматуршких склоности ових значајних, пре свега прозних писаца српске књижевности, и настојања да се одреди место њиховог драмског дела (Пекићевог прилично опсежног и Кишовог сазданог од свега четири драме) у укупности њиховог опуса. Жеља да се демаскира стварност и начин на који она функционише, да се укаже на друштвене задатости које осиромашују личност, да се прокаже клаустрофобија која је неизбежно осећање неприлагођеног појединца у таквом свету и уравниловка која је основно начело свих друштава – а која обележава Пекићев драмски опус – израз су борбе за човечније услове постојања, што је део пишчевог ангажмана за којим је жудео. С друге стране, укупан Кишов књижевни пут јесте упорно сведочење о злу – у појединцу, левој и десној идеологији, колективу – у које се уливају једнако и његова проза и његове драме. Разлог да се Пекић и Киш посматрају заједно у овом контексту више припада спољашњим, књижевноисторијским околностима него поетичким и драматуршким чињеницама. Постојање заједничких мотива (однос прогонитеља и прогоњеног, истражни поступак) који се у овим опусима развијају на различите начине, послужило нам је као илустрација њихових поетичких и драматуршких различитости. Киш је, као и у својој прози, оријентисан на драму појединца у одређеним историјским и друштвеним приликама, што има за последицу нијансирану

психологију и стварносну подлогу, а Пекић на оцртавање општих прилика, пре на иронизирање и карикирање човековог положаја него на његово психолошко осветљавање, због чега фарса и апсурд имају повлашћено место. Оба писца повезује критичко мишљење и снажна хуманистичка оријентација, али је тај циљ оствариван на различите начине. О томе је овај текст.

Кључне речи: Борислав Пекић, Данило Киш, драме, фарсе, апсурд, психолошка мотивација, грађанска драма, зло, ангажман

Драмски опус Борислава Пекића и Данила Киша значајно је мањег обима од њиховог прозног дела, мање је познат и једва да учествује у њиховој стеченој слави, али у оба случаја – није безначајан. Иза обојице су остале ТВ драме, сценарија, позоришне драме (Пекић је писао и радио-драме), али и драматизације прозног дела: у том смислу Пекићеву драму *Злајно руно* (1979)¹ можемо посматрати напоредо са Кишовом *Механички лавови* (1980), драмом „у 19 слика са лажним епилогом”². Ако је *Злајно руно* изнело на сцену животну драму коју један од Симеона преживљава под Сигетом, а коју познајемо из четврте књиге овог најобимнијег романа српске књижевности, *Механички лавови* представљају успешну драматизацију приповетке из *Гробнице за Бориса Давидовича*. И ту углавном престаје свака сличност између драмских опуса ових, када је реч о њиховом прозном делу, често заједно помињаних писаца, осим преклапања мотива, какав је – на пример – однос прогоњеног и прогонитеља, који је важан и Кишу и Пекићу, односно тематизовање истражног поступка у тоталитарном систему (Кишови *Механички лавови* стоје напоредо са Пекићевим *Рађањем једној зајисника*).

Пре свега је реч о драстично различитом броју драма – Киш је написао четири, од чега само једну позоришну драму

¹ Под тим се насловом јавља у свом финалном облику, али је насловљавана и као *Ремек-дело или субина уметника*.

² Данило Киш. *Ноћ и мајла: драме и филмски сценарији*. Дела Данила Киша у десет књига. Приредила Мирјана Миочиновић. Архипелаг: Београд 2014, 129.

(*Елекѝра*), Пекић око тридесетак (27, како прецизира Мустеданагић),³ а потом и о битно другачијем фокусу. Киш је, као и у својој прози, оријентисан на драму појединца у одређеним историјским и друштвеним приликама, што има за последицу нијансирану психологију и стварносну подлогу, а Пекић на оцртавање општих прилика, пре на иронизирање и карикирање човековог положаја него на његово психолошко осветљавање.

Разлог због којег се њихови драмски опуси посматрају заједно више припада спољашњим, књижевноисторијским околностима (књижевни живот, развој српске драме седамдесетих година прошлог века, генерацијска повезаност – припадност, уз Мирка Ковача и Филипа Давида, чувеној југословенској четворци писаца), него поетичким и драматуршким чињеницама. Уосталом, слично се може рећи и за њихово прозно дело, уколико се слика за тренутак сузи само на Киша и Пекића: међусобне сличности произилазе из њиховог разликовања од тадашњих поетичких токова српске књижевности, у којима опуси ове двојице писаца представљају прекретничку новину. Када их посматрамо напоре, онда учавамо да лирска атмосфера Кишове прозе, те поетичност његове реченице, стоји насупрот Пекићевом доминантно интелектуалном дискурсу и епској ширини.

Пишући о драми *Обешењак* 15 година по њеном настанку⁴ – о њеном рађању, развијању, трансформацији у радио-драму, те самом стваралачком процесу – Пекић каже да је његова прва драма настала као посредна пројекција стварносног текста и као „жудња за човечнијим претпоставкама живота”.⁵

³ Лидија Мустеданагић. „Фарсична неизвесност идентитета”. Поговор. У: Борислав Пекић. *Изабране драме*. Соларис: Нови Сад 2007, 355.

⁴ Из пищевог дневника сазнајемо да је одушевљење Арсе Јовановића овом драмом спласнуло на вест да је писац био у затвору, те се њено постављање на сцену одгађа. – Борислав Пекић. *Живот на леду II*. Службени гласник: Београд 2013, 573.

⁵ Борислав Пекић. „Позориште као исповедаоница”. У: Борислав Пекић. *Тамо иде лозе ѝлачу: есеји, дневници*. Издавачко публицистичка делатност / Партизанска књига: Београд / Љубљана 1984, 109.

Целокупно драмско стварање Б. Пекића ниче из те жудње, коју прати потреба за превладавањем стварности, исказивањем побуне⁶ и оцртавањем различитих врста парадокса, односно из потребе да се као уметник ангажује. И за Кишов опус, начелно, можемо тврдити исто – да му је извориште истоветна „жудња за човечнијим претпоставкама живота”, али до тог закључка стижемо другачијим путем: кроз његове тематске склоности, које у једној од најважнијих драма *Ноћ и мајла* (1968) остају у дослуху са његовим породичним циклусом, те настојањем да се именује и разоткрије зло. И *Дрвени сандук Томаса Вулфа* (1974) у вези је са његовом опсесивном, логорском темом.

Илуструјући цитатима из дневника ондашње стање духа, своју отуђеност и унутрашњу емиграцију (радни наслови *Обешењака* су били *До виђења, друже, довиђења* и *Конојац и ѿроножац*, а носио се мишљу и да је назове *Емигрант*), Пекић указује на то како драмска ситуација ниче из доживљаја света у коме друштво константно захтева „да себе престижемо у ономе што је у њему било најмртвије”.⁷ Укратко, *Обешењак* нараста из осећања апсурдности света и личне апсурдне позиције у њему и конкретизује кључно питање: чему кретање ако се крећемо погрешним путем?

Довољно је упоредити *Обешењака* са Кишовим драмским текстом *Дрвени сандук Томаса Вулфа* па видети како се исто својство јунака (неактивност) развија на различите начине, добијајући и другачије значење, а овде ће нам послужити као илустрације поетичког и структуралног разликовања њихових драма. У *Обешењаку* јунака који се одлучује на самоубиство само условно можемо назвати протагонистом – он је фигура о којој знамо само то да је прележао живот и да се коначно одлучио за акцију, чији исход не разуме нити он сам, нити његова околина. И његово окружење састоји се од једнозначних фигура, с тим што међу њима постоји једнодушност и што се и у тако сажетим и карикираним оквирима осећа

⁶ *Исѿо*, 127.

⁷ *Исѿо*, 120.



Цинцари или Корешпогенција (Аџеље 212, 1980)

да је насловни лик у односу на своје окружење нешто друго. Не довољно друго и другачије да би донео нови квалитет, али друго по томе што одбија да учествује у стварности коју сви други ликови удобно деле. Чак и потенцијална значења чина вешања која се узимају у обзир раздвајају га од средине, која у том чину, будући да Пекић своју драму чини апсурдном тако што прекида каузалну повезаност између вешања и смрти, слуги остварење које ће га уздићи на социјалној лествици, којим ће он коначно оправдати своје постојање, док он сам прижељкује акцију која ће имати општије значење. *Обешањак*, носећи двозначност у наслову, и развијајући се све време у једној двосмисленој атмосфери, показује јунаково непристајање на стварност – његово 27 година дуго лежање има значење отпора, непристајања. У Кишовој драми, о чему ће нешто касније бити више речи, у питању је стваралачка јаловост, лењост – један од седам смртних грехова које је требало тематизовати у ТВ драмама које је Филип Давид, тадашњи уредник Драмског програма Телевизије Београд, затражио

од седморице српских писаца.⁸ Ноторна пасивност Кишовог протагонисту читав живот држи у илузији стварања дела, али без икаквог конкретног резултата.

Зашто фарса?

И по броју драмских текстова и по њиховој вредности – такође и по значају који неке од његових драма имају у позоришном животу Србије (Михизова драматизација *Корешийоденције*, на пример, траје на позоришној сцени од 1980. године, а једнак је успех доживела и у новој верзији, са новом глумачком екипом, коју је добила 2018. године. И представа $X+Y=0$, у режији Милице Краљ, изведена је више од 200 пута) – Борислав Пекић би био значајан писац и да прозног опуса уопште нема. Па ипак су његове драме још увек на споредном колосеку и о њему се неупоредиво ређе мисли и пише као о драмском писцу (то се последњих година мења, те о његовом драмама пишу Милена Стојановић, Владислава Гордић Петковић, Светислав Јованов, Лидија Мустеданагић), чему узрок није њихова незнатност. Мада је сам писац говорио о свом драмском раду као о рубном – што овај и јесте био, али, покажемо, у сасвим специфичном смислу – чињеница да им је посветио довољно труда и времена, али и њихово извођење, па и награде, релативизују тај исказ. Довољно је погледати пишчево објашњење настајања његове прве драме *Обешењак*, односно његов први поетички текст о драми (*Позоришће као исјоведација*), па видети колико је Пекић мислио о својој драми у настајању, како је развијао и мењао њене идеје и форму. Пекићеве фарсе – а Селенић у предговору своје антологије *Савремена српска драма* смешта његов драмски опус у фарсично-бурлескни ток српске драме седамдесетих година⁹ –

⁸ Реч је о Пекићу, Кишу, Ковачу, Бори Ђосићу, Брани Црнчевићу, Драгославу Михаиловићу, Живојину Павловићу – Божо Копривица, „Плућа као гробница душе”, <https://old.vreme.com/cms/view.php?id=444141> (Приступљено 10. 8. 2023. године.).

⁹ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”. Предговор. У: *Антологија савремене српске драме*, СКЗ: Београд 1977: LXXIV.

углавном припадају тзв. мисаоним драмама које проширују разумевање стварности, престају да се интересују за појединца „и човекову ситуацију сагледавају са концептуалног нивоа освешћености”.¹⁰ Уосталом, *Катјеторички захтјев* је жанровски одређен као „философска фарса”, а исто би могло да важи и за *Сиву боју разума или сивкасију боју лудила*, мада је одређена као „психотерапеутска фарса”, односно *Како забављати јосјодина Марјина* која је названа „фарсом са играњем, певањем и пуцањем”.

Драмско дело Борислава Пекића трпи од саме ширине пишчевог замаха: његов прозни опус засењује не само прозу његових савременика него пада и на део пишчевог опуса. С друге стране, томе су допринеле и апроксимативности и нетачности у вези са Пекићевим драмским делом у драмским прегледима угледних теоретичара и познаваоца драме и позоришта, какви су Петар Волк, Петар Марјановић, Рашко В. Јовановић.¹¹

Према критеријуму медија, Пекићев драмски опус разврставамо на драме за позориште, радио-драме и телевизијске драме, мада је карактеристично за његова драмска остварења да су извођена у различитим медијима, без обзира на облик у коме су првобитно настала (*Чај у њеи*, на пример, написан као ТВ-драма, добио је своју радијску адаптацију. *Како забављати јосјодина Марјина*, *Чисти и нечисти* или *Чуго у Јабнелу* јесу радио-драме, али су извођене и у позоришту, а прва је добила и своју филмску верзију 1987. [режија Александра Фотеза]). Ту су и драматизације прозних дела (*Чуго у Јабнелу*, уз већ поменуте *Корешјоденцију* и *Злајно руно*), али и Пекићева опсесивна прозна тема (однос уметника и друштва), развија се и у драмском делу (*Разарање јовора*, *Умјетност и стварност* и опет *Злајно руно*).

¹⁰ *Исти*, XXVIII.

¹¹ О томе, прецизније: Бранко Брђанин, „О грешкама и огрешењима или о датовању и вредновању: Пекићеве драме у панорами српске драматике друге половине 20. вијека (Прилог историји књижевности, драме и позоришта)”. *Поетика Борислава Пекића: њрејлијање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков. Институт за књижевност и уметност: Београд 2009, 402; 405.

Пекићев антрополошки песимизам (основно становиште присутно у његовој прози) већ је добро познато и тумачима и читаоцима његових дела. Иако су жанровски одређиване као комедије и фарсе, Пекићеве су драме можда у још дубљем смислу песимистичке, те би и то требало узети у обзир када се разматра пишчев исказ да су саткане од оних отпадака који нису могли стати у његов прозни опус. У свом каснијем поетичком тексту о драмама Пекић открива како се функција драме у његовом животу мењала: од „исповедаонице”, што је представљала у току писања *Обешењака* (написан је 1957. и изведен 15 година касније, најпре као радио-драма) ка „соби за разбијање стакла”. Из простора у који се смештају, промишљају и анализирају лични проблеми, којима је дат општи карактер, драма је прерасла у простор за пражњење револта и незадовољства („Позориште је довољно за све моје револте”¹²; „Укратко, већина мојих драма нека је врста вентилирања актуелних дилема које сам себи приуштио пишући романе”).¹³ За такав заокрет пресудна је била промена у пишчевом доживљају света: од места у коме је он сам изолован и бесперспективан, свет је постао место којим генерално влада „бесмислена случајност”:¹⁴ „Нисам живео у свету за који се каже да је најпре *живео*, па се тек потом на позорници као глума *иџрао*, живим на позорници на којој се *џлуми свети*”.¹⁵ Тај увид у општу неаутентичност, апсурдност света и постојања определила је и теме и форму Пекићевих драма. Стога, како писац и експлицира, натуралистичка, веристичка, документаристичка, реалистичка режија,¹⁶ остаје изван његових интересовања. „Социјална идентификација, психолошко сенчење, историјско ситуирање, ’костимирање и декорисање’ чинило ми се, смањило би радијус дејства драме, и она би

¹² Борислав Пекић. „Позориште као соба за разбијање стакла”. У: Борислав Пекић, *Корештодигенција: изабране драме I*. Лагуна: Београд 2014, 19.

¹³ *Истио*, 16.

¹⁴ *Истио*, 18.

¹⁵ *Истио*, 20.

¹⁶ *Истио*, 21.

постала, пре израз једне изузетне посебности, него доказ уобичајене општости”.¹⁷

Апсурдном свету пристајала је фарса, и то и јесте најчешћи Пекићев драмски облик. Највећи број Пекићевих драма носи жанровску одредницу *фарса*, мада је и за његове драме – као и за прозни опус – карактеристично да су маркиране псеудожанровским одређењима. Фарса као традиционално лудичка форма погодовала је, посредством поједностављених ликова и донекле механичких драмских ситуација – природа заплета у фарси је „репетитивна и механичка”¹⁸ и Пекић то често постиже коришћењем игре која почива на властитим правилима – пишчевом критичком погледу на стварност:

Свет фарсе јесте по својој суштини непријатељски расположен према јунаку, истина довољно способном да се у њему снађе, али непријатељство света и његова чудна непредвидљивост свој најизразитији вид добијају у својеврсном оживљавању предмета.¹⁹

У отклону од класичне грађанске драме развијене психологије, Пекић је одузимао публици могућност активног саосећања са протагонистима – његови ликови су махом носиоци малог броја пренаглашених особина – те ју је нагонио да се замисли над проблемом, питањем или феноменом који драма дотиче. „Пренаглашена карактеризација, грубе случајности и баналне шале припадају фарси, док префињенији елементи заплета, ликова и тема припадају комедији”.²⁰ Фарсична исконструисаност се испољава „као потпуно разоткривање артифицијелног одговора на преузету животну грађу”²¹ – у структури фарсе „постаје уочљив посебан механизам над-

¹⁷ Борислав Пекић. „Позориште као исповедаоница”, 130.

¹⁸ Џесика Дејвис. „Шта је фарса?” У: *Теорија драмских жанрова*. Избор, предговор и редакција Светислав Јованов. Позоришни музеј Војводине: Нови Сад 2015, 337.

¹⁹ Драгана Бесара. „Фарса. Покушај одређења основних одлика жанра”. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*. Год. XLIX бр. 1–2. 2001, 115.

²⁰ Џесика Дејвис. „Шта је фарса?”, 326.

²¹ Драгана Бесара. „Фарса. Покушај одређења основних одлика жанра”, 111.

ређен осталим деловима драме”.²² Пекић пак начелну разлику између комедије и фарсе прави у погледу *могућности дојаћања*: фарса има далеко мање могућности да се догоди од комедије. „*Лоика комедије је наша лоика изложена смеху; лоика фарсе је њена лоика која нам се смеје.*”²³ Утолико и преовлађујућа ознака „фарса” коју носе његове драме пре свега упућује на замишљену ситуацију, која се кроз актуализацију на сцени преиспитује и сагледава. Пекићеве фарсе, како је и уобичајено, немају поделе на епизоде и чинове²⁴ – углавном се дешавају на једном месту и у одређеном тренутку и обухватају згуснут догађај (фарса у начелу „не мари за време и место”).²⁵ Пекићеве фарсе су једноставније од његових комедија, које су разгранатије у погледу радње. Међутим, ни његове фарсе, а ни комедије нису лишене трагичког тона, те је трагикомични утисак заправо најучесталији, а филозофска интенција је најчешће присутна. „Чињеница је да је право језгро његових драма трагично, ма како оне биле увијене у комедиографску форму”.²⁶ Фарса је по себи амбивалентна, довољно широка да у себе укључи и озбиљност и комику, „спој нестварности, фантазије и лудила са хладном, механичком логиком радње”.²⁷ Пекић експлицира да њега занима „иза-стварна стварност”,²⁸ и он нарочито држи до идеја у драми.

Већина Пекићевих фарси почива на интелектуалним спекулацијама, на концептуализованим јунацима, а спознаја се не збива унутар јунака, већ је резервисана за публику. Стога кроз драмску радњу Пекићеви јунаци само експлицирају властита уверења. Нити је јунацима дато да се развијају, нити да сами себе сагледају: само је публици омогућено да их види

²² *Исшо*, 115.

²³ Борислав Пекић. „Позориште као соба за разбијање стакла”, 24.

²⁴ У фарси „не постоји подела на сцене нити пауза” – Џесика Дејвис. „Шта је фарса?”, 330.

²⁵ *Исшо*, 331.

²⁶ Лидија Мустеданагић. „Фарсична неизвесност идентитета”. Поговор. У: Борислав Пекић. *Изабране драме*. Соларис: Нови Сад 2007, 357.

²⁷ Драгана Бесара. „Фарса. Покушај одређења основних одлика жанра”, 114.

²⁸ Борислав Пекић. „Позориште као соба за разбијање стакла”, 21.

усред њиховог свакодневља. Најчешће драмска ситуација није неки нови моменат у њиховом животу, већ нека обична ситуација која се понавља, а усред које се подиже завеса. „Ако се фарсичном сукобу допусти да прекорачи међу стилизоване и безбрижне разиграности, фарса се претвара у цинизам, у изданак црне, апсурдне комедије”.²⁹ У тој мешавини постоји већина Пекићевих драма.

Филозофској драми, што је по себи непрецизно одређење па се често користи Сартров термин „театар ситуација” за драму која је „илустрација уверења која претходе стварању драме”,³⁰ Пекићеве фарсе наликују већ по обликовању карактера: „Карактери у овој врсти драма нису слободни у смислу у коме су то у реалистичкој драматургији: њихова акција није психолошки мотивисана”.³¹ Код Пекића акција произилази из уверења које је често осамостаљено у односу на целину јединке, јер њоме доминира и обузима је попут фикс-идеје, односно представља и једино својство које упознајемо, а о психолошкој мотивацији у правом смислу не можемо говорити тамо где су личности сведене на функције, марионете или типове. Дobar пример би била фарса *Како забављати њосиодина Мартина* у којој се одвија задата радња, а њен објекат је изградња и замена идентитета. Забављачи, мушкарац и жена, не чине ништа индивидуално, већ обављају посао због којег су и ангажовани – забављају доконог богаташа за његов рођендан. Забава се састоји од играња улога, од имагинарног проживљавања могућих, непроживљених живота, а картице са којих се ишчитавају различити животни сценарији почивају на уверењу да су сви животи мање-више сводиви на образац. За забављаче постоји озбиљан ризик којег нису свесни, јер мисле да владају ситуацијом: они управљају забавом која је у току, бирају могуће идентитете за забављаног и неочекивано им мењају правац. Тако Мартин по једној од верзија по-

²⁹ Џесика Дејвис. „Шта је фарса?”, 338.

³⁰ Слободан Селенић. *Драмски писци XX века*. Уметничка академија у Београду: Београд 1971, 123.

³¹ *Исио*.

стаје државни сликар, присиљен на издају својих уверења, а када му нагло измене судбински ток – на сцену, наводно, поново ступају некадашњи уметнички идеали – Мартин пресуђује својим забављачима. Носиоци моћи увек и по сваку цену бирају своју биографију: по цену разбијања илузије – а илузија Мартину делује уверљивије од живота који води – и по цену туђег живота, мада је убијање забављача „трагични нонсенс”.³² Уосталом, како се испоставља, Мартин је до богатства и дошао преко тастовог леша.

Кишови драмолети

Од укупно четири драме које је написао Данило Киш, три су настале у току његовог драматуршког ангажмана у Атељеу 212: *Ноћ и мајла*, *Елекџира* и *Пајатај*.³³ *Елекџира* је 1968. настала по поруџбини и исте године је и изведена у Атељеу, а већ наредне, као *Елекџира 69*, изведена је на Битефу и то и јесте најчешће извођена Кишова драма. Писцу је било понуђено да адаптира постојећи превод Коломана Раца, о чему је писао и сам у позоришном програму који је пратио извођење *Елекџире*:

Пришавши, дакле, тексту Коломана Раца с невиношћу нестручњака, да не кажем с простодушном наивношћу песника, почео сам да на задату тему пишем своје стихове, тачније своје строфе, чувајући у почетку само основну нит мисли. [...] Касније, понесен овом игром, али чувајући се опасности да се сувише удаљим од текста (јер, на крају крајева, био сам плаћен за *Елекџиру* Еурипидову), почео сам, метафорички говорећи, да отварам велике и мале заграде, да монолог претварам у дијалог, да ’отварам’ сцене, преносећи индиректан говор у директну сценску радњу итд.³⁴

³² Лидија Мустеданагић. „Фарсична неизвесност идентитета”, 373.

³³ Киш је као драматург Атељеа 212 радио од 1965. до 1968. године. – Зоран Ђерић. „Дела Данила Киша на Стеријином позорју”. У: *Савремени домаћи драмски џексџ на Стеријином позорју (од оснивања позорја до данас)*. Уредница Снежана Савкић. Стеријино позорје: Нови Сад 2017, 76.

³⁴ Данило Киш. *Песме, Елекџира*. Архипелаг: Београд 2014: 148–149.

Будући аутентичан уметник, његова адаптација је далеко превазилазила опсег нарученог посла и прерасла је у једну нову интерпретацију митске приче, коју је Киш прилагодио савременом добу – мењајући ликове (уместо Сељака појављује се представник радничке класе – Зидар). Другачије акцентујући њихову емоционалност у односу на класични узор, Киш ствара трагедију „другачије психолошке и етичке природе”³⁵. *Електира* је била у духу ондашњих митско-поетских интересовања српских драматичара Јована Христића и Велимира Лукића.

Ноћ и мајла, *Пајајај* и *Дрвени сандук Томаса Вулфа* су ТВ драме (*Ноћ и мајла* је сврстана у *Анџолологију ТВ-драме* Радио телевизије Београд из 1969), које Киш назива драмолети, нудећи „срећнији назив” за „сувише технички израз” ТВ драма.³⁶

У ТВ драми *Пајајај* Киш проблематизује однос прогонитеља и прогоњеног. Госпођа Смердел у своме стану затиче младића у пљачки. Уместо да нестане са похараним, логорични младић се исповеда, збуњује и плаши госпођу Смердел, а доцније и њеног супруга, који се враћа кући. Мада је младић упознат са кретањем власника, те тако зна да су они те вечери одсутни, да гледају *Травијату*, након чега муж одлази на покер, нежељени гост се не понаша у складу са својим сазнањима и планом. Разлог за алогично понашање овог необичног лопова налази се у његовој психологији: пошто сва своја непочинства пројектује у папагаја којег наводно носи на рамену, он функционише на сцени као двострука личност. Уверен да га прате, што је мотивисано чињеницом да је побегао из поправног дома, те природно очекује да буде тражен (пошто је то учинио већ шести пут, има и искуство и малу личну историју сличних ситуација), он се тешко одлучује на то да напусти стан Смерделових. Међутим, када се разоткрије арсенал оружја који поседује господин Смердел, а потом, у

³⁵ Мирјана Миочиновић. „Белешке”. У: Данило Киш. *Песме. Електира*. Архипелаг: Београд 2014, 162.

³⁶ Данило Киш. *Ноћ и мајла: драме и филмски сценарији*. Архипелаг: Београд 2014, 5.



Ноћ и мајла
(Југословенско драмско позориште, 1988)

последњој сцени, када се сви прозори у околини отворе, те комшилук у заједничкој акцији изрешета младића, публика остаје с питањем ко је уистину жртва а ко злочинац, ко је прогонитељ а ко прогоњени, и има ли у тој средини и општијих, оправданих разлога за параноју.

До тог тренутка публика је већ упознала необичног лопова коме је пре но у поправном дому место у душевној болници и постављено је питање друштвеног третирања душевних болесника. У својој исповести он говори о немаштини из детињства, одрастању без родитеља, својој изолованости и неприхваћености, те исмевању које је трпео у младим годинама, али и о актуелној усамљености. Зашто су мирни грађани, који иду у оперу и имају богат друштвени живот, наоружани до зуба? Да ли за социјално рањиву јединку, што је сиромашни младић без родитеља, уопште и постоји други пут осим, након немогућности да искуси прихваћеност у друштву, типичног опредељивања за ситније и крупније крађе, те поправног дома. Мада у својој исповести казује да је једном био смештен у хранитељску породицу, али да ју је покрао и напустио, тај податак се такође уклапа у клишеизиране судбине социјално рањивих јединки лишених адекватног друштвеног старања. Иако публика нема никакав репер на основу којег може поуздано да зна да ли младић у својој исповести искривљује истину свесно или несвесно, завршна сцена у фокус ставља средину, а не младића: то је друштво сачињено од прихваћених и адаптираних јединки, које воде уређене животе, гледају *Травијату*, али ипак поседују читав арсенал оружја. Одстрањивање младића у колективној акцији симболизује друштвену самозаштиту од неподобних појединаца. У том смислу Кишова психолошки интонирана драма садржи критику послератног југословенског друштва.

Драматуршки вештије Киш уобличава *Ноћ и мајлу* (1968), за коју би се, бар у смислу њеног садржаја, могло рећи да настаје на ободу породичне трилогије, онако како Пекић испишује *Градишћеље*, *Ходочашће Арсенија Њећована*, па и *Генерале или сродство њо оружју*, као побочне приче његованске поро-

дичне аргонаутике. Андреас Сам се након 20 година враћа у село у Мађарској, где је провео ратне године и посећује учитељицу, госпођу Марију Риго. У разговору са њом, а потом и са њеним супругом Емилом, константно се варирају теме успомена и сећања: од упечатљивих и пријатних, преко непријатних и оних које домаћини заташкавају, до сасвим непоузданих и неухватљивих. Киш прецизно одређује свој првенац *Ноћ и мајлу* као „неку врсту лирске варијације на тему времена и сећања”.³⁷ Варљивост успомена се потенцира и потребом да се фалсификују прошли догађаји, што чини Емил истичући у новим приликама своје комунистичко опредељење. Лајтмотивски се у драми понавља: „Пара... дим, магла, сан, ништа...”,³⁸ што драму испуњава меланхоличним осећањима пролазности. Међутим, драмски сукоб је потиснут испод изговореног, осећа се у nelaгоди саговорника – Емил и Марија поричу Андреасово сећање да је Емил ђаке ударао прстеном печатњаком по глави, као што забашурују и његов ратни ангажман – али га наглашава наслов драме, који алудира на Хитлерову директиву „Nacht und Nebel”, која је подразумевала одстрањивање непожељних, њиховим одвођењем у концентрационе логоре по кратком поступку. Кратка посета бившој учитељици, за коју младића везује и осећање захвалности одвија се у двозначној атмосфери у којој се психолошки талог јунака наговештава и алузивно призива, али измиче директној елаборацији.

Киш је и своју драму *Дрвени сандук Томаса Волфа* сместио у оквире своје опсесивне, логорске теме и растегао је њен временски оквир на 15 година, показујући како однос двојице јунака започиње, на чему почива, како се развија, а довршава се тек смрћу једнога од њих. Јунаке повезује заједничко страдање, судбинска одређеност логорима смрти – Јакову су одвели мајку и сестру када је био дечак од 10 година, те је живео у дому за ратну сирочад, док је Соломон био у Аушвицу,

³⁷ *Исџо*, 5.

³⁸ *Исџо*, 41. Фраза се јавља у варијацијама: „Дим... ваздух, пара, ништа”, „Ваздух, пара, дим, ништа! – *Исџо*, 30; 32.

где је изгубио породицу. Упркос тако снажној мотивацији, замишљена књига страдања не настаје, јер Јаков подлеже лењости, која га одвлачи у илузије о стварању као резултату надахнућа, а не рада. Индикативно је ипак да Јаковљева лењост – склоност одлагању писања – представља и својеврстан вид одбране од емоција. Наиме, Јаков показује снажну иритабилност (смита му годишње доба, нервира га Соломон, који му у другој прилици, када је у болници, на пример, недостаје, омета га глад, односно увек је реч о некој текућој ствари на коју Јаков реагује, бирајући неписање), што може бити и бег од властите болне емоције: нису само лењост и очекивање надахнућа разлог ненастајању дела, узроци лењости се налазе у избегавању суочавања са болним емоцијама, које одабрана тема неизбежно носи. Зато године пролазе, а оствареног дела нема, нити може бити: делу претходи двострук рад – рад на сопственој трауми истовремен је са стваралачким радом.

Сликајући њихов заједнички живот – а однос Соломона и Јакова се обликује као варијација на тему односа оца и сина, још једне опсесивне Кишове теме – писац показује немогућност јунака који су обележени стравичном трагедијом да о њој сведоче и евентуално остваре другачију реалност. Сцена у којој доктор на отпаду гледа голе лутке манекенке са регистарским бројем носи снажну алузивност на логорске прилике (у питању је „гротескна инверзија мотива логораша”),³⁹ а ефектан је и докторов захтев да по смрти буде кремиран, а да његова урна буде обележена његовим, али и именом супруге и ћерке, јер је удисао дим из крематоријума, па тако њихове душе носи у себи. „Гротескно је у парадоксалној несразмери – Јаков ’остварује успех’ писањем посвете која ће бити увод у још ненаписани роман, коју чита над урном мртвог доктора”.⁴⁰ Сажимајући у себи готово романескну грађу, Кишова драма се својим лирским моментима и фокусом на изнијансирану психологију ликова приближава његовом прозном опусу.

³⁹ Лидија Мустеданагић, „Драмско стваралаштво Данила Киша: Данило Киш (1935–1980)”. *Сцена: часопис за позоришну уметност*. Год. LI бр. 3. 2015, 113.

⁴⁰ *Истио*, 112.

Истражни поступак

До сада истакнуту различитост Пекићевог и Кишовог драмског опуса илустроваћемо осветљавањем њиховог третирања истражног поступка. Пекићево *Рађање једној зайисника* и Кишови *Механички лавови* усредсређени су на истражни поступак у тоталитарном систему, а обликовани су у складу са њиховим, различитим, драматуршким поетикама.

У коментарима *Механичких лавова* Киш је указао на редитељске могућности – редослед слика и њихов број се може мењати (осим завршне) – које су и могуће стога што је ово драма чврсте, мада мозаичке структуре. Она је конципирана по принципу биографско-енциклопедијске форме: започиње хапшењем Бориса Давидовича и тече у две паралелне равни – кроз прошлост којом се осветљава његов живот и револуционарни ангажман и кроз актуелну садашњост у којој се одвија истрага. Укупан живот Бориса Давидовича Новског постаје предмет истраге, те је овај паралелизам посебно функционалан: с једне стране, гледалац упознаје његов живот и може да закључује о природи истраге којој сведочи, а с друге стране, све што упознаје гледалац предмет је и истражног поступка у коме се креира адекватна кривица за ухапшеног.

Сцена се константно мења, приказујући промене имена и занимања јунака, његову вештину у избегавању хапшења и бегу с робија, издржљивост у екстремним условима – укратко, један буран и херојски живот, као и супериоран ум и, сходно томе, глас који иде испред њега и прати га по ондашњим салонима, средиштима монденог живота. Ретроспективни приказ његовог живота указује на бројне мистификације, које следе из конспиративне природе његове револуционарне прошлости. Садашњост Новског – у Федјукиновој канцеларији у којој се одвија истрага – такође се мења: из сцене у сцену његова је оронулост све већа, а знаци физичког злостављања све очигледнији.

Истрага, уз физичку тортуру и искривљену логику, укључује и морално злостављање мотивисано чињеницом да ислед-

ник испитује човека коме се дивио, који је био његов узор, а у односу на којег је неизбежно свестан властите просечности (Новском се константно оптерећује савест, од тренутка када га терете да се због његовог ћутања, те заустављања воза у коме га испитују, смрзавају и сви други, до убијања неколико младића, чиме се кажњава његово ћутање). Зато је у жељу да га сломи уписано и Федјукиново самопотврђивање: као посебно релевантним мотивом, иследник се служи оним што у јунаку потенцијално наслућује – показујући да ни сам не верује у његову издају – а то је очувана верност револуцији (стога га подстиче да својим признањем помогне вишој ствари). Осим Новског, који је средишња Федјукинова ловина, Кишова драма открива и побочна хапшења и изнуђивања (Марије Грегорјевне Попко, Паресијана).

За разлику од *Механичких лавова*, који су обликовани у реалистичком кључу, са психолошким мотивацијама, *Рађање једној записника* јесте фарса, која почива на апсурду. Како се стварају полицијски записници Пекић је опсежно објаснио у *Годинама које су њојели скакавци*, свом мемоарском делу у чије је фусноте укључивао и делове ове драме (односно, једне од њених верзија) настојећи да читаоцу што уверљивије приближи да „малих признања нема”,⁴¹ јер је аналитички ум, опсесиван у својој истрази (као и ум Ђорђија Његована и пуковника Блауринга) усмерен на повезивања која саслушаваног у сваком случају проглашавају кривим – дијалог се води због попуњавања записника. У списку лица Пекић назначује шта је извориште апсурдног понашања централних протагониста: понашања саслушаваног Фролиха „проистиче из апсурдног положаја у коме се нашао”, полицајца Фроста „потиче од апсурдности његовог начина мишљења”, а рево-

⁴¹ Пекић иронично оцртава једино исправно понашање пред полицијом – упорно ћутање, само понављање имена и адресе. Ако га заустави полицајац стога што је газио травњак, аутоиронично бележи писац у својим мемоарима, он ће, поучен властитим истражним искуством, на сва питања одговарати само са: „Борислав Пекић, Малајничка 7, желим да видим свог адвоката!” – Борислав Пекић. *Године које су њојели скакавци I*. Службени гласник: Београд 2010, 257.

луционара Фајтера „потиче од апсурдности његових нада”.⁴² Лишавајући драму конкретизације места и времена, Пекић настоји да прикаже суштину истраге у сваком тоталитарном систему: на основу реплика о Јеврејима, јасно је да је Фрост нациста (поред тога што својим начином говора, својим опсежним елаборацијама, привидном уљуђености и гадљивости спрам примене физичке тортуре, али и осећаја интелектуалне супериорности, убедљиво личи на Штајнбрехера, а о штајнбрехеризованом уму довољно знамо из мемоарске прозе – и пре свега из романа *Како уйокојиџи вамџира* – из чијег се фиктивног записника и развила ова радио-драма), а из кључних речи Фајтерових (народна власт, дијалектика, револуција, *ко није йроџив режима, он ја йодржава*) препознајемо комунисту – ипак, њихов однос према Фролиху је истоветан. Има дубоког значења у чињеници да се у току краткотрајног освајања власти Фајтер ослања на Фростов записник.

Безначајни трговац шеширима Фролих ухапшен је стога што је плуноу испод заставе,⁴³ а по свему судећи, није било ни тога. У истрази Фрост од њега прави инспиратора и организатора револуције манипулативним истражним стратегијама: хватањем за реч, закључивањем на пречац, играњем игре коју је Пекић у мемоарима назвао гамбитом (саслушавани бира мање опасну од две понуђене опције, да би се испоставило да обе воде, иследничком логиком, на вешала). Фростова моћ логичног расуђивања отпорна је на нијансирање свих исказа, осим властитих, а притом манипулише оптуженим теретећи га за читав спектар дела, чак и за карактерне слабости. Под батеријом питања, која воде све апсурднијим закључцима и записнику, човек се слама. Са променом власти Фролихов положај се не мења: за Фајтера, он је агент провокатор. Испоставља се да Фростова логика и Фајтерова ди-

⁴² Борислав Пекић. *Роботи и сабласџи: избор из необјављених драма*. Избор и поговор Светислав Јованов. Соларис: Нови Сад 2006, 87.

⁴³ Адам Трпковић, јунак романа *Како уйокојиџи вамџира*, нашао се у затвору стога што, држећи обема рукама свој злогласни кишобран, није поздравио италијанску заставу.

јалектика (мада он није гадљив на физичку тортуру) немају, наизглед, ништа заједничко, али воде истом исходу: у оба случаја Фролих неће изаћи на слободу. Ако су средства и логика различити, али исход исти, онда су и разлике само козметичке: Фрост и Фајтер се огледају један у другом, показујући застрашујућу сличност, па и истоветност. Ниједна страна не дозвољава могућу невиност саслушаваног, а звук писаће машине којом се куца записник претапа се у звук паљбе, чиме се наговештава извесност јунаковог краја.

Форма фарсе коју Пекић бира за тематизовање истражног поступка указује на пишчеву намеру да напоредним постављањем идеолошких крајности покаже њихово изједначавање, те нагласи апсурдне моменте који одређују човекову судбину. С друге стране, Киш „обрађује пре свега социјалну проблематику, са карактеристичним смислом за историју, разумевање људске психе, реалистичким избором ситуација и јунака и проницљивим разумевањем везе између националне и интернационалне судбине”.⁴⁴

Истоветност крајности

За разлику од психолошког сенчења карактеричног за Кишове драме (тај поступак и *Елекџу* изводи из античког и смешта у наше доба), Пекићеве драмски јунаци су најчешће типичне фигуре за ситуације у којима се налазе или које обликују својим начином постојања, а не одликује их ни психолошка разгранатост, нити нијансираност и дубина. Драмска ситуација настаје из једног својства лика које је доведено до крајности, хиперболизовано, а које јунака чини у исти мах и гротескним, и смешним, и трагички заробљеним у властитом обрасцу: „Спој фантазије и логично вођене радње (или логика радње која је увек у *функцији* стварања фантазије) може

⁴⁴ Александра Ливен. „Звездана’ филозофија драматургије Данила Киша”. У: *Међународни научни скуп Књижевно дело Данила Киша, зборник радова 2*. Уредник Радомир В. Ивановић. Културно-просвјетна заједница / Средња школа „Данило Киш”: Подгорица / Будва 1996, 117.

се испољити у још једном виду: као спрега између реалног, вероватног и препознатљивог са нереалним и бизарним”.⁴⁵ Преовлађујуће теме Пекићевог драмског опуса јесу артифицијелност живота, идентитета и стварности, те раскол између уметности и стварности.

У Пекићевој антологијској драми коју одређује као „војничку комедију”, *Генерали или сродство по оружју* (1971), реч је о опсесивном Ђорђију Његовану, кога несрећна војничка каријера никада није довела на командно место, али за коју је он везан са оном страшћу која одликује све Његоване, било да су трговци, кућевласници или уметници. Попут Симеона Газде чија је опсесивна оријентација ка стицању материјалних добара доводила у везу са својим циљем све што се дешава у свету, или пак Арсенија Његована који нежна женска имена даје својим кућама, и Ђорђије Његован је човек из једног комада. Обузет ратним стратегијама, он се заиграва над мапама, најпре са немачким пуковником Блаурингом, а потом и са руским поручником – испоставља се да деле исту страст, која превладава њихове начелне антагонизме. Конфликт међу ликовима само је спољашњи, привидан: Ђорђије је био немачки затвореник, у његовој кући на Неимару (где се радња збива) смештен је немачки пуковник, те Ђорђије има разлога да преза од свог новог положаја и одбија да се састане са пуковником. Међутим, када до тог сусрета дође и када се игра ратовања развије, испоставља се да се ликови могу огледати један у другом. Када се заиграју, они мењају костиме: немачки пуковник је час Рус, час Енглеz, а исто важи и за Ђорђија Његована. Обојица су разочарани и неостварени људи, који воде привидан дијалог (сваки своју исповест форсира и наставља након саговорникове реплике, као да овај ништа није ни рекао), у коме се открива да су то личности потпуно опседнуте својим војним позвањем. Паралелни дијалози су чести у свим Пекићевим драмама, јер је ситуација у којој се ликови међусобно не виде и у којој опште искључиво посредством властитих пројекција сразмерно честа.

⁴⁵ Драгана Бесара. „Фарса. Покушај одређења основних одлика жанра”, 114.

Уосталом, Ђорђевић експлицира да би волео да води рат, ма на чијој страни. Простор у коме живи одражава његову опседнутост: од портрета Наполеона на зиду, преко оружја, карти, макета, све сведочи да је реч о заљубљенику у свој позив. За њега је инвазија самосврховита, а циљ је важнији од средства („Војнички није једино изгубити рат”).⁴⁶ Јунак аранжира, имагинира и, заједно са немачким пуковником, не разликује стварност од имагинације, што је по себи трагична позиција. Да би се успешно рвао на бојном пољу – заправо играо са макетама, и мапама – Ђорђевић мора да оствари самозаборав. Међутим, њихова уживљеност потенцијално носи далекосежне и деструктивне последице: они не виде људе, већ дивизије, а у најдубљем смислу оба јунака су аутистична. („Рат је поезија, драга моја, чиста поезија! Песма над песмама! [...] За доброг стратега свака је страна добра”).⁴⁷ Њихова инфантилност, која је извор хумора, у исти је мах и извор трагедије, и то не само личне: драма је ситуирана у току Другог светског рата (јуни–октобар 1944), то је тренутак у коме на хиљаде живота односи иста таква очараност војном вештином главнокомандујућих. Када се спољашња ситуација промени појавом Руса, Ђорђевић своју игру наставља са руским поручником: он једва да и примети да је Блауринг одведен, пошто на његово место долази адекватан саиграч. Нагнутост ликова над мапама и макетама, повлачење потеза као у шаху, у намери да се надмудри друга страна и оствари предност у замишљеном рату сведочи само о томе да је стварност суспендована и да се служи искључиво властитој страсти.

Смех у овој комедији почива добрим делом и на судару две перспективе: с једне стране лична страст је у судару са стварошћу, с друге стране војничка перспектива се судара са перспективом обичног малог човека, у овом случају жене, Меланије. Заправо су тек Ђорђевић и Меланија у правом смислу антиподи: није то Немац са истом обузетом мада непријатељ, или Рус, који је у војном смислу савезник, али као

⁴⁶ Борислав Пекић. *Изабране драме*. Соларис: Нови Сад 2007, 163.

⁴⁷ *Исио*, 139; 170.

комуниста, у идеолошком – непријатељ. Ни националне ни идеолошке разлике не чине од јунака антиподе: тек здраво-разумска и женска Меланијина логика уистину је сучељена Ђорђејевој. Хумор који се рађа у судару Ђорђеја и Меланије призива дијалоге које је са Хацијом водила његова супруга Милица: то је судар опсесивности и рационалности, страсти и уравнотежености. Задржавајући саосећање за Ђорђеја, Меланија настоји да га одбрани од немачког пуковника и предупреди потенцијалну штету тврдњама које садрже истину о овом јунаку: да је пензионисан као неспособан, да је потпуно луд. Прави конфликт у овој драми произилази из саме скованости јунаковог карактера: из његове потпуне обузетости ратом и победом.

Као и овде, и на другим местима (исту појаву смо видели и у *Рађању једног зајисника*) у Пекићевим драмама јавља се оштра поларизација међу ликовима која је само привидна: они су представници различитих начела, на супротним, искључујућим странама. Испоставља се, међутим, да се иза оштре поларизације налази истоветан начин постојања; на први поглед снажно супротстављени ликови само су лице и наличје исте појаве и суштински деле исту стварност. Најекла-тантнији случај приказан је у „оптимистичкој фарси” *У Егону, на истоку*, мада на међусобном искључивању оних других и другачијих почива и „библијска бајка” *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу*. Фарсу *У Егону, на истоку* Пекић смешта у двориште једног азила за умоболне, али коментар који тексту претходи проширује значење сусрета између Старог и Новог, централних карактера без личних имена, који фигурирају као езгемплари једног модуса постојања, а не као појединци. Разабира се кроз њихов дијалог да су то ликови који су боравили са две стране закона – прошлост Старог је мутна, по свему судећи криминална, а Нови припада реду и закону, он је суспендовани полицајац. Старог гони потреба за сакривањем и самозатајношћу која иде дотле да не сме да открије ни своје име, те га у дијалогу стално мења, а Новог потреба да сазна и прибележи, разоткрије. И Стари, навикнут да бежи

и скрива се, и Нови који гони, деле исту параноидну представу о свету; за Старог „ништа није оно за шта се представља”,⁴⁸ за Новог је „свет крцат непријатељима”,⁴⁹ који се „множе партеногенезом”,⁵⁰ он у свему види тајну шифру, код који треба разумети. Уосталом, обојица су добили сродне дијагнозе: Стари има „манију гоњења”,⁵¹ а Нови фикс-идеје. У кади, под леденим тушевима, што је део болничког третмана великих душевних криза, Стари упознаје простор слободе. То душевно и ментално стање изазвано третманом, до којег не зна како је доспео па никакву тајну не може ни одати, то је његов, односно њихов Еден. Празнина до које доспевају, када се услед агресивне терапије оствари самозаборав, тек то је простор лишен свих опасности. Пекић драму смешта у азил за умоболне, али у коментару сугерише да се такви, привидно међусобно искључујући јунаци, могу наћи и на другим местима.

Параноичне идеје испуњавају и „комедију у три врачања, с једним доврачавањем” *На лудом, белом камену или Буђење вампира*, у којој Андрија, централни јунак чију меморију настоје да поврате реконструисањем прецизних околности у којима је живео пре но што је изгубио памћење, констатује да „ништа није као што изгледа”.⁵² Пекић ствара драму, како каже у дидаскалији „ригорозно грађанског амбијента”,⁵³ а иронија која је главни извор хумора у дијалогу јунака наликује оној познатој из *Злајној руна*, али грађанску драму разара апсурдом, јер фокус није на сложеним породичним односима већ на чињеници да породични, па и шири, друштвени живот, почива на маскама и улогама. Андрију сви утерују у улогу коју је играо пре губитка памћења, јер је његова улога нужна како би се на њу ослониле улоге које носе његови ближњи. Да нико никог уистину не види раскрива се с потпуном

⁴⁸ Борислав Пекић. *У Едену, на Исџоку: изабране драме II*. Лагуна: Београд 2014, 27.

⁴⁹ *Исџо*, 30.

⁵⁰ *Исџо*, 36–37.

⁵¹ *Исџо*, 31.

⁵² *Исџо*, 114.

⁵³ *Исџо*, 53.

јасноћом на крају, када породица пријављује његов нестанак, али не могу да се сложе ни око најједноставнијих Андријиних физичких својстава.

Пекић често у своје драме уводи као посебан лик радио (као у *Генералима*), односно магнетофон – у *Разарању њовора* Борис (уметник комформиста) свој говор снима на магнетофону у вештачким условима; Андрија бившег себе упознаје посредством магнетофонских трака на којима су забележени његови говори, којима је сада згрожен. Ако је Андрија ужаснут својим некадашњим понашањем и говором, онда то значи да је његова претходна личност, изгубљена амнезијом, производ друштвеног условљавања. Околина се удружује у задатку да га врати на „почетно подешавање”, а Андрија успева да им побегне, констатујући да су сви маске и улоге, да су сви „Готови. Завршени. Мртви”.⁵⁴

То мртвило, само услед потпуне уронулости у конвенционалност, Пекић слика и у $X+Y=0$: љубавни сусрет, који се остварује након 15 година тражења сигурне прилике не може да се реализује, јер је реч о ликовима који су потпуно лишени спонтаности. У овом „ТВ писму из Енглеске” писац за своје јунаке узима роботе хуманоидног типа, који стога и добијају имена господин Х и госпођа Y, и остварују везу са његовим прозним дистопијама. У неизвесно будуће време, „могућу будућност”, Пекић одлази и у драми *Рђав дан на Stock Exchange*, у којој приказује свет као тржиште у коме је и човек постао роба.

Као роботи, господин Х и госпођа Y су програмирани на одређени тип живота и не могу из њега да иступе. Они се одлучују за авантуру, али је у исти мах толико брижљиво планирају да се показује да су изгубили способност да напусте своје утабане путеве. Међутим, кроз Пекићеве јунаке публика се уверава да нема битне разлике између „робота хуманоидног типа” и остатка човечанства: оно што их чини роботима није неко фантастично својство, већ управо њихово мртвовање у животу, конвенционалност с којом су срасли, недостатак

⁵⁴ *Исшо*, 122.

основних слобода које су себи ускратили градећи сигуран живот, окоштавајући и изумирући.

Приказује Пекић културолошки произведена уверења, агресивну љубазност и „нормалност”, неспособност да се други уопште чује, а камоли разуме на исправан начин и у драми *Сива боја разума или сивкасиа боја лудила*, коју обликује у духу фукоовског коментара који даје уз овај текст. Наиме, Пекић указује на то да „политички фактори детерминирају медицинске критеријуме”⁵⁵ и истиче антипсихијатријску школу „која учи да је суштина психијатрије у репресији револуционарне подсвести у име државе и да је њена историја историја метода којима друштво слама психолошки отпор против владајућих услова живота”.⁵⁶ У коментару Пекић промишља чињеницу да је рањавање Мартина Лутера Кинга од стране црнкиње проглашено неурачунљивим, узимајући то за један од еклатантних примера расистичке предрасуде: на суђењу се, наиме, показује да људи полазе од властитих значења и претпоставке да их други људи деле. Прогласити неурачунљивом црнкињу која пуца у борца за права црнаца значи заправо у тај став уписати да би белкиња – природно – пуцала из другачијих побуда. Такав став је свакако расистички, а у томе што нам се пласира као „природно”, након Ролана Барта неизбежно препознајемо деловање идеологије. Пошто нам је у коментару указао на стварност која ће бити тема драме, у самој драми која се збива у градском парку драмски сукоб се гради око тога које је боје клупа у парку, те откуд знање појединцу да је она зелена и последицама по јединку које настају ако опште прихваћене норме нарушава својим уверењима и тврдњама.

У *Кашејоричком захтеву*, у намери да помогну немом господину у писању жељеног текста – молбе, жалбе или пријужбе – запослени га тумаче, пројектују се, а нико не успева

⁵⁵ Борислав Пекић. *Корешјоденција: изабране драме I*. Лагуна: Београд 2014, 209. И у коментару комедије *На лудом, белом камену или буђење вампира* Пекић помиње затворе и луднице као простор у коме се јединкама може „оперисати неслагање”. – Б. Пекић. *У Едену, на Исиоку: изабране драме II*. Лагуна: Београд 2014, 50.

⁵⁶ Борислав Пекић. *Корешјоденција: изабране драме I*, 209–210.

да допре ни до њега, ни до његове стварне потребе. Интерпретативна игра се наставља и пошто установе да је непознати господин умро. Међутим, запослени не допиру ни једни до других, иако свакодневно размењују гомилу речи. Уосталом, како каже чистачица у овој фарси, то и јесте живот – са свима бива као са непознатим човеком: „Јео малко, поиграо се са 'артије, одрем'о, проживео, даклем, малко, и умро...”⁵⁷

Лудило је чест мотив Пекићевих драма утолико што је једно од кључних питања Пекићевог опуса оно које се поставља у драми *Тезеју, јеси ли убио Миношаура?* – где је граница између идеализма и лудила, односно какве критеријуме користи друштво за раздвајање идеалиста од лудака. Пекић се користи митолошким именима, мада драму смешта на Крит у време Другог светског рата. Група револуционара је скривена под земљом и Минос или Тезеј, штитећи виши циљ (интерес револуције), убија шест другова, који су један за другим желели да напусте положај и изађу на површину. Питање је ли то идеализам или лудило развија се истовремено са питањем ко је починилац: Минос или Тезеј, односно са идентитетском игром, која иначе доминира у Пекићевом драмском опусу. Лудило је честа тема не само зато што га Пекић користи и у метафоричном значењу, већ и стога што је оно исход немогућности јединке да превазиђе изолацију, али исто тако и резултат екстремног прилагођавања личности.

Пекић „полази од реалистичке ситуације која се стално нарушава интервенцијама нестварног, замишљеног и симболичног”.⁵⁸ Жеља да се демаскира стварност и начин на који она функционише, да се укаже на друштвене задатости које осиромашују личност, да се прокаже клаустрофобија која је неизбежно осећање неприлагођеног појединца у таквом свету и уравниловка која је основно начело свих друштава – а која обележава Пекићев драмски опус – израз су борбе за човечније услове постојања, што је део пишчевог ангажмана за

⁵⁷ *Исио*, 199.

⁵⁸ Слободан Селенић. *Драмски правци XX века*. Уметничка академија у Београду: Београд 1971, XXIX.

којим је жудео. Стога драме, ма колико их смештао на рубно место свога опуса, нису тек споредна појава у њему. Утолико пре што Пекић није стварао драме само од оног материјала који није ушао у прозу, како каже, већ и од оног који је у прозу већ ушао (или ће тек ући), а његово стваралаштво започиње паралелно у оба жанра.

Уметност и стварност

Пекићева велика тема о односу уметника и историје, односно стварности, препокрила је његово прозно дело. Још од *Усијења и суновраиња Икара Губелкијана* Пекић у свом прозном делу преиспитује уметничке слободе, искушење компромиса и корумпирање уметникове личности, тврдећи да за уметника апсолут може бити само уметност. Икару Губелкијану, Симеону Мосхополиту, Симеону Сигетском, Исидору Његовану – ликовима уметника из прозног дела (а ту треба придружити и приповетку из *Новој Јерусалима* – „Свирач из златних времена”) придружује се и Борис, протагониста „комедије савести” *Разарања ѿвора*.

Ако је Икар Губелкијан подлегао искушењу и, као чувени клизач на леду, издао највишу сврху и смисао своје уметности, на исти начин је поступио и јунак *Разарања ѿвора*. Недовршени роман *Градигиљељи* испуњен је дилемом Исидора Његована – да ли да креира споменик Револуцији и тако пружи прилику свом таленту, иако то значи шуровање са идеологијом којој не припада ни пореклом, ни традицијом, ни уверењима? Од начина на који ће разрешити ову дилему зависи и којој ће се групи уметника приклонити – хоће ли стати уз Мосхополита и Сигетског, или уз Губелкијана и Бориса.

Драматизација *Злајиној руна* управо је ову тему – судбину уметника у историји и његова опредељења и изборе – међу обиљем могућности када се одабир прави из тако обимног и садржински богатог романа ставила у први план. „Драма је рађена по мотивима прве књиге III дела романа *Злајино руно*, који ће с другом књигом тог III дела изаћи из штампе у окто-

бру 1979, док су I и II део изашли из штампе, у издању 'Просвете' јула 1978."⁵⁹ Дакле, драмска обрада судбине Симеона Сигетског настаје паралелно са романескном.

Симеон Сигетски шминка мртвог султана, како би овај могао на прозору фигурирати пред војском као да је још увек жив и тако их мотивисати за освајање Сигета. *Злајно руно* је драматуршки развучено, дијалог Симеона и грчког лекара који га нагони да свој уметнички дар подреди националним интересима – јер као човеку победа Турака над хришћанском војском Симеону не може бити блиска – далеко више одговара прозном но драмском делу. Ипак, драмска напетост почива на питању на који ће начин Мастур Симеон разрешити постављену дилему и хоће ли успети у свом уметничком циљу. Сигетски изговара своје чувене речи „УСПЕО САМ. СЛАВА БОГУ. САД МЕ СЕ НИШТА НЕ ТИЧЕ”⁶⁰ само неколико тренутака пре но што је задављен – аутентичан уметник нема никаквог вишег циља који је изнад уметности.

У *Разарању њовора*, обликовањем централног протагонисте у другачијем кључу – Борис уметност подређује приликама и постаје идеолошки писац – Пекић још једном потврђује колико му је ова тема односа уметника према „грађанској” стварности важна.⁶¹ О овом смо проблему, управо стављајући у средиште пажње *Разарање њовора*, писали опсежније на другом месту,⁶² те ћемо овде само, у циљу оцртавања и ове велике теме, указати на кључне чињенице.

Протагониста *Разарања њовора* бира компромисерство као животну стратегију. Стога је и друштвено признање пропорционално његовој издаји уметничког позива. Централни

⁵⁹ Борислав Пекић. *Роботи и сабласи*, 135.

⁶⁰ *Исти*, 234.

⁶¹ О томе пише и у својим есејима и дневницима, види: Борислав Пекић. *Тамо где лозе њлачу*, 3.

⁶² Јасмина Ахметагић. „Ангажовани Пекић: судбина уметника у тоталитарном друштву”. У: *Србисџика данас: зборник научних радова са конференције „Србисџика данас” одржане 24. марта 2017. године на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци*. Уредник Саша Шмуља. Универзитет у Бањој Луци / Филолошки факултет: Бања Лука 2017, 92–112.

ликови су Борис, „писац у јубиларном расположењу” и његова супруга у депресији, Адриана, која настоји да у мужу пробуди отпор против изабраног начина живота и тако разреши и брачни проблем и властито душевно стање. Разговор супружника се одвија док Борис на магнетофон снима говор који ће одржати на свечаности уприличеној у његову част, а Адриана одговара на телефонске позиве честитара. Иронична према мужу, његовом стварању и стеченој слави, у намери да га подстакне на остварење независности, она оснажује у јунаку потиснути конфликт, што води разарању његове лажне егзистенције.

Већ жанровском одредницом („Комедија савести”) Пекић упућује не само на проблем свога јунака већ и на иронијски отклон од њега. Сужени временски и просторни план драме има симболичку и сатиричну функцију: камерни, тесан простор симболизује егзистенцијалну тескобу јунака, а прецизирањем да се све одвија „у овом тренутку, док се збива на сцени”, наглашено је да је реч о свакодневним ситуацијама у Београду.

Од младог бунтовника који је конформизмом желео да се послужи као инструментом друштвене интеграције, Борис постаје успешан писац који као есенцијални део идентитета доживљава оно што је друштвено функционално: први успех је корумпирао његову личност, јер је у даљем раду настојао да очува освојене позиције. Тиме је његова уметничка мера промењена: на месту естетског идеала нашло се постигнуће. Оно што је требало да буде средство посталао је циљ: требало је одржати остварени положај и Борисово писање је упрегнуто у циљ постизања удобности, друштвене прихваћености и материјалних добара. У свом јубиларном говору Борис се приклања популарној социјалистичкој реторици, прекрајајући сопствену биографију, али и вредност актуелне националне књижевности, чиме се легитимише као репрезентант владајућих истина. Радијска емисија неће дати пренос уметничког обраћања публици из сале у којој се свечаност одржава, већ ће емитовати унапред снимљен говор са вешто монтираним

реакцијама публике. Тако у јавност одлази Борисов монолог прочишћен од метежа у сали исто колико и од отровних осећања која у току снимања тог говора ескалирају у разговору са Адрианом и коначно одређују њихову судбину.

Занимљив је, међутим, и Пекићев аутоироничан став присутан кроз бројне алузије на властито дело. Не само да је Борис припадник поражене грађанске класе већ пише дела чију обимност његова супруга иронизира;⁶³ међу фабулама романа које супружници спаљују препознајемо *Беснило*, *Време чуда*, *Ходочашће Арсенија Њејована*, у нешто неодређенијем облику и *Злајно руно*,⁶⁴ а техника Борисовог рада карактеристична је за Пекића.⁶⁵ Уосталом, пажљиво читање Пекићевих есеја и дневничких забелешки из времена када је написана драма *Разарање јовора*, открива колико је личног искуства – радикализованог за потребе стварања централног јунака драме – писац унео у дело.⁶⁶ Из осуде конформистичке уметности Пекић себе није изузео.

У једном тренутку Борис од својих очигледних конформистичких избора бежи у дискурс о уметнику – у *Разарању јовора* се разобличава таква врста интелектуалне одбране, као што се указује и на то да се сама чињеница објављивања књига и ескапизам искључују. Тако и у своје драмско дело Пекић смешта оно што је исказао у поетичким текстовима о драми: оне су представљале могућност конкретнијег, непосреднијег ангажмана од оног који му се отварао прозним делом. Ако и имају рубно место у односу на оно које припада прози, онда је то у сасвим одређеном, пекићевском смислу:

⁶³ „Није тетралогија. Овог пута ће нас усрећити пенталогијом... Да, роман фреска или роман река... можда море... Никад не знам...” – Борислав Пекић. *У Едену, на Исиоку. Изабране драме II*, 143.

⁶⁴ Иако је тада било објављено само *Време чуда*, Пекић је теме својих романа, као и грађу за њих, годинама унапред знао. Први нацрти *Злајној руни*, као и генеалогија Његована, настали су још у затвору.

⁶⁵ Борис своје идеје снима на магнетофон, а своје примедбе класификује на начин карактеристичан за Пекића: „Примедба број један”, „Примедба број дванаест А”, „Примедба број дванаест Б” итд.

⁶⁶ Види: Ј. Ахметагић. „Ангажовани Пекић: судбина уметника у тоталитарном друштву”, 92–112.

драме обухватају једну тему и не траже вишедеценијску уроњеност у грађу те, природно, настају брже. С друге стране, оне су настале по истој оној уметничкој нужности (и са исто онолико промишљености) која је уткана и у Пекићево прозно стваралаштво.

*

Пекићеви јунаци носе маске, али их и мењају и међусобно размењују, и сами слабо знајући шта је испод њих, јер пожељну маску обликује култура. Хоће ли човек имати интересовања и снаге да води етичан или само удобан живот, друго је питање, али да Пекић жели да га на то подстакне, јасно је из његовог драмског опуса – јер драма се Пекићу, судећи по његовим поетичким исказима, али и темама којима се бавио, чинила као „рат другим средствима”, јер је књижевност „поред осталог, и филозофија у свом естетичком корелату. Она је, такође, и *йримењени морал*”.⁶⁷ Можда понајвише томе и служи велики број општих ситуација у којима се налазе његови јунаци – ни добри, ни лоши, ни по средини, тек случајни узорци човечанства које се, судећи по већини његових драма, креће у погрешном правцу.

С друге стране, последње дело Данила Киша било је сценског карактера – то је документарна серија *Голи животи* (1990),⁶⁸ у којој се писац појављује као наратор који разговара са Жани Лебл и Евом Нахир о њиховом логорском искуству са Светог Гргура, али и о животу који су водиле, те аспурдним околностима које су их довеле у прилику да трпе незамисливе патње. Тако се укупан Кишов животни и књижевни пут довршава сведочењем о злу – у појединцу, левој и десној идеологији, колективу – у које се уливају једнако *Ноћ и мајла*, *Дрвени сандук Томаса Вулфа* и *Гробница за Бориса Давидовича*, односно *Механички лавови*.

⁶⁷ Борислав Пекић. „Позориште као исповедаоница”, 126.

⁶⁸ Трудом редитеља серије Александра Мандића, *Голи животи* се појавио 2020. у облику књиге.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- КИШ, Данило. *Ноћ и мајла: драме и филмски сценарији*. Архипелаг: Београд 2014.
- КИШ, Данило. *Песме. Електира*. Архипелаг: Београд 2014.
- ПЕКИЋ, Борислав. „Позориште као исповедаоница”. У: Борислав Пекић. *Тамо иде лозе њлачу: есеји, дневници*. Издавачко публицистичка делатност / Партизанска књига: Београд / Љубљана 1984, 106–168.
- ПЕКИЋ, Борислав. *Роботи и сабласти: избор из необјављених драма*. Избор и предговор Светислав Јованов. Соларис: Нови Сад 2006.
- ПЕКИЋ, Борислав. *Изабране драме*. Соларис: Нови Сад 2007.
- ПЕКИЋ, Борислав. *Године које су њојели скакавци I*. Службени гласник: Београд 2010.
- ПЕКИЋ, Борислав. *Животи на леду I–V*. Службени гласник: Београд 2013.
- ПЕКИЋ, Борислав. *Корешоденција: изабране драме I*. Лагуна: Београд 2014.
- ПЕКИЋ, Борислав. *У Егену, на Исџоку: изабране драме II*. Лагуна: Београд 2014.
- ПЕКИЋ, Борислав. „Позориште као соба за разбијање стакла”. У: Борислав Пекић, *Корешоденција: изабране драме I*. Лагуна: Београд 2014, 9–27.

*

- АХМЕТАГИЋ, Јасмина. „Ангажовани Пекић: судбина уметника у тоталитарном друштву”. *Србистика данас: зборник научних радова са конференције „Србистика данас” одржане 24. марта 2017. године на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци*. Уредник Саша Шмуља. Универзитет у Бањој Луци / Филолошки факултет: Бања Лука 2017: 92–112.
- БЕСАРА, Драгана. „Фарса. Покушај одређења основних одлика жанра”. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*. Год. XLIX бр. 1–2. 2001, 103–121.
- БРЂАНИН, Бранко. „О грешкама и огрешењима или о датовању и вредновању: Пекићеве драме у панорами српске драматике друге половине 20. вијека (Прилог историји књижевности, драме и позоришта)”. *Поетика Борислава Пекића: њрејлишање жанрова*. Уредили Петар Пијановић и Александар Јерков. Институт за књижевност и уметност: Београд 2009, 395–416.
- ДЕЈВИС, Џесика М. „Шта је фарса?” У: *Теорија грамских жанрова*. Избор, предговор и редакција Светислав Јованов. Позоришни музеј Војводине: Нови Сад 2015, 322–338.
- ЂЕРИЋ, Зоран „Дела Данила Киша на Стеријином позорју”. *Савремени домаћи драмски џексти на Стеријином џозорју (од оснивања џозорја*

- до данас*). Уредница Снежана Савкић. Стеријино позорје: Нови Сад 2017, 75–89.
- КОПРИВИЦА, Божо. „Плућа као гробница душе.” <https://old.vreme.com/cms/view.php?id=444141> (приступљено 18. 10. 2023)
- ЛИВЕН, Александра. „’Звездана’ филозофија драматургије Данила Киша”. *Међународни научни скуп Књижевно дело Данила Киша, зборник радова 2*. Уредник Радомир В. Ивановић. Културно-просвјетна заједница: Подгорица / Средња школа „Данило Киш”: Будва 1996, 111–121.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. „Белешке”. У: Данило Киш. *Песме. Електира*. Архипелаг: Београд 2014, 151–162.
- МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија. „Фарсична неизвесност идентитета”. Поговор. У: Борислав Пекић. *Изабране драме*. Соларис: Нови Сад 2007, 355–376.
- МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија. „Драмско стваралаштво Данила Киша: Данило Киш (1935–1980)”. *Сцена: часопис за њозоришну уметност*. Год. LI бр. 3. 2015, 105–119.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. *Драмски њравци XX века*. Уметничка академија у Београду: Београд 1971.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. „Савремена српска драма”. Предговор. У: *Антиологија савремене српске драме*. СКЗ: Београд 1977, VII–LXXXI.

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41.09 Mihajlović-Mihiz B.(082)

ДРАМА Михизовог доба : зборник радова са других Михизових сусрета (2023) / уредио Владан Бајчета. - Нови Сад : Матица српска ; Ириг : Српска читаоница, 2024 (Нови Сад : Мала књига). - 562 стр. ; 24 см. - (Библиотека Михизови сусрети ; књ. 3)

Тираж 300. - Стр. 7-11: Уводна ријеч / Владан Бајчета. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз поједине радове. - Именски регистар.

ISBN 978-86-7946-481-1 (МС)

ISBN 978-86-89117-44-8 (СЧ)

а) Михајловић-Михиз, Борислав (1922-1997) - Зборници

COBISS.SR-ID 152387849