

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Лазар И. Бојичић

# **ИРОНИЈА У ДРАМАМА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Lazar I. Bojičić

**IRONY IN THE DRAMATIC WORKS OF  
BORISLAV PEKIĆ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Лазар И. Бойичич

ИРОНИЯ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
БОРИСЛАВА ПЕКИЧА

Докторская диссертация

Белград, 2025.

Ментор: проф. др Предраг Петровић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Бескрајну захвалност дугујем професору Предрагу Петровићу за стрпљење, вођство приликом израде дисертације и неограничено разумевање за све моје неразумности.

Хвала мама Ани и тата Ивици на подршци, љубави и разумевању.

Хвала пријатељима на несебичним, отвореним срцима. Балша, Оги, Немања, Сашка, Марко, Ђука и Лука су помогли, понекад и не знајући.

Хвала Фаруку који је чувао кућу кад ја нисам могао.

Хвала Сари што је неподношљиво претворила у зимску шетњу.

## **Наслов рада:** Иронија у драмама Борислава Пекић

**Сажетак:** Дисертација се бави испитивањем ироније у драмама Борислава Пекића. И поред тога што се Пекић остварио као врло плодотворан и награђиван драмски писац, он у очима критике и читалачке публике превасходно остаје перципиран као прозни писац. Анализирајући употребу и обликовање ироније у Пекићевим драмским текстовима, показатељемо однос који они остварују са његовом прозом, која је, као и драма прожета, неретко и сама заснована на иронијском дискурсу.

У раду ћемо на иронију гледати превасходно као на дискурзивни алат и семантички механизам помоћу којег се постижу различити ефекти – од дестабилизације слике стварности до друштвене критике.

Пекић своје драме обликује углавном као фарсе и комедије и у дисертацији показујемо коју улогу третман ироније има при жанровском одређењу самих драмских текстова, дајући допринос дефинисању Пекићеве драмске поетике.

Упоредном анализом драмских текстова *Генерали или сродство по оружју* са романом *Ходочашће Арсенија Његована*, драма које припадају *Јудејском триптихону* са одговарајућим одељцима *Времена чуда*, и драма које окружују романе *Како упокојити вампира – Рађање једног записника* и *На лудом белом камену*, и *Златно руно*, показатељемо сличности и разлике у обликовању ироније као и импликације које драмска и прозна иронија имају за Пекићеву поетику.

На примерима драма *Чаробни кофер госпође Х*, *Чај у пет*, као и политичких фарси *У Едену, на истоку*, *Обешењак* и *Како се калио један господин*, имаћемо прилике да видимо и како Пекић користи иронију у текстовима који немају јасно дефинисан прозни предлогак.

**Кључне речи:** иронија, Борислав Пекић, фарса, драма, идеологија, постмодернизам, апсурд, драмска поетика, тоталитаризам, идентитет

**Научна област:** Српска књижевност

**Ужа научна област:** Српска књижевност XX века

**УДК број:**

**Title :** Irony in the Dramatic Works of Borislav Pekić

**Abstract:**

This dissertation examines the use of irony in the dramatic works of Borislav Pekić. Despite being a highly prolific and award-winning playwright, Pekić is primarily perceived by both critics and readers as a prose writer. By analyzing the use and shaping of irony in Pekić's plays, this study will demonstrate the relationship between his dramatic and prose works, as his prose, like his drama, is often permeated with and even fundamentally based on ironic discourse.

This dissertation approaches irony primarily as a discursive tool and a semantic mechanism that achieves various effects—ranging from destabilizing representations of reality to engaging in social critique.

Pekić's plays are predominantly structured as farces and comedies, and this study will demonstrate the role of irony in defining the genre of his dramatic texts, contributing to a clearer understanding of his dramatic poetics.

Through a comparative analysis of the play *The Generals or The Kinship in Arms* alongside the novel *The Houses of Belgrade*, the plays of *The Judean Triptych* with corresponding sections of *The Time of Miracles*, and the plays surrounding the novels *How to Quiet a Vampire - The Birth of a Record* and *On the Mad White Stone* — as well as *The Golden Fleece*, this dissertation will highlight similarities and differences in the construction of irony, as well as the implications that dramatic and prosaic irony have for Pekić's poetics.

Examining plays such as *The Magic Suitcase of Mrs. X*, *Five O'clock Tea*, and the political farces *In Eden, in the East*, *The Hanged Man*, and *How a Gentleman Was Tempered*, this study will also explore how Pekić employs irony in works that do not have a clearly defined prose model.

**Keywords:** irony, Borislav Pekić, farse, play, ideology, postmodernism, absurdity, dramatic poetics, totalitarianism , identity

**Scientific field:** Serbian literature

**Scientific subfield:** Serbian 20<sup>th</sup> century literature

**UDC Number:**

# Садржај

|      |                                                                                                                                                            |     |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| i.   | Увод .....                                                                                                                                                 | 1   |
|      | 1. Иронија, постиронија или како упокојити постмодернизам.....                                                                                             | 1   |
|      | 2. Природа ироније – теоријски оквир.....                                                                                                                  | 3   |
|      | 3. Осврт на драмско стваралаштво Борислава Пекића.....                                                                                                     | 16  |
|      | 4. Пре него што се окренемо читању драма .....                                                                                                             | 30  |
| ii.  | <i>Генерали или Сродство по оружју</i> – војничка комедија .....                                                                                           | 36  |
|      | 1. Контекст и интертекстуална база за поређење са прозом .....                                                                                             | 36  |
|      | 2. Ауторски коментар.....                                                                                                                                  | 38  |
|      | 3. Анализа драме – Позорница и иронија у простору .....                                                                                                    | 41  |
|      | 4. Ходочашће као прозни одраз у огледалу.....                                                                                                              | 49  |
|      | 5. Иронија у Ходочашћу и однос са Генералима.....                                                                                                          | 51  |
|      | 6. Осврт на последње изданке породице Његован .....                                                                                                        | 61  |
| iii. | Јудејски триптихон – улога ироније у поступку драматизације текста .....                                                                                   | 64  |
|      | 1. Питање драмског облика и ограничења формом .....                                                                                                        | 66  |
|      | 2. Одсуство суптилности.....                                                                                                                               | 69  |
|      | 3. Срж разликовности .....                                                                                                                                 | 74  |
| iv.  | Шта је писац хтео да не каже – политичка иронија <i>У Едену на истоку, Обешењак Категорички захтев</i> .....                                               | 77  |
|      | 1. У Едену, на истоку .....                                                                                                                                | 77  |
|      | 2. Обешењак .....                                                                                                                                          | 91  |
|      | 3. Како се калио један господин .....                                                                                                                      | 102 |
| v.   | Пекићев иронијски кишобран – <i>Како упокојити вампира</i> и <i>На лудом белом камену</i> или <i>буђење вампира</i> – <i>Рађање једног записника</i> ..... | 112 |
|      | 1. Основа за поређење.....                                                                                                                                 | 112 |
|      | 2. Нека иронијска питања у роману <i>Како упокојити вампира</i> .....                                                                                      | 114 |
|      | 3. Шта је од ироније доспело до драме.....                                                                                                                 | 123 |
| vi.  | Иронија свакодневице – <i>Чај у пет</i> и <i>Чаробни кофер госпође Х</i> .....                                                                             | 129 |
|      | 1. Двојни културолошки контекст – грађење амбијента или иронијско поигравање? .....                                                                        | 130 |
|      | 2. Иронијски обрт.....                                                                                                                                     | 135 |
|      | 3. Роботско и дистопијско у <i>ТВ писмима из Енглеске</i> .....                                                                                            | 141 |
|      | 4. Жанровске разлике и питање ироније.....                                                                                                                 | 143 |
| vii. | Иронија у драми Златно Руно .....                                                                                                                          | 153 |
|      | 1. Запажања О драмском тексту.....                                                                                                                         | 153 |
|      | 2. Иронија у драми.....                                                                                                                                    | 155 |

|       |                           |     |
|-------|---------------------------|-----|
| viii. | Закључна разматрања ..... | 158 |
| ix.   | Литература .....          | 162 |
| 1.    | Изворна литература.....   | 162 |
| 2.    | Литература о Пекићу ..... | 162 |
| 3.    | Општа литература .....    | 164 |

## Увод

### Иронија, постиронија или како упокојити постмодернизам

„... наше време прикључује се свим осталим временима у жељи да себе назове добом ироније“ (Hutcheon 1994)

Данас, више од тридесет година након што је Линда Хачион (Linda Hutcheon 1994) у уводу своје студије о иронији *Irony's Edge The theory and politics of irony* (Hutcheon, *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*, 1994) приметила да је крај двадесетог века, као и готово свака друга епоха, себе сматрао временом ироније, питање места ироније у савременом дискурсу (политичком, књижевном стваралаштву, популарној култури...) није ништа више разрешено, али и ништа мање релевантно од тренутка када је Хачионова писала своју студију.

Ако погледамо покушаје теоријске артикулације савремених културних и књижевних токова, могло би се помислити да је у данашње време, након епохе постмодернизма, ако смо спремни да поверујемо да је тај вампир стварно упокојен или да га је уопште могуће упокојити, питање ироније, то јест однос према свеprisутности ироније у постмодернистичком дискурсу, постало једно од централних проблема приликом скицирања савремених културних и уметничких образаца. У том контексту, било да прихватимо Епштајнову терминологију и савремене културне токове назовемо транс-постмодернизмом (Mikhail N. Epstein, 2015), или посегнемо за другим термилошким разрешењима - Вермојлен и Ван дер Акер говоре о метамодернизму (Timotheus Vermeuelen, 2010), Кроби о псеудомодернизму (који касније назива и дигимодернизам) (Kirby, 2006) - или било којом од других термилошких и теоријских уобличења савремених културних и дискурзивних околности (пост-постмодернизам, пост-миленијализам, алтермодернизам...), пре или касније, сретћемо се са постмодернистичком иронијом и, најчешће, избегавајућим и негирајућим односом према њој као једним од заједничких именитеља за готово све поменуте теоријске концепције.

Ово можемо видети код готово свих поменутих аутора - Вермојлен и Ван дер Акер говоре да је метамодернизам омеђен постмодернистичком иронијом на једној страни и модерним ентузијазмом на другој:

**Онтолошки, метамодернизам осцилира између модерног и постмодерног. Осцилира између модерног ентузијазма и постмодерне ироније, између наде и меланхолије, између наивности и сазнања, емпатије и апатије, јединства и мноштва, тоталитета и фрагментарности, јасноће и амбигвитета. (Timotheus Vermeuelen, 2010)**

Додатно, пишући о трансмодернизму, Епштајн говори о новој поезији коју поетички супротставља начелима постмодернизма, истичући њену неироничну природу, искреност и истинитост... (Mikhail N. Epstein, 2015). Слично томе, јављају се и термини постиронија и „нова искреност“, посебно у контексту књижевне критике везане за дела савремених аутора као што су Дејвид Фостер Валас или Дејв Еггерс (David Foster Wallace, Dave Eggers), исцртавајући њихово стваралаштво доминантно у односу према иронијском дискурсу постмодернизма (Hoffmann, 2016), (Konstantinou, 2017).

Као што је могуће видети из грубе скице савременог термилошког плурализма, још увек не постоји теоријски, па ни термилошки консензус шта је, заправо, оно што долази након постмодернизма. Међутим, трудећи се да то што следи постмодернизму у књижевности и култури

истраживачки опишу, аутори готово увек покушавају да пронађу границе постмодернизма у опозицији према новом дискурсу, који готово једногласно дефинишу као **неиронијски**, потенцирајући на искрености. У томе вероватно најдаље одлази термилошко одређење савремене културе као *постиронијске* и управо термин *постиронија* у себи крије две важне претпоставке које су илустративне за проблематику ироније у постмодерном, али и савременом контексту. Прва је да је доба ироније завршено, то јест да савремено стваралаштво наступа **после ироније**, а друга је да је иронија идентификована као централни поетички елемент завршеног, постмодернистичког, периода и представља нешто што је оптеретило културу на специфичан начин, тако да је било потребно превазићи га, ослободити га се, како би се вратило искрености и истинитости о којој пишу поменути аутори. Обе претпоставке индикативне су на сопствени начин, али посебно је интересантно поставити питање због чега савремена култура тежи да себе опише као нешто што се удаљава од ироније, то јест, шта је то што се крије у иронијском дискурсу постмодернизма што је било толико разорно да је након њега било потребно поново тражити искреност? Да ли је иронија у дискурсу постмодернизма била толико (само)деструктивна да је било неопходно ограничити је, оставити у прошлости и пронаћи нову искреност у добу након ироније. Додатни ниво комплексности у питање „краја“ постмодернистичке ироније и значаја који је иронија имала за ту, „завршену“ епоху, доноси и чињеница да мноштво проучавалаца постмодернизма управо у иронијској природи постмодерног дискурса проналази дисимулативну компоненту која иронију позиционира као дискурзивни алат који демистификује, пре него релативизује и сакрива (Avenessian, 2015) (Deleuze, 1990) (Colebrook, 2004). Наравно, намеће се питање одакле долази ова дисонанца – да ли је постмодерна иронија представљала нешто што доноси искреност демистификујући идеолошке наративе и односе моћи или је представљала додатни елемент релативизације дискурзивне стварности, нешто од чега је било неопходно одустати и оставити га у прошлости како би поновно успостављање истине и искрености било могуће? Ово питање, наравно, не постављамо са циљем проналажења коначног одговора и разрешења улоге коју иронија има у савременој култури, нити са циљем да додатно допринесемо расправи о артикулацији савремене књижевне, уметничке и културне сцене кроз њен однос према иронијском (иако овакав допринос можда буде индиректна последица проучавања које следи), већ како бисмо истакли да је епоха постмодернизма у тој мери била „доба ироније“, као што је у цитату са почетка текста и истакнуто, да је и период који следи морао себе да дефинише управо кроз однос према иронији.

Наравно, да је поетика постмодернизма била дубоко иронична, и да је та иронија имала својих дистинктивних обележја и заједно са сродним и често нераспознатљиво блиским појавама (цинизам, гротеска, сарказам, симулација и дисимулација, релативизација стварности...) градила специфичну поетику и осећање стварности, тема је која је у литератури већ нашироко обрађена (Hutcheon, 1994) (Avenessian, 2015) (Colebrook, 2004). Савремени однос према епохи постмодернизма и према последицама које је иронијска природа постмодерне оставила на данашње културне токове још једна је потврда доминантног положаја који је иронија имала у постмодерном дискурсу. У делу рада који следи, покушаћемо да представимо главне оквире карактеристике постмодернистичке ироније, посматрајући улогу ироније превасходно кроз призму књижевности и културе друге половине двадесетог века, али покушаћемо да понудимо и неопходни поглед и на друга, многострана и многобројна значења и карактеристике иронијског дискурса, не бисмо ли поставили теоријски темељ за проучавање ироније у драмском стваралаштву Борислава Пекића, што ће и бити крајњи истраживачки циљ овог текста. Међутим, пре испитивања самих драмских текстова, биће нужно да дефинишемо шта је уопште иронија,

или боље рећи, шта је то у феномену ироније што је релевантно за проучавање стваралаштва Борислава Пекића.

## Природа ироније – теоријски оквир

Да бисмо могли да наставимо разговор о иронији, биће неопходно да се осврнемо на различита значења која могу бити обухваћена овим термином, односно, разнородне појмове и концепте који су смештени под исти кишобран који називамо „иронија“. Додатно, биће нам важно да обратимо пажњу и на поједине историјске контексте у којима је овај појам обликован и који су му придодавали различита значења, тумачећи га у складу са културним околностима свог времена. На крају, мораћемо да се осврнемо и на последице које употреба ироније има за одређени дискурс, текст, па и интерпретативну заједницу, што ће нам помоћи да исцртамо скицу за оквир који ће нам бити релевантан за проучавање српске постмодерне драме, конкретније, драме Борислава Пекића.

Као што се из досадашњег текста може наслутити, иронија и њена различита историјска, дискурзивна, стилска и семантичка оспољења представљају један нехомоген скуп разнородних феномена, понекад чак и опречних, пре него јединствену дискурзивну појаву, тако да је тешко говорити о јединственом концепту који би обухватио свеукупно књижевно стваралаштво. Као што ћемо касније видети и кроз анализу појединачних Пекићевих драмских и прозних остварења, чак и у оквиру стваралаштва једног аутора, иронија може попримати различите формалне облике, вршити мноштво разноврсних текстуалних функција, носећи са собом разнородне семантичке и поетичке импликације и остварујући плодно тле за врло широк спектар могућих тумачења текста. У том смислу, лакше бисмо могли говорити о различитим *иронијама* у Пекићевом стваралаштву него о јединственој иронији.

Међутим, иако је, феномен ироније, понекад, по самој својој природи прилично неухватљив, о иронији се лакше може говорити као о спектру феномена који се протежу кроз готово све нивое књижевног стваралаштва, или, ако се усудимо да посегнемо за деридијанском парадигмом, и готово све нивое употребе језика (Colebrook, 2004). Иронија се, у том смислу простире од свог, такорећи, базичног значења, дефинисаног још у антици као стилска фигура која означава „говор супротан ономе што се мисли“ (Квинтилијан, 1985) преко разнородних феномена као што су драмска иронија, трагичка иронија, романтичарска иронија, космичка иронија и свакодневна иронија (Colebrook, 2004) па све до комплексних дискурзивних пракси двадесетог века у којима је иронија артикулисана и тумачена превасходно као семантички механизам са мноштвом функција и својстава, дискурзивна техника која сударом семантичког садржаја текста са семантичким садржајем контекста засмејава, критикује, разоткрива интенције, демистификује, релативизује, оивичава интерпретативне заједнице (Hutcheon, 1994) и представља не само стилско средство или семантички механизам, већ, код одређених аутора представља предуслов за постојање значења у језику (Derrida, 1973) (Derida, 1976), историографије (White, 1973) или књижевног израза уопште (Deleuze, 1990). У том смислу постаје очигледно да се не ради о хомогеном појму или стилском механизму који само дозвољава да се комуницира „супротно ономе што је речено“, већ да се ради о комплексном текстуалном, семантичком па и друштвено-политичком који је немогуће свести на текстуални поступак у коме се каже једно а мисли друго.

Међутим, и поред терминолошке поливалентности појма ироније и мноштва сродних теоријских формација обухваћених самим термином, важно је истаћи да у самој сржи идеје о иронији, о којој год епохи или теоријском приступу да се ради, налаз се одређени судар значења,

превасходно судар значења текста и контекста, било да се ради о директном референцијалном контексту (рецимо, приликом беседништва, где говорник и слушаоци деле контекст), било да се ради о контексту створеном кроз интертекстуалну комуникацију, било да се ради о неком другом типу вантекстуалног контекста (политичком, историјском друштвеном. Драган Стојановић, у том смислу смешта иронију у ситуацију у којој:

„...контекст на смисао текста изврши такав притисак у разумевању, да оно напушта трасу, одређењу значењским јединицама које су употребљене у тексту и начином њиховог уланчавања у целину, и скреће на несигурну путању недоследности. Својства управо *ироничке* путање разумевања текстуалног смисла зависе од веза које се успостављају између семантичког материјала текста и семантичког материјала контекста.

Било да је контекст текстуалан, било нетекстуалан, притисак о којем је реч јесте семантички притисак: он представља нарочиту врсту значењског међуутицања.“ (Стојановић Д. , 2003)

Дуалитет између значења који се рађа из судара текста и контекста, представља основни иронијски механизам који се крије иза готово сваког говора о иронији. Било да се ради о античким представама и дефиницијама ироније, било да се ради о савременим погледима на сложеност ироније као феномена и њену поливалентност значења (Avenessian, 2015) (Hutcheon, 1994) (Colebrook, 2004), управо је овај дуалитет темељ на коме се граде готово све теоријске артикулације идеје о томе шта је иронија. Управо је овај дуалитет оно што повезује концептуализацију ироније од најранијих античких представа до постмодерног стваралаштва.

Ако се за тренутак осврнемо на античке погледе на иронију, поред поменутог одређења ироније у оквиру беседничке вештине, важно је истаћи да је и тада појам ироније, поред стилског контекста био одређен и кроз дискурзивне и друштвене функције ироније, надилазећи тако ораторску технику и питања стила, на сличан начин на који у савременим представама функције и значења ироније, иронија обухвата много више од текста са значењем супротним референцијалном. У том смислу, али и у контексту рада који се бави иронијом у драми, занимљиво је истаћи да се прва појављивања концепта ироније везују за Аристофанове комедије, где се термин за иронију јавља у значењу ближе простом лагању и говорењу неистине него комплексном значењском механизму дисимулације (Colebrook, 2004). Међутим, јако брзо се може уочити својеврсни рафинман идеје о иронији, са једне стране код Аристотела који у *Никомаховој етици* (Стојановић Д. , 2003) (Colebrook, 2004), а касније и у *Реторици*, иронију не посматра више као пуко лагање, већ као питање карактера или питање говора (доводећи је у везу са хумором).

„Аристотелово одређење ироније у односу на истинољубивост као врлину има, пре свега, етички, а не гносеолошки или „семантички“ карактер. Подразумевају се у њему, или су истакнуте и одређене социјалне импликације, а уочљив је и један карактеролошки, односно психолошки аспект, који на свој начин сведочи о већ раније постојећем, и то сасвим негативном, значењу које је термин „иронија“ имао за Грке.“ (Стојановић Д. , 2003)

Иако се и даље ради о нечему негативном, из наведеног цитата види се да је појам ироније код Аристотела добија слојеве комплексности који ће бити релевантни и за савремене тумаче. Полаким преласком из значења неистине и обичне лажи, иронија се полако померала ка значајно комплекснијој идеји моралне особине и њена сврха, како Стојановић примећује, полако је добијала психолошке аспекте и задобијала одређене социјалне импликације. Наравно, и даље је немогуће говорити о комплексној концепцији ироније која постоји на начин релевантан за савремено тумачење постмодерне књижевности, и, још важније, за тумачење Пекићеве драме, али индикативно је да се још најранијим периодима појављивања термина, о иронији не говори као о пуком реторском механизму, већ се разматрају њене социјалне и дискурзивне импликације.

Други релевантан моменат у књижевнотеоријском третману античке ироније, који је додатно илустративан за ову перспективу усложњавања концепта ироније у књижевној теорији и историји представља и везивање ироније за Платоновог Сократа. Наиме, сам мајеутички поступак заснован је на Сократовом претварању да не зна шта је истина како би кроз низ питања и дијалог са саговорницима заправо дошао до истине. У том смислу, сам поступак заснован је на прикривању интенције иза референцијалног значења и много ближе значењском механизму који ће бити релевантан за проучавање савремене ироније – у судару привидног незнања са, можда исто тако привидним, знањем саговорника, долази се до новог семантичког садржаја (Colebrook, 2004) (Стојановић Д. , 2003). У том смислу, сократовска иронија која представља семе мајеутике може се посматрати као својеврсна дискурзивна пракса која нужно постоји у функцији трагања за истином, на слична начин на који ће постмодерна иронија постојати у функцији демаскирања идеолошких и других дискурса који претендују на истинитост. Додатно, важно је приметити да је управо у концепту сократовске, мајеутичке, ироније постаје кључна функција вантекстуална функција коју иронија има, чинећи иронију тако нечим што превазилази реторички апарат или једнодимензионална вредносна и етичка одређења.

Како Колбрукова примећује и поред свих разлика, и данашња, постмодерна иронија има сличну функцију дистанцирања од текста и контекста и освешћивања значењских механизма на којима иронија и почива (Colebrook, 2004)

„Сократ је покушао да покаже да је оно што је наизглед очит смисао одређеног контекста или културе, заправо далеко од очигледног; могуће је да је оно што је речено заправо није и оно што тај исказ значи.

Данас, упркос великим разликама, „постмодерна“ иронија такође има ову дистанцирајућу функцију: облачимо се у диско стилу осамдесетих или слушамо кантри музику седамдесетих не зато што смо убеђени у одређени стил и његово значење, већ зато што смо почели да преиспитујемо искреност и посвећеност као такве; све је подједнако кич и застарело као и све друго, па је једино што нам преостаје да цитирамо и дисимулирамо. Али, чак и у свету постмодерне ироније, управо је осећање да је све својеврсни цитат или симулација засновано на осећању изгубљене вредности и оригинала. И Сократова питања и савремена употреба пародија и цитата, заснивају се на прављењу разлике између исказа и акција у које вршимо са стварном намером и оних које понављамо или опонашамо само како бисмо показали њихову испразност“<sup>1</sup> (Colebrook, 2004)

Управо овакав, индикативан, поглед на иронију уопште истиче кључно њено својство, а то је свест о постојању разлике између изреченог, или на други начин артикулисаног, оспољеног значења, и „стварног“ значењем, које, иако формално удаљено од самог исказа, заправо представља интенцију наративне свести (говорника, приповедача, инстанце текста, аутора...). Без претензија да после бартовске смрти аутора улогу писца репозиционирамо као доминантно интерпретативно средство у контексту савремене књижевне теорије, морамо имати у виду да је интенција, ипак, још један од вампира које је теже упокојити него што би се на први поглед дало помислити, поготово када се говори о иронији. Међутим, ако прихватимо идеју да до ироније долази у судару семантичког садржаја текста са семантичким садржајем контекста, који на текст врши различите врсте значењских притисака (Стојановић Д. , 2003) (Hutcheon, *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*, 1994), поготово имајући у виду идеју да је за иронију неопходна већ истакнута свест разлици између референцијалног, изреченог, и „стварног“, жељеног, значења, не можемо побећи од питања одакле то „стварно“ значење долази и како је уопште могуће знати да

---

<sup>1</sup> Са енглеског превео Л. Б.

текст уопште има неко значење које није референцијално и које представља „стварно“ значење иза било ког књижевног дела, па и било које друге врсте исказа уопште.

Да ствар буде још компликованија, чак и ако прихватимо идеју да аутор са намером и свешћу о дуалитету значења гради текст тако да постоји разлика између референцијалног и иронијског значења, намеће се питање да ли ће приликом рецепције, публика имати интерпретативни оквир који би омогућио разумевање ироније и увиђање разлике између референцијалног и иронијског. Другим речима, да ли је иронијско значење последица судара било ког референцијалног значења са било којим контекстом или је, ипак, неизбежно говорити о интенцији која доводи до постојања иронијског значења, то јест, да ли би иронијска значења постојала у својеврсном интерпретативном вакууму, у коме се не би говорило о намери да одређени текст који са собом носи једно референцијално значење буде протумачен на други начин, већ би сигнали текста сами себи били довољни како би произвели иронијски дуалитет.

Наравно, питање интенционалности ироније и односа интенционалности са погледом на иронију као на семантички механизам који би у великој мери био интерпретабилан независно од разумевања интенције још једно је од питања на које су проучаваоци ироније, припадници различитих теоријских и интерпретативних парадигми, били склони да дају разнородне одговоре. Са једном крају скале, налазио би се став да је феномен ироније нешто што се дешава неодвојиво од интенције аутора, који са намером гради симболичке системе тако да постоји разлика између онога што је речено и оног значења које аутор жели да буде остварено приликом рецепције дела. Додатно, овај поглед на иронију често и подразумева да, уз довољно познавање друштвеног, језичког и културног контекста у коме аутор ствара, као и уз познавање стваралаштва самог аутора, иронија готово увек постаје нешто што је могуће разумети и спектар иронијских значења постаје, на својеврстан начин, кристализован семантички елемент, увек доступан тумачењу и семантичкој реконструкцији. У том контексту, Хачионова, дајући преглед традиционалних парадигми у проучавању ироније, углавном засноване на лингвистичкој теорији, реторици, теорији говорних чинова, говори о „стабилним“ или „интенционалним“ иронијама (Hutcheon, *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*, 1994) (Booth, 1974) (Muecke, 1982). На другом крају спектра у погледу питања интенционалности ироније, у теоријским парадигмама ближим постструктурализму, налазила би се идеја да интенционалност не може представљати релевантну интерпретативну и текстуалну категорију, будући да свест која ствара интенцију нема моћ над дискурсом која би гарантовала да сам текст буде продукт интенције (Hutcheon, *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*, 1994). Међутим, којој год теоријској парадигми да смо наклоњени, важно је приметити да постојање интенционалности никад није нешто што се доводи у питање, већ искључиво њена интерпретативна релевантност. У том смислу, Хачионова истиче да питање интенционалности можда и није право питање за проучавање ироније, већ је интенционалност, априори присутна у сваком појављивању ироније и, да би иронија уопште постојала, интенција мора постојати, било на страни аутора или на страни рецепције.

Да бисмо нешто назвали иронични значи контекстуализовати га на такав начин да је, у ствари, интенционалистички исказ већ направљен, било од стране ироничара или од стране тумача (или оба). Другим речима, интенционално/неинтенционално је можда и лажна дихотомија: укупност ироније дешава се интенционално, било да је атрибуција иронијских значења учињена на страни аутора или страни тумача.<sup>2</sup> (Hutcheon, 1994)

---

<sup>2</sup> Са енглеског превео Л. Б.

У том контексту, приликом тумачења било које иронијске ситуације или исказа, неизбежно је на овај или онај начин говорити о интенцији. Као што ћемо у анализи драма видети у каснијим поглављима, разноврсне семантичке конструкције у Пекићевој драми и прози, настале манипулацијом иронијских и референцијалних значења, откривају плуралитет могућих интенционалности, било да се ради о потенцијалним ауторским интенцијама (или, захвалније рећи интенцијама текста), било да се ради о плуралитету рецептивних интенција.

Говорећи о интенционалности, дотакли смо и питање рецепције ироније, које ће такође бити једна од важних категорија у каснијој анализи Пекићевог иронијског дискурса. Иронија са једне стране може бити схваћена као семантички механизам који, сударајући семантички садржај текста са семантичким садржајем контекста доводи до рецепције другачијег значења текста од референцијалног. Међутим, ова дисторзија референцијалног значења и супституција за неко друго значење, као што смо видели приликом кратког осврта на питање интенционалности, дешава се искључиво у оквиру онога што бисмо пре могли назвати иронијским догађајем или иронијским процесом, који поред семантичке механистике и интенције, неопходно укључује и рецепцију и тумачење. У том смислу, иронију ћемо у даљој анализи увек посматрати укључујући и одговарајући рецепцијски контекст, било да се ради о историјском, социоекономском, политичком, или књижевноуметничком окружењу. Наравно, то не значи да ћемо занемарити природу ироније као семантичког механизма, већ да ће рецепцијски контекст бити још један од неопходних елемената приликом тумачења иронија, подједнако значајан, ако не и више, од објашњења и тумачења самог иронијско-семантичког механизма за којим Пекић посеже. Још једном, ако иронију у свом основном облику посматрамо као „промену семантичког садржаја текста под притиском семантичког садржаја контекста“ (Стојановић Д. , 2003), за тумачење је неопходно разумети, са једне стране сам семантички садржај текста и контекста, са друге механизам под којим се ова измена дешава, али, на крају и реконструисати начин на који би елементи иронијског догађаја били доступни савременом читаоцу (или гледаоцу у позоришту). У том смислу, Хачионова (Hutcheon, 1994) и Колбрукова (Colebrook, 2004) истичу неодвојивост постојања иронијских значења од способности и/или тежње одређене интерпретативне заједнице да одређени семантички садржај прихвати као иронијски/референцијални.

У том смислу, у поглављу *Дискурзивне заједнице* (Hutcheon, 1994), своје студије о иронији, Хачионова говори не само о тумачењу ироније у оквиру одређене интерпретативне заједнице на одређени начин, већ и о обликовању саме интерпретативне заједнице *кроз* тумачење ироније.

„Иронија ретко подразумева једноставно декодирање једне поруке обрнутог значења... чешће се ради о семантички комплексном процесу повезивања, разликовања и спајања изговорених и неизговорених значења, и то са неком врстом евалутивне оштрице. Међутим, ово је такође процес обликован културом. Ниједан теоретичар ироније не би оспорио постојање специјалног односа између ироничара и тумача у иронијском дискурсу; али, за већину њих, управо је иронија оно што ствара тај однос.“<sup>3</sup> (Hutcheon, 1994)

Хачионова се у наставку поглавља фокусира управо на ово грађење интерпретативне заједнице управо кроз разумевање ироније и коришћење ироније као својеврсног инструмента идентификације припадника заједнице који ће разумети да је одређени текст иронијски потентан и који ће разумети да је одређени семантички артефакт неопходно посматрати кроз призму мноштва опречних и иронијских значења. Управо оваква спремност да се реципијенти укључе у

---

<sup>3</sup>Са енглеског превео Л. Б

иронијски догађај, и заједно са ствараоцем учествују у изграђивању иронијских значења, ограничава делове интерпретативних заједница и одваја оне који одређени текст виде као нешто што треба гледати кроз призму потенцијалних иронијских значења од дела заједнице који из текста не препознаје потребу за иронијским тумачењима.

У том смислу, иронијски дискурс постаје својеврсни алат ексклузивитета/инклузивности у оквиру одређене заједнице, будући да је дели на групу која иронију разуме и део публике који у одређеном тексту не проналази иронијски импулс. Овај ексклузионистички карактер ироније посебно добија на значају када се говори о писцу као што је Борислав Пекић и епохи политичке (и дискурзивне) подељености каква је морала бити Југославија седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, када је већи део Пекићевих драма објављен, заједно са његовим кључним прозним остварењима. Питање које ће бити релевантно за проучавање ироније у Пекићевим драмама (али и појединим прозним делима) биће управо питање - коме је иронија намењена? То јест, да ли су текстови иронијски интонирани не би ли се тумачење ограничило на публику која је спремна да учествује у процесу саизградње ироније заједно са аутором или су текстови писани са намером да се публика позове на иронијску игру, невезано за то на којој страни политичког и интерпретативног спектра се налази. Додатно, када је реч о Југославији тог периода, имајући у виду Пекићеву биографију и историју политичког прогона, посебно занимљиво биће поставити питање и да ли су текстови настајали са или упркос свести да ће бити тумачени на иронијски или неиронијски начин, то јест да ли ће други део интерпретативног спектра, према коме је иронијска оштрица можда и окренута, у текстовима проналазити исту ону иронију која је у текст уписана интенцијом аутора, значења која би остатак интерпретативне заједнице у текстовима могао пронаћи или ће, управо та друга страна, бити одговорна за омогућавање нових иронијских значења. Стојановић овај додатни спектар значења назива *зломисленим тумачењем* текста (Стојановић Д. , 2003), говорећи о намерном проналажењу и уписивању додатних иронијских значења у текст који и нису били примарна интенција аутора, што је посебно занимљиво у друштвено-политичком екосистему у коме су Пекићева дела настајала. На крају, посебно ће бити занимљив однос који аутор у појединим текстовима, превасходно аутопоетичким текстовима и коментарима који претходе драмама, показује управо према овим могућностима иронијских тумачења. У том смислу, поглед на употребу ироније у Пекићевим делима, понудиће прилику за дисекцију Пекићеве поетике у односу према политичким и историјским околностима времена у којима су ови текстови настали, али понудиће и занимљиву прилику за упоређивање тог контекста са свевременом природом ироније у његовом опусу.

Међутим, након кратког осврта на однос интенционалности и иронијског значења, као и улоге које рецепција и интерпретативна средина има на стварање ироније, вратимо се на само питање дуалитета у значењу који смо дотакли говорећи о античком третману ироније. Као што је већ речено, још се у проматрању Платоновог Сократа и његовом мајеутичком поступку може посматрати деликатна семантичка комплексност у којој се говор са једним референцијалним значењем, користи како би се изградило неко друго значење. У том смислу, иронијски дискурс постаје нешто посебно, нешто што, користећи се специфичном семантичком динамиком, обртом и сталном променом значења, израђа нови семантички спектар. Управо је ово експанзивно својство ироније оно што ће и касније, у тумачењу постмодерне ироније, бити од посебног значаја, будући да се не ради (само) о једнодимензионалном извртању референцијалног значења већ да се коришћењем ироније изграђује значајно шири спектар нових значења, често нејасно испреплетаних и на различите начине повезаних са референцијалним значењем.

Дефиниција ироније као фигуре стила која представља „говор који значи супротно ономе што се мисли“ (Квинтилијан, 1985), кроз класичну и средњовековну реторику пронашла је свој пут све до савремених проучавања, превасходно до формалистичких теорија, лингвистичког проучавања ироније, теорије говорних чинова и дела савремене стилистике (Hutcheon, *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*, 1994). Овакав приступ углавном посматра иронију и иронијска значења у опозицији према референцијалним значењима текста и своди феномен ироније на опозицију између изреченог и неизреченог, углавном посматрајући неизречено као супротност референцијалном, то јест изреченом значењу (Muecke, 1982), (Grice, 1989), (Searle, 1969). Међутим низ савремених проучавалаца ироније (Avenessian, 2015) (Colebrook, 2004) (Hutcheon, *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*, 1994) (Deleuze, 1990) истиче да је управо овај поглед на иронију редукционистички, будући да појаву ироније и иронијски механизам измене и изградње своди на опозицију између изреченог и неизреченог, дајући примат неизреченом као „правом“ значењу иронијског исказа.

У овом контексту, занимљиво је истаћи да је чак и у античкој реторици постојала свест о томе да се феномен ироније не завршава на језичком механизму који, у оквиру оратору доступних поступака изврше изговорено значење како би пренео неизговорено. Ово Стојановић примећује истичући како и антички аутори, превасходно пишући о иронији као реторичком поступку (*De Oratore, Образовање говорника, Реторика за Александра*), говоре и о позицији ироничара, одвајајући тако реторичку фигуру од дискурзивне праксе:

„Ово разрачћавање није случајно. У ширењу реторичке традиције термина, односно појма о којем је реч, видљив је покушај да се феномен који се јавља у одређеним текстовима, изговореним или написаним, захвати потпуније и прецизније – један опис ироније у реторичком систему, за који се чини да јој недовољно одговара, замењује се другим, за који се верује а боље погађа њена важна својства или да је свестраније обухвата. При томе се са сваком од поменутих четири одређења нешто губи, а нешто добија, свако од њих дотиче један моменат ироничког феномена, али га не исцрпљује. Обухватнија одређења губе у прецизности, а она прецизнија испуштају неке апсекте који доиста постоје и са којима се, штавише, у употреби термина 'иронија' рачуна, као да су у њеном појму садржани, иако то из одговарајућег реторичког одређења не произилази. Тек значењско испитивање овог феномена, у који се класична реторика не упушта, али на чију неопходност колебаљивост њених одређења посредно указује, омогућава увид у се моменте значајне за иронију – чинилац дискурса, за иронију у тексту, када је једном већ – као „реторичка“ – јасно разлучена од осталих „иронија“ које нису пре свега језички начин изражавања у овом смислу.“ (Стојановић Д. , 2003)

У том смислу, дихотомија између ироније као стилског поступка који је, заправо, могуће свести на разликованост и опозицију између значења које има оно што је изговорено/написано и, њему супротног, значења које је замишљено као правно значење текста, и, са друге стране, ироније као семантичког механизма који, поред или, боље рећи, изван ове опозиције садржи и низ других елемената, било да се ради о елементима контекста или додатним значењима присутна је још од антике, са, наравно, различитим нивоима и варијабилном прецизношћу теоријске артикулације. Једноставније, да иронију није могуће свести само на замену значења оног што је изговорено за супротно, замишљено значење у некој мери је очигледно од најранијих дефиниција појма. Међутим, чак иако на страну оставимо терминолошка проширења појма ироније на која Стојановић алудира, као и на каснија, значајна проширења и тумачења појма у контексту романтичарске ироније, превасходно заинтересованих за спајање опозитних значења кроз које субјект долази до јединственог стања самоспознаје (Avenessian, 2015) (Стојановић Д. , 2003), важно је истаћи да се у феномену ироније, поред супституције референцијалног значења за њему

обрнуто, иронијски активирано, значење, крије и низ додатног садржаја који, под притиском различитих контекста утиче на иронијски механизам и доводи до тога да није реч о простој супституцији значења А за значење не-А, већ да је значење А замењено низом различитих, иронијски активираних могућности и, још важније, да је значење А и даље релевантно и присутно.

У том контексту, Хачионова додатно истиче да се иронија не може свести на поменуто семантичку супституцију, већ је неопходно говорити о ономе што она назива инклузивним својством иронијског дискурса, при томе не мислећи на инклузивност у контексту укључивања/искључивања у оквиру интерпретативних заједница, већ на инклузивност на семантичком нивоу (Hutcheon, 1994). Ова инклузивност представља својство иронијског дискурса да, у ствари, не почива искључиво на логичкој дисјункцији која референцијално и иронијско значење супротставља у релацији „не-А уместо А“, већ о конјуктивном односу који иронију карактерише релацијом „А и не-А“, или често, „А и Б“. У том смислу, иронија не представља дискурзивну праксу која референцијално значење замењује супротним, већ представља дискурзивни догађај у коме је изреченом *додато* неизречено, при чему то неизречено често и није супротност изреченог већ представља проширење спектра значења које је читаоцу учињено доступним употребом ироније (Hutcheon, 1994). Додатно, управо ово проширење указује на то да изречено и неизречено не раде једно уместо другог већ су помоћу механизма ироније уопслени да раде заједно, стварајући при томе и ново значење које настаје из овог судара. У том смислу, за иронију дефинисану на овај начин, није неопходно да неизречено буде супротно изреченом, што је, ван партикуларних исказа и ситуација, готово и немогуће остварити на нивоу целокупног текста (у нашем случају књижевног дела), већ је довољно да постоји неконгруентност изреченог са неизреченим значењем, довољна да инспирише тумачење са идејом да се ради о тексту који захтева да буде посматран кроз призму иронијског. Хачионова, тако, улогу читаоца препознаје, не у спремности/способности да пронађе једно „право“, неререференцијално, значење текста, већ да тумачењем обухвати симултано садејство изреченог са неизреченим, које гради ново (или, боље рећи нова) иронијско значење. Читалац је стављен у позицију у којој се од њега очекује да у свом тумачењу константно осцилира између референцијалног и неререференцијалног, градећи и проналазећи нова значења као производ ове осцилације.

„Супротни полови (значења) нису важни; важна је идеја о својеврсном брзом перцепцијском или херменеутичком кретању између супротности, будући да она чини ову слику<sup>4</sup> сугестивном и продуктивном када се говори о иронији...“ (Hutcheon, 1994)

„... иронијско значење је симултано двоструко (или вишеструко) и због тога читалац не мора да одбаци „дословно“ значење како би дошао до онога што се уобичајено зове „иронијско“ или „стварно“ значење исказа. Употребила сам ове аналогije, упркос њиховим индивидуалним недостацима, зато што све на овај или онај начин имплицирају да изречено и неизречено заједно граде треће значење, и желим да истакнем да је управо то оно што се прецизније може назвати „иронијским“ значењем.“<sup>5</sup> (Hutcheon, 1994)

Приликом тумачења Пекићевих драма управо ће ова инклузивност ироније, то јест посматрање ироније као механизма који од текста не очекује да буде тумачен кроз значење супротно изреченом већ као механизма који, сударајући иронијско и неиронијско значење отвара нове могућности тумачења и долази до новог спектра значења који је немогуће свести на супротно

---

<sup>4</sup> Хачионова овде као пример користи слику оптичке илузије која из једног угла личи на зеца а из другог на патку. (Hutcheon, 1994)

<sup>5</sup> Са енглеског превео Л. Б.

изреченом. Управо ће овај модел, који на иронију гледа као на механизам проширења значења, а не као механизам супституције значења, бити главни алат приликом тумачења Пекићевих дела превасходно зато што, као што ћемо у каснијој анализи показати, било да се ради о драми или прози, Пекићеве фикционални светови, неретко у потпуности обликовани коришћењем ироније (драма *Генерали* или *Ходочашће Арсенија Његована*), читаоца готово увек суочавају са плуралитетом могућих интерпретативних позиција, неретко супротстављених и често повезаних у комплексно семантичко клупко које гради, крајње постмодерну, слику света као производа мноштва супротстављених и испреплетаних дискурса, чију је истинитост немогуће одредити. Сходно томе, неопходно је ослонити се на теоријску парадигму која дозвољава да се овај плуралитет могућих интерпретативних гласова не одбацује, трагајући за јединственим разрешењем значења иронијског текста у значењу супротном изреченом. Да је управо овакав поглед на иронију права теоријска платформа за проучавање ироније у Пекићевој драми, може сугерисати и поглед Колбрукове на позицију ироније у постмодерном дискурсу:

„Један начин да се разуме постмодернизам је да се уочи његово радикално одбацивање и редифиниција ироније. Ако иронија захтева да нека идеја или тачка гледишта буду изнад језика, контекста или приповедних гласова, постмодернизам прихвата да су контексти који се међусобно такмиче све што имамо и да је било које указивање на „другу“ позицију само по себи још један контекст. Постмодернистичко друштво било би друштво симулације и иманенција без привилеговане тачке гледишта са које би се могло судити гласовима који се такмиче. Појединац би морао да прихвати сопствену позицију међу другима као фундаментално нејединствено. Појединац би могао бити ироничан, не у борби са контекстима, већ кроз разумевање да је било који глас елемент контекста, и, затим, кроз допуштање различитим контекстима да створе што више конфликта, судара и контрадикције, тиме искључујући било какву стабилну мета-позицију.

Алтернативно, могуће је посматрати постмодернизам ако немогућност превазилажења иронија. Било који покушај да се свет сведе на дискурсе, контексте, језичке игре или различите тачке гледишта би и сам генерисао нову тачку гледишта – тачку гледишта посмодернисте који константно потврђује крај метанаратива...

...Ниједна од ове две позиције није могућа, а опет, обе изгледају неизбежно. Постмодерна иронија, у свом радикално облику, функционише са овом контрадикцијом“<sup>6</sup> (Colebrook, 2004)

Ако на постмодернизма гледамо као Колбрукова – као на дискурс који је на својеврстан начин заснован на релативизацији свих истина и онемогућавању да било која дискурзивна пракса буде доминантна у оквиру вечно супротстављених, подједнако релевантних контекста и гласова, иронија у традиционалном смислу, у коме постоји референцијално значење и „право“ значење до кога се долази негацијом изреченог, референцијалног, и није остварива. У оквиру ове парадигме, постмодерни субјект не може да се одвоји и издигне од овог многогласја и, у прагматичком, рортијевском смислу (Rorty, 1989), добије преимућство над дискурзивним токовима, разграничавајући тако оно што је истинито, замишљено значење текста од референцијалног значења које је потребно објаснити. Управо на оваквој контемплативној подлози и филозофској парадигми у којој се у шуми различитих суочених дискурса равноправни гласови боре за дискурзивно преимућство, иронија не може бити дефинисана као семантички механизам који референцијално значење мења неизреченим, замишљеним значењем, будући да ће увек доћи до немогућности одређења шта то замишљено значење у ствари јесте. У таквом, прилично компететивном окружењу, иронија постоји не у свом редукционистичком облику, већ управо у облику о ком говори Хачионова – сарадничком сугласју више опречних (или барем семантички

---

<sup>6</sup> Са енглеског превео Л. Б

неконгруентних) интерпретација значења, чијом се интеракцијом долази до нових, иронијских значења. Као што ћемо показати у будућој анализи, Пекићева иронија у драмском и прозном изразу обликована је управо на овај начин.

Још једно од питања које је релевантно за питање ироније у драми и чије ће разумевање бити индикативно за анализу ироније у Пекићевој драми и прози, али и уопште за разумевање иронијског дискурса је питање због чега би неко уопште и изабрао да се упусти у иронијско обликовање било ког текста. Због чега би иронијско извртање значења или, боље рећи изграђивање и надграђивање спектра референцијалних значења уопште био релевантан дискурзивни поступак? Шта је то што доноси вредност и чини иронијску манипулацију семантичким садржајем текста интересантном? Додатно, због чега је овакав семантички механизам уопште релевантан за дискурс и, сасвим слободно би се могло рећи, у некој својој форми неодољив ауторима и публици још од антике?

Одговор на ово питање могуће је потражити у разнородним теоријским концепцијама и готово је запањујуће колики је диверзитет дискурзивних улога везаних за иронију, као и сам распон од готово једнодимензионалних стилских поступака, дизајнираних да аргумент у расправи учине необичнијим, па све до погледа на иронију као функцију језика и мишљења која је иманентна било каквој језичких и семантичкој сигнификацији и без које симболичка комуникација не би била могућа. Хачионова у тексту *Комплексне функције ироније* (Hutcheon, 1992)<sup>7</sup> испртава скицу мноштва иронијских функција, при томе дефинишући функцију као *закључену оперативну мотивацију*<sup>8</sup>, при томе инсистирајући да се фокусира превасходно на процес рецепцију ироније од стране оних који иронијска значења декодирају, пре него на интенцију самог ироничара. У том смислу, *закључена*<sup>9</sup> *оперативна мотивација* представља функцију ироније која се остварује у дискурсу приликом процеса рецепције ироније, или, боље рећи, приликом саучествовања реципијента у изградњи иронијских значења у оквиру одређеног иронијског догађаја. Наравно, као што је већ речено, када се ради о иронији, готово увек постоји одређена интенција, било да се ради о самом ироничару или о реципијенту, али оно што је релевантно је да у самом процесу изграђивања иронијског дискурзивног догађаја, реципијенти препознају одређене разлоге за коришћење ироније или, што је још важније, кроз коришћење ироније постиже се одређен емотивни тоналитет, нешто што ће посебно бити важно за постмодерну иронију у Пекићевој драми која, поред своје критиче улоге, било да је та критика усмерена ка друштву политици или историји, коришћењем ироније ствара и посебан емотивни амбијент, о коме ће бити више речи у самој анализи Пекићевих остварења.<sup>10</sup>

Након дефинисања функције ироније као растумаченог разлога за коришћење ироније у дискурсу Хачионова нуди преглед могућих функција које смешта на спектар афективног потенцијала од најмање афективно релевантног до највише афективно набијеног говорећи о: функцији појачавања исказа (*reinforcing*), функцији комплексности (*complicating*), функцији игре (*ludic*), функцији дистанцирања (*distancing*), функцији самоодржања (*self-protective*), функцији увиђања/откривања (*provisional*), функције супротстављања (*oppositional*), нападачкој функцији (*asailing*) и сједињујућој функцији (*aggregative*) (Hutcheon, 1994). Додатно, свим овим функцијама Хачионова додатно приписује одређена својства и циљеве, било да се ради о позитивном или

---

<sup>7</sup> Који је касније и укључен у студију *Irony's Edge: The Theory and Poetics of Irony* (Hutcheon, 1994)

<sup>8</sup> У оригиналу *inferred operative motivation*. (Hutcheon, The Complex Functions of Irony, 1992)

<sup>9</sup> Можда би боље терминологичко решење било реконструисана или тумачена

<sup>10</sup> Све термине превео Л. Б. са енглеског

негативном афективном набоју. На пример, када говори о позитивном афективном набоју везаном за функцију игре, Хачионова препознаје хумор, задиркивање и разиграност као доминанте семантичке и емоционалне компоненте које се употребом ове функције активирају у дискурсу. Са друге стране, на негативној страни спектра за исту иронијску дискурзивну функцију Хачионова везује тривијализацију и редукцију озбиљности значења кроз употребу ироније (Hutcheon, 1994). Наравно, и свака друга функција о којој говори може се пронаћи на вертикали афективног набоја као дискурзивни елемент који може активирати позитивна или негативна значења у оквиру одређеног дискурса. Ако погледамо и друге функције које наводи, такође ћемо моћи да видимо исту дихотомију, било да се ради о једноставнијим употребама ироније, као што је коришћење ироније као реторичког средства за појачавање исказа, или да се ради о деликатнијим и комплекснијим елементима значења активираних у дискурсу помоћу употребе ироније, рецимо функција откривања или функција супротстављања.

Хачионова, тако, функцију појачавања исказа дефинише као декоративни дискурзивни елемент који своди иронију готово искључиво на иронијско средство и у свом позитивном контексту уноси прецизност и наглашава релевантне елементе комуникације, а у свом негативном лику доноси непотребну декоративност и сувишност у изразу. Функција комплексности у дискурс уводи позитивни амбигвитет, богатство значења, док у свом негативном лику представља коришћење ироније које са собом носи обмањујућ карактер, непрецизност и негативни амбигвитет у значењу. Функцију дистанцирања Хачионова дефинише као употребу ироније како би се субјект који говори или реципијент одвојили од самог дискурса и у позитивном контексту добили нову перспективу кроз уношење додатних иронијских значења, али, када се употреби са афективно негативним набојем, у дискурс уноси индиферентност. Употреба ироније са функцијом самоодржања може у свом негативном лику бити везана за арогантна или дефанзивна значења док се у свом позитивном лику може оспољити као хумор на сопствени рачун. Употребом ироније са функцијом увиђања у дискурсу се може постићи демистификација и разоткривање различитих догми на позитивној страни афективног спектра, али се за употребу ироније у овој функцији могу везати и супротна, мистификујућа дискурзивна својства. Употреба ироније са нападачком функцијом са једне стране може бити корективна и сатирична страна дискурса, док са друге стране може бити деструктивна или агресивно разорна. На крају, сједињујућа функција ироније бити употребљена како би се створила кохезија у интерпретативној заједници и како би се одређена група укључила у саму заједницу, али истовремено може бити и ексклузивна и искључујућа (Hutcheon, 1994)

Без претензије да дубље представимо природу сваке од ових функција, а и без илузије да би ова или било која слична схема успела да обухвати све могуће разлоге или начине употребе ироније у дискурсу, понудили смо овај кратак преглед функција које Хачионова налази, не како бисмо понудили исцрпан оквир у који ћемо покушати да уклопимо све Пекићеве текстове, већ како бисмо назначили колико је употреба ироније далекосежна, чак и када се посматра кроз призму аналитичке тежње да се исцрта силуэта могућих разлога за употребу ироније, или, боље рећи, могућих импликација које употреба ироније може имати, било да се ради о најједноставнијим облицима ироније, као што је иронија као језичка фигура, било да се радио значајно више комплексним, софистицираним и тананим разлозима за коришћење ироније, као што је (де)мистификација одређених значења присутних у одређеном дискурсу или укључивање или искључивање одређених актера из заједнице и стварање социјалних разграничења између оних који разумеју и оних који не разумеју иронију, или којим она просто није упућена.

Међутим, аутори и проучаваоци постмодернистичке ироније (Deleuze, 1990) (Colebrook, 2004) (White, 1973) иду и корак даље при дефиницији улоге коју иронија има како за дискурзивне праксе тако и за симболичку комуникацију уопште. Оквир који је Хачионова понудила, колико год исцрпан био, бави се иронијом као дискурзивним поступком, али на иронију се може гледати не само као на дискурзивну праксу већ као на неопходну предиспозицију за симболичку комуникацију или уписану, иманентну карактеристику одређених (ако не и свих) дискурса. У том контексту, Хејден Вајт (White, 1973) говори о идеји да је савремена историографија по својој природи *нужно* иронична. Историчар је неко ко тумачи прошлост са уписаном идејом да историјски дискурс и историјски извори не значе тачно оно што у њима пише, већ тумач мора да пронађе *право* значење које се иза њих крије (Colebrook, 2004). Колбрукова додатно истиче да:

„Иронија уништава непосредност и искреност живота; кроз иронију не живимо само значења сопственог света, већ можемо да поставимо шта ова значења стварно говоре. Управо тада иронија дели флуидност и контекстуалну зависност свих концепата уопште; сама идеја да иронија постоји, омогућује нам да мислимо о контекстима који се такмичења и који су одвојени једни од других. Читајући нешто као иронијски текст, на сложене начине значи не прихватати ствари дословно; значи гледати даље од уобичајеног и поставити питање шта ово или оно стварно значе“<sup>11</sup> (Colebrook, 2004)

Из овог цитата можемо видети да Колбрукова на одређеном нивоу изједначава способност препознавања ироније и проналажења иронијских значења иза онога што је експлицитно речено са уопште способношћу тумачења и, могли бисмо слободно рећи и разумевања. Ова теза, да је иронија иманентна и да заправо представља механизам неопходан за било какво тумачење уопште, представља својеврсни постмодернистички теоријски одговор на питање чему иронија служи и на који начин тумачење и стварање значења у односу текста и контекста заправо функционише. У том контексту, капацитет за разумевање ироније заправо почива на истом механизму као и капацитет за разумевање књижевности уопште или било ког другог типа текста, и лежи у сржи тумачења и проучавања књижевности уопште, на сличан начин на који Вајт истиче да је било која историографска пракса, у својој суштини иронијски карактерисана.

Колбрукова додатно истиче да:

Овај процес читања, где се усуђујемо да помислимо да текст на неки начин значи нешто друго од онога што експлицитно говори, карактерише већину онога што називамо проучавањем књижевности. Уистину, могли бисмо рећи – као што је велик број двадесетовековних теоретичара био склон да кажем – да је књижевност карактерисана својим потенцијалом за иронију и својим капацитетом да значи нешто друго од здраворазумског, свакодневног коришћења језика.<sup>12</sup> (Colebrook, 2004)

Артикулишући овакав став, Колбрукова се ослања на постструктуралистичке и деконструкционистичке погледе на иронију који иронију посматрају превасходно из угла језичке сигнификације уопште и, са друге стране, у правом постмодерном кључу, из угла проналажења својеврсне „дискурзивне истине“, будући да је готово увек реч о разумевању разнородних дискурса који се боре за преимућство над конституцијом стварности и дискурзивном доминацијом. Управо у том смислу, иронија постаје нешто што је неодвојиво од књижевности и

---

<sup>11</sup> Са енглеског превео Л. Б

<sup>12</sup> Са енглеског превео Л. Б

језика уопште и, на сличан начин на који су метафора и алегорија конститутивне за језик и мишљење, учествује у обликовању било ког разумевања или било ког дискурса. Наравно, овакав приступ се суочава са обрнутим проблемом од оног са којим се сусреће било који покушај да се систематично утврде све функције и употребе ироније – приликом категоризација (иронично) готово увек наилазимо на превелику дискриминативност, то јест, колико год да је феномен прецизно оивичен, врло је тешко обухватити свако могуће оспољење ироније. Са друге стране, посматрање ироније и ироничног искључиво на нивоу механизма преноса значења, или, чак, потенцијалности за овакав механизам преноса и супституцију референцијалног значења за неко које потиче из контекста, ризикује да буде превише инклузивно, то јест да не одвоји феномен ироније од других, сличних, семантичких и језичких механизма већ да га третира на нивоу на коме се иронија на својеврстан начин издиже изнад дискурса и престајући да буде само дискурзивни феномен са одређеном улогом, било да је она критика, хумор, грађење заједнице или нешто друго<sup>13</sup>. У том контексту, у оквиру даље анализе Пекићевих драмских и прозних текстова, важно је истаћи да ће оба приступа, у својим мање радикалним формама бити аналитички интерпретативно корисни алати. Са једне стране, комуникациона схема на трагу интерпретативног прагматизма, какву је Хачионова понудила (Hutcheon, 1994), може бити корисна приликом дескрипције и анализе природе ироније у овим текстовима, док ће нам поглед на иронију као посебан дискурс који се бори за преимућство са другим гласовима бити релевантан за разумевање последица које коришћење ироније има за стварање слике света у Пекићевим остварењима, као и за разумевање дијалога који његови драмски и прозни текстови остварују са савременим контекстима, било да се ради о политичким, историографским, друштвено-економским или неким другим.

---

<sup>13</sup> У том контексту, постструктурализам се ближи романтичарској иронији која би се пре могла схватити као посебно стање субјекта и полигон за превазилажење дихотомија иманенције (Avenessian, 2015), али, за потребе овог текста нећемо се упуштати у дубљу анализу романтичарских погледа на иронију.

## Осврт на драмско стваралаштво Борислава Пекића

### Место драме стваралачком опусу Борислава Пекића

Како је због самог обима и типолошке дивергенције дела у оквиру Пекићевог опуса тешко говорити о свеобухватној поетици Пекићевог стваралаштва, главна инспирација досадашњих истраживања превасходно су била Пекићева прозна остварења, која су и добила своју књижевноисторијску, књижевнотеоријску и критичку артикулацију како у обухватнијим студијама које су на овај или онај начин пружиле нацрт Пекићеве прозне поетике (Ahmetagić, 2001) (Пијановић, 1991) (Lukić, 2001) (Батуран Р., 1989) или је на други начин допринело исцртавању поетичке топологије Пекићеве прозе, тако и кроз низ партикуларнијих истраживања, научних радова, чланака у зборницима који су великом већином заинтересовани за прозни опус Борислава Пекића.

Међутим, када је реч о Пекићу као драмском писцу, значајно се смањује број текстова који се баве његовим драмским остварењима. Светислав Јованов, трагајући за поетичким одликама Пекићеве драме (Jovanov, 2005) (Jovanov, 2006), за Пекићев драмски опус користи назив *terra incognita*, интерпретативно и проучавалачки неистражено тло српске драмске књижевност. Према његовим речима

„Драмски опус Борислава Пекића указује се на интерпретативном хоризонту наше књижевне мисли, још увек – трба ли напоменут: незаслужено – као једна врста *terra incognita*. Књижевни историчари, теоретичари и театролози, приликом ретких вредновања и још ређих анализирања, најчешће сагледавају Пекићеве драмске творевине или ако продукте спорадичних (и споредних) импулса пишчеве имагинације, или као (од стране самог аутора) одабран медијум за промотивну демонстрацију и додатну елаборацију тема, мотива и поетичких стратегија већ развијаних унутар његовог иначе епохалног прозног опуса. Незаобилазна чињеница је да су оваквом статусу Пекићевих драма допринела и два додатно отежавајућа, боље рећи „успоравајућа“ чиниоца: самосвојна логика развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања „стилских формација“ модерне српске и ex-Yu драматургије за последње три деценије; и друго, чињеница да је значајан део Пекићевог драмског подухвата – не најмање услед ауторове концентрације на грандиозне прозне пројекте – остао све до данас непознат читалачкој (а делимично и позоришној) јавности.“ (Jovanov, 2005)

Ако погледамо и релевантне зборнике радова посвећене Пекићевом стваралаштву, видећемо да је број радова посвећених драми, готово занемарљив када се упореди са бројем радова заинтересованих за Пекићево прозно стваралаштво. На пример, у зборнику *Поетика Борислава Пекића – преплитање жанрова* који 2009. године приређују Пијановић и Јерков, од 40 радова, 4 су посвећена драми (Фрајнд, 2009) (Гордић Петковић, 2009) (Брђанин, 2009) (Стојановић М., 2009) док је, са друге стране у зборнику *Борислав Пекић – деведесет година од рођења* који у издању Црногорске академије наука и уметности уредио Радомир Ивановић од дванаест текстова само један посвећен Пекићевој драми (Томић, 2020).

Додатно, и други аутори, пишући о Пекићевој драми у оквирима српске драмске књижевности друге половине двадесетог века, не пропуштају да подвуку преимућство Пекићевог прозног стваралаштва у односу на драмско, како у контексту самог стваралаштва, тако и у контексту истраживачког, али и позоришног, па на крају и издавачког интересовања за Пекићеве драмске комаде. Мустеданагићева тако у поговору Соларисовог издања Пекићевих изабраних

драма говори о његовом драмском стваралаштву као „споредном књижевном жанру, у којем би (Пекић) обликовао све оно што је од великих прозних целина преостало или остало недовршено, неразрешено...“ (Мустеданагић, 2007).

Пишући о Пекићевој драми и дајући преглед извођења његових комада на Стеријином позорју, Кулићева такође наводи да се:

„...истраживачи слажу у једном: реч је о изузетном драмском писцу, међутим, несразмерно је мали број радова који је посвећен његовој позоришно-драмској делатности. Његов драмски опус недовољно је истражен, сем фрагментарно...“ (Кулић, 2021)

Она додато закључује да је и у оквиру позоришне делатности, Пекићева драма на сличан начин занемарена, будући да су се на такмичарској селекцији Стеријиног позорја од 1972. године, када се први пут изводи једна од његових драма, *На лудом белом камену*, па до данас Пекићеве комади пред публику изводили свега пет пута.

Пишући о жанровској поливалентности Пекићеве драме и Томићева истиче да је Пекићев прозни опус надилази и наткривљује драмски његове драмске текстове:

„Више афирмисан као прозни писац, Борислав Пекић је и сам говорио да су драме „допуна“ прозним текстовима, али и самостални облик књижевне „стварности“ који се посматра одвојено од његове прозе...“ (Томић, 2020)

Б. Брђанин у тексту *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)* (Брђанин, 2009) такође поставља питања везана за позиционирање Борислава Пекића као драмског писца у оквиру српске двадесетовековне историје књижевности, и, још прецизније, историје драмске књижевности као и историје позоришта. Дајући детаљну дисекцију начина на који се Пекићева драма посматра у релевантним књижевно-историјским издањима посвећеним књижевности друге половине двадесетог века, као што су Деретићева Историја српске књижевности (Деретић, 2002) или Палавестрина Послератна српска књижевност (Палавестра, 1972) а посебно издања која у фокусу имају историју драме и позоришне праксе, као што су Мала историја српског позоришта XIII-XXI век и Српски драмски писци XX стољећа Петра Марјановића (Марјановић, Мала историја српског позоришта XIII-XXI век, 2005), (Марјановић, 1997), Писци националног театра, Позоришничивот у Србији 1944-1986 и Између краја и почетка Петра Волка (Волк, Писци националног театра, 1995), (Волк, 1990) (Волк, 2006), Позориште и драма Рашка Јовановића (Јовановић, 1984) и Историја српског позоришта Боривоја Стојковића (Стојковић, 1979), или Антологији савремен српске драме са предговором С. Селенића (Селенић, 1977), Брђанин истиче диспропорцију између квалитета и обима Пекићевог драмског опуса и његове несразмерне запостављености у оквиру књижевне и позоришне историје.

„... остаје да се запитано: да ли је изостајање валидних и релевантних оцјена и вредновања драматичарског дјела Борислава Пекића – да и не помињемо различите „биографске“ грешке у датовањима, квантитету опуса и огрешења о судове поводом процјењивања, од којих су нека чисто жанровске природе – последица (само) фасцинације његовим прозним и укупним дјелом? Јер, увјерени смо да таквом приступу саме драме не дају повода...“ (Брђанин, 2009)

Овај кратак преглед досадашњег истраживачког интересовања за однос Пекићеве драмске и прозне књижевности и његово позиционирање као теме интересовања књижевног проучавања, понудили смо како бисмо показали да, са једне стране заиста постоји тенденција у проучавању Пекићевог стваралаштва да се његова поетика превасходно посматра кроз призму прозног опуса,

а са друге стране како бисмо показали да, и упркос томе, постоји истраживачки консензус о неправедној запостављености Пекићевог, иначе плодотворног и инспиративног драмског опуса. У том смислу, очигледно је да је Пекић, како у истраживачкој тако и у читалачкој па и издавачкој сфери перципиран скоро у потпуности као прозни писац.

Томе додатно може и сведочити чињеница да је низ његових драмских текстова, извођених што као телевизијских драма, што као радио-драма остао необјављен све до издања његових драма средином две хиљадитих (Пекић, Роботи и Сабласти, 2006) (Пекић, Изабране драме, 2007), а да су поједине драме (на пример драма *Јудејског триптихона – Благословени и сиромашни духом или Чудо у Гадари*) своја једина издања доживљавају спорадично, у оквиру различитих зборника и часописа (Пекић, 2009) или остале до данас необјављене (Пекић их помиње у аутопоетичким текстовима или у ауторским коментарима пре других драма, или знамо да су извођене као радио-драме, али остају необјављене – на пример *Чудо у Јерусалиму* трећи део *Јудејског триптихона*, драма која је доживела своју домаћу радио премијеру на Радио Загребу 1975., али до сада није објављена у текстуалном облику).

Оно што однос Пекићеве драмске и прозне књижевности, а и, уопште, проналажење места Борислава Пекића у оквиру историје српске драме друге половине двадесетог века чини додатно интересантним и компликованим је и сам обим његовог драмског стваралаштва (ради се о тридесетак објављених драма), као и, можда изненађујућа, присутност његових текстова у позоришној, телевизијској, радио, па и филмској продукцији. Наиме, низ његових драма приказиван је или премијерно извођен на Телевизији Београд као ТВ-драма, ТВ-филм или као снимак представе (*Генерали или сродство по оружју, Чај у Пет, X+Y=0...*), или извођен у виду радио-драме, на домаћој сцени превасходно у оквиру програма Радио Београда и Радио Загреба (*Генерали или сродство по оружју, Како забављати господина Мартина, Јудејски триптихон...*), а комади су такође доживљавали и своја позоришна извођења широм југословенске позоришне сцене (Атеље 212, Београдско драмско позориште, Народно позориште...). Ако на то додамо и растући низ драматизација његових прозних дела, било да се ради о драматизацијама које је понудио Пекић сам (на пример драме *Златно Руно*, као драматизација треће књиге *Златног Руна*, и драме *Јудејског триптихона*, као драматизације *Времена Чуда*) или у којима је учествовао (драма *Цинцари или Корешпонденција*, драматизација четврте књиге *Златног Руна* коју чини Борислав Михаиловић Михиз уз Пекићеву подршку), било да је реч о драматизацијама других аутора (*Одбрану и последње дане* драматизује Бранислав Мићуновић и доживљава своје премијерно извођење у Народном позоришту у Нишу, 1984., а *Беснило* у драматизацији Дарка Татића добија своје премијерно извођење на радио Београду 1987.), добићемо слику која показује да је Пекић од најранијих извођења својих драма, било да се ради о позоришту, радију или телевизији, на овај или онај начин присутан у југословенском позоришном животу.

Понудили смо овај овлашни преглед без претензија да осликамо исцрпан приказ позоришних извођења Пекићевих драмских комада и њихових адаптација за радио и телевизију, већ како бисмо показали да постоји упадљив јаз између Пекића као драмског писца, чији је стваралачки замах и у драми (пored огромног опуса фикционалних и нефикционалних прозних текстова) био врло плодотворан и волуменозан (ради се о тридесетак објављених и сачуваних драмских текстова) и који је у некој мери био присутан у позоришном, радио и телевизијском животу Југославије од седамдесетих година двадесетог века па до данас, и Пекића кога читалачка публика и књижевна интелигенција доживљавају доминантно као прозног писца.

Тражећи разлог за ову скренутост драме у оквиру критичке, проучавалачке и читалачке рецепције Пекићевих дела, можемо се сложити са Јовановим који, као што смо већ истакли, повод за ово „повлачење драмског пред прозним у оквиру опуса Борислава Пекића“ проналази у:

„самосвојној логици развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања „стилских формација“ модерне српске и ex-Yu драматургије за последње три деценије;“ (Jovanov, Gore je dole, ili maska svih maski, 2006)

Додатно је важно истаћи да и сам Пекић кроз своје аутопоетичке текстове, *Позориште као соба за разбијање стакла*, *Позориште као исповедаоница* драму смешта на споредни колосек сопствене стваралачке имажинације, пишући о својим драмским текстовима као о секундарном току свог писања. Поменути есеј, *Позориште као соба за разбијање стакла*, послужио је готово свим наведеним проучаваоцима као теоријско полазиште и својеврсно аутопоетичко оправдање за закључак и демонстрацију примата Пекићевих прозних остварења над његовим драмским остварењима. Како бисмо боље разумели начин на који је сам аутор гледао на питање драме у оквиру сопствене стваралачке праксе, а затим и како је Пекићева аутопоетика релевантна за питања ироније слике света у његовој драмској књижевности, осврнућемо се укратко и на његова два аутопоетичка текста посвећена драми – *Позориште као соба за разбијање стакла* и *Позориште као Исповедаоница*.

### **Аутопоетичка свест о питањима драме и где је ту иронија**

Пекић о драмама говори као о делима која настају на маргинама његовог стваралаштва, говорећи да су „драме постале канта за ђубре у којима сам из своје литературе износио отпатке“ (Пекић, 1984). У истом есеју Пекић истиче и однос између својих драма и романа, говорећи да је драме користио као „организационе забелешке“ приликом „вентилирања актуелних дилема“ насталих током стварања романа. У том светлу, не изненађује досадашњи поглед на Пекићево драмско стваралаштво као на нешто спорадично, нешто допунско и додатно. Међутим, чак иако о драми говори као својеврсној стваралачкој „канти за ђубре“, Пекић у овом есеју нуди врло индикативне (ауто)поетичке ставове који ће са једне стране бити релевантни за разумевање његовог приступа драми уопште, а са друге бити и релевантни за обликовање ироније у драми, или барем указати на ауторову саморефлексију када је реч о тумачењу сопствених дела.

Покушавајући да представи сопствени, променљиви, однос према позоришту и разлог за опредељење за писање драме уопште, Пекић у овом есеју покушава да кроз однос уметности и стварности као доминантни поетички меридијан, прикаже разлоге за које се уопште и упустио у писање драмских текстова.

„Ако се изражавам књижевном речју, чиним то у својој укупној егзистенцији, која је, разуме се, најпре уметничка, али је истовремено и психолошка, морална, социјална, политичка, а изнад свега – метафизичка. Књижевним делом, зацело, изражавам стварност у неком од њених мени приступачних стандарда, али, с не мањим присуством у структури дела, изражавам и себе – свој став према тој стварности – став који делује као сума мојих метафизичких, моралних и социјалних искустава, уређених према неком естетичком начелу. (А оно што је овде по себи ирелевантно, управо је то 'уређивачко начело', јер се може мењати, а да промену не следи измена целокупне констелације искуства.) Сматрам да је присуство уређивачког начела у мом изражавању пропорционално присуству метафизичке представе света у мом мишљењу, те да моје изражавање не може бити универзалније од мог мишљења, а не обрнуто\*. А и када се деси да мом изразу придат

буде смисао који он не садржи, ова његова проширена универзалност не припада мени већ ономе што је универзализацију извршило. С нешто среће могли бисмо, дакле, однос књижевног изражавања и философског (политичког, моралног, идеолошког, итд.) мишљења упоредити с односом у коме два различита језика стоје према моделу једне исте стварности.“ (Pekić, 2014)

На самом почетку свог текста, отварајући питање односа књижевног дискурса и стварности, Пекић показује својеврсну постмодерну осетљивост на одређене концепте који ће бити релевантни за питање ироније у његовим драмама. Пре свега, говорећи о изражавању стварности помоћу књижевног дела, Пекић додирује питање књижевног дискурса као равноправног стварносног дискурса који у себи, поред естетичког садржи и друге елементе стварности - „психолошко, морално, социјално, политичко и метафизичко“. Додатни релевантни моменат за питање ироније представља демонстрација Пекићеве свести о рецепцији текста. Говорећи да „изражавањем не може бити универзалније од мишљења“ или да „изразу може бити придодат смисао који он не садржи“, Пекић поставља питање интерпретације текста под утицајем одређеног контекста. Додатно у фусноти која прати овај текст, Пекић говори управо о овом односу:

„\*Ово „а не обрнуто“ коректно је једино ако мишљење схватимо као општи светоназор, или, још прецизније, као капацитет, ниво способности да се неки светоназор уопште има; чим га активирамо на одређеној реалности тема, посебном случају, моје изражавање неће више зависити само од мојих начелних способности да о нечему уопште слободно мислим, нити да мислим на овај или онај начин успешно, него од околности и ван мишљења и ван изражавања.“ (Pekić, 2014)

Управо ове околности „ван мишљења и ван изражавања“ представљају својеврсни вантекстурални и ванкњижевни контекст који ће бити незаобилазни елемент значења приликом тумачења било ког текста, а поготово иронијски интонираног текста или текста који је писан са својеврсним ангажманом – ангажманом о коме Пекић и говори као главном разлогу за писање својих раних драмских текстова. Додатно, оно што је посебно занимљиво је однос који аутор увиђа између капацитета за одређени светоназор и конкретизације одређене теме, где је управо артикулација и конкретизација облика оно што отвара простор да конкретни контекст продре у било који семантички садржај, са или без жеље аутора да управо тај контекст активира. На крају, управо су та „два различита језика који стоје у према моделу једне исте стварности“ оно што оставља простор за иронију, то јест оставља простор да један дискурзивни контекст изврши притисак на другим како би се дошло до одређене дисторзије значења и да би се, на крају, можда и разоткрила природа управо стварности која је аутору доступна кроз књижевну, естетичку артикулацију о којој говори.

Управо стога што ме литература најверније изражава, верније и од акције, што она оличава максималан број мојих односа са стварношћу, у њиховим максималним верзијама, али понајвише стога што, за разлику од чисте акције (стварног учешћа, чина, *дела*) пружа и моју сопствену визију реалности, оне реалности према којој се поставља и предузима свака акција, *одлучио сам се за позориште, а не за побуну...*“ (Pekić, 2014)

Додатно питање које ће Пекићу бити релевантно за питање драме је и однос уметности стварности, али у контексту опозиције делања у самој стварности, или побуне о којој Пекић говори, и каналисања импулса да се у самој стварности нешто мења делањем. Оно што и истиче као релевантну потребу је потреба да управо у тој стварности нешто промени и у драмском стваралаштву проналази начин да ту потребу подигне на ниво надстварности или „сустварности“, како је сам назива, проналазећи већу релевантност у подизању одређене акције на надстварни ниво њеном артикулацијом кроз уметничко дело, чинећи је, у правом постмодерном кључу,

стварнијом и релевантнијом од стварне партикуларне акције. Наравно, иако смо свесни очигледне примедбе да аутор овај текст не пише имајући иронију у виду као доминантно стваралачко питање, аутопоетички поглед који Пекић артикулише, јасно показује да постоји свест о кључним питањима релевантним за обликовање значења и стварности кроз постмодернистички иронијски дискурс о коме смо говорили у претходном одељку рада. Другим речима – наравно да се Пекић не бави иронијом као изолованим књижевнотеоријским питањем, али, говорећи о разлозима за упуштање у драмско стваралаштво и нудећи одређен аутопоетички модел односа књижевноуметничког дискурса са другим дискурзивним гласовима који претендују на стварност и уопште, показујући свест и интересовање за питање остварења стварности кроз различите дискурзивне праксе и однос текста и рецептивног контекста, Пекићев текст сугерише да се ради о плодном тлу за артикулацију постмодернистичке ироније као једног од доминантних дискурзивних израза, када је реч о књижевном стваралаштву уопште, а драми поготово.

Пекић наставља да говори управо о том ангажману у контексту своје најраније драмске стваралачке праксе, истичући како су најранији импулси његове потребе за драмом проистекли из потребе за акцијом.

„А разлог опредељивања за позориште и драмску форму, лежао је, *психолошки*, у снажној потреби за неком акцијом\*, за *ангажманом*. Било је потребно наћи књижевни *инструмент* који би, довољно мобилан, ефикасан и јаван, био истовремено и довољно *легалан*.\*\* Драма ми се, наиме, одувек чинила као најактивнији, најделатнији облик књижевне речи, не само у смислу високог ступња комуникативност и непосредности утицаја, већ и у смислу чињенице да је сцена стварнији простор акције од замишљених простора у структури прозе. (ово сам мишљење одбацио захваљујући сазнању да је, будући свака уметност само *нижи или виши ниво имитације*, истина управо обрнута: *виши ниво имитације садржан у театру, удаљенији је од стварности* но *празна уметност као нижи ниво исте имитације*.)... “ (Пекић, 2014)

Важно је приметити ауторов свесни поглед на позоришни контекст као посебан вид књижевног и уопште уметничког израза који дозвољава да се кроз отелотворење одређених књижевних елемената на сцени постигне конкретизација каква је немогућа у књижевној комуникацији лишеној конкретизације у предметној стварности какву нуди позоришни контекст. Додатно, за питање Пекићевог односа према драмском тексту посебно је занимљив променљив поглед на питање конкретног и општег у уметничком стваралаштву, будући да са једне стране Пекић и сам говори да, барем у ранијем периоду, гледа на позоришну конкретизацију драмског текста као на посебан ниво отелотворења књижевног текста и његове способности да са публиком комуницира одређена значења (у погледу теорије ироније, превасходно везана за конкретизацију контекста чији би семантички садржај извршио одређени притисак на семантички садржај самог текста) који уноси додатну димензију „стварности“ у саму рецепцију уметничког дела. Међутим, одустајући од те мисли, управо у позоришној конкретизацији проналази нешто што на својеврстан начин „смета“ значењу уметничког дела, иронично, удаљавајући га од стварности. Ако је позоришна артикулација нешто што, својим ближим нивоом имитације, парадоксално удаљава књижевни текст од саме стварности, то јест онога што текст треба да представља, намеће се питање да ли то значи да је Пекићевој поставци стварност удаљенија од конкретног, а самим тим и ближа „замишљеном простору прозе“, то јест нивоу општости постигнутог кроз својеврсну одвојеност од референцијалног који би читаоцу дозволио да стварност кроз процес рецепције обликује тако да је приближи ономе што је у његовом искуству (на сличан начин на који Пекић говори о стварности коју у књижевном делу артикулише као „израз себе и свог тумачења те стварности“). Управо овакав, конструктивистички поглед на стварност и представља одређен предуслов за појављивање иронијског дискурса у постмодерном кључу на начин на који ћемо у

каснијој анализи партикуларних драма показати као својствен Пекићевом драмском изразу уопште.

Пекић у есеју и истиче да је питање односа драмске књижевности и стварности кључно питање које га је интересовало током целокупне његове драмске продукције:

„С гледишта суштине, једно једино питање ме је у позоришту интересовало, и држало у недоумици, али када сам га решио на задовољавајући начин – што не значи и успешно у формалном смислу – више се никад нисам враћао теоријским проблемима драме. Питање је то: *Докле, како и да ли уопште позориште треба да одражава или имитира реалан људски живот?*“ (Пекић, 2014)

Одговарајући на ово питање, Пекић, у правом постмодерном кључу, говори о савременој немогућности изједначавања изједначавања стварности са уметношћу, то јест изједначавања у традиционалном миметичком кључу који проналази у шекспиријанској ренесансној драми, коју посматра као продукт обрађеног животног искуства које је преточено на позорницу. Како сам истиче

„Нисам живео у свету препорода у коме су се, како веле, проницљиви људи могли надати да ће живот схватити, а онда га на Позорници *поновити* као општенародну забаву, у којој је скривена очигледна настава; живим у свету без наде, свету коме огледала требају таман колико осуђеном на вешање – омча.

Нисам живео у свету за који веле да је познавао Целину и, као Грци веровао у Више разлоге за њу, а онда их на Позорници доказивао; живим у свету који се с гађењем препознао као бесмислена случајност, која је некој Целини једном можда и тежила, али ју је већ давно мимоишла, у свету Црне рупе, по коме се, као последњи ковитлац прашине пред коначно слегање свега, крећу још само растурени парчићи људске приче, немогуће за причање, неподношљиве за слушање.

Нисам живео у свету за који се каже да је најпре живео, па се тек потом на позорници као глума играо; живим на позорници на којој се глуми свет.“ (Пекић, 2014)

Управо је контраст и одбацивање идеје традиционалне миметичке концепције у којој је стварност прерађена у уметнички садржај који управу ту стварност успева да представи. Позориште, како га Пекић опсује постаје на својеврстан начини претходи стварности или, можда је боље рећи, такмичи се разумевањем стварности за дискурзивно преимућство. У том смислу, представљајући ову *par excellence* постмодерну концепцију драме и позоришта, Пекић инсистира на преимућству уметничког дискурса над реалистичком представом стварности коју сматра превазиђеном и неодговарајућом добу у коме ствара. Како сам истиче, „оно што га је узбуђивало није био живот. Била је Имитација.“ (Пекић, 2014) и управо се у том цитату види посебно постмодерно интересовање за саму стилизацију, за сам дискурс и за саму представу, пре него за предметност. Наравно, свест о немогућности или непотребности да драмска књижевност (у позоришном контексту или ван њега) позориште представи савремену стварност, представља полазишну тачку која ће и изродити дискурзивни контекст у коме се одређени глас под семантичким притиском других гласова и контекста модификује и семантички изобличује у постмодерни иронијски драмски израз.

Говорећи о драми *Обешењак*, политички ангажованом комаду који претендује на директну и јасну друштвену критику, што, наравно, није прошло неопажено у тоталитарној политичкој и културној клими Југославије друге половине двадесетог века, поготово када се радило о са политичком прошлошћу као Пекићевом, Пекић истиче да се „ослободио фатаморгана која је инспирисала *Обешењака*“, при томе циљајући на фатаморгану релевантног политичког-уметничког ангажмана у таквој средини.

„За разлику од племенитог Дон Кихота, ја сам у страшним циновима који машу рукама и наносе ми опаке ударе, на време препознао – ветрењаче. Али то сазнање, као што би се очекивало, није ми донело никакво практично олакшање; наставио сам да се бијем са ветрењачама. (Морам додати, с истим јадним успехом с којим сам водио рат док су биле – цинови.)“ (Пекић, 2014)

Из наведеног цитата можемо уочити заглаваност у ангажовани аспект књижевности у позоришту и тенденцији ка директном ангажману кроз књижевно стваралаштво. У тренутку писања *Обешењака* (крај педесетих година двадесетог века), Пекић у том тренутку још увек није постао афирмисани прозни аутори који би прозни израз на одређени начин користио као алтернативу директном критичком дијалогу који је у раним годинама оствариван кроз текстове као што је *Обешењак*. У том смислу, поглед на сопствено драмско стваралаштво свакако је обележен критичким ангажманом и погледом на драму као на књижевним алат за поменути ангажман.

Пекићев поглед на драму мења се и прелази из идеје да се говори о алату политичког ангажмана ка томе да драма постаје „канта за ђубре“ и простор за отпатке прозних текстова који свој пут нису пронашли до романа и приповедака. Артикулишући овај однос прозе и драме, Пекић даје примере грађе о односу уметности и стварности која није пронашла своје место у трећем тому *Златног Руна* и морала је бити артикулисана у драми *Уметност и стварност*, као и драмама *Буђење вампира* и *Ко је била Lilly Schwartzkopf?*<sup>14</sup> Везаним за роман *Како упокојити вампира* и кроз ове примере показује како је драмски текст служио као својеврстан полигон да се тематски заокруже одређени елементи започети у роману, али који су, због одређене некомпатибилности са романескним контекстом, садржећи сувишак релевантне грађе, морали бити обликовани на други начин.

„Укратко, већина мојих драма нека је врста вентилирања актуелних дилема које сам себи приуштио пишући романе. Нека врста организованих забележака на њиховим маргинама. Тек неколико је исписано на тзв. маргинама живота.“ (Пекић, 2014)

У овом смислу, релевантно је и подвући да је Пекић на драму из једног периода стваралаштва заиста и гледао као на својеврсни споредни књижевни жанр који служи како би се рашчистила одређена маргинална питања која, из различитих разлога остају на „маргинама романа“, као што је у досадашњем проучавању и истакнуто. Међутим, важно је и подвући да је „неколико (драма) исписано на тзв. маргинама живота“, што са друге стране сугерише да и у оквиру самог аутопоетичког осврта на драмску књижевност, Пекић прави разлику између драма које постају својеврсна допуна и додатак прозној књижевности и драма које су самостална поетичка целина.

Користећи метафору „собе за разбијање стакла“, то јест просторије коју је могуће изнајмити са циљем да се гнев ослободи несметаним разбијањем предмета у њој, Пекић подвлачи још један релевантан елемент драмског дискурса, на неки начин повезан са ангажманом о коме је раније говорио, а то је потреба за ослобађањем прималних деструктивних порива који, на овај или онај начин социјално каналисани, и даље постоје у сваком појединцу. Занимљиво је да Пекић на позориште гледа управо као на простор за артикулацију ове деструктивне тенденције, посматрајући га као својеврсни катартички простор, али не за доживљавање катарзе у класичном

---

<sup>14</sup> Први пут објављена под именом *Рађање једног записника* у књизи *Роботи и сабласти*, у издању Солариса, 2006

позоришном, античком, смислу, већ резервисан за прималну деструктивну тежњу која се на одређени начин мора ослободити.

„Али од како сам почео писати драме, „соба за разбијање стакла“ више ми није потребна. Позориште је довољно за све моје револте.

Позориште је тако постало за мене од Исповедаонице, преко Санитарног уређаја – и соба за разбијање стакла“ (Пекић, 2014)

У том смислу, занимљиво је увидети и ову промену од *Исповедаонице*, метафоре коју Пекић користи како би описао превасходно неуспешне покушаје друштвеног ангажмана кроз позоришни израз, преко *Санитарног уређаја* (канте за отпатке) па до *соба за разбијање стакла*. Управо се кроз ову промену односа према позоришту може уочити својеврсни аутопоетички пут кроз „тражење“ улоге драмске форме у целокупној књижевној имагинацији Борислава Пекића и њеном коначном разрешењу кроз поглед на драму и позоришну праксу као на извесну књижевну катарзу.

### Жанровска типологија Пекићеве драме

На последњим странама свог есеја *Позориште као соба за разбијање стакла* Пекић се укратко осврће и на питање жанра у својим драмама, делећи их превасходно на комедије и фарсе, међутим, аутопоетичка одређења која Пекић у свом есеју нуди уносе дозу криптичности која, иако савршено одговара специфичном лимиалном постмодерном амбијенту, оствареном, као што ћемо касније показати, великим делом и помоћу ироније, готово да доноси више питања него што даје одговора. Пекић тако о жанру говори:

„Подела мојих комада на комедије и фарсе има смисла само ако се прими као недовршен покушај да се ларвирана трагичност и једних и других разграничи могућношћу догађања приче, а понегде и формом у којој се приповеда. Комедије се, у начелу, лакше догађају него фарсе. Фарсе су, такође у начелу, сублимације алхемичарске природе, које се добијају само у лабораторијама. Напољу их има само у прљавим мешавинама, осим када након великих историјских потреса (револуција или ратова), дође до дезинтеграције једне логике, и фарсе се појаве у чистом стању да неком другом, непознатом логиком управљају нашим животима.

Логика комедије је наша логика изложена смећу; логика фарсе је њена логика која нам се смеје.“ (Пекић, 2014)

У овом кратком и језгровитом и цитату можемо уочити неколико релевантних елемената за питање жанра и још неколико релевантних питања ироније, а поготово односа ова два. Са једне стране видимо да Пекић своје комаде дели на комедију и фарсу и даје разграничење у степену „могућности догађања приче“, што бисмо могли разумети као својеврстан степен миметичности или близине „реалности“, реалности о којој и сам говори на ранијим страницама есеја говорећи о односу књижевности и стварности. Међутим та реалност, огледа се са једне стране у могућности „стварног“ одигравања у ванкњижевном контексту, али са друге стране, важно је поставити питање због чега је реалност уопште релевантна жанровска категорија, када знамо да је сам аутор рекао да је „оно што га узбуђује Имитација, а не живот“? Ако је оно што нас занима имитација и ако је вредност нешто што долази из дискурса, а не из референцијалне стварности, због чега бисмо уопште посезали за дистинкцијом између комедије и фарсе, делећи их према степену „могућности догађања“? Ово питање са једне стране може сугерисати да Пекићевом аутопоетичком осврту треба приступити са дозом скептицизма, али са друге стране, можда је

управо оваква поетичка недоумица последица нестабилног погледа на свет у коме је заправо и могуће да се дешавају фарсе, што и нагони аутора да се посебно интересује за овај жанр.

Додатно, занимљиво је и поставити питање шта је то фарсу чини удаљенијом од могућег, то јест каква је то „логика фарсе која нам се смеје“. Да ли је у питању посезање за елементима као штосу апсурд, бурлеска, парадокс и, можда најважније истаћи, иронија, што одређену драмску ситуацију и драмски текст преводи из комичног у фарсично, или се ради о нечему другом? Ако у иронијском кључу посматрамо идеју да фарса има своју логику која се нама смеје, нама чија логика успева да добаци до комедије, до могућег и остваривог у дискурсу, прожето хумором/смехом, можемо на фарсу гледати као на жанр који дискурзивна значења иронијским механизмима и семантичким извртањима, сударајући референцијална значења текста са значењима „прљавих мешавина“ стварносног контекста, поставља као нешто што је стварније од стварног – нешто метастварно које са своје привилеговане дискурзивне позиције може да се „нама смеје“. Додатно, Пекић сам истиче да је фарса жанр који у себи садржи нешто артифицијелно, нешто што се тешко догађаја и за шта је неопходна „сублимација алхемичарске природе, која се добија само у лабораторијама“. Другим речима кључно питање је да ли је фарса као жанр Пекићу била посебно занимљива управо због ове артифицијелности, која му је дозвољавала да границе значења и само дискурзивно ткање растегне до ивице пуцања. Пекић говори о фарси која се у „чистом стању“ појављује само у контекстима дезинтеграције логике након револуција и ратова, али занимљиво је погледати његове најуспелије драмске, али и прозне комаде, и приметити да се готово увек одвијају или су на неки начин повезани управо са оваквим друштвено-историјским околностима – револуција, ратова, демонстрација, идеолошких и дискурзивних превирања и митолошких, нестабилних представа реалности. Готово да је сама стварност за Пекића извор фарсичног, будући да ју је управо и самом овом есеју окарактерисао као:

„...свет Црне рупе, по коме се, као последњи ковитлац прашине пред коначно слегање свега, крећу још само растуриени парчићи људске приче, немогуће за причање, неподношљиве за слушање“ (Пекић, 2014)

У том смислу, право питање је да ли сама дезинтегрисана стварност, пољуљаних доминантних и стабилних дискурзивних токова, утиче на жанровски избор и својеврсно води Пекићеву драму ка фарси, ка облику који сам доживљава као нешто одговарајуће дискурсу ван граница нормалног и „људског/нашег“.

Додатно релевантно за питање ироније и односа питања жанра и присуства ироније у Пекићевом тексту управо је и његово карактерисање његових комедија и фарси као нечега што сакрива и садржи елемент трагичког у себи (или како аутор сам о томе говори „ларву трагичког“). Управо кроз тај однос сакривеног трагичког које се актуелизује у контексту жанра као што је фарса и лежи инхерентна склоност постмодерне фарсичне драме ка иронији – са једне стране поставља се корпус значења везаних за трагичко и узвишено, док се са друге стране та значења супротстављају жанровском контексту који је препознатљив по ликовима огољеним дубине, приземном и грубом хумору, недостатку карактеризације, смештању ликова у апсурдне и готово бесмислене ситуације. Користећи управо фарсу као алат драмског израза, Пекић као да циља да кроз иронијски контраст између величине проблема и трагичности судбина са којима се његови ликови суочавају и бесмислених ситуација и површности света који долазе са жанром фарсе појача оба ова корпуса значења. Тежићемо да ову хипотезу детаљније испитамо кроз анализу самих драма у каснијим поглављима рада.

Важно је истаћи да је и у досадашњем проучавању Пекићеве драме примећено да постоји својеврсна жанровска нестабилност и превирање. Драмско дело Борислава Пекића најчешће се посматра у контексту трагикомичних и апсурдистичких тенденција српске драме друге половине 20. века, где га проучаваоци (Gordić Petković, 2008) (Jovanov, 2006) (Фрајнд, 2009) (Брђанин, 2009) (Марјановић, 1997) (Волк, Писци националног театра, 1995) смештају уз имена као што су Љубомир Симовић, Александар Поповић, Борислав Михаиловић Михиз, Милица Новаковић, Деана Лесковар, али не остаје незапажен ни његов положај на поетичким меридијанима светске двадесетовековне драме, где се пре свега истичу поетичке сличности са апсурдом Јонеска и Бекета или апсурдистичким скептицизмом Харолда Пинтера. Наравно, Пекићева поетика и даље не прави потпуни искорак ка драми апсурда, остварујући значајне везе са раном модернистичком грађанском драмом. Како В. Гордић Петковић истиче (Gordić Petković, 2008) у поетичким сличностима и са драмом Пирандела и Ибзена.

„Pekić smatra da književnost stupa u korelaciju sa svim duhovnim disciplinama stoga što saa ravnopravnom snagom i efikasnošću odgovara na pitanja ljudske egzistencije: književnost je, po njemu, „filozofija u svom estetičkom korelatu“, „primenjeni moral“ i „moralna sugestija“. Sa tih pozicija Pekić piše drame koje ne mogu do kraja da se obreknu Beketu i Jonesku, ali ni da se do kraja odreknu Ibzena i Pirandela.“ (Gordić Petković, 2008)

И сам Пекић на сличан начин сагледава сопствено драмско стваралаштво, говорећи у позицији коју апсурд има у његовим драмама. У есеју *Позориште као исповедаоница*, он и говори да је са идејом апсурда био упознат кроз прозу Кјеркегора, Кафке, Сартра и Камија, поред тога што је и сопствено искуство политичког и друштвеног прогона допринело да препозна и артикулише апсурд са којим се и лично морао суочавати. Говорећи управо о апсурду као једним од доминантних модуса сопственог искуства, али и људског искуства уопште, Пекић истиче да су му управо ови узорци помогли да сопствени сусрет са апсурдом артикулише. У следећем цитату можемо видети да сам апсурд представља осећање стварност и тему за коју је Пекић био заинтересован приликом писања једне од својих првих драма, *Обешењак*, 1957.

„Jer nikakve sumnje nema da uviđanje „apsurdne čovekove sudbine“ – o kojoj sam posredstvom Kierkegaarda, Kafke, Sartrea, Camusa itd. neljubazno bio obavešten – nije prethodilo uviđanju mog ličnog udela u tom opštem apsurdu, već je, obrnuto, doživljavanje sopstvene situacije kao apsurдне, ukalupilo moju misao u već priugotovljene filofske kalupe (formule), koje su tim doživljajima najbolje odgovarale, i moj uzbuđeni duh primorala da na marginama prisvojenog učenja potraži neke nove, meni još imanentnije formulacije života i još primerenije odlike ponašanja“ (Pekić, 1984)

Осим тога, у истом тексту Пекић говори о сопственим разматрањима која би драмска форма управо и могла одговорати тексту *Обешењака*. Наравно, у овом тексту Пекић реконструише мотивацију и аутопоетичка питања приликом стварања ове драме, осврћући се управо на сопствене дневничке записе из година стварања драме, тако да не можемо без резерве проширити аутопоетичке увиде које аутор у овом есеју износи на његов целокупан драмски опус, али оно што безбедно можемо закључити је да самој драмској форми приступа са завидним нивоом теоријског проматрања о односу форме и садржаја, као и са јасном идејом да одређене драмске традиције не одговарају у потпуности ономе што у појединачним драмама жели да постигне. Ово управо и показује говорећи о разлици између онога што сматра класичном драмом (Ибзен, Чехов, Крлежа, О'Нил) и онога што назива модерним (Бекет, Јонеско, Пирандело, Шо). Како и сам истиче, у драми *Обешењак* трагао је за драмском формом која би му дозволила да осећање света као апсурда искаже боље него што је то било могуће у класичној форми.

„... na um mi je najpre pala *građanska drama* i to u njenoj *klasičnoj formi*. Po glavi mi se vrteo Ibzen. I Krleža, razume se. Razmišljao sam i o čehovu, ali bez žara. U obzir je dolazio i poneki O'Neill. Ali Ibzen je bio prva orijentacija. Sukob ličnost sa sredinom. Kontestacija, što bi se danas reklo. Revolt, kako se to nekad zvalo. Pobunjena ličnost u okvirima raspadanja jedne građanske porodice. Primera za ugledanje bilo je napretek. Povrh svega, ja sam već bio u toku sličnog prosedea. Mogao sam jednostavno da iz genealogije Njegovan-Turjaških izaberem ličnost – koja je u strukturi romana i inače obavljala funkciju „pobunjenika“ – da je situiram u razrađene uslove i tako dobijem klasičnu osnovu za dramske sukobe koji bi moj opšti cilj – ukazivanje na apsurdnu čovekovu poziciju – ostvarili na psihološkom planu, na planu određene društvene realnosti.

Međutim izgledalo mi je isuviše oportunistički pobeći u šemu čija je konstruktivna nosivost već iscrpena, te davno zamenjena slobodnijim i elastičnijim konstrukcijama Shawa, Pirandella i Brechta, koje sam gledao, i Becketta i Ionescoa, za koje sam tada uglavnom samo čuo....“ (Pekić, 1984)

Из овог цитата видимо да је Пекић све време стварајући драму детаљно испитивао одговарајућу драмску форму. У драми *Обешењак* заиста и јесте трагао за формом слободнијом од модернистичке грађанске драма, коју је применио како у тој драми тако и у низу других фарси (али и комедија), будући да му је омогућавала да свет испита и прикаже уз сав апсурд и амбивалентност коју је кроз драму и хтео да истакне. Оно што је, такође, релевантно приметити је да, иако у овој драми одустаје од „класичне форме“, прва драмска форма за којом посеже и од ње одустаје управо и јесте ибзеновска грађанска драма. Колебање између традиционалне модернистичке драме и „слободнијих форми“, како их је сам назвао, свакако је нешто што ће представљати константу Пекићевог драмског опуса, од првих драма, као што је *Обешењак*, где је ово колебање и аутопоетички документовано, али и све до драма објављиваних током осамдесетих година, међу којима се види јасно ослањање на модернистичку грађанску драму (у даљој анализи ово ћемо показати на примеру драме *Чай у нем*). Осим тога, посебно је занимљиво приметити да Пекић у првим написаним и играним комадима (*Обешењак*, *Генерали или сродство по оружју*, *У Едену, на истоку...*) посеже за драмском формом театра апсурда, чак и када и сам признаје да није био блиско упознат са позориштем апсурда.

„... Za mene je i Pirandello još uvek bio moderan. Pa ipak, moj siže nije pristajao njegovoj dramaturgiji, iako ih je izvestan konstruktivizam spajao. Brecht? Ne znam šta me je više od Brechta odbijalo: njegovo političko opredeljenje, njegova utilitarna dramaturgija, ili, najpre, njihov ordinaran spoj u njegovom teatru. Beckett? Ionesco? Adamov? Ja sam ih znao jedva po čuvenju.“ (Pekić, 1984)

„ Ionescovu *Lekciju*, *Čelavu pevačicu* i *Stolice* prvi i jedini put gledao sam u izvođenju Ateljea 212. Gledao sam takođe, Beckettov *Kraj partije* u interpretaciji neke dozlaboga rđave studentske družine. *Čekajući Godoa* ni do danas nisam video. Pročitao sam ga tek u knjizi *Avangardna drama* Slobodana Selenića... Sve što sam iz takozvanog avangardnog teatra gledao, bilo je posle pisanja *Emigranta*“<sup>15</sup> (Pekić, 1984)

Управо ово трагање за формом интересно је из угла у коме је Пекић свестан да му је потребан авангардни израз, али нема довољно искуства са авангардним позориштем и, упркос томе, он пише комаде који се у својим многим одликама ближе авангардном позоришту и театру апсурда.

Само лоцирање Пекићевог опуса у овакво књижевноисторијско и поетичко окружење већ је индикативно за питање доминантног жанра у Пекићевом драмском изразу, али, самим тим и

---

<sup>15</sup> Пекић овај текст објављује први пут у часопису *Сцена* 1971. (Пекић, 1971), а драму о којој говори пише 1957.

положаја и природе ироније у његовом делу, ироније као једног од доминантних стилских и композиционих поступака у стваралаштву поменутих аутора и ауторки и овој епохи књижевног стваралаштва уопште, посебном типу постмодернистичке драмске ироније или, како би је Јованов назвао прото-постмодернистичком (Јованов, 2005).

Осим тога, посматрано из угла жанровске типологије, Пекићево драмско стваралаштво показало се помало неухватљивим и неодредивим. Иако је сам Пекић своје драме махом одређивао као фарсе или комедије, што истиче и у већ поменутом аутопоетичком тексту, атрибути који је овим облицима приписивао у својим драмама (*оптимистична фарса, филозофска фарса, исповедна фарса, трагична фарса, окултну-криминалистичка фарса, комедија таштине, војничка комедија, класна, помало класична комедија...*) оставили су простора проучаваоцима да истакну жанровску поливалентност ових комада, одређујући их као *драмску гротеску, сотију, драмолет, духовиту персифлажу, литерарну стилизацију...* (Брђанин, Деретић, Волк, Палавестра).

Питање жанровског одређења, као што је познато и кроз проучавање Пекићеве прозе (Пијановић, 1991), представља поступак који је аутору био посебно занимљив. Готов свака од његових сачуваних драма у поднаслову садржи додатно одређење, које би пре представљало одговор на тематско и семантичко него жанровско питање. Како Стојановићева примећује (Стојановић М. , 2009), ова одређења су више везана за поетичка него формално жанровска питања.

„Пекић врло често поднасловним одредницама заправо жанровски дефинише своје текстове, у овом случају драме. Међутим, као што ће бити показано на конкретним примерима, те дефиниције су више излагање битних карактеристика његове поетике него што су разјашњење жанровских недоумица и пред истраживачка пре постављају питања него што нуде прецизан одговор.“ (Стојановић М. , 2009)

Анализирајући ове ауторове поднасловне одреднице Стојановићева долази до закључка да се не ради о разрешењима жанровских питања, већ се ради о елементима текста који су, додали бисмо у правом постмодерном кључу, својеврсни ауторски путоказ читаоцима да ове драмске текстове тумаче у одређеном кључу и у одређеном интертекстуалном дијалогу са разним позоришним, књижевним и културним традицијама. У том смислу, одреднице као што су *помало класична комедија, исповедна фарса* или *трагична фарса*, нису ту да одистински типолошки и жанровски одреде ове драмске текстове. Детаљнија типолошка анализа ових текстова, вероватно би показала да је формалну типолошку границу између онога што Пекић зове фарсама и онога што зове комедијама врло тешко пронаћи, будући да су текстови поетички сродни једни другима (као што ћемо касније видети, сродни превасходно кроз третман и употребу ироније). Фрајндова, ипак истиче да формалне разлике постоје, поготово ако се упореди корпус текстова које бисмо могли назвати фарсама (*Како забављати господина Мартина, Обешењак, Категорички захтев, Сива боја разума, у Едену на истоку...*) са текстовима који би типолошки били ближи комедији или их аутор сам тако одређује (*Чају Пет, Генерали, На лудом белом камену, Разарање говора...*). Она у фарсама проналази

„Сведеност и схематизованост у заплетима и карактеризацији, привидно обични људи доведени у невероватне ситуације које се граниче са ноћном мором, лудило – право или глумљено, субверзивност, рушилачки однос према стварности, темпо, говорљивост, блискост са сатиром, суровост у језику и поступку, све су то биле одлике фарсе као жанра које су савршено одговарале Пекићу дана њеним драматуршким премисама гради своје „собе за разбијање стакла“. (Фрајнд, 2009)

Са друге стране Франјдова комедије оцењује као:

„Привидно веома сличне фарсама, ове драме показују степен ублажене грубости, разумевање за учеснике радње које понекад добија нијансе трагичног сажаљења, а ликови постају изразитији, и без обзира на то што остају типови надрастају крутост лутака и робота у мањој или већој мери.“ (Фрајнд, 2009)

Међутим, иако разлике које Фрајндова истиче заиста постоје и на својеврстан начин прате аутопоетичке одреднице које Пекић оставља у својим аутопоетичким текстовима. Међутим, како и она закључује, поред ових разлика постоји низ сличности који повезује ове две групе текстова и сличност се превасходно види у „сталном супротстављању дубоког личног и свеопштег људског очајања са ироничним отклоном према представљеним људима и догађајима.“ (Фрајнд, 2009). Овај закључак је додатно релевантан за питање ироније у Пекићевој драми, будући да управо њу смешта у централну позицију која обједињује две главне групе жанровски подељених текстова.

Додатно, као што Пекић у горенаведеном цитату из аутопоетичког есеја *Позориште као соба за разбијање* стакла и сам истиче, он и сам није заинтересован за формалне разлике већ ова два жанра разликује по томе колико су догађаји његовим драмским текстовима обухваћени „могући“. Оно за шта су његове жанровске одреднице релевантне, пре би било везано за тематски и интерпретативни контекст него за сама жанровска одређења. Ово је поготово видљиво када се погледају драме у којима аутор одлази и много даље са жанровским одређењима од фарсе или комедије. На пример, драме *Јудејског триптихона* он одређује као *библијске бајке*, док драме *Чај у Пет* и *X+Y=0* одређује као *ТВ писма из Енглеске*, на овај начин активирајући и додатне, прозни и ванкњижевни контекст, поигравајући се са драмских одредницама жанра. У том смислу, сложили бисмо се са Стојановићевом када закључује:

„Описани поднасловни коментари, белешке, мотои и сличне врсте пропратних записа, Пекићу-драмском писцу служе да нагласи свој став као писца, да промишља (ауто)поетичка питања, као и да измештањем тачке гледишта прошири значење текста, проблематизује и из онеобиченог угла сагледа жанровске карактеристике различитих књижевних врста.“ (Стојановић М., 2009)

Као и у свом прозном стваралаштву, Пекић и са драмама показује свест о жанру и природи сопствених текстова, али управо у потреби за додатним одређењима жанрова, као и тенденцији проучавалаца да Пекићеве текстове опишу додатним жанровским одредницама, види се жанровски неухватљива природа Пекићевог драмског текста – то јесу фарсе, то јесу комедије, али сами текстови обилују значењима која се не могу у потпуности обухватити поменутих жанровским оквирима. Управо ова жанровска поливалентност је оно што је и историчарима књижевности, са једне стране, али и историчарима позоришта и драме са друге, отежало жанровско одређивање Пекићевих драма. Као што Брђанин у својој метастудији примећује, проучаваоци су, у трагању за жанровским одређењима, проналазили врло широк и дивергентан спектар термиолошких и жанровских одредница.

„Палавистра (1972) и Деретић (2002) у својим историјама књижевности као да „врлудају“, привидно тражећи право одређење жанра драмских текстова Борислава Пекића. Будући да га не налазе... оба изnose бројна – понекад комплементарна, понекад контрадикторна – одређења: прилог драми, драмска гротеска, сотија, драмолет, духовита персифлажа (Деретић); реалистички драмски поступак, литерарна стилизација, гротекса, сотије, форма трагичке фарсе (Палавистра)... низ различитих (непрецизних) дефинисања истих драмских текстова!

Драматуршко-позоришно-историографска сагледавања драмског опуса Б. Пекића (Марјановић, Волк, Селенић, Стаменковића) знатно су одређенија, иако и у већини код њих не налазимо до краја јасно изведен став и суд, посебно не о жанровској природи Пекићевог драмског дјела. Макар колико недоречено – и конфузно – ипак Петар Волк указује на Пекићеву драматичарску... Ни Петар Марјановић (мада склон акрибичности, истрајнији – поузданији и вјештији у драматуршким анализама) не рјешава квадратуру: гротеска, дечја игра, комедија која има „карактеристике гротеске“, драмско дело...“ (Брђанин, 2009)

Наравно, као што можемо видети из терминолошког плурализма који аутори користе како би описали драме Борислава Пекића, жанровско одређење драме у српској књижевности друге половине двадесетог века је само по себи нетривијалан проблем, а, ако на то додамо још и захтев да се жанровски одреде драме аутора као што је Борислав Пекић, који на врло специфичан и опширан начин и сам приступа питању жанра, што кроз аутопоетичке текстове, што кроз сигнале остављене у самим драмама, долазимо до истраживачког питања које би само по себи било довољно за још један рад овог обима. У том контексту, нећемо претендовати да у оквиру ове дисертације у потпуности разрешимо питања жанра драме Борислава Пекића, али оно што нам је релевантно је питање који положај иронија као композициони поступак и семантички механизам има у жанровској типологији Пекићевих драма.

### **Пре него што се окренемо читању драма**

Као што се из претходног одељка фокусираног на питања ироније могло видети, у овом раду превасходно ћемо бити заинтересовани за постмодернистичку иронију, којој ћемо приступити помоћу интерпретативних и аналитичких алата превасходно постмодернистичких приступа проучавању књижевности. У том смислу, једно од кључних питања је због чега би баш оваква теоријска парадигма била интерпретативно релевантна за проучавање Пекићевих остварења, а поготово Пекићевих драмских текстова.

Рећи да је иронија један од кључних елемената постмодерног дискурса готово је редувантно. У сталној тежњи постмодернизма да кроз константне интертекстуалне дијалоге преиспитује, подрива и пародира доминантне културне и књижевне парадигме, иронија се појављује као један од семантичких поступака којима се овакав преиспитујући интертекстуални дијалог неретко и остварује (Hutcheon, 1988). Када се на то дода и константна тежња ка преиспитивању питања стварности, посматране превасходно као дискурзивног, то јест текстуалног конструкт, а затим и тежња ка преиспитивању стварноносних дискурса који такву, текстуалну стварност граде (McNale, 1987), постаје јасно да семантички механизам који дозвољава супституцију значења, релативизацију, критик и постаје један од доминантних дискурзивних алата којима се ови поступци остварују.

У том контексту и у оквиру српске постмодерне књижевности можемо уочити сличне обрасце. Међутим, када је реч о српској постмодерни, природи ироније и значају који она остварује у оквиру овдашњег књижевног екосистема друге половине двадесетог века, као и значају који постмодерна иронија има за савремену културу и књижевност, а поготово за савремену драму, залази се у територију која оставља простора за нова истраживачка питања, посебно када је реч о драмској књижевности.

Присуство и значај ироније у Пекићевој драми сугерисани су и у досадашњем проучавању. Ако погледамо текст Светислава Јованова у коме аутор нуди скицу Пекићеве драмске поетике, наићи ћемо на наслов *Пекићева иронијска клопка – две демонстрације драмске прото-постмодерне* у коме проналази иронију као кључно место не само Пекићеве драме, већ и његовог целокупног опуса

„На другом, унутрашњем поетичком нивоу, Пекићеве драме попримају нову функцију и значај ако се сагледају посредством једно од иначе кључних компоненти његовог целокупног опуса: ироније као метажанровске доминанте“ (Jovanov, Pečićeva ironijska klopka, 2005)

Као што смо већ навели у претходном одељку рада, и М. Фрајнд управо у иронији проналази оно што је заједничко готово свим Пекићевим драмама и што спаја корпус фарси са корпусом комедија. (Фрајнд, 2009)

„Оно што остаје заједничко и једној и другој групи комада јесте стално супротстављање дубоког личног и свеопштег људског очајања са ироничним отклоном према представљеним људима и догађајима.“ (Фрајнд, 2009).

Са друге стране, низ аутора истиче поетичке елементе Пекићевих драма који су јако блиски иронији, на овај или онај начин повезани са њом или засновани управо на семантичким иронијским механизмима, о којима је у уводу било речи, а чије ће нам присуство и значај бити циљ да демонстрирамо у оквиру Пекићевог драмског опуса. У том контексту, свакако предњачи гротеска, која је поетички елемент Пекићеве књижевности, како драмске тако и прозне, који готово ниједан од проучавалаца не пропушта да истакне, било да се радио о ширим књижевноисторијским и антологијским погледима (Марјановић, 2005), (Селенић, 1977), (Деретић, 2002), (Палавестра, 1972), (Волк, 1995), било да је реч о ширим студијама фокусираним искључиво на поетику Борислава Пекића (Пијановић, 1991), (Батуран, 1989), (Lukić, 2001), (Ahmetagić, 2001), било да је реч о појединачним радовима посвећеним партикуларним проблемима у оквиру Пекићевог стваралаштва (Мустеданагић, 2007), (Томић, 2020), (Кулић, 2021), (Gordić Petković, 2008), (Фрајнд, 2009). Разлог томе можемо потражити у семантичкој сродности ироније и гротеске, са једне стране, будући да се и једна и друга заснивају на својеврсном сударању супротности. Наиме, и иронија и гротеска захтевају да се семантички опозити приближе један другом како би се кроз њихов судар дошло до нових семантичких целина или се осветлиле нове карактеристике обе опозитне стране које до изражаја долазе кроз овај иронијску/гротескну контекстуализацију. Са друге стране, разлог може бити и недовољна терминолошка профилизиција у оквиру овдашње књижевнонаучне традиције, која је, под утицајем бахтиновске парадигме у проучавању постмодерне књижевности изродила изванредне текстове посвећене истраживању гротеске исцртавајући мапу гротеске у српској постмодерној књижевности са минуциозном детаљношћу, док је иронија, до сада, била значајно мање заступљена као предмет истраживања, а поготово предмет истраживања Пекићевог стваралаштва.

Осим гротеске, аутори који пишу о Пекићевој драми такође истичу низ сродних семантичких и иронијских елемената, превасходно доминантних у колоплету постмодерне драме, као што су парадокс (још један иронији близак дискурзивни алат који се заснива на семантичком механизму сударања опречних значења) сатира (у контексту Пекићеве драме можемо је посматрати као иронијски остварену друштвено-политичку критику)....

На крају, важно је поменути и апсурд, као теоријско одређење готово неизбежно у прегледу литературе о Пекићевој драми, ког, са једне стране можемо посматрати као тековину постмодерне (или, како је Јованов назива прото-постмодерне) драмске књижевне традиције која је свој пут

пронашла и до Пекићеве драме. Проучаваоци углавном говоре о сличношћу са Бекетом, Јонеском и Пинтером (Гордић Петковић, 2009), превасходно истичући склоност ка апсурду Пекићеве фарсе. Додатно, како Јелушић примећује (Jelušić, 2007) свакако био заглављан у Јонескову поетику и стваралаштво и сам је писао коментаре на Јонескове интервјуе (објављене у *Времену речи*, 1993.), позивао се на Камијеву драму у есеју *Позориште као соба за разбијање стакла* тако да знамо да је и не само био под утицајем традиције театра апсурда, већ и директно истраживачки био заинтересован за поетичка питања драме друге половине двадесетог века. Пекић се у том смислу смешта међу драмске писце који у српској књижевности показују јасне апсурдистичке тенденције, пратећи драмску парадигму светске књижевности друге половине двадесетог века (Gordić Petković, 2008). Наравно, као и гротеска, апсурд такође представља елемент сродан иронијском дискурсу, будући да, као и иронија, судара различита значења доводећи у везу привидно семантички неповезане ентитете. Наравно, као и приликом коришћења ироније, и у оквиру апсурдистичке дискурзивне парадигме, из судара семантичких елемената који стварају утисак спајања смислено неспојивих елемената крије се наговештај правог значења, онога што је замишљено или истинско значење текста који референцијално, случају апсурда, некад и не значи готово ништа. На сличан начин на који се у иронијским ситуацијама сударом наизглед опречног, или чешће различитог значења, долази до релевантног значења или се, референцијалним значењем, прикрива стварно значење, у конструкцијама апсурда се право значење прикрива колоплетом неспојивих и наизглед бесмислених површинских елемената који, кроз свој спој сугеришу да иза њих постоји и још неки семантички резултат.

Присуство ироније (и иронији сродних елемената) у Пекићевом опусу, било да се ради о драми или прози, не само да је нешто штосу проучаваоци на овај или онај начин истицали, већ је нешто о чему и Пекић сам говори. Осврнимо се укратко и на два аутопоетичка става према сопственој иронији који писац доноси у *Времену речи* (Pekić, Vreme reči, 1993)

„Ironija ulazi u taj književni lonac kao moj opšti pogled na stvari. Ona je konstitutivni deo mog književnog rukopisa. Ona nije namerna, ona je prirodna, dakle, u mom slučaju, neizbežna. Ona se, naravno, sa objektivnošću ne slaže. Ali ja nikad nisam tvrdio da sam objektivan. Ja sam samo govorio kako prema nepristrasnosti imam izvesnu racionalnu težnju. A od toga što čovek želi, do onoga što može i stvarno hoće, put je dug, a često i neprohodan“ (Pekić, Vreme reči, 1993)

Из наведеног цитата видимо да Пекић на иронију гледа шире од пуког текстуалног оруђа и посматра је пре свега као дискурзивну призму кроз коју се прелама цео поглед на свет, у потпуности на трагу иронијских концепција постмодернизма о којима смо говорили у ранијим целинама. Додатно, занимљиво је да истиче „ненамерну“ и „неизбежну“ природу ироније, као да се ради о иманентном чиниоцу стварности – иронија је у том смислу једини начин на који се свет и може гледати. Оно што је такође релевантно за (ауто)поетичка питања је да Пекић и сам о иронији говори као о „конститутивном делу књижевног рукописа“. Важно је истаћи и да Пекић иронију доживљава не као објективну истину већ као став, као нешто што је долази из домена личног и домена тумачења, пре него из објективистичке стварности, али са друге стране, такође је важно разумети да је то, можда, једини могући став – нешто што је *ненамерно и неизбежно*. У том смислу, из овог кратког цитата можемо читати да је иронијски дискурс са једне стране личан, дискурс става, дискурс необјективног и пристрасног, али са друге стране то је једини могући начин погледа на свет, иронија је једини доступни регистар и, као таква, постаје супститут за дискурзивну истину, у недостатку објективистички могућег погледа на свет.

Осим тога, Пекић нам кроз овај исказ и сугерише да је иронија *конститутивни део књижевног рукописа*. У том смислу, главну хипотезу ове дисертације, да је иронија доминантни

структурални, семантички и жанровски алат у стварању драмског дела Борислава Пекића, позајмљујемо од самог аутора.

Циљ рада биће да, проучавајући превасходно драмска, али и прозна дела Борислава Пекића, покажемо због чега је и на који начин иронија коришћена и обликована у оквиру његове поетике, а, кроз њу, и какве импликације његово коришћење ироније у драми и прози има за културне токове друге половине двадесетог века у корпусу постмодерне српске (драмске) књижевности.

Додатно, питања која ће бити у фокусу ове дисертације биће везана за однос који постоји између прозног и драмског опуса Борислава Пекића као и начина на који је иронија обликована у оквиру ових књижевних израза, и, још интересантније, шта употреба и обликовање ироније, на начин на који то Пекић ради, говоре о самој поетици његових дела. Покушаћемо да кроз анализу Пекићевих драмских текстова, испитамо да ли постоје посебне поетичке импликације на које би специфична употреба ироније указала, а затим, поредећи драмске са прозним текстовима, превасходно у контексту третмана ироније у оквиру његовог романескног проседеа, покушаћемо да утврдимо каква је улога Пекићевог драмског стваралаштва у контексту његовог целокупног опуса. Покушаћемо да прикажемо опсег употребе ироније, као и ефеката који се различитим иронијским артикулацијама постижу. Додатно, упоређујући природу ироније са прозним текстом и ефектима који различите иронијске артикулације постижу у контексту прозних текстова.

Како је главно истраживачко питање на које ће анализа бити усмерена питање употребе ироније, семантичких и књижевноуметничких ефеката који се њеном употребом постижу и ванкњижевних импликација које оваква употреба ироније доноси, у раду се углавном нећемо бавити театролошком анализом Пекићеве драме, осим ако позоришни контекст за питање ироније у одређеном драмском тексту није од пресудног значаја, већ ћемо текстове посматрати превасходно се фокусирајући на сам текст и његова значења.

У анализи ћемо се фокусирати, са једне стране на драмска остварења која настају градећи дијалог са конкретним Пекићевим прозним остварењима и кроз њихову анализу, поредићемо третман и улогу ироније у оквиру драмског и прозног дискурса док ће, са друге стране, други фокус нашег проучавања бити усмерен ка Пекићевим комадима без очигледног „прозног предлошка“. У том контексту, покушаћемо да одговоримо на питање да ли постоји разлика у употреби и обликовању ироније у Пекићевој у зависности од односа који она гради са његовим прозним опусом.

Наравно, како је Пекић у драмском стваралаштву био врло плодотворан и, како његов драмски опус обухвата тридесетак објављених драма, овај рад неће претендовати да им свима приступи са истим степеном детаља. За анализу смо одабрали драме које сматрамо репрезентативним за питање ироније у Пекићевом драмском стваралаштву, драме кроз чије ћемо сагледавање моћи да демонстрирамо поетичке сличности и разлике у коришћењу ироније у односу на Пекићеве романе и драме које ће најбоље осветлити улогу ироније у приликом обликовања Пекићу блиских тема у драмском (и прозном кључу) – питања политике, идеологије, историје, судбине класних кретања у савременој Југославији, обликовања идентитета кроз сусрет са разноликим и разнородним дискурсима.

У анализи драме *Генерали или Сродство по оружју* фокусираћемо се на начин употребе ироније и на широки дијапазон проблема и тема преломљених кроз иронијску призму. Драмски текст ћемо упоредити са начином на који је иронијски дискурс употребљен у *Ходочашћу Арсенија Његована* како бисмо показали сличности у стваралачкој имагинацији између ова два текста и осветлили начин на који је иронија употребљена у делима насталим (објављеним/играним) у

истом периоду Пекићевог стваралаштва која, бавећи се последњим изданима породице Његован, иронијски испитују класне, политичке, идеолошке идентитете и дешавања у мешавини дискурса друге половине двадесетог века. Такође, увид у ову драму и поређење са романом, помоћи ће нам да сагледамо Пекићеву иронију у њеној најпрефињенијој појавности, која своју оштрицу усмерава од друштвено-политичке, економске и класне тематике па све до питања могућности остваривања идентитета у колоплету различитих дискурзивних, друштвених и историјских притисака.

У анализи драма *Јудејског триптихона*, *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу* и *Благословени сиромашни духом или Чудо у Гадари*, имаћемо прилику да испитамо Пекићев драматуршки поступак, будући да је ова два текста урадио као драматизацију сопственог романа за радио-драмско извођење. Додатно, управо кроз ову анализу погледаћемо шта се дешава са Пекићевим иронијским дискурсом приликом директне драматизације драмских текстова.

Читајући драмске текстове који окружују роман *Како упокојити вампира*, *На лудом белом камену* или *Буђење вампира* и *Рађање једног записника*, имаћемо прилику да испитамо на који начин се аутор служи иронијом како би се суочио са темама историје и идеологије као и поиграо својим историографским метафикционалним поступком у оквиру различитих жанровских одредница.

Након тога, предмет анализе биће драме питање уметности и стварности и иронијско обликовање текста у драми *Златно*, поредећи овај текст са начином обликовања ироније у *Златном руни*. Приликом анализе ових текстова, биће посебно интересно истражити начине на који аутор огромну романескну грађу прилагођава позоришту, као и последице које ово прилагођавање има за употребу иронијског израза, као и улогу коју управо иронијски израз има у овом прилагођавању.

Анализом фарси у *Едену на истоку*, *Обешењак* и *Категорички захтев*, приказаћемо иронију која се обликује у домену друштвено-политичке критике и истражићемо начине на који је жанр фарсе употребљен приликом обликовања иронијског дискурса, као и семантичке и естетичке ефекте који се тиме постижу. Анализа ових драма, даће нам увид и у Пекићеву употребу драмског контекста као нечега што оставља могућност за другачију употребу иронијског дискурса од оног на који су читаоци навикнути кроз његов прозни израз, превасходно када се има у виду потенцијални позоришни контекст ових текстова. Такође, поглед у ове драмске текстове омогућиће нам увид у иронију као критички и сатирични елемент, за разлику од осталих наведених драма где је су друге функције (и резултати) употребе ироније били доминантни. У том контексту, показаћемо начин на који аутор користи иронију и додатно је уписује у непосредност иманентну драмском и позоришном контексту, приближавајући се току драмске традиције српског театра предвођење Александром Поповићем и Душаном Ковачевићем.

Приликом анализе драма које Пекић жанровски одређује као ТВ писма из Енглеске, *Чај у пет* и  $X+Y=0$  фокусираћемо се на другачије оспољење ироније, фокусирано превасходно на лично и свакодневно, преломљено кроз парадигму друштвеног. У овом иронијском кључу, у коме Пекићеве велике теме тек провејавају кроз дискурзивно ткање како би се створио одговарајући амбијент у коме иронијско обликовање свакодневице и средњокласних идентитетских изазова долази до изражаја. Додатно, у оквиру ове две драме, посебно ћемо се фокусирати и на разлике између жанрова комедије и фарсе, будући су драме настале у сличном периоду, баве се сродном тематиком, обе су писане за ТВ, али међу њима постоје очигледне поетичке разлике, на чијем примеру имамо прилику да у условима у којима су други елементи изједначени, испитамо повратну спрегу између ироније и драмских жанрова које Пекић користи.

На крају, елемент апсурда је такође један од поступака у литератури истакнутих као одредница Пекићеве драме (Gordić Petković, 2008), (Томић, 2020) и, као што смо већ истакли, као драмски поступак друге половине двадесетог века, сродан је и испреплетан са (постмодерном) иронијом, што ће нам омогућити да видимо на који начин Пекић спаја ова два градивна елемента у свој драмски израз.

Управо ћемо кроз анализу поменутих текстова, имати прилику да скицирамо доминантне модалитете употребе ироније у Пекићевој драми, док ћемо, са друге стране испитати и разлике које драмско иронијско обликовање има према Пекићевом прозном дискурсу, трудећи се да, кроз призму ироније, . Такође, избор поменутих драма, омогућује нам да испитамо и однос ироније и драмских жанрова и модалитета које Пекић користи у свом драмском изразу, како бисмо се, барем за један корак, приближили решењу Пекићеве драмске поетике. Анализом изабраних текстова, покушаћемо да утврдимо позицију коју иронија има у оквиру Пекићеве драмске поетике, али, надамо се, поређењем са драмом, понудићемо и допринос разумевању улоге ироније у оквиру прозне поетике Борислава Пекића.

Како и сам Пекић говори, иронија се позиционира као „конститутивни део његовог књижевног израза“. Пре него што се, коначно, упустимо у анализу самих текстова, осврнимо се на још један цитат везан за начин на који аутор види сопствену иронију.

„Моја ironija ne potiče od zlovolje ili mizantropije, nego iz spoznaje naše ograničenosti i neograničenosti i neprimerenosti naših ciljeva i ambicija. To je osmeh s omčom oko vrata. S omčom tih istih ciljeva i ambicija.“ (Pekić, Vreme reči, 1993)

Каква је то омча око врата и о каквом се осмеху ради, покушаћемо да одгонетнемо у даљој анализи драмских и прозних текстова.

## *Генерали или Сродство по оружју – војничка комедија*

### Контекст и интертекстуална база за поређење са прозом

У овом одељку рада фокусираћемо се на улогу ироније у грађењу драме *Генерали или Сродство по оружју* (Пекић, 1984.) и упоредићемо функцију коју иронија игра у обликовању ове драме са начином и функцијом коју иронија има у роману *Ходочашће Арсенија Његована* (Пекић 1991). Сличност текстова, која пружа стабилну базу за поређење, многострука је - оба текста у фокусу имају последње изданке породице Његован-Турјашки, оба текста јунаке смештају радњу и јунаке у Београд у период Другог светског рата и послератне обнове, текстови су први пут објављени у кратком временском размаку и, најважније, оба текста као семантичко језгро имају иронијски обликован сукоб између искривљене перцепције стварности централног лика и друштвено-историјског контекста. У даљој анализи показати ћемо како је управо коришћење ироније као основног семантичког механизма централни композициони принцип оба текста.

Повезаност текстова, поред већ поменутих очигледних сличности, истакнута је и кроз ауторски коментар на самом почетку драме где се може уочити јасна аутопоетичка свест која на фикционални свет Његован-Турјашких гледа као на аморфну грађу која се прелива и проширује из романеског опуса на низ драмских текстова. У издању Партизанске књиге из 1984. (Пекић 1984) драма отпочиње коментаром у коме аутор о њој говори као о „првој карици драмског ланца који ће окруживати Сагу о Његован-Турјашким, онако као што упадљиво одевене страже чувају приступ тајанственом замку, пуном неизвесности и неочекиваности“ (Пекић 1984). Аутор у даљем тексту и наставља са исцртавањем скице својих планова и решења за распоред грађе о Његованима између драмских и прозних текстова:

„Хтео сам да им (Генералима) следи „Зашто смо изгубили Априлски рат“, „Небеска скитија“ и „Кентауромахија или порекло приватног власништва“. Уместо тога, написао сам „Ремек дело или судбина уметника“, „Небеска скитија“ је отишла у V књигу Златног руна“, „Кентауромахију“ сам одложио, а „Зашто смо изгубили Априлски рат“ заборавио у сред другог чита, тамо, надам се, где га увек могу наћи, и у стању у коме га вреди настављати.“ (Пекић 1994)

Наравно, у тренутку објављивања издања Партизанске књиге са наведеним коментаром, драма је већ доживела своју премијеру као радио-драма 1969. на *SRD Stuttgart* (Bibliografija pozorišnog i radiofonskog izvođenja dela Borislava Pekića), а у међувремену је објављено и *Ходочашће Арсенија Његована* (1970) као и највећи део *Златног руна*, заједно са комадима *Златно руно - драматична фантазмагорија у три дејства са епилогом* (1979) (драматизација трећег дела *Златног Руна* коју аутор назива и *Ремек дело или судбина уметника*) и *Цинцари или Корешпонденција* (1980) (драматизација четвртог дела *Златног Руна*). Пекић у упутству за читање драме *Златно Руно* говори и о драми *Пад Цариграда или како постати коњ*, која никада није објављена, а из наслова се може наслутити да би била тематски повезана са судбином Симеона Цариградског кога аутор смешта у трећи том *Златног Руна*.

Управо ова испреплетаност и пластичност грађе коју аутор сам истиче кроз аутопоетичке тестове (Пекић 1984) и упутства читаоцима и режисерима (Пекић 1994, Пекић 2006), сугерише да постоји јединствено семантичко језгро које ови текстови деле. Неки од замишљених драмских

текстова завршавају као делови *Златног Руна (Небеска скитија)*, други представљају драматизацију романа (*Корешпонденција*), а трећи, као *Генерали*, представљају драмски комад који је с једне стране у тематском и поетичком сродству са прозним, али са друге представља знатно самосталније остварење. Наравно, очигледна повезаност произилази из саме теме, међутим, намеће се питање да поред тематског јединства постоји дубљи поетички именилац који драме о Његованима, али и драме Борислава Пекића уопште, позиционира у односу према његовом несумњиво доминантнијем прозном опусу. Питање овог односа незаобилазно је за Пекићев драмски репертоар, али поготово за драму *Генерали* и у даљем тексту покушаћемо да покажемо како управо обликовање текста кроз иронијски дискурс представља кључ за разумевање поетичког јединства драме *Генерали*, *Ходочашћа Арсенија Његована* и како оба ова текста додатно приближава *Златном руни*.

Пре него што се читалац и сусретне са текстом *Генерала*, готово прва ствар на коју наилази је метафора да ће драме које окружују наративни ланац о Његован-Турјашкима бити „упадљиво одевене страже које чувају приступ тајанственом замку“ (Пекић 1984). Кроз ову језгровиту метафору, текст коментара читаоцу отвара низ питања везаних за однос *Генерала* и других објављених из фикционалног света Његован-Турјашкима – шта је то што драме чини „упадљиво одевеним“, да ли у њима постоји слој значења који би их учинио посебно упадљивим или посебно китњастим у поређењу са прозним текстовима? Да ли је реч о драмском изразу који претпоставља и позоришни и перформативни аспект овог текста, жанровски, носи одређену дозу представљачког на начин на који упадљива униформа сигнализира да се ради посебном типу друштвене улоге или у самом тексту *Генерала* постоји нешто што би природу овог дела издвојило од прозних текстова о Његованима? Како би то драмски текст „чувао“ приступ тајанственом замку (прозном тексту) – да ли се ради о својеврсном уводу у свет Његован-Турјашких и да ли би у том смислу и *Ходочашће Арсенија Његована* било на сличном одстојању од *Златног руна* на начин на који су и *Генерали* чувар овог тајанственог замка? Додатно, због чега се наративни ланац О Његован-Турјашкима пореди са „тајанственим замком, пуном неизвесности и неочекиваности“? Да ли овај коментар сугерише да постоје елементи значења *Златног руна* који га нужно карактеришу као нешто тајанствено и неочекивано или је метафора мистериозног замка окруженог упадљивим стражарима просто живописна слика која се у коментару пре драме нашла више због свог декоративног карактера него као кључ за тумачење? На нека од ових питања покушаћемо да одговоримо у даљем тексту, али наведени низ могућих тумачења ове језгровите метафоре сугерише да се питање односа драма и прозних текстова о Његованима грана у више димензија, осликавајући комплексан поетички предео.

Додатно је интересантно приметити да се овај ауторски коментар не може пронаћи у рукописном издању драмског текста (Пекић 1968), што сугерише да је коментар написан са временске дистанце, након искуства писања и објављивања значајног дела грађе о Његованима, што је аутору омогућило да јасније позиционира однос драмских текстова према сопственим прозним остварењима, али што истовремено показује да је овај однос динамична категорија која се током настајања и објављивања драмских и прозних текстова мења и кристализује.

И сам аутор у есеју *Позориште као соба за разбијање стакла* (Пекић 1984), оригинално насталом децембра 1983. говори о овом односу на индикативан начин:

„У међувремену, с мојим првим романима, негде око 1965, и моја је драматургија променила функцију. Мрак црквене исповедаонице замењен је мраком канализације. Дrame су постале *канта за ђубре* у којима сам из своје литературе износио – отпатке. Отпатке, не у смислу који би, с правом, згрозиле све обожаваоце театра, или отпатке, уколико је отпадак – а јесте на неки начин – све што

пишем , него све оно што, из било каквих разлога, од романескне теме, у роман није могло стати, а пре или касније морало се рећи.“ (Пекић 1984)

Овај осврт на сопствену драмску поетику као на нешто што је у тренутку настајања *Ходочашића Арсенија Његована* и *Генерала* представљало допуну прозном тексту, простор за артикулацију грађе која није успела да нађе свој пут ка романима. На својеврстан начин, тумачење *Генерала* из овог угла уклапа се у идеју да је драмски текст допуна прозним текстовима о Његован-Турјашкима и да се налази „око прозног замка“, помало на маргини, што би поменути метафору о замку из коментара пре почетка драме *Генерали* више осветлило као декоративно поређење, пре него као поетички кључ који отвара питање односа драме и прозе. Међутим, у исто време Пекић говори о драми као нечему што „у роман није могло стати, а пре или касније морало се рећи“ (Пекић 1984), што драмски текст осветљава као део грађе који представља интегрални и незаобилазни елемент приликом обликовања фикционалних светова прозе и питања отворених у Пекићевим романима. Иако ова грађа није пронашла свој пут до прозе, значења исказана драмом морала су се рећи.

До сада смо се фокусирали на поетички однос између драмских и прозних текстова, као и на место које драма *Генерали* има међу другим драмским и прозним текстовима о Његован-Турјашкима, показујући јасну поетичку базу за поређење *Генерала* и *Ходочашића Арсенија Његована*. Пре него што приступимо анализи самог драмског текста, за питање ироније биће неопходно прво се на остатак ауторског коментара и аутопоетичке сугестије индикативне за разумевање мотивације аутора, као и контекста настанка самог текста.

### Ауторски коментар

Наставивши са читањем коментара пре почетка драме *Генерали*, осврнућемо се на још један индикативни тренутак у тексту, подједнако релевантан за разумевање као што је и стилизовани аутопоетички осврт о коме је до сада било речи.

То је, наравно образложење ауторове мотивације и појашњење угла из којег је приступио драмском тексту, оставивши читаоцу поетички путоказ и смернице за тумачење.

У наставку, коментар који претходи драми фокусира се на ауторов однос према теми рата и антиратног текста:

„оно што ме је комаду привлачило није мање више успело доказивање тезе да је рат бесмислен и страшан. Да је рат бесмислен и страшан знамо сви и то све више знамо уколико све више ратујемо. (извесне шансе да га опет заволимо имаће рат, очигледно, тек ако и када ратовати престанемо.) Тзв. Антиратне књиге никада ме нису занимале због своје опште идеје, већ или због драмских ситуација што их описују или због карактера којима се баве. (Признајем међутим, да бих затомио свој пацифизам и без предрасуда, чак са задовољством, прочитао једну проратну књигу, ако би неко умео добро да је напише.)“ (Пекић 1984)

Однос антиратног сентимента и онога што аутор зове *проратним* представља базичну дихотомију на којој ће значењска конструкција *Генерала* и бити утемељена. Наравно, управо из ове дихотомије и произилази плодно подручје за обликовање текста кроз иронијску основу.

Драма се рађа на темељима иронијске перспективе која дозвољава задржавање пацифистичке антиратне позиције, истовремено остављајући простора за испитивање мисли да

ли у рату, или барем идеји рата, постоји и нешто вредно дивљења, нешто драгоценије, нешто што превазилази банално очигледну „тезу да је рат бесмислен и страшан“. Аутор то и сам истиче, проналазећи исти импулс духа и у тренутку стварања атомске бомбе.

„Сетимо се племените стваралачке радости, с којом је „Отац атомске бомбе“ Ј. Р. Опенхајмер, у пустињи Аламогордо, дочекао прву нуклеарну експлозију. Отровну печурку што је израсла из његовог мозга на преко три хиљаде метара висине и бљеском људског сазнања обасјала планине на 10 миља удаљености. Радост је била спонтана, искрена, човечна. У том сакросанктном обреду Науке, никаквим моралним обзирима необесвећена (Обзири су дошли после Хирошима, као да Аламогордо није био и Хирошима, и Нагасаки, и сви они градови које ће се у атомском рату будућности претворити у шљаку и успомену.)“

Користећи сликовиту метафору „отровне печурке израсле из мозга“ која „бљеском сазнања“ обасјава природу, Пекић започиње артикулацију идеје која ће бити тематски центар драме и, могло би се рећи, срж lika Ђорђија Његована како у *Бенералима*, тако и у сценама Златног руна у којима се појављује – идеје рата лишеног праксе и сведеног само на теорију, на чисту мисао, на готово слободну, уметничку експресију. Наравно, свестан да је испитивање креативног, позитивног и занимљивог у рату готово немогуће обрадити на убедљив начин у неиронијском, референцијалном тону, аутор мора да пронађе механизам који ће му дозволити да испита идеју *проратног*, а да текст истовремено задржи антиратну природу. У том светлу, иронија постаје катализатор за испитивање идеја које у неиронијском тексту не би ни могле бити уверљиво артикулисане. Додатно, још важнија је повратна спрега овог механизма – иронијски говорећи о *проратним* елементима, аутор ствара текстуално окружење у коме је могуће на убедљив начин представити и антиратне идеје. Како истиче у цитираном делу коментара, „Да је рат бесмислен и страшан знамо сви...“ (Пекић 1984), показујући својеврсни отклон према идеји антиратне тематике, готово је категоришући као тривијалну мисао (сви знају да је рат бесмислен и страшан, па о томе и не вреди говорити) коју је мање или више успео да обликује у драми. Међутим, говорећи о проратном на иронијски начин, изграђује се платформа на којој се поново, у естетски убедљивом смислу, из новог угла, може пласирати идеја да је рат бесмислен и страшан. На овај начин, супротстављајући семантичке опозите, Пекић долази до палете нових значења која би без судара антиратног и проратног била недоступна и која му пружа простор да истражи позитивно и племенито у ратовању, што у коментару и истиче као нешто што га стваралачки посебно привлачи, али, можда још важније, ово сукобљавање омогућује му да убедљиво реартикулише и из другог угла оживи идеју да је рат бесмислен и страшан, упркос томе што је оцењује тривијалном у овом коментару. Ово двојство аутор на крају коментара и сам подвлачи говорећи:

„Верујем, зато, Фелдмаршалу Лудендорфу кад у рату види грандиозну теквину историје и могућности најблиставијег стваралаштва, али верујем и крицима ратника коме то стваралаштво чупа утробу.

Верујем, дакле, и Ђорђију Његовану.“ (Пекић 1984)

Посебно је занимљиво да у рукописном издању из 1968 (Пекић 1968, у коме цео овај коментар не постоји, пре драме постоји само следећа примедба:

„Писац сматра савршено ирелевантном чињеницу што се драма дешава у Југославији, и што су њени protagonisti југословенски генерал, немачки пуковник и руски мајор.

Са незнатним изменама она би се могла догађати у Француској са француским пензионисаним генералом, немачким пуковником и америчким мајором, или у Холандији са холандским генералом, немачким пуковником и енглеским мајором. Или било где на свету где живе генерали, заљубљени у свој позив, и убеђени у своје позвање.“ (Пекић 1968)

Упоредивши ову кратку примедбу са значајно опширнијим и сликовитијим коментаром у издању из 1984., можемо уочити пре свега инсистирање на универзалности самог текста. Интересантно је да је у каснијем издању одлучено да се ова примедба изостави, као да је читаоцу (режисеру/публици) указано веће поверење да универзалност самостално пронађе у тексту или је, са временском дистанцом и након извођења драме сазрело и веће поверење да сам текст ову универзалност комуницира на одговарајући начин. Додатно, индикативно је да је фокус померен са универзалности на објашњење жеље да се испита оно позитивно у рату и ратовању. Мотивација за ову промену фокуса може бити вишеструка – са једне стране, могуће је да је аутору било потребно да додатно истакне потребу за испитивањем проратног као главне тематске осовине ове драме будући да се кроз иронијско изобличење ликова и идеја фасцинације племенитим у рату може у рецепцији и тумачењу изгубити и утопити у антиратна значења која су читаоцима/гледаоцима очигледна. У том смислу, за питање ироније занимљиво је приметити да би оваква измена значила да је и аутор сам био свестан дисбаланса и начина на који ће читалачка/позоришна публика интерпретирати текст и да ће идеја антиратног бити очигледнија од покушаја да се испита има ли нечег племенитог и вредног у идеји ратовања, поготово ако се има у виду свест да је значајан део публике и сам прошао искуство другог светског рата.

Са друге стране, занимљиво је поставити питање да ли је примедба у верзији текста из 1968. остављена како би се аутор, свестан разноврсности могућих тумачења када је иронијски текст у питању, дистанцирао од зломисленог читања које би текст могло интерпретирати као критику југословенских генерала током другог светског рата – нечега што би у друштвеној клими у тренутку настанка драме свакако било третирано као критика савремене политичке струје, што је поготово релевантно ако се узме у обзир да је драма написана и извођена први пут пре Пекићеве емиграције у Лондон 1971., док је још увек живео у Југославији, под лупом режима као политичка *persona non grata*. (нека биографска референца)

Промена коментара који претходи драми само је додатни индикатор који истиче колико важну улогу иронија игра за обликовање значењских и интерпретативних потенцијалности *Генерала*. Текст се истовремено може тумачити као испитивање има ли у рату нечег племенитог (оно што аутор истиче као елемент који жели да истражи), као антиратни текст (вероватно очигледна интерпретативна перспектива и последица иронијски обликованог текста) и као друштвена и политичка критика (оно што се наслућује из примедбе у рукопису из 1968.). Управо је овакво значењско многозвучје и интерпретативна мултивалентност истовремено и последица иронијског дискурса и плодно тле за игру иронијским значењима, посматрајући постмодерну исавремену иронију на на начин на који о њој пишу Хачионова (Hutcheon 1994) и Авенесијан (Avenessian, 2015) – као судар различитих, често опречних значења који не резултира простим окретањем примарног/референцијалног значења већ ствара нови сет значења која не припадају ни опсегу референцијалног, нити, нужно, опсегу супротног већ представљају јединствени амалгам. Једноставније, драма није проратна или антиратна нити проратна како би била антиратна, већ је и антиратна и проратна. Наравно, овакав закључак отвара кључна питања за анализу, како драме *Генерали*, тако и *Ходочашћа Арсенија Његована* – пре свега због чега је аутору уопште потребно да искаже проратно и антиратно истовремено, шта овакво представљање стварности говори о стварности самој и друштвенополитичком контексту у коме је потребно или пожељно на овај начин писати о рату, генералима и војној вештини, и због чега би читаоцу тако нешто било интерпретативно релевантно.

До сада смо покушали да покажемо да иронијска опозиција између опречних значења уписаних у тексту представља темељиту семантичку структуру која у текст продире и пре почетка

саме драме, кроз ауторов аутопоетички коментар и својеврсни осврт на однос рукописне верзије драме и касније објављене верзије.

У наставку анализе, фокусираћемо се на испитивање коришћења и природе ироније у обликовању ликова, позорнице и значењског слоја саме драме, са циљем одговора на питања наведена на крају овог одељка.

### Анализа драме – Позорница и иронија у простору

Иронијски дискурс у драмском тексту читаоцу је уочљив приликом саме изградње позорнице у првим елементима текста са којима се сусреће (наравно, гледаоцима у позоришту иста иронијска сугестија била би очигледна кроз сценографију). У само изграђивање позорнице, аутор смешта низ цитата који би требало да висе на зидовима и који глорификују рат на својеврстан начин и говоре о њему са позитивне тачке гледишта, сугеришући проратну перспективу за коју је аутор, према сопственим речима, највише заинтересован и коју жели да упише у лик Ђорђија Његована. Са друге стране, у правом пекићевском маниру, цитати који претходе тексту остављени су као интерпретативне, интертекстуалне мрвице хлеба које читаоца упућују ка могућим правцима тумачења. Наравно, аутор ову праксу изводи у готово свим романима и у наставку рада осврнућемо се како оваква циљана интертекстуалност обликује иронијски дискурс у *Ходочаићу Арсенија Његована*. За сада, за интерпретацију релевантно је задржати се на цитатима уграђеним у саму позорницу, а превасходно на цитату Ериха вон Лудендорфа који аутор у издању из 1984. истиче испод наслова драме, помиње у коментару пред драму и смешта и на саму позорницу:

„Рат је грандиозна тековина историје и даје најшири простор блиставом стваралаштву.  
(ЕРИХ ВОН ЛУДЕНДОРФ)“ (Пекић 1984)

Из саме присутности овог цитата у тексту *Генерала*, може се наслутити његова важност за сам текст, или барем за *проратни* идејни слој за који је аутор заинтересован. Важно је приметити да и кроз овај цитат, иако је представљен као носилац идеје о позитивном у оквиру рата, провејава вид ироније, и то на два начина. Прво, у самом цитату се сукобљава идеја рата као нечега што је у својој природи деструктивно са идејом да се ради о стваралачкој активности, на којој аутор инсистира и у поменутом делу коментара у коме на примеру деструкције атомске бомбе истиче креативност и стваралаштво Опенхајмера. Управо се кроз компоненту стваралачког и изграђује целокупни спектар значења на којима се гради иронијски корпус значења, као и ликови Ђорђија Његована и Блауринга. Друго, непорециво је да и Блауринг и Ђорђије Његован у својим стратегијама касније у драмском тексту стварно и показују висок ниво креативности и стваралаштва, међутим, читаоцу је јасно да су и један и други суштински лишени праксе и могућности да стваралаштво искажу на другом нивоу до теоријском – чиме се намеће питање да ли је рат истински креативан или су креативност и стваралаштво у рату ограничено на неоствариве стратегије и салонске теоријске расправе. Додатно је занимљиво испитати тему стваралаштва у рату у контексту изједначавања овог стваралачког модалитета са уметничком креативношћу и стваралаштвом (о питањима уметничког стваралаштва биће више речи у одељку рада везаном за драме *Злато руно* или *судбина уметника* и анализу треће књиге *Златног руна*).

Осим цитата, аутор користи и елементе саме позорнице како би и пре почетка дијалога истакао фасцинацију ратом и ратовањем, кроз преувеличану, комичну стилизацију самог

простора, стварајући својеврсну хипервојничку атмосферу. Ово комично, наивно, хиперболисано инсистирање на војничком понашању, држању, размишљању и стилизацији, консистентна је карактеристика у грађењу lika Ђорђија Његована, како у *Златном Руну*, тако поготово у *Генералима*. У драми, наравно, где Ђорђије Његован добија много више простора као централни лик, ова бурлескна стилизација прелива се и на позорницу. Бубњава добоша је нешто што се пушта помоћу грамофона, војни предмети мешају се са свакодневним предметима и тако чакље за набијање барута постаје пајалица, рукохвати фотеле су кундаци карабина, ноге фотеле постају топовски точкови, а табуре је настао од сандука за муницију. Инсистирајући на комичној хиперболи, аутор кроз сценографију читаоцу на очигледан начин ставља до знања да се суочава са светом, готово дословно преломљеним кроз призму фарсичне војне стилизације. Војничка историја и „археологија“ под притиском свакодневице, измештени из одговарајућег контекста, постају комични предмети који наговештавају са каквим ће се јунацима читалац сусрести.

Важно је приметити да текст, поред претеривања у стилизацији сцене у војничком контексту, експлицитно истиче и да у кући Ђорђија Његована „влада војничка атмосфера, која строгошћу и доследношћу улива поштовање“ (Пекић 1984). Очигледно (и кључно) питање са којим се читалац суочава након овакве поставке сцене је како је могуће да одређена атмосфера улива поштовање ако је простор декорисан кроз тривијализацију и деконтекстуализацију војних предмета и, додатно, шта овај сукоб говори о житељима оваквог простора? Ако се поново вратимо на поглед на иронију као семантички механизам који сударајући супротности открива различите нијансе значења сударених опозита и у том процесу производи нова значења (Ханч референца), може се приметити да се оваква карактеризација уклапа у оно што смо већ уочили анализирајући и сам предговор драме – аутор се труди да са једне стране задржи „поштовање“ које ће војничком корпусу значења очувати својеврсни „повлашћени“, „узвишени“, статус који војна професија и високи, генералски, чин, инспиришу, међутим, у окружењу у коме је све војно тривијализовано и обојено јефтином свакодневицом, ствара се иронијска тензија између узвишеног, војног, процедуралног и ниског, свакодневног, и обичног. Управо кроз овај судар, текст припрема читаоца, постављајући основу за иронијски тон целокупне драме.

Такође, поред тривијализације и сударања војничког са свакодневним, простор наговештава и својеврсну интелектуализацију рата и његову академизацију, које ће се у драми супротставити одсуству праксе. Генерал Његован живи окружен ратним књигама и приручницима, качи цитате војсковођа међу географске карте и рату генерално приступа као академској дисциплини – анализирајући ратну историју и теорију (читаоци у *Златном руну* такође имају прилику да се упознају са теоријски контроверзним рефератом за одбрану Краљевине Југославије који генерал Његован путем својих родбинских и политичких познанстава покушава да упути генералштабу и југословенском двору). Управо је и ово инсистирање на теоријском, лишеном праксе и то у области у којој је практично доминантно, показатељ централне иронијске тензије на којој је драмски текст и изграђен.

Иронијски дуалитет уписан у позорницу само је наговештај који ће додатно бити развијен приликом обликовања ликова у драми, наравно, превасходно Ђорђија Његована и Блауринга.

Генерала Његована читаоци/публика упознају кроз расправу са Меланијом о томе од ког материјала му је сашила нове гаће. Наиме, он је инсистирао да буду сашивене од најгрубљег платна и незадовољан је пошто је једини доступни материјал био трпезаријски столњак. Индикативно је да аутор баш на овај начин бира да уведе генерала на позорницу и тако га представи генерала публици – кроз читав ритуал облачења читаоцу постаје недвојбено јасно да се спој узвишеног генералског држања, војничког понашања и опхођења, суочава са свакодневицом,

тривијалним и ниским проблемима болесног и немоћног старца. Цео лик изграђен иронијским изобличењем прототипског уваженог генерала – изгледом, држањем, пореклом, образовањем Ђорђије Његован се уклапа у идеју о идеалном војнику, али ова идеја је искривљена је, пре свега контекстом, а са друге стране и дисонанцом између Ђорђијеве перцепције контекста и драмске стварности која је публици и другим ликовима очигледна. Наравно, како би комични ефекат заснован на овом контрасту био још истакнутији, расправа о материјалу од кога су гаће сачињене представља савршен комични опозит Ђорђијевом (формалном) положају, али и висини задатка који је сам себи наметнуо - анализа стратегије Другог светског рата и савезничког искрцавања у Нормандији. Кроз целу драму, његов лик Пекић гради кроз судар Ђорђијевог неразумевања контекста, контекста самог и узвишених војничких карактеристика, које аутор користи како би истражио проратни корпус значења, о чему је говорио у коментару на који смо се осврнули у претходној анализи. Исти поступак биће очигледан и у прози, ако погледамо начин на који се гради лик Арсенија Његована у *Ходочашћу Арсенија Његована* о чему ће бити речи у каснијем одељку рада.

Ако се са читањем драме настави контексту супротности антиратног и проратног долази се до питања зашто је аутору био потребан лик који не разуме свој контекст и због чега је баш такав лик представник „идеалних“ војних карактеристика, такорећи, због чега је потребна карикатура војника да би се говорило о рату? Додатно, шта се постиже овим контрастом, да ли аутор заиста долази до „проратног“ о коме говори у коментару или проратно постаје контратег који помоћу иронијске клацкалице само додатно уздиже антиратно. На крају, да ли је у Пекићевом приповедном модусу уопште могуће изградити нешто што би се могло назвати проратним или је у питању интелектуална игра, помоћу које аутор долази до стваралачког и креативног израженог у контексту рата, а можда ближег уметничкој креативности, теми која је Пекићу била инспиративна у низу других фикционалних и нефикционалних текстова (трећи том *Златног руна, Успење и суноврат Икара Губелкијана, Мегалос Масторас и његово дело, Уметност и стварност*, драма *Златно руно*....).

Вративши се на поглед на иронију као на семантички механизам који сукобљавањем опозита долази до нових значења и који читаоцу пружа интерпретативну позицију из које постојеће опозите може сагледати у другом светлу, можемо доћи до закључка да је тексту био неопходан начин да о рату говори „као да има смисла“ како би бесмисао и страшна природа били исказани на начин који једнодимензионални, директни говор о томе да је рат страشان и бесмислен (оно што аутор према сопственим речима у коментару пре драме жели да избегне). Неопходан је лик коме се може поверовати када са поштовањем и дивљењем приступа ратној вештини како би антиратни контекст добио вредност. Другим речима, да би се естетски и интелектуално говорило убедљиво против нечега, поготово против нечега врло јасног и присутног у култури, против чега је очигледно свако против, као што је у овом случају рат, тексту је било неопходно да на својеврстан начин изгради интересовање читалаца и успостави тему као нешто о чему је вредно говорити, пре него што дође до њеног иронијског извртања. Наравно, још интересантније је да се успостављање и извртање не дешавају у линеарном редоследу, у коме би се прво успоставио слој текста који би читаоце убедио у једну ствар, а затим би се кроз неки иронијски обрт изврнуо спектар значења (гледалац у позоришту на крају представе сазнаје да Годо неће доћи или да, као у драми *Чај у пет* госпођа Хортон не продаје кућу већ само тражи друштво, о чему ће бити више речи у делу рада који се бави овом драмом), већ ова значења коегзистирају истовремено током целе драме. Ова истовременост заправо је занимљива карактеристика иронијског дискурса присутног у целокупном Пекићевом стваралаштву, што се и савршено уклапа у изложени теоријски оквир који на иронију превасходно гледа као на семантички механизам који

функционише путем кондензације и изобличавања референцијалних и иронијских значења у оквиру једног исказа, то јест семантичке целине. Ђорђе Његован истовремено мора бити карикатура генерала како би антиратна значења била актуализована, али, да би био уверљива карикатура, мора бити кредибилна/препознатљива фигура генерала. Другим речима да би се дошло до естетски уверљиве поруке да је рат бесмислен, у Пекићевом стваралаштву рат мора, барем мало бити и племенит, стваралачки и креативан. Аутор овакву значењску конструкцију проналази/изграђује управо и градећи лик Ђорђе Његована. Кроз читав текст, истиче се његово војничко образовање и (теоријску) компетенцију – он константно цитира војсковође, објашњава стратегијске појединости искрцавања савезничких снага, показује беспрекорно познавање војне историје, као да је циљ да се читаоци/гледаоци убеде у кредибилитет знања и генералских способности Ђорђе Његована, или барем у то да његово резонување није у потпуности могуће дискредитовати.

Наравно, оно што ће га очигледно дискредитовати је и његово истовремено инсистирање на уплитању војне терминологије у свакодневне тривијалности, на пример, инсистирање да му гаће буду сашивене од грубог платна пошто војнику „не приличи“ удобност, инсистирање на томе да се храни оскудно као и војници у рову и цео низ понашања чија комичност произилази из ироничног судара перципиране стварности Ђорђе Његована са референцијалном стварношћу која је читаоцу очигледна - да се ради о старом и болесном човеку без војног искуства, који је у донкихотовском маниру поверовао сопственим романтичним представама рата, заснованим пре свега на теорији, историји и фикцији. Важно је истаћи да управо ово романтично тумачење ратног игра вишеструку улогу како за тумачење тако и за композицију самог дела. Са једне стране ова искривљена перспектива Пекићу омогућује да слободно истражи оно што у коментару истиче као тему за коју је посебно заинтересован, а са друге, управо му то истраживање позитивног и креативног у теми страшној као што је рат, пружа платформу са које критика ратног постаје убедљива.

Ова дисторзија између перцепције стварности главног лика, кроз коју је у великој мери преломљена приповедна (у овом случају драмска) перспектива, и перспективе публике главни је семантички механизам којим се и постиже жељени комични ефекат, али и критика рата и истраживање племенитог и креативног, чак и у рату. Ову разлику текст додатно истиче кроз објашњење Меланије Фуко која говори:

МЕЛАНИЈА: Пуковниче Блауринг, он никад није командовао у рату.

БЛАУРИНГ: Због кратковидости претпостављених, јамачно?

МЕЛАНИЈА: Због неспособности, пуковниче, потпуне неспособности на командним положајима... Зар би га пустили из заробљеништва да нешто вреди?

БЛАУРИНГ: (*Значајно.*) Постоје и кратковидости непријатеља, *Мадаме*.

МЕЛАНИЈА: (*Усплахилено, гледајући у врата.*) Апелујем на вашу официрску част, господине! Не смете ово узети озбиљно. Генерал је тешко болестан, има тумор у стомаку за кога мисли да је чир... И ово је забава једног разочараног, заборављеног и болесног... лудог, господине, лудог старца!... (Пекић 1984)

Ако је до овог тренутка публика и могла да сумња у Ђорђејеву (не)компетенцију, аутор бира да истакне перспективу Меланије која публици нуди додатни контекст за оно што је претходни текст учинио очигледним и поред инсистирања да се Ђорђејево фанатично познавање и дивљење ратној теорији и историји супротстави његовој очигледној измештености из (њему) релевантног контекста. Међутим, текст управо инсистирањем на Ђорђејевој перспективи наставља са перпетуализацијом иронијске поставке у којој, иако је савршено јасно и још додатно

објашњено шта је „истинито“, читалац/гледалац све време проводи гледајући драмски свет кроз перспективу Ђорђија Његована. Предмет драме тако не постаје питање шта рат **јесте** већ шта рат, наизглед, **није** и иронијским обртом, кроз говор о томе шта није (оно што Ђорђије мисли да јесте) рат долази се до антиратне тематике, што и представља најједноставнији иронијски механизам који Пекић користи, међутим, оно што текст *Генерала* (и *Ходочашћа Арсенија Његована*) не зауставља се ту већ иронијску тензију затеже до граница издржљивости, чинећи иронијски израз истанчанијим, тананијим и богатијим оспољењем постмодерног драмског (и прозног) израза. Поменута иронијска тензија огледа се са једне стране у поменутој перпетуализацији иронијске перспективе, а са друге стране у додатном мешању иронијској и стварносног дискурса (стварносног на начин на који можемо претпоставити да аутор рачуна да ће га читаоци/гледаоци драме тумачити).

Перпетуализација се огледа у томе што Ђорђије Његован у Блаурингу налази саговорника, то јест иронијског двојника који заједно са Ђорђијем постаје носилац креативности и стваралачког у оквиру ратног дискурса. Наравно, публици је јасно да су обојица подједнако некомпетентни, један, генерал који никада није командовао и чији план за одбрану Краљевине Југославије двор и генералштаб игноришу, и, други, који целу своју каријеру проводи као надлежни за војну менажу, притом тврдећи да ја управо његов план за одбрану Европе дискредитован на сличан начин. Како би се поменута перпетуализација иронијског дискурса наставила и иронија проширила на цео драмски свет, аутору је био потребан управо овакав лик – на исти начин некомпетентан, на исти начин дискредитован у војној хијерархији, на исти начин романтично заљубљен у идеју рата и ратну теорију и лик који би се Ђорђију Његовану придружио у креативној и стваралачкој игри.

Оштрини иронијске оштрице додатно доприноси и што се ова два лика налазе на зараћеним странама, где можемо уочити два релевантна тренутка. Први је да је ово сугестија да, која год се од зараћених страна стави под лупу, увек ће се наићи на некомпетентне официре, манијачно заљубљене у идеју рата. Да је ово релевантан правац тумачења, можемо закључити и из већ наведене примедбе у рукописном издању у којој аутор говори да би се драма могла одиграти „...било где на свету где живе генерали, заљубљени у свој позив, и убеђени у своје позвање.“ (Пекић 1968.)

Други је да ови ликови, иако би, судећи по својим положајима на зараћеним странама, требало да буду противници, управо један у другоме налазе саговорника и истомишљеника. Меланија Фуко не схвата озбиљно планове и анализе Ђорђија Његована, посматра га као болесног и лудог старца. Међутим, Пекићев иронијски поступак гради још једног лика који припада ратном дискурсу на начин на који и Ђорђије Његован и, тај лик му, у правом пекићевском решењу, бива формално супротстављен. На тај начин се додатно обесмишљава ратничка делатност и „убеђеност у ратничко позвање“ – једини који могу учествовати у ратничком дискурсу – у овом случају ближе уметничком него војном. Рат је издвојен из стварности и представља се као издвојена креативна и ефемерна делатност, делатност која постоји кроз стратегије и планове и надилази стварност. Ово надилажење стварности очигледно је из саме стратегијске игре на коју аутор бира да искористи највећи део драмског текста. Управо у овој игри оба лика константно претерују, смишљају немогуће сценарије и, генерално, третирају рат као интелектуално надигравање, пре него као стварну, и прилично страшну делатност са великим последицама. Иронијски, једини који Ђорђија разуме у оваквом приступу рату је његов формални противник – иако им је формални циљ да као ратни противници униште један другог, готово једини саговорник којег Ђорђије има на (и ван) сцени управо је Блауринг. На овај начин аутор користи иронију како би истакао да једнакост између ових ликова која произилази из њиховог заједничког, искривљеног виђења рата,

превазилази формални однос њих двојице као официра на зараћеним странама. Ово постаје још истакнутије константним мењањем страна у њиховој стратешкој игри, игри која открива свест незаинтересовану за политику, формалне односе и, могло би се закључити, референцијалну стварност рата уопште.

Иронијски представљајући ову интелектуалну и стваралачку игру, пуну усхићења и заноса лишеног свести о референцијалној природи рата, текст *Генерала* читаоцима на убедљив начин истовремено представља антиратну сугеришући да су ратом фасцинирани некомпетентни занесењаци који разумеју само једни друге, али и открива да се стваралачко, маштовито и креативно могу пронаћи чак и у рату и да управо ова стваралачка и „занесењачка“ свест проналази свој пут у сваки део људске делатности.

Важно је приметити да текст константно шета по граници између представе стварности Ђорђија Његована и Блаурина и њихове ратне игре и референцијалне стварности. У горе наведеном цитату, Меланија Фуко сугерише шта се заправо дешава, Блауринг и генерал један другоме и откривају сопствене судбине – Ђорђије није провео дан рата као активан војник - премлад за Балканске ратове, пензионисан пре Другог светског рата, а у Првом светском рату је први ратни заробљеник тако да фактички проводи рат потпуно заобилази, док Блауринг никада није имао везе са стварним фронтом, већ је током сваког сукоба обезбеђивао храну за војску, потпуно удаљен од епицентра дешавања:

ГЕНЕРАЛ: А зар је праведно и часно да се ја целог живота за рат спремам, а да ни у једном не учествујем дуже од три дана?

БЛАУРИНГ: Ја сам годинама учествовао, па ми опет ништа не вреди. Увек једно те исто! Кобасице, кромпир, пиво! Кобасице, кромпир, пиво! (Пекић 1984)

Кроз константно провејавање референцијалне стварности и сугестије читаоцу шта се „заправо дешава“, текст одржава набој између перспективе ликова и онога што ће читаоцима/гледаоцима бити јасно препознатљиво као истинито тумачење стварности. Кулминација супротстављања ових дискурса долази управо и у кулминацији стратешке игре Његована и Блаурина која достиже свој врхунац њиховим трансом у коме избезумљено скачу по мапи Европе, желећи да све униште. Управо у том тренутку, ове две супротстављене стварности почињу да се синхронизују и спајају у једно:

”...  
ГЕНЕРАЛ: (У светом трансу.) У прах претварам Лондон и Енглеску! (Скаче на генералштабни сто и као суманут игра по мапи Велике Британије.) Смрт! Смрт! Смрт!

БЛАУРИНГ: (Уништавајући такм мапу Немачке и скачући око стола.) Смрт! Смрт! Смрт!

(Он тренутка када Његован и Блауринг започињу да „бомбардовањем“, из дубине простора, најпре потмуло, а онда све јаче, чује се прво марш нацистичке странке „Horst Vesel Lied“, а затим као контразвук српски марш из Првог светског рата „Марш на Дрину“. Маршеви јачају и мешају се у један моћан звук који осваја сцену, уз који ће два војника сјајних очију и занесене душе, ћутке наставити да мрве један другом „војске“. Претвориће се то најзад у симфонију уништења. Али ће ускоро, у борбену музику почети да се мешају стварни шумови рата, митраљески рафали, експлозије бомби и праштање пушчаних метака. Изгледаће с почетка да стравични звуци смрти долазе, као и маршеви, из њихове помућене свести, да је то тек звучна пројекција њиховог смртоносног махитања....“ (Пекић 1984)

У наведеном цитату долази до спајања перспектива – онога што је до сада била „ратна игра“ две комиком и иронијом устројене карикатуре војника, одједном се стапа са оним што

представља референцијалну стварност и начин на који и читаоци доживљавају рат. Ако је до овог тренутка доминантна била перспектива Ђорђија и Блауринга, перспектива којој је читалац могао само да се насмеје, аутор у потпуности мења тон на сцени, стапајући референцијалне ужасе рата са деструктивним трансом ликова. Кроз спој ових перспектива се поентира са идејом да је будаласта игра некомпетентних војсковођа заправо најбоља представа за то шта стварни рат и јесте. На тај начин се, коришћењем иронијског обрта сваки рат, чак и забавна, племенита, и креативна игра два симпатична и безопасна старца изједначава са „симфонијом уништења“ правог рата представљених на сцени кроз ратну музику, звуке и снимке рата. Иронијски механизам функционише управо у спајању перспектива ликова и перспективе публике – семантички механизам почива на реконтекстуализацији сцене и ликова. У контексту драме, карикатура некомпетентног, али немоћног официра који је ограничен на фантазију доноси смех, међутим, променом контекста, исти тај ум, некомпетентан, али заљубљен у рат, постаје застрашујућ, доносећи рату у драми нови тон. Креативност, маштовитост и разиграност у драмском крешенду постају ствар деструкције и смрти и пред читаоца се ставља једна иронијска слика у којој се мешају значења уписана у карикатуралне фигуре официра са значењима правог рата, стварајући тако нови колоплет значења у коме се стварни рат представља као производ ума какав поседују Блауринг и Његован. Прави рат се тако обесмишљава, изједначава са фантазијом лудих и некомпетентних официра заљубљених у свој позив, немарних и незаинтересованих за судбине својих војника, цивила, па чак и страну за коју ратују. Истовременом, стављањем знаком једнакости између карикатуре генерала са стварним дешавањима у рату, војне маштарије и креативност добијају нову димензију стварности која до овог тренутка у драми није постојала – кроз антиратни слој који драма остварује овом кулминацијом, одједном постаје важно о чему генерали маштају, постаје важна њихова креативност и постаје страшно што је ум опседнут, колико год креативан и маштовит, у позицији да утиче на људске животе. На овај начин, једино је кроз сударање, наизглед, бесмислице са стварносним у постмодерној драми могуће на ненаиван начин суочити се са темом рата и написати антиратни текст – једино је играњем са апсурдно хиперболисаним „проратним“ умом, аутор успео да се приближи антиратном, за шта му је била неопходна иронијска подлога.

Међутим, након кулминације ратне игре Ђорђија Његована и Блауринга и након иронијског обрта у коме се стварни рат изједначава са романтичним фантазијама лудака, долази се до новог нивоа Пекићевог иронијског поигравања, поновним враћањем на првобитну визуру ратног као стратешке игре и интелектуалног надметања. Доласком Руса, читалац је нагло измештен из контекста ратне игре која се претвара у представу стварног рата представљеног кроз звуке, али текст читаоца подсећа да је цела драма смештена у „стварни“ Други светски рат и да савезници улазе у Београд, тако укључујући још једну компоненту значења у постојећу семантички склоп, а то је укључивање и фактуалног рата који представља контекст целој драмској радњи. Текст тако намеће питање да ли је и Други светски рат управо творевина карикатуралног ума, ума који не разуме разлику између теорије и праксе, некомпетентног ума, без искуства и заинтересованог само за теорију и креативност у свом домену, деструктивног ума заљубљеног у рат и стратегију који не вреднује живот, стварајући једну бесмислена трагедију без разлога.

Додатно, важно је приметити да се препетуализација ироније, о којој је већ било речи, наставља и након кулминације драме - Руски мајор наставља да са Ђорђијем Његованом игра стратешку игру што додаје још један иронијски слој целој драми. И након „завршетка рата“, креативни, деструктивни ратни ум наставља да постоји и да ствара. Не дозвољавајући да се игра заврши у драми, аутор обнавља иронијску тензију на којој драма почива све време и план иронијског значења само се додатно стапа са планом референцијалног, додатно бришући границе

између „стварног рата“ и „ратне игре“. Закључак који се намеће из овога је да је устројство Пекићевог драмског света у *Генералима* такво да су границе између стварног рата и ратне игре заувек измешане, сугеришући да овакве границе ни не постоје – сваки рат је продукт карикатуралне свести која не зна за стране, животе, политику или циљеве, већ уме да самозаљубљено наставља рат, дивећи се самој себи на нивоу вишем од практичног, упркос практичној природи самог рата. У прилог овоме иде и ауторова примедба у издању из 1968. у којој инсистира на томе да је националност војника и зараћених страна неважна за сам текст, будући да је управо један од производа иронијске игре и идеја да ратну професију не занимају стране већ да је ратни ум заљубљен искључиво у своју теорију/технику, не и праксу. Иронијски обрт и лежи у томе што се овом заглављеношћу у теорију релативизује све оно за шта се стварни војници боре и гину – текст читаоцу говори да се у рату не гине за патриотизам, политику, идеале или шта год читалац има у својој представи рата, већ искључиво за генералску ратну игру.

Ако овај закључак погледамо у ширем контексту Пекићевог стваралаштва и, уопште, постмодерне заинтересованости за стварно и истинито као друштвене категорије и наративне конструкте, пре него *објективну* истину (Лиотар 1984), можемо уочити да је би је крајња мета Пекићеве ироније била природа рата и друштвеног односа према рату уопште – текст не покушава да представи јединствену, униформну слику јасне стварности већ, сударајући различите перспективе и, пружајући простор наизглед опречним гласовима, осликава свеж портрет рата као таквог. Смештајући иронијски семантички механизам у саму срж приповедног и драмског ткања Пекићев драмски (и прозни текст) откривају једну неухватљиву представу стварности, која готово да не може или, не жели, да читаоцу представи једнозначни одговор на питања која сам поставља.

Пре него што наставимо са анализом у којој ћемо се осврнути на који начин је слична техника у постављању односа иронијских перспектива употребљена у *Ходочашћу Арсенија Његована*, осврнућемо се и на још један, за иронију релевантан елемент, а то је место текста у оквиру одређене интерпретативне заједнице (Hutcheon, 1994) то јест, питање да ли је Пекићева иронијска оштрица у овом тексту усмерена према конкретној институцији, делу друштва или идеологији. Релевантност овог питања долази из нераздвојиве повезаности иронијског дискурса са социокултурним контекстом у коме дело настаје, будући да иронија генерише значења из садејства текста са контекстом – другим речима, у оквиру једне интерпретативне заједнице текст може бити схваћен као ироничан, саркастичан или на одређени начин критички настројен (Hutcheon, 1994) (Rorty, 1989). Међутим, занимљиво је применити овај поглед на *Генерале* и приметити да иронија у овом тексту превазилази „политички“ ниво иронијског обраћања и за мету не узима одређену особу или друштвену класу или одређену заједницу, већ предмет ироније постаје деструктивни, креативни ум заљубљен у сопствену стваралачку моћ. Пекић у примедби у рукописном издању истиче да је небитно да ли се ради о југословенском, немачком или руском војнику и да би националности могле бити замењене (Пекић 1968), међутим, занимљиво би било поставити питање да ли би и професија могла бити замењена – да ли је могуће замислити естетички и семантички успешну супституцију генерала за научника (пример који Пекић и сам користи у коментару издања из 1984. реферишући на рађање атомске бомбе и Опенхајмера, заглављеног у науку) или политичког лидера? Наравно, текст би морао да прође кроз одређене адаптације, будући да је урођен у војну тематику, међутим, у овом случају могуће је замислити исту семантичку матрицу која се уместо на војну грађу примењује на неку другу област друштва уз постизање сличног ефекта. Управо то сугерише да је војнички декор у драми заправо секундаран у односу на испитивање судара заљубљености у креативност са занемаривањем контекста и последица које та креативност може имати на свет. Такорећи, дубинским сударом

технике/теорије и праксе који се само оспољава кроз војни декор, али могао би се актуализовати у готово било ком домену.

Управо овакво коришћење ироније доводи до закључка да није реч само о извртању референцијалног значења како би се рекло супротно или како би се одређено значење учинило доступним само одређеном делу публике, већ да је реч о иронији која омогућује семантичку конструкцију која функционише на овим, али и на дубљим нивоима значења. Наравно, приликом грађења оваквог иронијског текста, готово да је немогуће побећи од овог нивоа „политичког“ значења, то јест значења која ће бити очигледна у оквиру одређене интерпретативне заједнице, било да су прозивод интенције аутора или не. Да је текст *Генерала* могуће читати и на нивоу политичког назире се и у потреби аутора да истакне да је југословенски генерал изабран само као пример и да би текст био истоветан са војницима било које националности у примедби у издању из 1968., знајући да је готово немогуће избећи читања која ће у тексту пронаћи критику савремене југословенске војске, поготово ако се у обзир узме и историја Пекићевог односа са савременом владајућом идеологијом. Наравно, иако константна иронијска тензија и инсистирање на грађењу текста тако да се увек оставља простор за генерализацију значења сугеришу да постоји јасна интенција текста да се иронијска општрица усмери ка рату уопште, што је додатно истакнуто у примедби пре текста, базирање текста на иронијској основи неизбежно обухвата и спектар значења који превазилази примарне интенције текста (и аутора) и укључује и могућност да се лик генерала Његована тумачи као пародија савремених генерала СФРЈ (због чега је вероватно било и неопходно истаћи да то није намера). Наравно, Ђорђије Његован је генерал Краљевине Југославије, не Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, што уноси додатни ниво комплексности у целу значењску конструкцију – отвара се питање да ли је аутор изабрао да некомпетентног генерала повеже са Краљевином како би замаскирао своју праву критичку позицију усмерену ка савременим политичким околностима или се овим избором критикује тадашње државно и политичко устројство. Наравно, да овакво зломислено политичко тумачење ипак није постало доминантан интерпретативни приступ у савременом јавном дискурсу, сугерише и чињеница да је 1974. године драма у режији Љубомира Дракшића емитована на РТВ Београд.

### Ходочашће као прозни одраз у огледалу

Осврнимо се сада на *Ходочашће Арсенија Његована* како бисмо упоредили начин на који иронија обликује, овог пута, прозни текст, ослањајући се на сличне значењске механизме како би се остварио жељени ефекат. Као што је у досадашњем тексту већ наведено, оба текста објављена су са само неколико година разлике, оба у центар смештају последње изданке породице Његован-Турјашки, радња оба текста везана је за догађаје у Београду у периоду током и након Другог светског рата и, најважније, оба као семантичку базу имају иронијску тензију постигнуту сударом читаоцу разумљивог и познатог контекста, представљеног кроз перспективу ликова, са перспективом централног лика.

У *Ходочашћу Арсенија Његована* поново се срећемо са централним ликом који не разуме контекст, потпуно несвесним своје позиције и реалности света који кроз своју перспективу осликава „неку стварнију реалности“ (Hutcheon, 1988).

Истраживачи који су се до сада бавили Пекићевим романом *Ходочашће Арсенија Његована*, било то у оквиру шире студије која претендује на приказивање поетичких црта Пекићевог романескног проседеа у целини (Пијановић 1991) (Батуран 1989), било то у оквиру

партикуларнијих истраживања (Јеремић 1978) (Микић 1981) (Милошевић 1984) (Станојевић 2010...) наводе иронију као један од кључних елемената Пекићевог прозног израза.

Међутим, иако наведени текстови истичу важно место ироније, како у Пекићевом опусу уопште, тако и у *Ходочашћу Арсенија Његована*, углавном говоре о односу који текст остварује према историји, књижевној и културној традицији, као и савременом културноисторијском контексту, најчешће констатујући постојање ироније, али не улазећи у подробнију анализу природе иронијског дискурса нити семантичких механизма заснованих управо на иронијском обликовању текста. Иако мноштво иронијских значења које текст носи не измиче луцидном интерпретативном поступку досадашњег истраживања, услед фокусираности на друге аспекте овог Пекићевог романа, ови текстови своје закључке, који су неретко врло интерпретативно потентни и повезани са спектром иронијских значења у *Ходочашћу Арсенија Његована*, не везују за иронију и не смештајући, тако, иронију у центар истраживачког интересовања. Наравно, ако се укратко осврнемо на саме текстове, видећемо да, иако иронија није била централни интерпретативни алат у досадашњем истраживању, проучаваоци увек истичу врло сродне семантичке поступке, а превасходно гротеску (Батуран 1989) (Пијановић 1991) (Мустеданагић 2002), што је врло индикативно и за питање ироније, будући да судар многоструких значења који израђа гротескну, трагикомичну и фарсичну природу *Ходочашћа* (Пијановић 1991) представља и централно интерпретативно тежиште и за питање ироније. Говорећи о овом мноштву значења Пијановић истиче да:

„...нужно је поменути да гротеска подразумева читав низ разнородних квалитета као што су неприродно, настрано, трагично смешно, карикатурално, фантастично, бизарно, ексцентрично и тд. Дакако, рач је о томе да ови квалитети, као чиниоци истог процеса, функционишу у систему, чини је заједнички називник – гротеска.“ (Пијановић, 1991)

Поменут плуралитет значења створен из мноштва супротстављених семантичких и приповедних перспектива, већ препознат у досадашњем проучавању као семантички систем на коме је заснована гротеска, представља темељ који, поред већ препознате гротеске израђа и постмодерну иронију, артикулисану на врло сродан начин као и у *Генералима*.

У даљем погледу на *Ходочашће Арсенија Његована* и однос овог текста са *Генералима*, Фокусираћемо се на иронијска значења која се остварују кроз интертекстуалне везе које Пекићев текст остварује са библијским претекстом, али и на могућа иронијска значења диригована кроз везу текста са социокултурним, ванкњижевним, контекстом, као и на сличност у поступку сучељавања перспективе лика са перспективом читаоца. Поред тога, погледаћемо и на који начин је лик Арсенија Његована обликован као једно од иронијских чворишта текста, на сличан начин на који је и лик генерала Ђорђија Његована третиран у оквиру драме *Генерали*, и, на крају, фокусираћемо се на однос између начина на који је сама иронија употребљена у сваком од ових текстова.

## Иронија у Ходочашћу и однос са Генералима

На самом почетку текста *Ходочашћа Арсенија Његована* читалац се прво сусреће са библијским цитатом из шесте главе Прве књиге Мојсијеве:

„И начини себи ковчег од дрвета гофера,  
и начини преградке у ковчегу.  
и затопи га смолом споља и изнутра..  
јер, ево, пустићу потоп на Земљу...  
(Прва књига Мојсијева, гл. 6.)“.

У овом поступку види се да је на сличан начин третиран читаочев први сусрет са текстом и његова интертекстуална повезаност са другим текстовима као што се то ради у *Генералима*, где се један слој значења у делу успоставља кроз низ цитата о величању војничке о ратне вештине. Наиме, аутор поново посеже за техником у којој кроз интертекстуалне везе уплиће семантичко клупко које ставља пред читаоца. Самим тим, прво питање везано за иронију у *Ходочашћу Арсенија Његована* представља која је улога овог библијског цитата у успостављању очекивања читаоца на самом почетку дела као и за успостављање сличне семантичке полифоније коју смо затекли у *Генералима* (а и у већини семантички најпотентнијих Пекићевих текстова). Због чега је управо потоп оно што се уплиће у *Ходочашће Арсенија Његована*?

У досадашњим читањима, Пијановић и Јеремић фокусирају се на однос који Пекићев текст остварује према „испошћеним и непродуктивним мисаоним обрасцима“ трудећи се да „процесом деканонизовања разобличи догматско устројство мисаоних система који су обележили историју“ (Пијановић 1991, 287). Пијановић би овај однос назвао деканонизацијом (Пијановић 1991), а Милошевић митомахијом, будући да он ове обрасце дефинише као митове (Милошевић 1984). Међутим, и један и други, свесни интертекстуалности Пекићеве прозе, као главну митску парадигму која се разобличава романом *Ходочашће Арсенија Његована*, препознају мит о поседовању, повезујући тако овај роман са корпусом Пекићевих романа о Његованима. Међутим, и један и други, иако напомињу библијски цитат из *Прве књиге Мојсијеве* који се јавља на почетку романа, а затим и у првој сцени на сахрани, не превиђајући важност коју овај цитат има како за њихове теоријске и интерпретативне концепције, тако и за значења садржана у роману, не истичу иронијску тензију са идејом о револуцији, са којом је Арсеније током целог романа суочен и која представља централну окосницу иронијског судара значења. Тај други мит, активиран цитатом, мит је о потопу, мит о радикалној промени, мит о револуцији, мит о смени старог и новог и успостављању хармоничног поретка.

Управо су деканонизација и разобличавање о којем Пијановић пише производ иронијске тензије која се ствара у овом делу. На сличан начин на који је у *Генералима* иронијски супротстављена идеја позитивног у војној вештини са очигледним катастрофалним последицама ратова, у *Ходочашћу Арсенија Његована* супротстављене су симпатије према поседничкој класи (како Арсеније сам за себе употребљава у роману) на једној страни са идејама револуције, исцртавајући кроз овај сукоб позитивно и негативно оба супротстављена поларитета. На једној страни стоји грађанска класа отелотворена у Арсенију - предатни капиталисти и индустријалци породице Његован-Турјашки, док са друге стоји револуција, промена, нови поредак приказан кроз друштвени и историјски контекст романа, познат читаоцу и свим ликовим осим Арсенија. Наравно, овај сукоб значења артикулисан је кроз сукоб Арсенија Његована са контекстом у ком се налази, револуцијом за револуцијом, универзално представљеном кроз мит о потопу.

Занимљиво је да је и у *Генералима* употребљен готово исти поступак, у коме је контекст кога су свесни сви осим главном лика супротстављен управо идејама и значењима персонификованим кроз централног лика. Очигледно је да је овај поступак био стваралачки инспиративан за Пекића, поготово када се ради о делима везаним за последње изданке породице Његован. Право питање је који је разлог што Пекић у овом поступку проналази овако потентан образац и, додатно, због чега је овај поступак везан баш за последње Његоване? Пре него што одговоримо на ова питања, осврнимо се додатно на библијски цитат којим се отвара *Ходочашће Арсенија Његована*.

Осим што се појављује на почетку дела, затичемо га и у првој сцени на сахрани Константина Његована, међутим у нешто промењеном облику. Наиме Федор Његован, Арсенијев нећак, оптужује Арсенија за Константинову смрт и, иако родом Његован, при првом његовом појављивању открива се као опонент свих „његованских“ својстава, што се може видети из следећег цитата:

„Млади Федор Његован, онај Георгијев неурачунљиви изданак стоји иза мене и шапуће: >>Начини себи ковчег од дрвета гофера, и начини преградке у ковчегу, и затопи смолом изнутра и споља...<< Молим га нека престане, међутим он с удвојеном срцбом наставља да декламује: >>Јер ево, пустићу потоп на земљу, да истреби свако тијело у којем има жива душа под небом, и што је год на земљи све ће изгинути...<< ...>>И рече Господ: Хоћу да истријебим са земље људе које сам створио, од човјека до стоке и од ситне животиње до птица небеских...<< Одмерене постхумне похвале господина Г. К-а добијају на самом улазу у моје ухо свој изопачени одјек >>... јер се кајем што сам их створио<<. Окрећем се према дрзнику колико ми скучен простор допушта: >>Можеш ли да ућутиш једном?<< Он ме разгледа као случајно нађен предмет, сталожено, зналачки: >>Могу, ујаче Арсеније<<, каже, >>али то неће помоћи. Бог је имао у виду и Његоване, у ствари, мислим да је нарочито њих имао у виду<<... >> Зашто си ти уопште дошао на овај погреб?<< >>Из задовољства.<< >>Дошао си да нас видиш како умиремо?<< >>Да<<...“ (Пекић 1991).

Федор Његован, који се у роману појављује на сценама сахране поставља се као алтернативни глас приповедачкој фигури Арсенија Његована, нудећи читаоцу да кроз другачију визуру сагледа фикционални свет Ходочашћа, у роману представљен углавном очима Арсенија Његована. Наравно, Федора Пекић поново користи у *Златном руну*, смештајући га у врло сличну улогу – својеврсног политичког и друштвеног опонента породице Његован који, иако и сам Његован стаје на страну управо револуционарних комунистичких идеја између два рата. Аутору је овакав лик био потребан из неколико разлога – у *Златном руну* које на другачији начин, мање директно иронијски, начин од *Ходочашћа* сецира природу грађанске класе у Југославији, лик као што је Федор Његован био је потребан како би употпунио портрет једне породице и једног времена, док је у *Ходочашћу* аутору био потребан још један приповедни глас који би читаоцу употпунио слику о томе ко је Арсеније Његован и шта све представља лик као што је Арсеније у друштвеном и класном смислу. Федор је у *Ходочашћу* лик који је способан да директно артикулише опозитне ставове и истакне друштвене проблеме којих су читаоци свесни, и за које је Арсеније, као носилац карикатуралне представе грађанске класе, слеп, неосетљив и неспособан за другачију перспективу. Полако градећи овакав лик, аутор изграђује

Управо кроз лика као што је Федор, аутор реартикулише библијски подтекст на који текст асоцира на своме почетку, изједначавајући га са револуционарним идејама које са собом носи лик Федора Његована. Овим цитатом, сугерише се да значења која са собом носи породица Његована представљају нешто што мора бити уништено и промењено. То нешто превасходно је опсесија поседовањем, бог приватног поседа коме Арсеније ходочасти, о чему пише Пијановић (Пијановић 1991), а за шта је аутор посебно заинтересован како у *Ходочашћу* тако и у остатку *Златног руна*.

Међутим, приликом артикулације опсесије поседом и кућама, аутор изграђује једну карикатуру предратног капиталисте из породице индустријалиста, на сличан начин на који изграђује и карикатуру генерала Ђорђија Његована у *Генералма* (и, делом у *Златном руну*). Арсеније је несвестан друштвених промена, несвестан стања својих кућа, себе зове кућевласником и рентијером (сматрајући то посебном професијом и позивом), развија комично заљубљенички однос према својим кућама, дајући им женска имена и користећи метафоре и начин говора о њима као да се заљубљује и сл. Додатно, он је, што је читаоцу очигледно од самог почетка, несвестан друштвених промена и промене сопственог социоекономског статуса усред вишегодишње изолације која започиње мартовским демонстрацијама 1941, на сличан начин на који Ђорђије Његован инсистира на војничком понашању и држању и, уопште, бављењу војном вештином. У *Ходочаићу Арсенија Његована* је ова несвест главног лика о сопственом контексту додатно појачана тиме што је он заправо кроз готово читав роман показује потпуно неразумевање контекста у коме се налази, док, са друге стране Ђорђије ипак донекле разуме своју ситуацију – разуме да је пензионисан, да је био први заробљеник Првог светског рата и да није у позицији да заповеда правим трупима војске. Наравно, као што смо видели у разматрању ироније у *Генералима*, потпуна опсесија и предаја фикционалном ратовању које изводи са Блаурином стварају додатни слој значења, поготово у тренутку када се та фикционална игра путем иронијских механизма упоређи и изједначи са стварним ратом. У *Ходочаићу* је ситуација донекле другачија, будући да је све време Арсеније несвестан своје позиције и не постоји фикционална, теоријска игра на коју пристаје, већ је у оквиру света *Ходочаића* он „заправо“ рентијер и кућевласник који иде да обиђе свој посед и, коначно, спаси га од револуције. Семантички механизам је сличан – заблудели јунак који је изграђен као карикатурална одређене социоекономске/социоисторијске категорије, суочава се са контекстом који не разуме и који је готово у потпуности њему опречан, што изазива спектар комичних ефеката, али и представља основу за семантичку тензију засновану на иронијским односима између ових значења, из које, на крају, произилази додатни слој нових, неиронијских значења о свету савременог читаоца.

Питање које из овакве карактеризације произилази је због чега је аутору поново била потребна карикатура одређеног друштвеног слоја (овог пута предратног капиталистичког богаташа, а у *Генералима* војника), какав фикционални свет гради користећи овакве ликове, и, коначно, како је таква представа стварности релевантна за тумачење дела и савремени социокултурни и социоисторијски контекст.

Наиме, лик Арсенија Његована опредмећење је грађанског, капиталистичког друштва и, како Јеремић пише, он је „оличење судбине једне класе. Историјом ослепљене и прегажене грађанске класе у Србији“ (Јеремић 1987). Атрибути који истичу Арсенијев грађански статус описани су у ранијим радовима Микића (Микић 1981), Милошевића (Милошевић 1984), Јеремића (1987) и Мустеданагићеве (Мустеданагић, 2002), превасходно истичући неке од његових симболичких атрибута – Арсеније се облачи по моди између два рата (посебну улогу у роману играће мотив његовог борсалино шешира), његов готово барокни начин изражавања, пун декоративних израза, формализама и француског (Микић 1981), превасходно показујући да се ради о припаднику једне, у тренутку дешавања у роману, анахроне класе, показујући га као капиталисту чији је идентитет одређен опсесијом поседовања - социјалним односом надређености онога који поседује у односу на онога који не поседује ништа. Све ово Арсенија, синегдотским семантичким апаратом аутора, претвара у носиоца идентитета грађанске класе која, заправо, лежи иза народног незадовољства и револуционарних идеја.

Оно што је додатно занимљиво истаћи је слична удаљеност од праксе између Ђорђија и Арсенија Његована, својеврсна незаинтересованост за практичне импликације њиховог теоријског разумевања и „ларпурлартистичке“ заљубљености у своје делатности. Наравно, код Ђорђија је војна вештина била у питању док се код Арсенија ради о идеји и поседовању кућа. Занимљиво је истаћи да се у Арсенијевом случају не ради о архитектури, коју, у последњим деловима романа и дискредитује као непостојећи концепт, већ о поседовању кућа, којима је интимно фасциниран, што се види начином на који им даје имена (увек женска – *Теодора, Софија, Нике, Симонида, Аспазија, Агата...*) и начину на који говори о својој кућевласничкој делатности. Ову, својеврсну, софистицирану теоријску артикулацију поседовања, аутор истиче на готово сличан начин на који и Ђорђије Његован говори о рату и ратовању. Приликом реконструкције говора које је Арсеније намерио да одржи Колу српских сестара (и који износи на демонстрацијама), читалац се среће са овом, готово естетизованој филозофији поседовања:

„... кад бих говорио о својим кућама или нечему што је са њима било у непосредној вези, знао **успети и до песничке инспирације**. Овде међутим није било речи о кућама, поготову не о мојим. Кућевласништво је на сваки начин спадало у домен моје предавачке теме, али је судећи по мишљењу Председника Трговачке коморе Г. Јоакима Теодоровића, преко којег сам био ангажован, заузимало његову периферију, тамо негде уз радничко питање, колонијалне радње, и занатство, уз бок бојацијама, кројачима, кожарима, лимарима, воскарима, ћурчијама, пекарима, кујунџијама, стаклоресцима, и посластичарима, а ја сам имао да говорим о такозваним великим пословима, о механизму економских подухвата, за које се наивно веровало да ће утемељити просперитет наше вашљиве, гејачке, левантинске заједнице, и што је најжалосније, од мене се очекивало да излажући суштину банкарског позива, рецимо, славим управо тип поседништва који се највећма одалечио од самог поседа, претварајући његове живе облике у вампирски карусел бездушних и безличних цифара на курсним листама берзе! Близу је памети да Арсеније Његован на такво светогрђе није могао пристати. Зато сам доконао да прилику за себе искористим и да, због мужева будућих слушатељки, у нешто увијенијој речи, изнесем пред скуп сопствено мишљење о томе, наиме, своје назирање по нацију пресудне разлике између наопаког фаворизовања *једностраног* власништва и корисног унапређивања оног *двостраног*, паритетног, реципрочног (**мој термин за чињеницу да је право власништво само оно у коме се субјект и објект поседовања имају међусобно, и то до консеквенција у којима се свака разлика између њих брише, па што Поседује постаје и Поседнуто, не губећи при том архаичну функцију Поседовања, а што је Посед постаје Поседник, не губећи нипошто ни својства Поседованог**), у једну реч, да објавим своју филозофију Поседништва“<sup>16</sup> Пекић (1991)

Из наведеног цитата може се видети да се у Арсенијевом случају не ради о поседовању као економској категорији, већ о поседовању као категорији нечега што надилази питање економског или социјалног и залази у питање идентитета и дефинисања сопственог идентитета. Ако се ова идеја поседовања упореди са начином на који Ђорђије у драми говори о ратовању видимо сличну реинтерпретацију онога што би за читаоца био једнозначан појам (поседовање куће као економска категорија, или рат као друштвена катастрофа). Као пример овога узећемо један од бројних цитата генерала Његована о ратничкој вештини:

„Генерал: (*Усхићено.*) Рат је грандиозна тековина историје и даје најшири простор блиставом стваралаштву!... Рат је поезија, драга моја, чиста поезија! Песма над песмама! (*С неколико потеза црта на табли битку код Кане.*) У Ханибаловом обухватном облику, који је коњичким ударом

---

<sup>16</sup> Подвукао Л. Б.

Римљане код Кане лишио способности маневра – што су Немци поновили код Вјазме – има више пропорције него у било ком Малармеовом стиху...” Пекић (1984)

И у једном и у другом цитату очигледна је заљубљеност у сопствени позив и уздизање делатности са практичног и дивљење низу значајно ефемернијих својстава које и један и други проналазе у својим областима. Управо овакво грађење ликова представља део карикатуралности коју аутор користи у оба случају. Међутим, иако му је била потребна карикатура, у оба случају, сама карикатура предратног капиталисте или генерала, морала је пронаћи јединствен и специфичан начин да са дивљењем погледа на позитивну страну ликова које би иначе било лако окарактерисати као негативне – генерали су изабрали позиву коме ће бити одговорни за небројене смрти док су, са друге стране, „кућевласници“ они који експлоатишу своју привилеговану економску позицију како би додатно економски експлоатисали класу која мора да изнајмљује. Управо се инсистирањем на интелектуалном и стваралачком погледу ликова према сопственом позиву читалац доводи у прилику да осети симпатије према овим ликовима.

Додатно, и Ђорђевић и Арсеније су истовремено окарактерисани и са извесном дозом немоћи – и један и други су остарели и „заблудели“ ликови који немају способност да разумеју свој контекст на предметном нивоу, обојица се ослањају на друге ликове који брину о њима, и обојица су, иако несвесни или делимично свесни тога, лишени свог некадашњег позива у који су толико заљубљени – Арсеније је изгубио све куће у национализацији и апропријацији власништва у доба комунизма, док је Ђорђевић пензионисан и лишен било какве истинске команде. Ове две одлике – удаљеност од практичног и интелектуализација вештине, као и додатно одузимање практичне моћи, омогућају аутору да створи ликове који ће, и поред очигледних страшних особина које поседују, бити симпатични читаоцу, довољно да њихова унутрашња амбиваленција постане разлог читаоцу да им поверује и да њихов сукоб са контекстом доживи као валидан, могућ или барем занимљив унутар фикционалних светова ових дела, и поред апсурдне ситуације у којој се оба лика назале као и апсурдне филозофије коју оба лика представљају. Један део иронијских значења који постоји у оба текста управо се крије и у овом поступку грађења оваквих карикатура од главних ликова – ликови који би требало да су на друштвеним позицијама моћи које би са собом носиле поштовање, сада изазивају смех, симпатије и жаљење читалаца, будући да су лишени моћи, сведени на своје интелектуалне позиције и готово уметничку заљубљеност у сопствене делатности. На тај начин су оба лика смештена у позицију у којој се откривају разноврсна лица њихових друштвених улога и личности, са једне стране газда и власник некретнина, а са друге стране немоћни старац заљубљен у идеју поседовања. У овом сукобу, Арсеније је у одређеним сценама истакнут као сурови капиталиста који тера Константина, свог рођака, у гроб инсистирајући на завршетку радова у одређеном року и поред Константинове болести или да узима новац на камату или да уз помоћ махинација на тржишту покушава да дође до куће свог брата, док је у другим сценама истакнут као симпатични предратни, стари господин, духовит и речит, заглаван у архитектуру и своју филозофију поседништва. Управо су овакви амбивалентни ликови и били неопходни како би се, са једне стране, у *Генералима*, послала убедљива антиратна порука, а са друге стране сачувала могућност да се на занимљив начин говори о племенитом и стваралачком у оквиру ратне делатности. У *Ходочашћу* је тај механизам померен за длаку даље, будући да иронијска оштрица ипак није тако неутрална и незаинтересована за конкретан контекст као што је то била реч у *Генералима*, будући да се не ради више о било којој три националности које су могле бити замењене без утицаја на суштину драме. У ходочашћу аутор говори о конкретној друштвеној класи, конкретним друштвеним односима у конкретном периоду и то баш у Београду и оновременој Југославији. У том смислу, у *Ходочашћу* Арсенија Његована

поливалентност значења која носи Арсеније Његован додатно оснажује укупни семантички склоп дела, будући да је реч о додавању још једног степена замршености иронијског клупка.

Каква је последица када таквог Арсенија, помало симпатичног и заљубљеног у идеје, а помало и суровог капиталисту текст судари са контекстом друштвеноисторијске динамике средине двадесетог века у Југославији, пуне радикалних друштвених промена. Видећемо да се остварује се иронијска тензија која је била видљива и у *Генералима*, где је, као што смо видели, тензија била такође заснована на сукобу између значења смештених у лик Ђорђија Његована и пуковника Блауринга, сударених са значењима оспољених у њиховом контексту.

Осврнимо се додатно и на контекст у *Ходочашћу*. Ако је у *Генералима* историјски контекст био смештен у историјске догађаје у Београду током другог светског рата, додатно истакнуте и универзализоване приказивањем звукова правога рата на сцени у „ратној игри“ генерала Његована и пуковника Блауринга, у *Ходочашћу* је контекст значајно конкретнији и ближи публици у доба објављивања текста. Пре свега, два кључна историјска догађаја у којима учествује Арсеније Његован су демонстрације 27. марта 1941. и студентске демонстрације 3. јула 1968. Демонстрације 1941. могу се посматрати као иницијални догађај који ће довести до промене друштвене и политичке парадигме која ће се у драстично различитом облику институционализовати након Другог светског рата. У том контексту, демонстрације 1941. представљају симбол историјске прекретнице, друштвене обнове, у којој се смењује предратни, капиталистички систем, новим социјалистичким системом и новом идеологијом која ће наративизовати историју стварајући мит о обнови и новом поретку (Фире 1996).

Како се семантичка поља појмова потопа и револуције преклапају у значењима промене, преокрета и обнове, паралелизам између ових појмова постаје очигледан и библијски цитат са почетка дела тексту додаје нову димензију значења, уздижући конкретне револуције на ниво општег и свевременог. И потоп и револуција подразумевају време пре, које оличава нехармонично стање света, и време после, које подразумева ред и хармонију. Међутим, приказом студентских демонстрација 1968. релативизује се вредност и далекосежност промене и тако текст полако скреће на колосек ироније. Наиме појављивањем и трећег елемента семантичке релације потоп–револуција, обликованог као копија револуције из 1941., доводи се у питању успелост и кредибилитет промена донесених у периоду од 27 година између ових догађаја.

Сличност између демонстрација 1941. и 1968. у роману је сугерисана на више начина. Пре свега, аутор је изабрао да структурира роман тако да се Арсеније Његован повлачи у свој стан на 27 година баш после првих демонстрација, у којима симболички губи свој идентитет и у којима „нестаје“ грађанска, поседничка класа, а активно се враћа свом послу (повраћајући свој идентитет) баш у часу студентских протеста 1968. Са једне стране, ова одлука пулсира интенцијом да се ова два догађаја семантички изједначе.

Ауторово опредељење да кроз лик Арсенија Његована изједначи две револуције не завршава се његовим пуким присуством оба догађаја. Револуције су изједначене и начином на који су демонстранти приказани у роману. Наиме, често своди демонстранте искључиво на узвике, на гласове – „Доле продана буржоазија!“, „Доле корупција!“ (Пекић 1991), „Доле црвена буржоазија!“ „Доле корупција!“ (Пекић 1991). Не само да се маса своди на неиндивидуализовану гомилу већ је занимљиво и да се исти узвици појављују у оба случаја, као у горе наведеним примерима. Наратор ће паралелизам истаћи и одређујући демонстранте као „руљу“, „прождрљиву пихтијасту масу“ и „гомилу“. Приликом описа руље која 1968. протестује, Његован их назива „ОНИ“ истичући сличности са руљом из првих демонстрација, што можемо видети у следећем цитату:

„... а онда се опет појавише, опет са оним заставником на челу, нагрнуше сами од себе... Овога пута међутим прође краће време пре него што се без моје подршке барјак црвени указа из магле у коју га бејаш вратио... Носили су разуме се, своје црвене заставе, и југословенске заставе само са јеврејско-бољшевичком звездом, као да је моћ већ у њиховим рукама и да су кадри да јој одређују знамену... ОНИ су увек тражили једно те исто. ОНИ су хтели моје куће. ОНИ су то хтели и марта 1941-е, ОНИ то хоће и јуна 1968-е!“ (Пекић 1991)

Поред слика масе која је слично представљена и формално изједначена, сличност се додатно истиче и паралелизмом који се успоставља између минуциозно одабраних симбола који се појављују у обема ситуацијама. Наиме, као доминантни симболи појављују се, са једне стране шешир, као означитељ идентитета Арсенија Његована који се губи у маси на демонстрацијама и који, чак и у тренутку када га линчују, он покушава да пронађе („Под ноге провокатора!<< >>Ја сам овде изгубио свој борсалино шешир са црном пантљиком, молим нека ми се најпре врати мој шешир!<<“ (Пекић 1991). Читалац касније сазнаје да је Његован у тренутку када су га довели кући „био у рђавом, дапаче врло рђавом стању, намртво испребијан што се каже и, тако рећи за причест, и да је у левој руци стезао речени шешир од којег су без успеха покушали да га одвоје“ (Пекић 1991). Шешир је тако истакнут као симболички носилац грађанског идентитета Арсенија Његована, као што и истичу Микић (Микић 1984) и Мустеданагићева (Мустеданагић 2002).

Управо такав Арсеније, отелотворење онога због чега друштвена револуција и настаје, налази се затечен у маси 1941. и његово двадесетседмогодишње повлачење, које представља и симболички пад грађанске класе, започиње у мартовским демонстрацијама када га, током његовог говора, протестанти прогласе империјалистичким провокатором и линчују. У овом чину симболички се преокреће предатни однос моћи између постојећих социоекономских структура, док подређени слојеви успевају да сруше монопол над економским и културним капиталом који је грађанска класа поседовала у предатно време, симболизован кроз неизбројиво богатство породице Његован-Турјашки и, конкретније, мноштво Арсенијевих кућа. Победом комунистичких идеја и успостављањем социјалистичког поретка у епохи после рата, социјалне разлике требало је да буду неутралисане. Са посебном дозом ироније, аутор и гради ову сцену у роману смештајући управо Арсенија, као отелотворење капитализма, које не само да поседује неизмерно богатство већ и рафинира филозофију поседовања, у позицију да демонстрантима, који се боре против своје социоекономске немоћи и обесправљености, говори управо о својим погледима на поседовање. Позиционирајући Арсенија као некога ко је, привидно, и барем у првом тренутку, на страни демонстраната, држећи говор на протесту, аутор напиње семантичку тензију до самих граница.

Међутим, у демонстрацијама 1968. дешава се супротан сценарио и Арсеније Његован не налази се више међу демонстрантима већ је на страни пуковника задуженог за сузбијање демонстрација<sup>17</sup>. У лику овог пуковника, који представља оно против чега се демонстранти боре, и који је, прошавши кроз револуцију током другог светског рата доспео у положај социјалне привилегованости, Арсеније налази истомишљеника. Успон социјалних неједнакости и буржоазије (овог пута не предатне, већ црвене) истиче се паралелизмом између Арсенија и пуковника, као и самом чињеницом да се Арсеније, и са њим сва значења поседништва, „буди“ управо на дан протеста 1968. Приказ ових демонстрација могао би се симболички тумачити и као

---

<sup>17</sup> И метафорично су на истој страни – имају сличне, контрареволуционарне интересе, и буквално – налазе се на истој страни реке, физички одвојени, од демонстраната смештених на Нови Београд, симбол новог друштва, урбанизације, и контраст са кућама Арсенија Његована.

поновни успон буржоазије који као амблем има повратак Арсенија Његована, а као своју кулминацију тренутак у коме Његован убија носиоца црвене заставе.

Само избијање демонстрација 1968. сугерише да је идеална (једнака) расподела капитала и моћи у друштву немогућа и да се поново успоставио систем социјалних неједнакости. Савременом Пекићевом читаоцу оне су морале бити очигледне, будући да их је делило свега две године (роман је први пут објављен 1970), а које данашњем читаоцу постају јасне кроз фрагменте текста којима Пекић реконструише вантекстовну стварност, на пример у сцени у којој Арсеније Његован посећује породицу Мартиновић и у којој из дијалога који води са Мартиновићима читалац може да реконструише муке кроз које је грађанска класа морала проћи (Пекић 1991, 111–120).

Кроз паралелизам између демонстрација 1941. и 1968. сугерише немогућност успешне револуције, немогућност успостављања стабилног, економски и социолошки равноправног друштвеног поретка који су постреволуционарне идеје обећавале и на који су револуције и претендовале и помоћу иронијских механизма, изједначавањем ових двају момената и њиховим довођењем у интертекстуалну везу са почетним библијским цитатом аутор рачуна на значењску поливалентност о којој говоре Хачионова и Авенесијан (Хачион 1994) (Avenessian 2015). Иронијска тежина је, наравно, додатно остварена кроз изједначавање ових револуција са идејом потопа. Ако је потоп нешто грандиозно, митско, коначно после чега ће бити загарантован нови, бољи свет, а револуција 1941. изједначена са потопом, онда би период који ће доћи после револуције требало да буде период у коме се остварује тај нови, бољи свет. Међутим поредак тада настао проузрокује револуцију 1968, која, исто као и претходна, претендује на изграђивање праведнијег социоекономског система. Значење које се ствара оваквим довођењем у везу револуција са потопом и револуција једну са другом је идеја о узалудности промене и узалудности тежње за успостављањем савршеног система. Тумачећи *Златно руно*, Пијановић би ово назвао „иронијском деструкцијом митске организације мишљења“ (Пијановић 1991).

Иронијска оштрица Борислава Пекића тако извире из колизије између једне овакве песимистичне и демитологизујуће представе револуционарних дешавања средином 20. века и идеолошке и политичке парадигме која је на снази у тренутку објављивања романа (1970). Прикривено иза низа семантичких односа остварених између библијског цитата и приказа историјских догађаја, значење текста које излази из ове колизије у том кључу била неостваривост фундаменталних идеја, као што је социјална једнакост, на којима почива савремена владајућа политичка парадигма. Међутим, и упркос томе, захваљујући поливалентности коју смо већ истакли, може се поставити и питање да ли је ова иронијска оштрица заправо двосекли мач и да ли текст са једне стране критикује неуспелост револуције приказујући реакционистичке елементе и поновни устанак грађанске класе, кроз њено изједначавање са „црвеном буржоазијом“ или управо оваква критика неуспелости револуције, донекле представља афирмативни однос према револуционарним идејама, будући да као опонента револуције ставља управо Арсенија Његована, врло амбивалетног лика, изграђеног на иронијској тензији.

Наиме, ако се после анализе међусобног односа револуција и умешаности мотива потопа у овај значењски склоп поново вратимо на питање односа главног лика са оваквим контекстом намеће се питање да ли је управо Арсеније Његован иронијски аналогон библијског Ноја, који је, изолујући се у свој стан преживео „потоп“, то јест 27 година између ове две револуције. У том смислу, право је питање какав је то праведник који треба да преживи потом и на који начин је Арсеније Његован праведан и, додатно, да ли то значи да је време пре мартовских демонстрација 1941. било својеврсно претпотопско време и да ли је буђење грађанске класе сугестија за

послепотопско, хармонично стање? Управо се у оваквом поређењу види доминантни иронијски тон присутан у целом роману, али и исти иронијски механизам који смо видели у анализи *Генерала* – аутор судара значења последњег праведника који преживљава потоп са значењима предратног капиталисте, истовремено осликавајући период између 1941. и 1968. као својеврстан потоп након којег се поново успоставља грађански, претпотопски поредак. На овај начин, текст истовремено релативизује оба супротстављена краја ове семантичке петље и доводи читаоца у позицију интерпретативне неизвесности – напосто, немогуће је рећи да ли је текст наклоњен Арсенију, да ли се од читаоца очекује да стане на Арсенијеву страну или да буде против свега што Арсеније представља. Одговор на ово питање, у складу са постмодерним погледом на иронију, заправо је да се од читаоца очекује и једно и друго – иронијски дискурс се у тексту користи као алат помоћу којег се, са једне стране, осликавају сва лица стварности и истовремено представљају читаоцу, а са друге стране се управо кроз такву иронијску представу читалац суочава са дестабилизованом сликом света, света у коме истина, идеологија, политика и историја морају истовремено да живе са свим својим многоструким и, неретко, опречним значењима. У том контексту, текст *Ходочашћа Арсенија Његована* близак је тексту *Генерала*, будући да и један и други стављају читаоце у положај у којем истовремено осећају и наклоност и одбојност према Ђорђију Његовану, истовремено је његово неразумевање контекста и комично и тужно, а његово тумачење и заљубљеност у рат интригантна. Међутим, за разлику од *Генерала*, иронија у *Ходочашћу* омогућује тексту да покрије шири спектар друштвених, политичких и економских проблема и да сагледа разноврсне стране друштвеног спектра, истовремено осликавајући сва лица опречних страна. На овај начин, читаоцу је представљена компликованија и деликатнија слика света, у којој је немогуће стећи јасну представу о друштвеној стварности.

Ова дестабилизација је додатно истакнута и кроз својства самог лика Арсенија Његована, пре свега његово неразумевање историјског контекста у коме се налази, али и његова первертована филозофија поседништва, у роману на неколико места, у садејству са конкретизованим контекстом, остварују вишезначје из кога се проламају додатна иронијска значења и то управо на исти начин и са истим иронијским механизмом којим се то постиже и у *Генералима*. Арсеније је представљен као лик који је потпуно несвестан друштвених околности у којима се налази што омогућава аутору да, бирањем његовог гласа као доминантног и готово јединог наративног гласа, истакне нека значења која би била недоступна наратору свесном историјских околности. Из несклада између Арсенијевог тумачења стварности и саме историјске стварности, која је читаоцу доступна што из личног искуства, што посредована кроз фрагменте текста у којима се конституише смисао историјског контекста, отвара се могућност за формирање иронијских значења.

Наиме, један од очигледних примера за овако нешто може се видети у сцени у којој се Арсеније креће улицом Маршала Бирјузова која се некада звала Космајска, а чије промене имена он није био свестан.

#### „УЛИЦА МАРШАЛА БИРЈУЗОВА

Космајску су, дакле, прекрстили. Али ко беше тај Бирјузов? Једаред већ био је руски царски официр Главнокомандујући српске војске, али то је било за Обреновића, за Кнеза Милана, и звао се Черњајев, а не Бирјузов, Михаил Григоријевич Черњајев. Поврх свега, није био маршал него ђенерал... Било је, ипак, неке неправде у чињеници да свакојаки Бирјузови који су те инфантилне операције смишљали у почаст добијају најугледније престоничке улице...” (Пекић 1991).

Арсеније, који као особа која је провела 27 година у изолацији, није упознат са тиме ко је Сергеј Бирјузов и који је његов значај за новију историју што му омогућава да са релативно

незаинтересоване идеолошке позиције разматра оправданост називања некадашње Космајске улице по њему. Он, несвестан водеће идеологије, не може да разуме идеолошку залеђину која лежи иза називању улице по Бирјузову, већ га искључиво сагледава као официра. Са једне стране, дакле, стоји необавештеност Арсенија Његована која мотивише преиспитивање оваквог називања улице и тако се формира дословно значење текста – лудак не може да схвати једноставне елементе савремене историје и политике. У овом контексту, роман је врло сличан драми *Генерали*, где смо видели да хумор и низ значења важних за текст леже управо у сличном неспоразуму између главног лика и његове друштвене позиције. Међутим, намеће се питање да ли је ово једино значење које се формира или, можда, закључци које Његован доноси и нису тако бесмислени, већ су они прави смисао текста, а прикривени су не кредибилношћу приповедача. У том случају и једно и друго значење били би одговарајуће у одређеној мери – и „маршал Бирјузов не треба да има главну улицу у Београду“ и „нормално је што Бирјузов има главну улицу, а што то луди предратни богаташ не може да схвати“. У том смислу постиже се иронијска амбиваленција о којој говори Хачионова (Hutcheon 1994), истовременост разнородних значења из чијег се споја јавља нова семантичка димензија.

Сличан поступак иронијског изграђивања текста користи се на више места у роману од којих је вероватно најважнија сцена у којој Арсеније Његован држи говор на мартовским демонстрацијама 1941. Наиме, као што је већ речено, Његован је као изданак буржоаског капитализма предратног доба, опседнут поседовањем и поседништвом до тог нивоа да развија посебну филозофију поседништва. Припремајући се за предавање које би одржао Колу српских сестара, Његован и додатно артикулише своје аксиоме о поседништву:

„... А те би се примедбе могле, онако по сећању, свести на неколико аксиома:

1. Ја немам куће; ми се, ја и моје куће међусобно имамо
2. Туђе куће за мене не екзистирају; кад их видим, оне постају моје.
3. Ја узимам куће тек пошто оне узму мене; освајам их тек пошто сам освојен; запоседам их тек када сам од њих поседнут.
4. Између мене и моје имовине важи однос реципрочног власништва; ми смо две стране једног бивства, бивства *поседништва*“ (Пекић 1991)

Милошевић наводи да је оваква филозофија поседовања „апстрактни, теоријски израз једног практичног става према поседовању“ (Милошевић 1987), и, као што је до сада истакнуто, ово представља сличан поступак са оним у драми *Генерали* у коме се одређеном практичном ставу даје теоријска артикулација. Његован измешта идеју поседовања из оквира интерперсоналних социјалних односа тако да у његовој визији поседовање није друштвени уговор у коме колектив појединцу признаје власништво над нечим што тај предмет чини његовим, већ поседништво постаје елемент одређења идентитета. Овакав поглед на поседовање може се схватити као крајња инстанца материјализма у коме је идентитет одређен материјалним до те мере да се постиже јединство у односу поседовања.

Занимљиво је рецепција оваквог једног филозофског система у тренутку када Арсеније држи говор на демонстрацијама 1941. Наиме, демонстрант који је пре Његована држао говор говорио је следеће ствари:

„Захтијевамо да се укине власт капитала над људским радом... захтијевамо да се подржаве, у друштвени посјед да пређу фабрике, жељезнице и рудници...“ (Пекић 1991).

У наведеном цитату може се уочити типичне социјалистичке идеје које се налазе у потпуној супротности са филозофским системом Арсенија Његована. Међутим, у почетним тренуцима говора Арсеније Његован доживљава овације.

„... узимам дакле реч не да обазриво, и са поштовањем отопим један по један печат са срамне књиге која се зове национална привреда, него да са свих седам беспошtedно и у маху здерем, укратко, да стргнем образину са једне неспособне и недомаћинске политике, која нас је, ево, коначно и до пропасти довела“<< >>Тако је, доле ненародна влада! Доле гробари Југославије<< “ (Пекић 1991).

Оно што је занимљиво ако се погледа сцена првих демонстрација је да, иако су ставови Његована, као представника класе против које се демонстранти буне, драстично различити од ставова демонстраната, Његован ипак, понесен масом, на неки начин учествује у демонстрацијама. Наиме, мрзећи банке и он је викао против банака док је маса оптуживала институције.

„Зато што ми се то о банкама, оно СВАКОЈАКО И БАНКЕ просто било отело па ми се чинило као да то и није био мој узвик... Заведени овим несрећним ускликом твојим руинираним изгледом, они су те сматрали својим истомишљеником“ (Пекић 1991).

У овом цитату као и у првих неколико тренутака говора који Његован држи, маса је била на његовој страни. Поставља се питање да ли је реч о пуком неспоразуму или и у овом споју крије зрнце ироније која би се родила из ситуације у којој капиталистички предратни трговац некретнинама држи говор на демонстрацијама које су антикапиталистичке. Наиме, ако се макар и на тренутак у одређеним аспектима Његован и демонстранти разумеју, можда је могуће поставити питање да ли то значи да у њиховим доктринама постоји заједнички именитељ. У том случају значење које би се одатле могло ишчитати је у сагласју са иронијом која се постиже кроз однос библијског цитата, текста и контекста, а то је да праве промене нема и сви идеолошки системи су у својој природи једнаки.

## Осврт на последње изданке породице Његован

У досадашњој анализи драме *Генерали* и упоређивањем са романом *Ходочашће Арсенија Његована*, објављених у слично време, са сличном тематиком, фокусираних на сличне јунаке у готово истом временском периоду, приметили смо иронијски поступак који је почивао на нескладу између перспективе главног лика и његовог контекста. Управо сукобљавајући ликове као што су Арсеније и Ђорђије Његован са релевантним, савременим, друштвенополитичким контекстом, омогућило је аутору да изгради посебну слику стварности, преломљену кроз иронијску призму ових текстова и да, у том процесу, читаоца доведе у позицију у којој истовремено сагледава мноштво опречних интерпретативних могућности. Читалац је истовремено суочен са мноштвом различитих, готово подједнако интерпретативно оправданих погледа на фикционалне светове ових дела – Ђорђије Његован је и луди старац и велики генерал, његова ратна игра је и смешна и страшна, рат, сам по себи, је и бесмислен и страшан, али и стваралачки и креативан. На исти начин, Арсеније Његован је истовремено и реакционистичка персонификација предратног капитализма, симбол за нову буржоазију и социјалну неједнакост, али и симпатични, образовани, речити заљубљеник у архитектуру који уздиже односе поседовања на нову контемплативну разину. И један и други смештени су у контекст њима стран и супротан који ни сам није

једнозначан – да ли се ради о афирмацији револуционарних идеја или је Арсенијев контекст нешто што сугерише да ниједна револуција не може бити успешна, до краја *Ходочашћа* остаје нерешено и семантички амбивалентно питање. Иронија тако постаје главни инструмент помоћу кога ови текстови изграђују једну врло нестабилну и аморфну слику стварности у којој су опречна значења подједнако интерпретативно валидна, света у коме опречна значења истовремено постоје и указују на то да је сама стварност, било да се ради о политичкој, економској или социјалној стварности, нешто што је многозначно, нешто у шта није уписана јединствена истина коју треба открити, већ је састављено од мноштва истина, то јест мноштва могућих тумачења, неретко готово апсурдно и парадоксално спојених у исте елементе текста. Било да се ради о референцијалној истини или о истини до које се дошло кроз неко сакривено, иронијско извртање, читалац је суочен са једном неухватљивом стварношћу у којој је низ различитих тумачења стварности подједнако релевантан.

Осим питања истинитости и питања, за постмодерне ствараоце посебно инспиративног, шта је стварно и која је интерпретација догађаја могућа, за питање ироније посебно је важно и питање интенције текста. Базирајући се на оваквом клупку међусобно супротстављених значења, оба текста постижу интерпретативну поливалентност у којој читалац никада није сигуран шта је права интенција или да ли уопште и постоји једнозначна интенција самог текста. Супротстављање опречних значења и легитимизација могућности за истовремено постојање супротстављених тумачења, тако, коришћењем ироније заправо и постаје интенција текста. Текст не значи оно што је референцијално речено, па чак ни оно супротно референцијално реченом, већ текст значи оба истовремено и намера текста је да управо и све време одржи ову амбиваленцију и да се не определи за једно, коначно значење, већ да задржавајући сва значења, у њиховом судару, преиспита сва могућа, релевантна, значења. Конкретно пример – наравно да је рат страشان, али у свему, па и у рату, постоји нешто стваралачко, а то стваралачко у рату могу да пронађу само посебно заблудели умови, али, да би пронашли нешто стваралачко, они ипак морају бити посебно сензитивни и креативни. Тако се долази до слике у којој је читаоцу истовремено занимљива и симпатична креативност с којом Ђорђије Његован и Блауринг приступају својој ратној игри, али им је и страшна последица те игре за свет.

Важно је истаћи и да је Пекић пронашао један стваралачки потентан образац у коме наизглед лудог и немоћног лика, лика који тумачи свој контекст на начин који је читаоцима очигледно комичан и нетачан, ставља у центар дела, било да се ради о драми, *Генералима* или прози, *Ходочашћу Арсенија Његована*, користећи га да понуди алтернативну перспективу и сагледа догађаје, историју, политику, економију и друштво, перспективу из који читаоцу нуди други интерпретативни угао, остављајући му тако могућност да истовремено дискредитује свет преломљен кроз очи ових ликова као елемент комичне функције текста, али да искористи управо тај изврнути приказ не би ли истакао и друго лице доминантног дискурзивног тока.

Наравно, иако је овај приповедачки поступак врло сличан у *Генералима* и *Ходочашћу*, самим тим што је један текст писан за сцену, а други прозно остварење, унело је и одређене разлике и ограничења која се у тексту видљива. Као што је већ истакнуто, драмски текст, иако користи прилику да истражи оно што би аутор назива проратним или стваралачким у рату, ипак је читаоцима/гледаоцима очигледна антиратна природа текста, која је само појачана и потврђена увођењем проратног дискурса и довођењем иронијске тензије до апсурдних граница. У *Ходочашћу* је ствар нешто другачије и, иако је текст изграђен на готово исти начин у прозном кључу, ова граница није тако јасна. Читалац је све време заробљен између Арсенијеве перспективе која, иако очигледно апсурдна, и то на сличан начин на који и Ђорђијево заљубљеништво у ратну

вештину, представља главну приповедну перспективу романа и, поред свега, представља и лоше ствари револуција (поред Арсенијевих очигледних мана). У том контексту, у прозном тексту стиче се утисак да је иронијска оштрица уперена у свим правцима – и ка грађанској класи и ка револуционарним тенденцијама и читалац је стављен пред једна фикционални свет у коме је све увек нејасно и сва значења су нестала, носећи са собом мноштво могућих и готово подједнако валидних интерпретација. У драми је у том смислу иронија нешто сиромашнија и једносмернија него што је реч у прози. То, наравно, не чини овај текст неуспелим, већ открива да је, како Пекић и сам говори о свом драмском изразу, проза жанр који му је ипак пружио више простора да иронијски израз обликује до танчина, полирајући и пажљиво артикулишући баланс између опозитних значења.

Шире питање које из овога произилази је због чега је уопште потребан иронијски дискурс да би се причало о последњим изданицима грађанске класе у Југославији у другој половини двадесетог века? Тумачење које се прво намеће била би примедба да би аутору са политичком историјом као што је Пекићева, директна артикулација судбине грађанске класе, која би морала на одређени начин укључити и говор о савременом политичком дискурсу и критику владајуће политичке идеолошке парадигме, могла постати узрок за додатне политичке сукобе. Наравно, као што се и види из приказа револуционара и сузбијања демонстрација 1968. у *Ходочашћу*, аутор није бежао од овакве критике, али ју је представи кроз очи Арсенија Његована, дискутабилно подједнако, ако не и горе представљеног носиоца грађанске класе. Оно што је интересантно је да, у оба дела, последњи припадници породице Његован Турјашки углавном представљају неспособне, заблуделе ликове, ликове отуђене од „референцијалне стварности“, коју читаоци разумеју упркос њиховим необичним перспективама. У том смислу, аутору је иронија била неопходна како би успео да на литерарно убедљив начин упуту критику и класи Његована која је директно или индиректно и одговорна за револуције и идеолошке промене у Југославији. Арсеније и Ђорђе баве се теоријом и то готово потпуно отуђени од практичних последица које њихова теорија има за свет, не увиђајући при томе своју одговорност за друштво и последице које овај недостатак друштвене одговорности носи, поготово када долази од некога са том количином економског и друштвеног капитала. У том контексту, правећи од њих карикатуре, аутор одржава позицију са које може да критикује и тумачи тоталитет историјских и друштвених дешавања у савременој Југославији.

## Јудејски триптихон – улога ироније у поступку драматизације текста

Као што смо истакли у уводу, иако је књижевно стваралаштво Борислава Пекића садржи значајан број драмских текстова, што писаних за сцену, што за филм, што за телевизију, што замишљених да буду извођени као радио-драме, рецепција Пекићевог дела и данас гравитира ка његовом прозном опусу. Како Јованов пише, истражујући драмске текстове Борислава Пекића у свом тексту *Пекићева иронијска клопка* (2005, стр. 135):

„Dramski opus Borislava Pekića ukazuje se na interpretativnom horizontu naše književne misli još uvek – treba li napomenuti: nezaslužen – kao jedna vrsta *terra incognita*. Književni istoričari, teoretičari i teatrolozi, prilikom retkih vrednovanja i još ređih analiziranja, najčešće sagledavaju Pekićeve dramske tvorevine ili **kao produkte sporadičnih (i sporednih) impulsa piščeve imaginacije, ili kao (od strane samog autora) odabran medijum za promotivnu demonstraciju i dodatnu elaboraciju tema, motiva i poetičkih strategija već razvijanih unutar njegovog inače epohalnog proznog opusa.**<sup>18</sup>“ (Jovanov, 2005)

Иако се готово у потпуности можемо сложити са идејом да је Пекићево драмско стваралаштво релативно засебан део његовог стваралачког опуса и да је осуда идеје да је Пекићева драма у сенци његовог прозног стваралаштва коју Јованов износи готово потпуно оправдана, такође, ипак постоје драме Борислава Пекића за које би се истински могло поставити питање да ли представљају „споредни импулс његове књижевне имажинације“. Пекић и сам у есеју *Позориште као соба за разбијање стакла* (Пекић 1984.), али и у низу коментара везаних за појединачне драмске текстове доводи упитање квалитет и успелост појединих својих текстова. Било како било, и ауторова аутопоетичка сумња у домете сопственог драмског стваралаштва, као и очигледна опредељеност проучавалаца књижевности за Пекићев прозни опус, сугеришу да међу драмским текстовима свакако постоји одређени број слабијих остварења или барем неуједначеност међу самим текстовима.

Управо је ова неуједначеност видљива и у начину на који је иронија умешана у ткање драмских текстова, а поготово у одређеним драмама које представљају драматизације Пекићевих прозних текстова.

У овом делу рада, говорећи о Пекићевим драмама *Чисти и нечисти или чудо у Јабнелу* и *Благословени сиромашни духом или Чудо у Гадари*, настојаћемо да испитамо начин на који је иронија обликована у овим делима и, поредећи их са истоименим одељцима *Времена чуда*, показаћемо како се кроз поглед на иронијско обликовање текста може разумети и однос између Пекићевог драмског и прозног дискурса. Додатно, управо погледом на иронију, настојаћемо да покажемо Пекићев поступак превођења својих прозних остварења у драмску форму и потенцијалне последице које овај поступак може имати по семантички план дела, као и по могућности интерпретације.

Наравно, пре него што се упустимо у даљу анализу, неопходно је истаћи да при свакој промени медија, свакој драматизацији или екранизацији, текст не прелази напросто у другу форму, већ се нужно прилагођава новој форми и новом семиотичком систему. У том смислу, пре би било

---

<sup>18</sup> Подебљао Лазар Бојичић.

адекватно говорити о стварању потпуно нове естетичке и семиотичке структуре (Лотман 1976), него посматрати драматизацију као „прераду оригинала“. Међутим, приликом сваке драматизације, важно је истаћи и нераскидиву, очигледну и изразито значајну интертекстуалну везу коју нови текст остварује са оригиналом. На крају, иако су формално то два различита остварења, настала у релативно сличним књижевноисторијским и поетичким окружењима, ипак треба уважити чињеницу да аутор бира исти наслов овим делима и да је оваква драматизација вид његове ауторске интерпретације сопственог текста.

Пекић у *Времену чуда*, свом првом роману објављеном 1965. године, као једну од релативно засебних наративних целина изграђује приче *Чудо у Јабнелу*, која ће постати наративни предложак за драмски текст *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу* који ће први пут бити објављен у оквиру збирке драма необјављених за Пекићева живота, *Роботи и сабласти* (Пекић 2006), и *Чудо у Гадари*, која ће представљати наративни предложак за драмски текст *Благословени сиромашни духом или Чудо у Гадари*, који ће остати необјављен до 2009., када га у оквиру *Анала Борислава Пекића* приређује Љиљана Пекић. Такође, нужно је имати у виду да ове две драме представљају део драмског триптихона под насловом *Јудејски триптихон* у који је била укључена и драма *Чудо у Јерусалиму*. Све три драме писане су 1974. године и премијерно су емитоване као радиодраме на радију WDR, Köln, 1975. У том смислу, важно је истаћи да између писања ових драмских текстова и *Времена чуда* постоји скоро десетогодишњи размак, што је важно нагласити, поготово ако се однос ових драмских текстова и *Времена чуда* упоређи са односом који постоји између *Ходочашћа Арсенија Његована* и *Генерала или сродства по оружју*, текстова између којих смо показали значајну поетичку сличност, поготово у третману ироније, композиционом поступку и обликовању сродне грађе. У овом случају, видећемо да је грађа готово иста, то јест да текстови нису комплементарни на начин на који *Генерали* употпуњују сагу о Његован-Турјашкима, већ да се ради о драматизацији или преобликовању прозног текста и његовим прилагођавањем драмском контексту.

У том смислу, у овом делу рада ћемо анализом ироније и приповедних поступака у оквиру ове две драме приказати начин на који је Пекић приступио драматизацији одељака *Времена чуда*. Предмет анализе биће структура драма, начин на који је наративна грађа обликована у драмском тексту, промене које су вршене над текстом *Времена Чуда*, делови фабуле и други структурални елементи текста који су изостављени као и последице које овакве модификације могу имати на семантичку структуру *Чуда у Јабнелу*<sup>19</sup> и *Чуда у Гадари*. Такође, осврнућемо се на импликације које ови текстови и начин на који су обрађени имају за шири контекст Пекићеве поетике.

---

<sup>19</sup> Како и драмски текстови и прозни предлошци имају исте наслове (*Чудо у Јабнелу* и *Чудо у Гадари*), од сада ћемо у даљем тексту на прозне текстове реферисати као *Чудо у Јабнелу* и *Чудо Гадари*, а на драмске текстове као на *Чисти и нечисти* и *Благословени сиромашни духом*.

## Питање драмског облика и ограничења формом

Пре свега, окренимо се одређеним формалним аспектима ових дела и истражимо начин на које је аутор покушао да премости ограничења са којима је морао да се суочи приликом стварања драмског текста на основу прозног предлошка.

Наиме, и прозни и драмски израз омогућавају одређене начине представљања грађе који су овом другом недоступни. Другим речима, сваки медиј на себи својствен начин обликује нарацију. Ако тако погледамо начин на који су приче о Егли и Ананију и Легиону представљена у ова два остварења, видећемо неколико кључних разлика.

Пре свега, ако говоримо о наслову, Пекић са једне стране модификује наслов предлошка, али са друге стране задржава и оригинални облик. Можемо приметити ад оваквим избором аутор са једне стране још у иницијалној тачки сусрета са текстом, читаоцу предочава и сужава семантички спектар оригиналног текста, при том задржавајући интертекстуални однос са *Временом чуда*. Дуалношћу ових наслова, читаоцу се наговештава да су ови текстови повезани са романом *Време чуда*, што отвара одређене интерпретативне могућности, као што је сагледавање значења овог текста са значењима изграђеним у оквиру циничне, ироничне структуре *Времена чуда*. Међутим, првим делом наслова, *Чисти и нечисти*, аутор тематски сужава део приче *Чудо у Јабнелу* и читаоцу сугерише који ће семантички меридијан ове приче доћи у приповедни, у овом случају је боље рећи драмски, фокус. На сличан начин, у наслову *Благословени сиромашни духом*, читаоцу се сугерише и на одређен начин открива интерпретативни кључ и очигледни правац интерпретације – проблематику која је централна и за прозни предлогач, као и за целокупно *Време чуда* – оправданост и последице које историја и стварност, отелотворене у тексту пророчанства, а спроведене кроз чудо имају на стварност оних над којима је чудо изведено. Наиме, да су сиромашни духом благословени је закључак који је читаоцима и прозног и драмског текста сугерисан судбином Легиона и Ананија и представља управо последицу иронијског и циничног погледа на библијски претекст. Оно што је у прозном тексту остављено читаоцу као правац интерпретације, у драми је експлицирано као интерпретативни сигнал у самом наслову.

Такође, када се говори о формалним одликама, занимљиво је поставити питање жанровског одређења *Чистих и нечистих* и *Благословених сиромашних духом*. Пекић уз наслов пише одређење „библијска бајка“, међутим, питање које се намеће је шта уопште може значити библијска бајка у контексту структуре драмског текста.

Питање бајке са собом у читаочевој свести активира низ очекивања везаних за когнитивни оквир који читалац користи приликом читања дела овог жанра. Пекић тако циља на одређена својства жанра бајке и можемо приметити да ту пре свега жели да истакне, са једне стране, просторно-временску неодређеност коју бајка са собом нужно носи, али, осим тога, жанр бајке такође помера интерпретативни хоризонт и уноси нове компоненте значења у сам текст ових драма. Са друге стране, бајка се одликује нужном фикционалношћу, нестварношћу, измишљањем, што је такође врло индикативно када је у питању тумачење овог Пекићевог текста у контексту библијског дискурса као дискурса који претендује на истинитост. Како је један од главних Пекићевих иронијских поступака у *Времену чуда* (али и осталим делима везаним за Пекићев фикционални свет изграђен око библијског наратива) демистификација претензије на истинитост коју библијски текст нужно има и коју користи у идеолошке сврхе, истицање бајковитости фикционалног света представљеног у овом делу заправо постаје додатно иронијско поигравање са светом који већ представља библијски свет искривљен у иронијском огледалу. Такође,

занимљиво је да у *Чуду у Јабнелу* и *Чуду у Гадари* (у оквиру *Времена чуда*) Пекић ни на који начин формално не инсистира на бајковитости ових фикционалних светова. Осим у наслову, у првим реченицама које лик наратора износи у оквиру ове драма, јасно је да постоји интенција ка стилизацији овог текста у кључу бајке. Наратор тако драму *Чисти и нечисти* отвара реченицом:

„**Davno jednom, vrlo davno**, za vlade Hiljadu puta presvetlog Imperatora Tiberija cezara Avgusta, u Provinciji rimskoj Judeji, zemlji obećanoj, **zemlji naroda Izabranog, naroda Avramovog, Isakovog i Jakovljevog**, jedan uz drugog, s mirom u Jahveu, življahu dva grada – blizanca” (Pekić 2006).

А драму *Благословени сиромашни духом* отвара на готово исти начин:

„**Давно једном, врло давно**, за владе Хиљаду пута пресветлог Императора Тиберија Цезара Августа, у Провинцији римској Јудеји, земљи обећаној, земљи народа Изабраног, народа аврамовог, Исаковог и Јаковљевог, у раскопаним гробницама изван града Гадаре, живљаху два бесна, као што Занкон прописиваше, мишошћу божјом, један уз другог седмолакатним тучаним ланцима везана.“ (Пекић, 2009)

Ако погледамо одређење времена – „давно једном, врло давно“ видећемо да наратор стилизује текст користећи устаљени почетак жанра бајке. То се постиже истицањем неодређености времена (некада давно – текстуална ознака која код читаоца активира когнитивни оквир резервисан за књижевност бајке), али и коришћење прилога „једном“ који је такође јасна структурална одлика жанра бајке (био једном један...). Међутим, у самом почетку се види и наговештај библијске генеалогije („земљи народа Аврамовог, Исаковог и Јаковљевог...“) тако да на самом почетку свог драмског текста Пекић врло отворено судара библијски са бајковитим дискурсом, чиме подвргава библијски текст својој иронијској оштрици и на формалном нивоу.

Занимљиво је да у *Времену чуда* не постоји овако отворен иронијски однос са књижевношћу бајке. Иако бих рекао да су иронијска значења истог или сличног карактера присутна и у прозном тексту, превасходно идеја да је библијски текст нешто што је упоредиво са бајком, што га самим тим чини предметом фикције и неистине, можемо приметити да је иронија спроведена значајно суптилније, препреденије и циничније, што уосталом аутори препознају као једну од главних одлика Пекићевог прозног израза (Пијановић 1991) (Јерков 1992).

Ако погледамо ова жанровска одређења на почетку текста и саме наслове текстова, наилазимо на питање шта је условило потребу за експликацијом ироније, за истицањем идеје да су библијски наратив и чуда која се у њему дешавају питање бајке, као и одакле долази потреба за истицањем тога да су Сиромашни духом благословени. Због чега Пекић у својим радио-драмама прибегава овако отворенијем иронијском дискурсу и одустаје од суптилности која је својствена његовом прозном стилу, поготово ако се има у виду да се неретко, са повећањем криптичности и суптилности ироније, самој иронији омогућавају додатна значења (Hutcheon 1994). На ово питање је, вероватно, немогуће дати јединствен и, при том, тачан одговор, али можемо претпоставити да се у самом жанру радио-драме крије нешто што се опире изграђивању танане ироније која је камен темељац Пекићевог прозног стваралаштва. Као што смо већ сугерисали, и временска дистанца између објављивања *Времена чуда* и *Јудејског триптихона* могла је играти улогу у разликама и тону самих текстова.

Осим бајковитог наслова занимљив је и начин на који Пекићев текст третира библијски цитат и уопште интертекстуалност која је и у *Времену чуда* и у *Јудејском триптихону* очигледно усмерена ка библијском тексту. У *Времену чуда*, Пекић на почетку оба текста, и *Чуда у Гадари* и *Чуда у Јабнелу*, наводи цитате из *Јеванђеља по Матеју* у којима се говори о излечењу губаваца и излечењу два бесна. Како је манир свих текстова у *Времену чуда* да, представљајући својеврсно

извртање библијског наратива, својеврсну криптоисторију непредстављеног дела приче о животу Христа и његових апостола, пре самог текста понуде цитат из Библије који нуди оригинални наратив, контекстуализујући тако Пекићев текст и стварајући контраст нужан за обликовање иронијских значења, у драмама можемо видети сличан поступак, али значајно мање партикуларан. Пекић бира да на почетку оба драмска текста понуди цитат из *Књиге Проповедникове* и то управо цитат који се налази на почетку *Времена чуда* и претходи свим текстовима овог дела. Постоје два разлога која би могла стајати иза оваквог опредељења аутора. Први, очигледан разлог је што аутор жели да интертекстуално недвојбено повеже своје текстове са овим делом *Књиге Проповедникове*, будући да управо цитат који наводи представља својеврстан мото целокупног његовог односа према библијском наративу (Јестеровић 2020) – постоји време свему, све се већ збило и не постоји ништа ново о чему би се могло причати.

Други разлог лежи у томе што Пекић, изграђујући свој *Јудејски триптихон* покушава да понуди целовиту драмску структуру која би одговарала *Времену Чуда* и у том контексту је важно истаћи да се управо прилагођавањем овог цитата драмском тексту и сугерише приближавање *Времену Чуда*. Наиме, у оба драмска текста, делимично се на цитат из *Књиге Проповедникове* додаје текст (болдирано):

**„Јер време оно беше време чуда. И јер свему има време, и сваком послу под небом има време. Има време кад се рађа, и време кад се умире; време кад се разграђује и време кад се гради; време плачу и време смеху; време кад се тече и време кад се губи; време кад се ћути и време кад се говори; време кад се мрзи и време кад се љуби; време рату и време миру... ВРЕМЕ ОБИЧНО И ВРЕМЕ НЕОБИЧНО... ВРЕМЕ ЧУДА...”** (Пекић 2009)

Важно је приметити да се у драмским текстовима не истиче да је ово цитат (или, боље је рећи, омаж) из *Књиге Проповедникове*, већ се текст представља помоћу гласа наратора невидљивог на сцени и то тако да се у њега умеша идеја да је време о коме се говори „време чуда“. На тај начин се текст повезује не само са библијским предлошком већ се библијски хронотопом представља као неко давно, бајковито времену (драмски текстови одређени су као библијске бајке), и управо се само у таквом времену могу дешавати чуда. У том смислу, на самом почетку оба текста, читалац/гледалац је већ припремљен да је оно што ће се пред њега ставити нешто што припада домену фикције, нешто у чему не треба тражити истину, нешто што у самој својој природи садржи обману.

Управо у овоме лежи једна од кључних разлика између прозног предлошка и ове две драматизације – а то је третман истине. Фокусирајући се на прозни текст, можемо приметити да Пекић у времену чуда ни у једном тренутку не покушава да читаоца одговори од идеје да се ради о тексту који је стваран, или барем тексту који је стваран на исти начин на који је и библијски претекст стваран. У самом *Времену чуда*, штавише, постоји очигледна тенденција да се догађаји романа контекстуализују, изједначајући се са библијским претекстом. Иако је очигледна у литератури већ истакнута деструктивна тежња текста *Времена чуда* да, кроз Пекићу својствен демитологизујући поступак (Пијановић 1991) разори библијски наратив, третирајући га као идеологизујући, псеудоисторијски текст и, самим тим и подрива истинитост било ког сличног идеолошког/историјског текста који претендује на истинитост (Јелушић, 2020), *Време чуда* ипак инсистира на веродостојности и убедљивости у начину на који је књижевна грађа артикулисана, покушавајући да сам дискурс приближи библијском дискурсу, и догађаје учини веродостојним у контексту библијског текста. Наравно, аутору је овакав поступак неопходан, не би ли на убедљив начин могао да изведе демитологизацију и наративно разарање које проучаваоци препознају. Иронијски поступак и лежи управо у томе што је било неопходно изградити фикционални свет

сличан библијском, не би ли се библијски наратив и могао разорити – да *Време чуда* није на убедљив начин уклопило своје приповетке у библијски контекст, опонашајући библијски дискурс, и до танчина реферишући на сам библијски претекст, поменута демитологизација не би ни била могућа, будући да текст не би имао значења која би могао да иронијски преокрене. На тај начин, у *Времену чуда*, опонашајући библијски дискурс и контекстуализујући догађаје приповедака умећући их у библијски наратив, аутор гради себи семантичку платформу чијим ће извртањем моћи да постигне жељену демитологизацију и подривање наратива, поступак до кога долази помоћу иронијских значењских механизма. Да би ова демитологизација имала смисла, неопходно је било пре свега библијски наратив представити као истинит, или барем код читаоца активирати свест о томе да се ради о пророчанству, тексту према коме треба имати поштовања и тек се онда иронијским искривљењем значења, открива да је тај претекст заправо фикција.

Са друге стране, почевши драму са жанровском одредницом бајке и објаснивши да се ради о неком давном времену у коме се дешавају чуда у првом обраћању читаоцу, нарушен је управо овај иронијски механизам. Наиме, драмски текст не опонаша претензију на истинитост библијског дискурса на исти начин на који је то спроведено у прози и самим истицањем да се ради о бајци демистификација, то јест демитологизација, на коју прозни текст циља изведена је далеко директније. У том контексту, изгубљена је тенденција текста да изгради слој значења кроз убедљиву изградњу и опонашање библијског контекста који би затим био семантички изазван иронијом.

### Одсуство суптилности

Главну разлику која постоји између ових текстова можемо тражити у одсуству суптилне стилизације, која је својствена Пекићевом прозном тексту, али донекле фали *Јудејском триптихону*. Као што је већ наговештено у претходном одељку, чини се да је Пекићев стил претрпео извесне промене са променом медија и да је артикулације ироније, превасходно однос значења пренесених из библијског контекста и значења текста промењен. Можемо приметити да су те промене, вероватно, последица управо разлике између драмског и прозног жанра, што додатно доприноси и разлици у природи ироније којим су сви текстови проткани.

Проза тако омогућава јасну артикулацију одређених делова текста који су драми недоступни. Ако упоредимо описе, поређења, нарацију и, уопште, начин представљања и обликовања приповедног света, можемо приметити да је Пекићев наратор невероватно користан алат приликом обликовања самог фикционалног света *Чуда у Јабнелу* и *Чуда у Гадари*. Коришћењем вантекстуалне наративне инстанце која има увид о унутрашњи свет јунака, која има могућност мотивисања одређених појава и врло прецизног описивања и артикулације понашања, карактера и намера књижевних ликова (и фикционалног света уопште), Пекић успева да до танчина, обликује и контролише значења свог прозног текста. Као пример за ову прецизност узео бих епизоду у којој губава Егла слуша Јеробоамов глас са оне стране границе Новог Јабнела.

„... Najednom je obuze vrtoglavica, patnička svesnost da kruži u predelu koji se oko masivne kapije Jabnela i sam obrtao kao orijaški točak zamračenih scena oko utvrđene osovine, da lebdi među poskakujućim jajastim odblescima koji se rasprskavahu u vatromet, prljeći je i terajući da se dalje okreće, kovitla i klati kao drogirana plesačica – učesnica eleusinskih misterija, **zaošijana sopstvenom težinom i samoubilačkom groznicom, najpre na nogama dok se jecajući ne sroza, a onda na kolenima dok ne pade u prašinu i poče drobiti zглоbove o kamen, grepsti noktima lice i, cvileći kao nedoklano mladunče, gutati pesak mokr od suza, bola, znoja, i mokраće, obrćući se, neverovatno brzo čas na**

**teme i pete s trbuhom u vazduhu, čas na trbuh s podignutim nogama i glavom, zgrčena u zmijsko klupko udova**<sup>20</sup>, koje će se smesta munjevito odmotati besomučnom tukući zemlju...” (Pekić 1991)

Ако се осврнемо на понуђени пример, видећемо да постоје елементи самог стила, начина говора, који су својствени прозном изразу и који су непреводиви или су тешко преводиви у драмски/позоришни контекст. Како драмски је текст радиодраме намењен извођењу, поставља се питање како је могуће, било гласом било глумом или било којим другим нетекстуалним средством представити чињеницу да је неко „*zgrčen u zmijsko klupko udova*“. Чак иако је то донекле изводљиво на сцени, рецимо, или на филму, колико год визуелна репрезентација ових речи била веродостојна, намеће се питање да ли је могуће визуелни знак декодирати на исти начин као и вербални. Другим речима, да ли глумац који Сам Пекићев прозни стил, који представља значајан део естетске вредности коју његови текстови читаоцу пружају, морао да уступи место другачијем начину представљања. Суптилност о којој је било речи и која се приликом овакве замене медија губи, лежи, између осталог, управо и у ограничењима самог жанра.

Можемо уочити да аутор налази различите начине да превазиђе овај јаз између два типа текста. Увиђајући колико је наратор користан приповедни алат који му омогућује да представи све делове текста који нису у оквиру дијегезе, већ представљају, у Женетовом терминолошком кључу, миметичко у тексту (ту превасходно мислимо на описе и сцене који немају нужно везе са самом радњом), Пекић уводи наратора на почетку драме као једног од ликова који радњу дела смешта у одређено културно и географско окружење изграђујући тако, иронијски хронотоп својствен Пекићевим делима инспирисаним библијским подтекстом као и активирајући библијски претекст, градећи контекст који је у прозним предлошцима врло развијен. Наратор је тај који на сличан начин слушаоцу предочава оно што би читалац био у стању да сам доживи. Осим тога, глас наратора је тај који је у овом случају условљен да слушаоцима представи библијске цитате који би, такође, читаоцу били доступни. Ако посматрамо наратора као екстерну драмску свест која је својеврстан медијатор између самих драмских ситуација и рецепијената<sup>21</sup> продор ове свести може се видети и у дидакалијама које пратећи текст често сугеришу извођачу како да текст интерпретира – „*požudno, uz sve jači šum otimanja, grubo, izbezumljeno...*“ (Pekić 2006).

Осим наратора који се појављује као некаква инстанца коресподентна свести ауторског приповедача у прозном тексту, Пекић настоји да кроз говор ликова предочи елементе прозног текста који се налазе у говору његовог ауторског приповедача које сматра кључним за свет своје драме. Као пример за то може послужити епизода са одмицањем асура приликом молитве.

„Ne samo zbog rascvetavanja kože koju nijedan melemar od Horazina, Kane, Naina i Tiberiasa do Jabnela nije umeo da zašije, nego što instinktom nepotpune ženke nazre da joj Jeroboam i nehotice izmiče, pa jednom kad su zadihani kao mazge izmolili poslednju od svojih beskorisnih molepstvija, **a Egla odmerila da je muževljeva molitvena asura još za pedalj udaljenija od njene nego prethodne večeri...**“ (Pekić 1991)

„EGLA: Onda prestani brbljati i da počnemo... primakni svoju asuru bliže meni da se molimo u dva glasa.

---

<sup>20</sup> Подебљао Лазар Бојичић

<sup>21</sup> Ако текст *Чисти и нечисти* посматрамо као текст радио-драме (како је оригинално извођен), слушаоца, али ова драма је и извођења у Српском народном позоришту у Новом Саду у режији и драматизацији Милана Белетишанина 2005. године (Кулић 2021.) тако да се може говорити о гледаоцима.

JEROBOAM: (*Zbunjeno*) Ja bih da svako moli na svome mestu, golubic...

EGLA: Šta, plašiš se zaraze?“ (Pekić 2006)

На наведеном примеру видимо начин на који Пекић приступа прозном тексту. Уколико процени да је одређени део текста оно што је неопходно за његов драмски облик, Пекић налази начин да га представи користећи елементе драмског дискурса.

Такође треба напоменути да чак и уз употребу оваквих решења, ипак остају елементи који су тешко представљиви и који се опирају промени медија. Коментари приповедача су један од оваквих елемената текста. Иако су донекле представљиви гласом наратора и, евентуално, дидаскалијама (за чиме Пекић не посеже у овој драми), коментари приповедача су суптилна наративна техника коју Пекићева приповедна инстанца користи да би, најчешће, истакла одређени став о исприповеданом или појачала иронијско значење текста. У горе наведеном примеру из *Чуда у Јабнелу*, приповедач говори како су „*zadihani kao mazge izmolili poslednju od svojih **beskorisnih** molepstvija*“ (Pekić 2011), у овом придеву „бескористан“ се крије знање које ликовима није доступно или које, иако га ликови наслуђују или претпостављају, представља заправо приповедачев став о њиховом богомољству. Овакви дискретни коментари врло су чести Пекићевом стилу уопште и представљају нешто што се у драми мора експлицирати говором ликова, док је инхерентно својствена прозном дискурсу. Овакав непреносив или тешко преносив елемент текста врло је чест у прозном стилу Борислава Пекића и свакако представља један од проблема са којима се Пекић морао суочити приликом драматизације *Времена чуда*.

Такође, рекао бих да је једна од кључних разлика између стила драме и стила прозног остварења сакривена у томе што је драма у значајној мери представљена кроз колоквијалнији говор и колоквијалнији дискурс брачног пара. Јефтин хумор и свакодневица који се могу видети у првој сцени Еглиног и Јеробоамовог разговора, тривијализују и детронизују узвишеност библијског тоналитета који Пекић покушава да опонаша (и кроз то опонашање пародира). У прозном тексту, управо тежњом да се одржи узвишен стил, да се стално цитира Библијски текст тако да ти цитати не изгледају као нешто што Пекићевом тексту не припада, постиже се висок тонски регистар који доприноси суптилности ироније у *Чуду у Јабнелу* и *Чуду у Гадари* - да би библијски текст и мит били подвргнути Пекићевом иронијском поступку, мора се одржати тон који третирај овај семантичком и културном контексту на начин на који је библијски текст, и уопште било који текст пророчанства или предања које претендује на истинитост, имплицитно намеће да буде интерпретиран – са озбиљношћу, поштовањем и својеврсним дивљењем митолошком и религијском. Међутим, профанизацијом атмосфере ова суптилност се губи и добија се врло груб и једноставан хумор. Можда је управо ова трансформација дискурса који опонаша Библијски тон у дискурс свакодневице индикативна за један део Пекићевог драмског опуса. Иако, наравно, ово није једини драмски модус који се јавља код Пекића, фарсични и бурлескни елементи, заједно са водвиљским хумором нису нешто што је непознато његовом драмском опусу.

Наравно, важно је истаћи да је и у прози иронизација овог узвишеног тона и више него очигледна. И поред истакнутог опонашања библијског стила, јунаци, као и у драми, свакодневне тривијалности тумаче кроз религијску парадигму, и, наравно, иронијски тон лежи управо у тривијализацији и флексибилности њихових тумачења. Ако погледамо следећи цитат из *Времена чуда*, можемо видети поменути тривијализацију у гласовима јунака:

„...- Можда је збиља глув – Каза Јеробоам.

- Како један Бог може бити глув? – чуђаше се Егла.

- Бог све може – Објасни Јеробоам – па ако је свеможан, шта га спречава да буде и глув? У њему су садржане све супротности које су међу нама вешто раздвојене, па су једни јака уха а други

глуви. Да би уистини био бог, мора он једноремено бити видовит и ћорав, глув и оштроух, покретљив и узет. А мислим да исто тако мора постојати и не постојати. То су принципи на којима је саздана његова свеобухватноост и свемоћ, две равноправне осе његове божанске природе.

Ове сложене догме не дирнуше Еглу. Здрав разум јој је говорио овако: ако Бог мора бити и видовит и ћорав да би био цео, мора то бити једноремено, а онда не би могао да буде ни једно ни друго. Шта би, Сарине му јаловости, онда био?

А Јеробоам је корео жену због расејаности, која се испољавала чак и у кућним пословима, и коју он тек сада стиже да јој пребаци:

Ти се – рече – ни сама не сећаш свог престапа. Можда њега нервира твоја заборавност, као о што, морам признати, нервира и мене?

Па да – рече Егла с ниподаштавањем – мушкарци се увек држе заједно.

Не будали, жено – раздра се Јеробоам. – Ако је све, Бог не може бити само мушкарац него и жена! Није ли хетитска Велика богиња брадата, и нема ли њен божански парњак сисе као ти, само, наравно, ружније? Зар света Иштар Алилат нема брадуру на којој би јој могао позавидети Мојсије? Не браним ја нашег Адонаја као мушкарац, него као уредан човек који све ствари па и грехове ставља на своје место да их нађе ако му почем затребају.“ (Пекић 1991)

Из претходног цитата очигледно је намера да се свакодневна свађа преводи на ниво тумачења божанске намере, што је верно одржано и у драмском тексту. И Јеробоам и Егла тумаче природу божанског и, кроз ту природу, објашњавају и оправдавају аргументе својих свакодневних брачних расправа. Наравно, сличан поступак је одржан и у драмском тексту, уз додатно истицање свакодневне природе њихових брачних расправа. Иронија која се у том смислу изграђује у оба текста, израста из мешања ова два регистра – свакодневног и религијског, и то управо сударањем ових тоналитета у контексту нечега обичног, као што је брачна свађа. Управо се представљањем узвишених религиозних концепата, као што су свемоћ или природа божанског, кроз дискурс свакодневне брачне расправе унижава и доводи у питање веродостојност овог типа дискурса јер, ако је могуће извртати природу божанског према потребама аргумената из свакодневне супружничке расправе, немогуће је да управо то божанско носи атрибуте какви му се приписују. На тај начин се религијски дискурс у, могли бисмо рећи, једнодимензионалном иронијском поступку огољава, доведши у питање његову истинитост. Иронија, тако, обликује и разоткрива дискурс који, претендујући на апсолутну истинитост, постаје алатка свакодневног живота и свакодневних расправа. Поменуто једнодимензионалност оваквог иронијског поступка леи у томе што се одређени текст (религијска истина), под утицајем контекста књижевног дела, приказује као нешто супротно самом себи, нешто што је очигледно подложно пародији и флексибилно на начин на који не би смело бити. Конкретно, расправа о томе да ли је бог мушко или женско и има ли уопште род, проистиче из практичне потребе да се победи у брачној расправи, акцентујући тако флексибилност религијског дискурса, изједначајући га са тривијалном природом свакодневице. Управо се, и у драмском и у прозном тексту, кроз инсистирање на инструментализацији религијског дискурса за потребе објашњавања свакодневних догађаја гради утисак да ни ликови сами не могу веровати у истинитост својих метафизичких претпоставки јер, ако је могуће да на овакав софистички и практичан начин приступају метафизици, немогуће је да та метафизика има вандискурзивну природу и вредност какву би морала имати. У том контексту, као што је у досадашњем проучавању истакнуто (Пијановић 1991) (Батуран 1989.), Пекић разоткрива природу дискурзивних пракси и идеолошких образаца, користећи религијски претекст као пример идеолошког текста који претендује на истинитост.

Међутим, оно што уноси додатни слој комплексности у текст *Времена чуда* и што је у драми *Чисти и нечисти* углавном заобиђено, ако не и сасвим изостављено, а у *Благословени или сиромашни духом* углавном очувано, заправо представља проблематизација Христовог положаја и

улоге у наративу о чудима. Додатна комплексност у питању ироније долази управо кроз потврђивање трансценденције кроз сама чуда. Наиме, ако је читаоцу до сада, кроз олако одношење ликова према оностраном, било сугерисано да је трансцендентално само део свакодневице и да не представља део референцијалне стварности, већ само питање дискурзивне праксе, и као такво врло је подложно тумачењу и иронијском кривљењу, увођењем Исусовог лика који, одистински чини чуда пратећи предање, трансцендентално директно постаје део референцијалне стварности, не остављајући простора за тумачење и дискурзивно иронијско извртање текста. Иронија у прозном делу управо и лежи у томе да је нешто што је природа трансценденталног првобитно представљена кроз тривијализацију, а затим директно укључена у референцијалну стварност. У том смислу, читалац је доведен у позицију у којој је већ видео иронијско разобличавање трансценденције, а затим, таква разобличена и тривијализована идеолошка дискурзивна праска у *Чуду у Јабнелу* налази свој директан пут до иманенције кроз чудо очишћења од губе.

Додатно, оно што семантички склоп чини још компликованијим, представља и однос чуда и предсказања истакнут у прозном тексту. Наиме, кроз целокупно *Време чуда* чуда инсистира се на представљању чуда кроз бирократску природу доследног придржавања предању, а не као питање истинске помоћи болеснима и немоћнима. Овај слој инсистирања на доследности пророчким текстовима додатно враћа трансценденцију на поље свакодневице и на план значења који релативизује интегритет природе божанског. Са једне стране, онострано је потврђено као фактуално онострано – кроз неоспорно чудотворство као део референцијалне стварности, међутим, са друге стране чак и то што се чуда заправо дешавају и није довољно да потврди истинитост трансценденталног, већ је неопходно да се чуда дешавају у **складу са текстом** што је представља додатну иронијску оштрицу, усмерену према питању саме истине – са једне стране је трансценденција у тексту представљена као део свакодневног дискурса подложен тумачењу и извртању зарад потврђивања аргумената у свакодневној расправи, затим, трансценденција постаје неоспорно уведена у стварност вршењем чуда и Еглиним излечењем, да би је Пекићев текст поново релативизовао инсистирајући на неопходности извршења чуда управо на начин на који је предсказано. У том смислу, извршење чуда је проста функција религијско-историјског наратива, текста за који је читаоцу већ разоткривен као нешто што је могуће искривити у домену свакодневног и тривијалног.

На тај начин се у прозном тексту гради компликовани иронијски механизам који читаоцу увек ставља у положај у коме је несигуран шта је стварно, то јест, шта је право значење текста – да ли је трансцендентално могуће дискредитовати као дискурзивну појаву која, као и било који други дискурс или текст који претендују на истину подлеже идеологизацији и понаша се као и било који други текст или, пошто се чуда заправо дешавају, трансценденција има своју неоспорну референцијалну природу. Додатно, круна иронијске перспективе налази се у томе што, чак и када постоји неоспорив доказ за постојање трансценденталног и оностраног, оно мора бити тако обликовано и изведено да се покорава тексту, пратећи предање које га, парадоксално, чини истинитим. Пекић се тако не задржава на слоју једнодимензионалне ироније која би трансценденцију разоткрила као пуко питање идеолошке дискурзивне праксе, продубљујући иронију, дозвољава трансценденталном да постоји на нивоу референцијалне стварности, како у драми тако и у прози, али чак и као део референцијалне стварности, трансцендентално мора постојати као функција текста. Градећи ову вишеслојну иронијску игру, аутор на тај начин релативизује сваку могућност успостављања истине ван текста, било да се ради о тривијалном и свакодневном, било да се ради о оностраном и истински чудесном, немогуће је побећи од текста као јединог јемца истине.

Управо је ова компликована иронијска игра оно што чини срж разликовности између прозног дела и ироније у драми.

### Срж разликовности

Пекић бира да приликом драматизације редукује саму фабулу, поготово када се ради о драматизацији *Чуда у Јабнелу*, и управо у тој редукацији можемо видети значајну разлику у третману ироније коју смо показали у прозном тексту.

Наравно, редукација о којој се говори је управо изостављање епизоде у којој Егла среће Исуса и његове апостоле и у којој се заправо и крије сржна идеја како *Чуда у Јабнелу* тако и *Времена чуда* - иронизација самих чуда, узалудност божије свемоћи и доброчинства, или, циничније посматрано, метафизичка неоправданост чудотворства и божије воље коју Пекић покушава да тематизује кроз иронизацију библијског дискурса. Да би изградио лик двоструко одбачене Елге, аутору је било нужно да она прође кроз две метаморфозе, да два пута промени симболички поредак у коме се креће, чисти и нечисти и да управо ту могућност промене, могућност спасења кроз веру, мотивише као узалудно (или цинично) чудотворство Божијег сина. Изостављајући сусрет са Исусом из драмског текста, аутор бира да се у драми *Чисти и нечисти* фокусира на проблем припадања заједници, више него на питање иронизације природе оностраног и његовог односа са текстом. Као што је већ речено, у драми је и одржан ниво ироније у коме је трансценденција део свакодневног дискурса, тривијализована кроз супружничку свађу, што је у драми истакнуто додатном профанизацијом, бурлескним хуором и фокусом на једноставнији иронијски механизам, у коме ликови говоре једно, мислећи друго, на чему се и заснива хумор у драми.

Драма се, у том смислу, концентрише на питање припадања заједници и у мањој мери проблематизује онтолошку природу самих чуда, питање истине и однос према тексту пророчанства. Важно је истаћи да је и у прозном тексту проблематика чистог и нечистог – проблематику прихватања у оквиру заједнице такође изузетно важно, поготово када се погледа у контексту последица које извршење чуда има на јунаке у делима. У *Чуду у Јабнелу* ову мотивску целину најбоље можемо уочити у следећем цитату:

„Evo, prvi je kamen već pao u dvorište. Egla se ne obazre. Bilo je smešto što je u ovom času umesto da beži mislila kako se prilikom linča nečisti i čisti, ma koliko ime je stalno do razlikovanja i razdvajanja, uvek služe istim kamenjem“ (Pekić 1991, str. 69)

Управо је ово један од кључева који отвара проблематику сукобљених симболичких заједница, заједница које теже да искључе и униште оно различито. Тако је свет представљен као врло крута средина која тежи да искључи оно друго, средина која је инхерентно непријатељска, што је доследно представљено и у драми. Пекић бира делове дијалога и радње прозног текста који су везани за Еглину губавост и промену средине, додатно их разрађујући приказом Еглиног брачног живота у заједници нечистих, приказом који не постоји у прозном тексту. Очигледно је Пекић као драмски писац био више заинтересован за овај домен значења него што је то био Пекић прозни стваралац. Драма је тако и структурирана. Први део тиче се Еглине болести, затим се други део бави њеним животом у заједници лепрозних, трећи део представља повратак и одбацивање излечене Егле у заједници чистих и на крају, коначно одбацивање излечене Егле у заједници нечистих. Ови одељци су одвојени музиком која „Označava prelaz u jedno drugo vreme“ (Pekić 2006,

str. 329). У овом поступку видимо како се текст савија и обликује по законима драмског жанра који, немајући наративну инстанцу која може да то реципијентима представи, посеже за елементима структуре недоступним прозном медију, као што је би била музика. У тој селекцији онога што је преводиво у драмски текст, губи се и део корпуса иронијског значења о коме је до сада било речи и драмски текст се, тако, удаљава од прозне проблематизације питања трансценденције. За драмски текст постаје кључна управо проблематика односа заједнице и идентитета. Заједница одређује идентитет појединца до мере у којој се идентитет потпуно дезинтегрише и губи измиче контроли појединца.

Драмски текст тако се не бави, или барем у много мањој мери бави, значењским комплексом кључном прозном тексту свих делова *Времена чуда*, уроњених у библијски хронотоп. Идеја да је, и поред отелотворене метафизичке инстанце која чини чуда не би ли свет обликовала према начелима трансценденције оличеним у тексту, немогуће допрети до избављења, немогуће ослонити се на трансцендентално зато што је и оно само несигурно у себе. Већ смо говорили о односу референцијалност и чуда са библијским предсказањем, али важно је истаћи да се управо у том односу крије и још једна иронијска жаока, а то је питање Исусовог lika и односа према предсказању. И сам Христ покушава себи да помогне и да се избори са својом улогом у библијској историји што најбоље можемо представити следећим цитатом:

„A Bogočovek, kako se usudio da je izleči ako je znao šta je čeka zahvaljujući njegovom leku. A morao je znati, inače ne bi bio Bogočovek.“ (Pečić 1991, str. 69)

Управо овде можемо видети Пекићеву циничну представа историје, идеологије и уопште односа према метафизици. Или нема метафизичког спасења зато што Богочовек није Богочовек, или нема метафизичког спасења зато што се трансценденцији не може веровати. Управо је овакав цинизам изграђен на иронијском сударању трансценденталног исказаног кроз пророчанство са трансценденталним смештеним у референцијално и опипљиво.

Изостављањем епизоде са Исусом, текст драме *Чисти и нечисти* се умногоме удаљава од значења еманираних у *Времену чуда*. Без ове епизоде драма се своди на питање политичког, питање немогућности остварења идентитета у оквиру заједнице и на комичну тривијализацију трансценденције у сценама у којима се Егла и Јеробоам препиру, користећи релгијски дискурс да оправдају свакодневни живот.

Ако на сличан начин погледамо *Чудо у Гадари* и *Благословени сиромашни духом*, видећемо да је проблематика чуда које доноси несрећу доследније спроведена. Како је ова приповетка мања обимом и драматизација није морала да садржи агресивне редукције које су биле уочљиве у *Чуду у Јабнелу* и драми *Чисти и нечисти*. Наиме, доследно је, како у драми тако и у приповеци *Времена чуда* спроведена идеја да су два луда човека спокојно живела у свом, лудилом уобличеном, свету фикције док их чудотворац није излечио, суочавајући их са „стварношћу“. Иронија која се крије иза овог наратива, било да се ради о драми или прози, лежи управо у проблематизацији излечења и идеји да чуда чине више штете него користи, имајући на крају тешке последице. Међутим, *Чудо у Гадари* нема исти комплексни иронијски склоп који смо могли видети у *Чуду у Јабнелу*, будући да се домет ироније задржао на проблематизацији вршења чуда над онима којима то не треба или не помаже, потенцирајући управо узалудност библијског чуда.

На крају, важно је осврнути се на разлике у третману ироније које постоје између драме као што су *Генерали или сродство по оружју* и драма *Јудејског триптихона*, као и однос према прозним текстовима везаним за ове драме и начина на који је иронија обрађена у њима. Кроз анализи *Генерала* видели смо један потентан семантички образац у коме се иронија налази у

композиционом центру драме, сукобљавајући опречна значења и градећи свет вишезначне и флексибилне значењске природе, свет нестабилне истине који читаоца увек оставља несигурним, представљајући му поливалентну представу стварности. Додатно је занимљиво да је готово исти образац употребљен у *Ходочаићу Арсенија Његована* у коме се друштвена и политичка стварност сецирају сударањем мноштва различитих перспектива, поново, стављајући читаоца у положај пољуљаног односа према истини. Ако погледамо *Време чуда*, можемо видети да иронија, иако фокусирана на другачија питања него у *Ходочаићу* и *Генералима*, на сличан начин судара мноштво различитих перспектива, стварајући компликовано значењско клупко које разоткрива природу догматског, идеолошког дискурса, и, поново, стављајући читаоца у позицију у којој покушава да пронађе истину из мноштва могућих и равноправних интерпретација. Међутим, ако погледамо драме *Јудејског триптихона*, можемо уочити да је иронија готово једнодимензионална и да је већи део иронијске природе и подривања питања идеолошког дискурса, као и стварности у опште, „изгубљен у преводу“ из *Времена чуда* у драмски жанр. Тешко је и незахвално донети генерализоване закључке шта би овоме могао бити разлог – да ли се ради о значајној временској разлици између настајања ових текстова или је аутор драмски жанр у овом периоду третирао стварно као „собу за разбијање стакла“, што би био одистински показатељ секундарне природе драме у његовом стваралачком опусу, тешко је рећи. Оно што можемо приметити је свакако значајна редукција у суптилности и слојевитости иронијског израза између *Времена чуда* и *Јудејског триптихона*, која указује на другачије поимање жанра и онога што аутор резервише за прозни текст, а шта оставља за драму.

## **Шта је писац хтео да не каже – политичка иронија *У Едену на истоку*, *Обешењак* Категорички захтев**

У претходно одељку испитали смо употребу иронијског дискурса приликом обликовања комада који се превасходно баве односом остварења идентитета у оквиру нефлексибилног друштвеног контекста. Додатно, видели смо употребу ироније у испитивању свакодневице и тема које се тичу грађанског идентитета и могућности артикулације личног и пријатељског у обезличеном друштвеном контексту, лишеном могућности за остварењем сопственог идентитета ван друштвеног контекста.

Међутим, поред утицаја социокултурног окружења и онога што бисмо у ширем контексту могли посматрати као историјску иманенцију на појединачне идентитете, још једна од великих тема за коју је у драми заинтересован, свакако је и однос политичких, бирократских и идеолошких система према појединачном идентитету. Управо ова тема постаје окосница броја његових драма, од којих ћемо у тексту који следи на примеру драма *У Едену на истоку*, *Обешењак* и *Како се калио један господин* анализирати начин на који се иронија користи како би се, са једне стране, испитала критичка дискурзивна функција ироније, а са друге стране испитао начин и последице коришћења ироније како би се уопште и представила тоталитарна, идеолошка и опресивна свест, односи моћи и друштвена клима коју таква свест ствара.

Интересантно је да Пекић за ову тематику готово по правилу бира фарсу као драмски облик, тако да ћемо у делу рада који следи посебну пажњу посветити улози коју иронија игра у самом обликотворном принципу драма посвећених овој тематици и осврнути се на разлоге зашто је баш фарса као драмски облик кореспондентна представљању проблема и изазова идеологије, тоталитарне слике света, политичке и друштвене опресије. У том контексту, важно је истаћи да Владислава Гордић Петковић, читајући Пекићеве драмске комаде говори о жанру *тоталитаристичке фарсе*, будући да су на овај или онај начин суочене са тематиком тоталитарне свести која надгледа и утиче понашање и формирање индивидуалитета.

### **У Едену, на истоку**

#### **Књижевни контекст и ауторски коментар**

Поред тога што овај драмски комад назива у *У Едену, на истоку*, Пекић и прву књигу својих драмских текстова у оквиру одабраних дела у издању Партизанске књиге (Пекић, 1984) назива по овој драми, дајући јој тако посебан третман и место у оквиру свог драмског опуса. Управо су у овом издању све четири драме о којима ћемо говорити у овом одељку рада груписане у оквиру истог тома посвећеног управо фарсама, тако да се драма *У Едену, на истоку* на својеврстан начин међу њима издваја као текст који је аутор изабрао као предводнички, репрезентативни текст међу свим издатим фарсама.

Додатно, ово је, поред *Обешењака* и *Генерала*, један од првих Пекићевих драмских текстова који доживљава позоришно извођење у Југославији, 1971. на малој сцени Атељеа 212,

што додатно сугерише важност да се ради о тексту који је свакако, поред своје књижевне вредности, пронашао своје место у позоришном животу Пекићевих драмских текстова. Наравно, питање на које ћемо покушати да одговоримо је шта је то што чини овај драмски текст примамљивим за интерпретацију, било да се ради о читалачкој или позоришној публици?

Пре него што почнемо са анализом, занимљиво је приметити и да је аутор посветио књигу фарси Ђорђу Лебовићу, остварујући тако интертекстуалну сугестију која у интерпретацији може помоћи при књижевноисторијском или књижевнотеоријском позиционирању Пекићевих фарси у драмски књижевни ток југословенске књижевности друге половине двадесетог века, који према драмском тексту наступа са одређеним нивоом интелектуализације и драмске апстракције.

Драма *У Едену, на истоку*, као и многа друга Пекићева, што прозна, што драмска остварења почиње библијским цитатом из *Прве књиге Мојсијеве* који говори о смештању човека у рајски врт.

„I posadi gospod Bog vrt  
U Edemu, na istoku;  
I ondje namjesti čovjeka kojega stvori.“  
(Prva knjiga Mojsijeva 2, 8)  
(Pekić, 1984)

Кроз свој добро познати поступак интертекстуалне активације библијског претекста, Пекић читаоцу пружа својеврсни интерпретативни контекст, намећући питања какве ће везе амбијент драме заправо имати са рајским вртом и пре него што драма и отпочне. Овај цитат, везан за семантички склоп који проистиче и из самог наслова драме, релевантан је у сагледавању иронијског односа према идеји рајског врта, савршеног места, у контексту супротстављене идеје азила за умоболне, у коме је драмска радња и смештена. Наиме, након овог библијског цитата, истиче се да се драма „*Dešava u naše vreme, u azilu za umobolne, ali ne samo u njemu.*“ (Pekić, 1984). Наиме, оваква интертекстуална игре, која доводи у везу библијски рајски врт са азилом за умоболне, пред читаоца ставља иронијски семантички склоп и пре него што се сусретне са самим драмским текстом. Намеће се питање, да ли Пекићев текст показује својеврстан интертекстуални цинизам, изједначавајући рајски врт са азилом за умоболне и подривајући тако потентност библијског наратива, као дискурса који претендује на истинитост - било да се ради о референцијалној истини или митској метаистини, како би сугерисао да је једини начин на који се може доспети до раја одустајање од разума. Пекић тако, у првим реченицама драме читаоца урања у фикционални свет са очигледно израженим иронијским темељима, наговештавајући да ће иронијска тензија између супротстављених дискурса бити присутна кроз цео драмски текст, макар се радило и о самом библијском претексту као једној од компоненти значења које ће кроз целу драму служити као својеврсни иронијски корелат, константно подстичући читаоца да постави питање да ли је оно што је приказано у драми заиста у значењском домену рајског, какав је то рај и шта је уопште то што би могло постојати у азилу за умоболне што се може изједначити са рајским. Додатно, важно је приметити да се истиче да је приказани драмски свет смештен и не само у азил за умоболне, чиме текст кроз иронијску наговештај сугерише да се иронијски изврнут рајски врт, претворен у азил за умоболне протеже и на читаочев контекст. Ово је први пут да се сусрећемо са иронијском сугестијом која представља индиректну критику друштвеног контекста и можемо уочити критичку употребу ироније постигнуту кроз дозу мистификације. Питање које се овде намеће је због чега је уопште оваква иронијска мистификација аутору и била потребна? Ако формално приступимо исказу да се драма дешава „у наше време, у азилу за умоболне, али не само у њему“, на формалном плану аутор је просто оставио сугестију да се драма дешава и шире од азила, оставивши читаоцу простора да претпостави мету иронијске оштрице – да ли се азил за

умоболне изједначава са Југославијом, са било којим тоталитарним системом или са савременим светом уопште. Иронијски амбигвитет, на тај начин оставља аутору простора да истовремено читаоцу намигне, сугеришући му субверзивну природу самог текста, деструктивну за идеолошку и политичку дискурзивну парадигму присутну у друштвеном окружењу, али да ни у једном тренутку у самом тексту директно не укључи било какву конкретизацију политичке и друштвене критике. Додатно, занимљиво је поставити питање да ли се овде заправо ради о иронији којом аутор покушава да сакрије право значење текста или је иронија искоришћена превасходно са естетском функцијом. Наиме, тешко је помислити да постоје читаоци који, прочитавши да се драма одиграва у „нашем времену“ и „не само у азилу за умоболне“, не би могли иза криптичног референцијалног значења текста прочитати да се заправо сугерише на тоталитарни друштвени контекст, што ће кроз саму драму постати очигледно. Међутим, ако је интенција тако очигледна, намеће се питање чему уопште употреба ироније и шта се постиже сакривањем овог значења у иронијској конструкцији. Важно је приметити да, иако је само значење лако доступно, готово сваком читаоцу који разуме друштвени контекст Југославије шездесетих и седамдесетих година друге половине двадесетог века, лако решива иронијска слагалица читаоцу служи и као интерпретативни сигнал, сугеришући да се ради о типу текста који је потребно читати на посебан начин, типу текста који је неопходно тумачити у друштвенополитичком кључу, чиме се читалац позива на саучествовање у самом иронијском субверзивном чину.

На овом трагу важно је поставити питање и на који начин се иронични став формално остварује, будући да је читалац, са једне стране суочен са семантичким садржајем контекста, својим друштвеним и политичким окружењем оптерећеним елементима тоталитаризма и идеолошки опресивног дискурса, на који текст и алудира, а са друге стране са текстом који у свом референцијалном значењу ништа не прецизира, позивајући читаоца да у процесу интерпретације самостално повеже потребне семантичке корелате. Међутим, управо је овај пример добра репрезентација идеје коју смо истакли у Уводу и коју Хачионова износи (Hutcheon, 1994) говорећи о комплексном иронијском семантичком механизму, а то је да семантички садржај текста и контекста и не морају бити семантички опозити да би се иронија десила, већ је неопходно да постоји текстуални сигнал, сугестија, који чини да се иронијска ситуација догоди. У том смислу, нема ничег супротстављеног између значења која долазе из текста, скривена у исказу „радња се догађа и ван азила за умоболне“ и интенције текста/аутора, која очигледно читаоцу сугерише да је то „дешавање ван азила“ заправо читаочев друштвени контекст. Пре би се могло говорити о иронијском проширењу значења него о активирању значења супротног референцијалном значењу текста. У том смислу, важно је приметити да Пекић, на формалном нивоу, иронију користи управо како би интонирао текст и читаоце/гледаоце упутио у одређеном интерпретативном правцу, стављајући им на знање да текст који долази треба читати узимајући у обзир критичку, субверзивну, природу ауторске интенције.

Следећи релевантан моменат, који читаоцу сугерише одговарајући интерпретативни правац, срећемо у коментару који Пекић оставља пре драме, описујући своју епизоду са бившим полицајцем и бившим затвореником, а поред тога и цитирајући Орвелову *1984*, додатно сугеришући читаоцу/гледаоцу да ће пред њим бити текст који треба читати у контексту орвеловске антиутопијске књижевне борбе са тоталитаризмом.

Ако се осврнемо на сам амбијент описан у тобожњем ауторовом путовању описаном у коментару, видећемо да између сцене тог провинцијског града о коме је у коментару реч и насловног *Едена на истоку* постоји динамичан иронијски однос. Наиме, у самом граду који је

„инспирисао“ настанак драмског текста, атмосфера је суморна и последице социјалне небриге, лоше економске ситуације и уопште друштвеног краха истакнуте су кроз све описе:

„Poslom, bez važnosti za priču, otputovao sam u jedan provincijski grad na ivici neba i iščezavanja. Izgledao je sumorno i bespomoćno, kao zaboravljena iskopina neke civilizacije, zasute prašinom našeg vremena, na kojoj su arheolozi prestali da rade pošto su ustanovili da je bez vrednosti. I žitelji, ako ih je bilo, behu zarsli u čamotinju i zaborav.“ (Pekić, 1984)

Атмосфери немаштине, запуштености, заборављености и празноће живота, како аутор сам подвлачи, атмосфером у којој влада „nesnosan osećaj besmislenosti što ga imamo kraj ležaja samrtnika čije se umiranje oteglo“ (Pekić, 1984), иронијски контраст представља амбијент азила представљен на почетку драмског текста, који аутор описује истичући да је у питању:

„Blažena atmosfera parka, s umilnim cvrkutom ptica, žuborom žive vode i šuštanjem lišća na povetarcu. Nekoliko praznih klupa u žbunju, ispod drveća.“ (Pekić, 1984)

Управо кроз овај контраст на самом почетку драме, аутор истиче да је азил за умоболне само иронијски одраз у огледалу „стварног света“, представљеног кроз портрет провинцијског града на почетку драме. Иронија тако лежи у комплексној семантичкој игри између представљеног града, представе азила за умоболне и идеје о рају, активираној кроз наслов дела и библијски цитат са почетка текста. Са једне стране, јасно је да тоталитарни ум, представљен у драми производи судбине и амбијенте попут ових који су описани у коментару, а са друге стране инсистира на томе да је рајски предео само онај у коме су житељи прихватили своје улоге у оквиру опресивних режима, чак иако пристајати на те улоге значи живети у лудилу. Другим речима, једини начин да се дође до раја је прихватање сулуде, репресивне идеолошке стварности, међутим тај рај је само оспољење идеолошког лудила, док права стварност, ван *Едена*, личи на провинцијски град на ивици умирања, загњурено у атмосферу бесмисла и друштвеног распада.

Поред самог описа атмосфере, читалац је кроз интертекстуалну игру одмах упућен на Орвелов текст и Орвелову кафану Под кестеном, у којој и седе дисиденти, то јест ликови излечени своје непослушности, у којој и Винстон први пут прихвата своју љубав према Великом Брату. Такође управо у тој кафани Винстон и Џулија признају своју издају једно другоме. Пекић управо и реферише на стихове које Орвел користи у из *1984*:

„Pod kestenom senke duge,  
Prodadosmo jedni druge,  
Jedni druge bez kapare,  
Prodadosmo za dve pare (Pekić, 1984)

Управо референца на Орвелов роман и тоталитарни свет *1984* представља Пекићево интертекстуално полазиште за фарсу *У Едену, на истоку*, сугеришући читаоцу да је тоталитарна свест присутна у Орвеловом роману управо оно са чиме ће на овај или онај начин морати да се суочи и у овој драми, али такође, путем иронијске спреге о којој је већ било речи, сугеришући да има нечег орвеловског у семантичком садржају читаачевог контекста, који над садржајем текста и врши семантички притисак, нудећи нови сплет значења проистеклих из иронијске слике света.

Додатно, активирајући орвеловску слику света, активира се и низ иронијских значења која су инхерентна готово сваком тексту који се бави дистопијским тоталитарним фикционалним световима. Иронијност тоталитарних светова, тако, проистиче из тежње ка утопијском која резултира невероватним нивоима репресије и тоталитаризма. У том смислу, иронија се може посматрати као инхерентни градивни елемент дистопијске књижевности, будући да је чест топос

дистопијских двадесетовековних текстова дискурзивно инсистирање на савршеном, складном, слободном, хуманом друштву (Cleyes & Sargent, 1999) док истовремено управо режим и политичка организација која је носилац таквог дискурса у пракси производи вредности супротне површинским дискурзивним тврдњама. Управо овај судар агресивног дискурса који инсистира на одређеним друштвеним вредностима, супротстављен са праксом која представља гротескно извртање управо тих вредност, постаје изузетна подлога за развој низа иронијских значења. Управо на том трагу, системи опседнути контролом и свезналаштвом, интрузивни према личном и различитом, нефлексибилни у било каквим дискурзивним преплитањима израђају климу која тежи да личне идентитете обликује управо према правилима доминантних дискурса. Иронија произилази из тога што се ово обликовање дешава независно од тога да ли је субјект опонент или пратилац тоталитарног дискурзивног тока, будући да је тоталитарна свест у тежњи за стварањем утопијског на исти начин обликује и идентитете субјеката који делају као агенти те свести као и субјекте који се против ње боре.

У том контексту, Пекић у коментару за драму читаоца већ суочава са жртвама орвеловског тоталитарног контекста, представљајући ликове полицајца и бившег криминалца, сада трговачког путника, као блиске и као оне који су на одређени начин, учествујући у тоталитарној дискурзивној игри обликовали своје идентитете управо према правилима агресивне, интрузивне свести која има потребу за потпуном контролом и идеолошком превлашћу. Пекић и говори о овим ликовима истичући посебну блискост која међу њима постоји и која је успостављена када један другом откривају да су бивши полицајац и бивши затвореник:

„Potpuno su se posvetili jedan drugom. U njihovom odnosu bilo je čudne pažnje, pa i neke nežnosti, izmešane s drugarskom grubošću i povremenim ispadima netrpeljivosti, koja se, izgleda, među njima podrazumevala, i umesto da ih razdvaja, samo pojačavala njihovu vezu. Kad sam idućeg popodneva sišao, zatekao sam ih za drugim stolom. Shvatio sam. Smetao sam im, dovodio u nepriliku, kao što slepac dovodi u neprilike ljude koji vde. Nisam pripadao njihovom svetu, njihovom iskustvu, njihovoj sudbini, zajedničkoj, rekao bih istoj, kako su je oni shvatali.

Zaljubljeni jedan u drugog, kao da jedan u drugom vide tek neostvoreni deo samih sebe, ne verujem ni da su приметили kada sam otputovao.“ (Pekić, 1984)

Управо је кроз овај однос бившег полицајца и бившег затвореника и остварена главна иронијска тензија у драми. Са једне стране очекивано је да би ови ликови били непријатељи на одвојеним странама друштвеног спектра, међутим, постоји нешто што их зближава и изједначаје, иронијски их представљајући као ликове који један другог разумеју и то на начин на који Пекићевог наратора из коментара оставља по страни, искључујући га из разговора. Блискост између полицајца и криминалца у којој постоје пажња, нежност и другарство постају иронијска подлога за питања на који начин тоталитарна свест и тоталитарни контекст третирају и једног и другог. Због чега је њихово искуство такво да се може изједначити и да они постану један другом саговорници у дијалогу у коме Пекићев наратор смета, очигледно не припадајући њиховом свету и искуству. Додатно, ако се вратимо на Орвелов текст и ову сцену посматрамо кроз интертекстуалну призму *1984*, долази се до питања могућности и последица остваривања индивидуалног идентитета са било које стране законског и политичког спектра. Поготово је важно спојити контекст социјалистичке Југославије са орвеловским представама о кафани Под кестеном у којој седе реформисани и они који су научили да воле Великог Брата, као што је на крају и био случај са Винстоном. На који начин су у југословенском контексту ова позиција политичког дисидента и онога који је прошао политички и идеолошки притисак, то јест на који начин смо „продали једни друге“. Занимљиво је и питање да ли су полицајац и криминалац описани у *Коментару*, а касније и стилизовани као драмски ликови, продали један другог и у чему се та

продаја огледа и, на крају, да ли је она у вези са управо са њиховом сличношћу? Сличност, наравно, постаје релевантна категорија као би јунаци уопште и могли да продају један другог. У том смислу, важна је опаска коју аутор оставља како „jedan u drugom vide tek neostvoreni deo samih sebe“ (Pekić, 1984) што додатно истиче да се заправо ради о два једнака идентитета који су подједнако своја оспољена добили у односу на доминантни тоталитарни дискурс. Ова сличност била је неопходна како би уопште и били у позицији да продају један другог – морају делити друштвени контекст како би на релевантан начин и имали одговорност један према другом коју ће изневерити. Међутим, у Орвеловом роману, та продаја огледа се у дословној издаји у којој Винсент и Џулија једно друго одају као побуњенике, међутим, у контексту Пекићеве драме и, иронијским механизмом сугерисано, у социополитичком контексту југословенских идеолошких концепција друге половине двадесетог века, механизам ове „продаје“ није тако очигледна, будући да се не ради о директној издаји у коју су ликови укључени. У контексту Пекићеве драме, ствар је компликованија управо због недостатка очигледног чина издаје. Издаја се у овом контексту може посматрати као уопште пристанак на учествовање у играма тоталитарне идеологије на било који начин. Улога (бившег) полицајца била је да такав друштвени поредак одбрани, док је улога (бившег) затвореника била да јој се супротстави. Један другог су издали чим су пристали на своје улоге и пристали да своје идентитете обликују у складу са идеолошким правилима тоталитарне свести. Дозволивши да сопствено биће обликују према правилима тоталитарног ума, обојица су изневерила оног другог. У том контексту, Орвелово „продадосмо једни друге“ додатно се истиче као друштвена критика социјалне средине која је уопште дозволила да склизне у тоталитаризам и идеолошку заслепљеност.

Пекићев наратор у *Коментару* алудира и на оно за шта можемо претпоставити да је и Пекићево сопствено искуство, поготово ако се има у виду његова политичка прошлост и сукоб са ауторитарним режимом:

„Takode ne znam kako da dešifrujem lično iskustvo u tom pogledu. Kasnije sam se, naime, i sam upoznao sa sličnim ljudima, i uprkos razumu, ili baš njemu zahvaljujući, počeo prema njima, ukoliko sam ih dublje poznao, ukoliko smo se jedni drugima dublje ispovedali, osećati saučesće, pa i neku vrstu saučesništva. Naša razumevanja potiču od naših saznanja, a naša osećanja od naših razumevanja, premda, istini za volju, neka od naših najdubljih osećanja sve duguju našim najdubljim nerazumevanjima. Živo bih hteo, u stvari da je takvo stanje posledica mojih profesionalnih interesa, a ne deo moje stvarne ličnosti. Ali ako nije? Ako je to ipak ONO?“ (Pekić, 1984)

Истичући своје искуство, Пекић (формално његов приповедач), поставља питање на који начин разум учествује у процесу изједначавања и зближавања идентитета са обе стране идеолошке тоталитарне свести – и оне која се опире доминантном идеолошком и тоталитарном дискурсу и оне која управу тај дискурс покушава да утврди и одбрани. Улога ироније овде остварује се у амбиваленцији коју аутор дозвољава према идеји да је разум фактор који доводи до узајамног разумевања и стварања саучесничке атмосфере. Наравно, остављајући простор да разуме истовремено омогућује и онемогућује ово разумевање, аутор са једне иронијске позиције приступа целом проблему, будући да је тоталитарна свест и тоталитарна идеологија, у великој мери и сама последица управо хипертрофираног разума који у деструктивном замаху покушава и да стварност подреди идеологији, управо творевини самог разума. На том трагу, разум и постаје категорија која открива или одбацује управо то саучесништво очувању/разграђивању идеолошких тоталитарних конструкта. Иронијско је што управо разум постаје алат који, кривљењем под притиском идеологије, уместо да очува и створи свет у коме су оспољене вредности којима идеологија номинално тежи, постаје алат којим се оправдава репресија. У том смислу, орвеловска издаја може лежати и у томе што у свима, па и Пекићу самом, лежи зрно тоталитарне свести које се оспољава

барем као капацитет за разумевање идентитета обликованих тоталитарним умом. Управо саучесништво о коме наратор говори представља оспољење тог капацитета. Право питање је у чему је то Пекић/наратор саучествовао, то јест, на који начин су бивши полицајац и бивши затвореник из приче саучествовали. Одговор треба потражити управо у идеји да је и политичко дисидентство, на ироничан начин, својеврсно саучествовање у процесу опресије, будући да, опонирајући тоталитарној свести, ствара простор и препреку коју тоталитарни ум мора да преброди. Са друге стране, тоталитарни ум (полицијски ум), на сличан начин опресивно делује и на оне који су присиљени да стварност тумаче управо у контексту тоталитарне идеологије, у свему тражећи кривицу, у све сумњајући и, иронично, на сличан начин постајући немоћни да у шуми могућих тумачења стварности пронађу оно које је право и које поретку који штите највише одговара. У тексту који следи, видећемо како је управо ова идеја - идеја саучествовања у конструисању тоталитарног света са обе његове стране обликована у драмском контексту и на који начин је управо ово саучествовање уобличио идентитете јунака Пекићеве драме *У Едену, на истоку*, као и, наравно, какву улогу у том семантичком и идентитетском обликовању игра иронија.

### Апсурдно професионални Илија Чворовић

У овом одељку рада, фокусираћемо се на улогу коју иронија има у обликовању самог драмског текста драме *У Едену, на истоку*, и на који начин је иронија укључена управо у тематизацију прогона у оквиру идеологијом покренуте тоталитаристичке свести двадесетовековних политичких режима. Интересантно је да је идеја гоњења, полицијског надзора и прогона у драми друге половине двадесетог века доживела велику популарност кроз артикулацију у остварењима Душана Ковачевића, што у позоришном, што у филмском окружењу, а да Пекићев текст у рецепцијском смислу никада не долази до сличног нивоа. Додатно, драме *Професионалац* (први пут објављена 1990) и *Балкански шпијун* (1983) настају значајно касније од драмског текста *У Едену, на истоку*, писаног шездесетих година двадесетог века и први пут извођеном 1971. У том смислу, Пекићев текст свакако претходи Ковачевићевим остварењима, али и поред тематске сличности, међу текстовима постоје значајне поетичке разлике. Пекић текст жанровски обликује као фарсу, јунаци су обезличени, темпо је јако висок, ритам брз, драма није подељена у чинове, и текст у великој мери кокетира са позоришном традицијом позоришта апсурда. Међутим, оно што текстове спаја је тематика гоњења изражена у општој атмосфери тоталитарне опресије, у атмосфери у којој тоталитарна свест интрузивно изобличује идентитете јунака, било да се ради о онима који прогоне, као што су код Ковачевића Илија Чворовић и Лука Лабан, а код Пекића само *Нови*, било да се ради о онима који су прогоњени – Пекићеви *Стари*, а Ковачевићеви Теја Краљ и Петар Марков Јаковљевић (подстанар). У даљем тексту нећемо улазити у дубље поређење Пекићевог и Ковачевићевог текста, али ову паралелу искористили смо како бисмо показали да је Пекић са драмом *У Едену, на истоку*, заправо један од зачетника онога што бисмо могли посматрати дисидентском драмском тематизацијом гоњењу у југословенској књижевности. Посебно интересантно је да је Пекић, иако пише десетак година пре Ковачевића, на много начина иде корак даље од Ковачевића у поетичкој артикулацији, будући да је његов текст апстрактнији, ближи апсурду, бржег темпа и иронијски комплекснији и сугестивнији.

Ако је у коментару пре драме аутор сугерисао иронијску природу текста, истичући да се драма „Dešava u naše vreme, u azilu za umobolne, ali ne samo u njemu.“ (Pečić, 1984), читалац, који је кроз ову сугестију припремљен на иронијски текст са иронијском оштрицом окренутом ка друштвеном контексту, и, додатно, припремљен на сукоб са тоталитарним умом кроз референце

на Орвела, сада се среће са драмском динамиком два лика, формално пацијента у азилу за умоболне који у азил доспевају изгубивши разум под притиском тоталитаристичког окружења које и Новог и Старог на посебне начине води у лудило. Иронија је, на тај начин пронашла свој пут у основни слој драмског значења - будући да су и један и други представљени као психијатријски пацијенти, остварује се референцијални слој значења који читаоцу и публици формално сугерише да се ради о ликовима непоуздане свести, али са друге стране, и поред тога што је читаоцу/гледаоцу стављено до знања да се ради о тексту преломљеном кроз непоуздану свест, проблематика коју управо такви ликови представљају не може се одбацити и дискредитовати због њиховог стања, и читаоцу је јасно да је управо такво виђење стварности, иако на много начина претерано, семантички нестабилно и далеко од „референцијалне“ стварности, истинитије, или барем упоредиво са истином доминантног идеолошког дискурса. У том контексту, Пекић поново користи сличан поступак подривања стварности који смо видели и у *Генералима*, где на сцену изводи ликове који су формално неурачунљиве свести, али чија је истина читаоцу представљена као равноправна, ако не и доминантна у дискурзивном семантичком колоплету драмског текста. На тај начин, коришћењем ироније, остварује се амбивалентна семантичка позиција која истовремено оставља могућност да оно што је изречено не може бити схваћено озбиљно, будући да се ради о пацијентима азила за умоболне, али истовремено, читаоцу је јасно да управо то и јесте семантичка суштина самог текста. Управо тако, користећи готово исти семантички механизам који је употребио и у *Генералима* (интересантно је приметити да су ове драме настале и своју премијеру доживеле са свега три године размака), али и у прозном изразу у *Ходочашћу Арсенија Његована* и *Како упокојити вампира* (у сличном облику подривања доминантног стварносног дискурса кроз иронију, али избегавши тему лудила), Пекић поново иронију поставља као темељити принцип грађења слике нестабилне стварности, стварности која је конструкт борбе за дискурзивну превласт различитих, иронијски супротстављених гласова.

Међутим, питање које се намеће је шта је разлог за стварање овакве представе стварности? Због чега је се, у драми о (полицијском) гоњењу у оквиру тоталитарног света, инсистира на немогућности остваривања стабилне слике света која није прожета иронијском релативизацијом? Одговор на ово питање је, за разлику од *Генерала*, у којима се могло говорити о општој постмодерној слици света као конструкта нестабилне дискурзивне стварности, усмеренији ка политичком и у овом контексту, можемо уочити и иронијску политичку друштвену критику, која није на исти начин била изражена у *Генералима*. С те стране, драма *У Едену, на истоку*, ближа је концепцији коју истиче Хачионова, о којој је било речи и у Уводу, а која иронијски дискурс посматра у контексту политичког дискурса, сугеришући да иронија често, или готово увек има оштрицу која је уперена у одређеном правцу (Hutcheon, 1994). У том смислу, иронијски поглед на свет и иронија као општи став према стварности, који је био присутан у *Генералима*, сада добија и ноту директне друштвене критике, и то критике која није усмерена у правцу општег политичког или друштвеног става, какав је у *Генералима* било истицање антиратних идеја кроз иронијски амалгам проратног-антиратног. У случају текста *У Едену, на истоку* критичка оштрица јасно је усмерена у правцу тоталитарног ума који кроји социјалну и културну политику друге половине двадесетог века у Југославији, што, ако се узме у обзир Пекићева политичка прошлост (у тренутку писања и премијерног играња драме), овом тексту додаје потпуно нову димензију друштвеног ангажмана, ближу прозним текстовима који су се директно обрачунавали са проблемом идеологије (*Како упокојити вампира*, *Ходочашће Арсенија Његована*, *Свирач из златних времена*, *Време Чуда*).

Међутим, и поред тога што је читаоцу сугерисано о каквом се типу критике ради још у *Коментару*, а затим у драми назначено још у првим редовима, важно је приметити да критика,

иако јасно спроведена кроз иронијски механизам о коме је било речи, није једнодимензионална и усмерена ка суженом и јасном друштвеном проблему, већ је усмерена ка општем устројству тоталитарног ума који ликове у драми, и дословно, доводи у позицију лудила, али, који симболички уништава њихове идентитете. У том смислу, упадљиво је да Пекић, за разлику, на пример, од поменутих Ковачевићевих дела, својим ликовима не дозвољава конкретна оспољења идентитета – они остају Стари и Нови, немајући никакве ближе одреднице, потпуно апстраховани и сведени на функције гониоца и гоњеног. О њима читаоци и позоришни гледаоци не сазнају ништа више до њихове историје са прогоном, било да се ради о бежању или гоњењу. Они готово да не постоје ван тоталитаристичког ума који је опседнут проналажењем криваца и разоткривањем непријатеља, деструктивних и неподобних. Да би управо тај ум постао предмет иронијске критике, Пекић посеже за апстракцијом, а на драмском конкретизацијом, ликови остају неодређени и сведени на своје функције у оквиру својеврсне „тоталитарне игре гоњења и бежања“. Управо ова апстракција омогућује да иронијска критика постигнута у овој драми постане усмерена не ка конкретном оспољењу тоталитарне идеологије у политичком и друштвеном контексту, као што би биле конкретне економске, културне или политичке последице, одређена понашања или конкретни друштвени проблеми, већ да постане усмерена ка самој идеји тоталитаризма као дискурзивне праксе и начина мишљења који обликује мишљење и идентитете на кореним нивоу.

Апстракција о којој говоримо уочљива је на различитим нивоима – било да се ради о самој драмској форми, било да се ради о обликовању појединачних елемената текста. Ако погледамо сам фикционални свет овог драмског текста, видећемо да је у потпуности испражњен елемената. Једино што је читаоцу видљиво су два безимена лика, уз које у *dramatis personae* аутор није оставио никакво додатно објашњење, и о којима читалац једино зна да су пацијенти азила за умоболне, а касније из драме сазнаје од њих самих да се ради о суспендованом *државном службенику* (Нови) и особи која је била прогоњена (Стари). Осим тога, из текста читалац може реконструисати одређен информације и о једном и о другом, али се кроз читаву драму и инсистира на мистификацији идентитета и једног и другог. Додатно, сама сцена је празна и у простору драме постоји само неколико клупица у азили у ком се налазе Стари и Нови и готово да се не појављује ни један други лик (на моменте постоје назнаке да осим њих на једној од других клупа седе још два пацијента, и у једном тренутку обојицу одводе болничари). У том смислу, апстракција се протеже и на цео фикционални свет драме, чиме аутор у потпуности удаљава сам текст од било какве конкретне друштвене критике - не ради се, на пример, о Београду у коме би један од ликова био полицајац, већ се кроз апстракцију инсистира на општости и свеприсутности драмског сценарија. Поред тога, општост и апстракција постижу се и кроз саму концептуализацију праћења и бежања, која је представљена кроз апсурдне слике на (комично) хиперболисаним и претерано генерализованим скалама. На пример, када говори о бежању, стари инсистира да је немогуће бити потпуно сам и сакрити се, дајући пример како се сакрио у буре са водом у коме ипак није могао од гоњења да се сакрије, зато што су у њему биле рибе:

„STARI: Gde sam stao?

NOVI: (*Gladno*) Na meni.

STARI: Malo – sutra! Na meni povodom vas. I vaše navodne usamljenosti... Šta sve ja nisam preduzimaо da se odlepim! Ja sam se, moj gospodine, u svrhu potpune nezavisnosti, jednom i u vinsku bačvu zakovao! I to svojeručno! Ni u pintera poverenje nisam imao... I tako, u bure kao salamura složen, u vodu otumbao. Računao sam – em pod vodom em u buretu, najzad ću biti sam...

NOVI: I jeste li bili?

STARI: Đavolsku mater! Nabasao sam na ribe! Čitavo jato!

NOVI: (*Sladostrasno*.) Organizacija!

STARI: Vi se, Cimerman, niste s ribama često suočavali?

NOVI: Na nadmorskoj visini, na kojoj sam ja službovao, to i nije čudo...

STARI: (*Panično.*) Riblje oči su vam najsumnjičavije kurvinske oči koje su ikada ugledali svetlost dana. Od proklete radoznalosti, jabučice samo što im iz glave ne ispadnu...

NOVI: Napraviću beleščicu. (*Beleži u sveščicu, pošto je liznuo olovku.*) Ja se, et, na vodu nisam obazirao, i budući da je ona bila van kontrole, lako je moguće da je ON upravo vodom otplivao...

STARI: Ko je to – ON?

(Pekić, 1984)

Из претходног примера види се хипертрофирана параноидна свест оба лика у драми који гоњење и бежање посматрају готово на нивоу апстрактне фикције, својеврсне симболичке игре у којој је могуће сакрити се у буре са водом, али и ту постоји ризик да ће рибе из бурета бити полицијски доушници, игре у којој сви црквени мишеви раде за полицију, игре у којој птице, сатови па и сопствено срце откуцава, издајући сакривеног од полиције. Створивши фикционални свет испражњен референцијалног садржаја, амбијент који подсећа на свет испражњен смисла и садржаја сличан ономе из Бекетовог *Чекајући Годоа*. Поред естетског ефекта који се постиже кроз контраст референцијалне празноће, са једне стране, али и хипертрофиране параноидне маште обликоване кроз репресивну свест тоталитарног друштвеног устројства, аутор се поставља у позицију ироничара који, са једне стране на сцену поставља нешто што је очигледно претеривање које се граничи са апсурдом, а са друге стране употребљава управо то претеривање и бесмисао како би представио друштвени контекст као баш такву стварност, до бесмисла изобличену тоталитарном опресивном свешћу. У том смислу, потребом ироније Пекић добија прилику да директно критикује културну и социополитичку репресивну ситуацију, без мешања конкретности у сам текст која би критику спустила на ниво дневнополитичког.

Иронија као основни градивни принцип Пекићевог драмског текста, налази се и у додатном слоју значења који произилази из саме тоталитарне репресивне свести коју Пекић представља и критикује кроз текст. Наиме, као што је у *Коментару* сугерисано и као што је и предочено активацијом интертекстуалног садржаја Орвелове *1984*, и Стари и Нови, и онај који прогони и онај који је прогоњен, под истим притиском тоталитарног ума формирају своје идентитете, само што је тај притиска вршен у различитим правцима. Иронија произилази управо из тога што је притисак тоталитарног ума спојио два бића која би по природи свог положаја у односу на тај тоталитарни ум требало да буду непријатељи и страни један другоме. Ова близина огледа се у истоветном искривљеном тумачењу стварности. Наиме, у драми је на више места сугерисано да и онај који гони и онај који је гоњен, на исти начин морају тумачити стварност како би предвидели размишљање и потезе оног другог, и да су, иронично, честу у замењеним позицијама очекиваних проблема.

„NOVI: To se pravo, dragi moj Emile, vrši nužno ii prirodno, kao što se diše ili piša, ii vrši se danonoćno, bez prestanka i zastanka, odaha i predaha, pogotovu uzdaha, sve do smrti, a ja se iskreno nadam i posle nje... Eto, možete li vi prestati da bežite?

STARI: Jok.

NOVI: Zašto?

STARI: U krv mi ušlo.

NOVI: Tako ni ja ne mogu prestati da gonim.

STARI: Obojica smo, dakle, u istim govovima.

NOVI: Zato se i razumemo.

STARI: Rekao bih, čak i cenimo.

NOVI: Pa možda, što da ne, i volimo.

STARI: Kao da smo braća.

NOVI: Iz iste majke da smo ispali.

STARI: A takve stvari uvek na dobro izađu, ako se, razume se, kao i obično, na zlo ne dadnu...

NOVI: a znate li zašto? Što se na zlo daju? Kao saputniku vam mogu poveriti... (*Osvrće se, tiho, na uho.*) Zato što je svet krcat neprijateljima. Kao oko. Opkoljeni smo, ugroženi, okruženi, opsednuti, moj gospodine!

STARI: Opsednuti – to je reč! Nego šta! Opsednuti!... Znam iz iskustva... Na svaki se šušanj trzao, svaki korak osluškujem, svaku misao merim kao da je poslednja... I to traje mesecima, Cimerman...

NOVI: Kod mene godinama.

STARI: (*Pantomima.*) Da bih kupio veknu hleba prevaljivao sam kilometre, menjajući taksije, autobuse, tramvaje, a peške sam išao sve u cik-cak... Trčao sam, puzao, bauljao... II pazite, sve podrumima, krovovima, protivpožarnim stepenicama, Čak i kanalizacijom!... Manuo sam se te maršute tek kad sam otkrio da i među govornima ima policajaca...

NOVI: I meni je bilo teško. Nikad nisam znao zašto neko ide u pekaru.

STARI: A i da me niko ne prati, opet bih se krio. Za svaki slučaj.

NOVI: Ko može znati ide li neko po hleb ili instrukcije?“

(Pekić, 1984)

У наведеном цитату видимо да и ликови сами препознају да припадају истом свету, свету у коме је неопходно свакога посматрати као непријатеља, било да сте на страни која је гоњена и која мора да се скрива како би побегла од присмотре, било да се ради о ономе који гони и који на исти начин испашта, суочивши се са потребом за константним тумачењем било ког понашања као да је непријатељско и као да је сумњиво. На тај начин приказано је како тоталитарни ум који у свакоме види непријатеља, заправо, ствара жртве на обе стране самим својим постојањем. Они који су прогоњени постају очигледна жртва ума који у свему, као Нови у Пекићевом тексту, виде непријатеља. Перпетуално константно тражење крвице у свему и константна сумња, иронично, заробљавају Новог на исти начин на који константна параноја и страх од прогона опседају Старог. Заправо, оно што се поставља као суштинска препрека и једном и другом преставља нестабилна и пољуљана стварност којој се не може веровати – деструктивна сумња која не дозвољава успостављање стабилне концепције онога што је стварно и онога што је истина. Када је реч о Старом, он не може веровати ничему и никоме, услед константног страха да је прогоњен и да ће поново бити затваран и мучен, међутим, Нови такође не може веровати ничему што види или чује, будући да као што и сам говори о томе како је онај којег прогони „...slobodan da misli o čemu hoće, a ja sam samo o njemu, gadu, mislio“ (Pekić, 1984). Додатно, као што се и у претходном цитату може видети, управо та пољуљана слика стварности не дозвољава јединствено знање или тумачење, већ мора инсистирати на томе да се не зна да ли посматрани иде „по хлеб или по инструкције“ и да се чак и у такве ствари мора сумњати. Иронија произилази из идеје да је тоталитарна свест, опседнута контролом, изграђена на сумњи и на идеји да је свако непријатељ, деструктивна и према самој себи, будући да чак и они делују управо као агенти ове свести, агенти Великог Брата, постају на исти начин и због истог разлога као и његови противници. Постављајући семантички колоплет значења у драми на овај начин, Пекић у критици одлази корак даље од простог приказивања политичке и идеолошке репресије која би се зауставила на критици политичког прогона. Користећи иронијску опозицију како би, у правом постмодерном кључу, супротставио и елементе значења везане за прогоњене и оне чији су носиоци прогонитељи, изједначавајући их и инсистирајући на њиховој сродности, Пекић заправо разоткрива деструктивност тоталитарне свести уопште, свести која подједнако разорно делује на обе стране друштвеног спектра, и оне који јој се повинују и оне који јој се противе.

Још једна иронијска нијанса коју затичемо у драмском тексту *У Едену, на истоку*, налази се и у томе што је и Нови, прогонитељ, представљен као неко ко је, суштински, заробљеник. И

пored тога што мора да мисли о предодређеним стварима и стварност тумачи на ригидан начин, суштински без слободне воље, Нови је и готово дословно био заробљен у својој канцеларији већи део своје каријере. Ова немогућност кретања и усамљеност представља додатни слој значења, повезан са недостатком слободне воље и о „присилном“ тумачењу стварности кроз призму тоталитарног ума. Иронично, Нови се са старим изједначава и по недостатку слободе кретања, будући да је, као и Стари када заврши у затвору, заробљен у својој канцеларији, у драми стилизованој управо тако да личи на затвор.

„NOVI: ...Uvek sam bio sam samcit. Kao u klozetu. Čak mi je i kancelarijski prozor bio pokriven mlečnim staklom. Kao po pisarima. Ništa da se vidi. Samo preko akata. Pov. Br. taj i taj. Str. Pov. Br. taj i taj...Ne poričem, doduše, da mi je usamljenost obezbeđivala božansku nepristrasnost. Ništa nije moglo da me unedoumi, pokoleba, smuti, gane, uzbudi, ali uza sve te prednosti, meni je ta hermetičnost dojadila... napravio sam podnesak.“ (Pekić, 1984)

Занимљиво је да Стари говори о томе како самоћа не постоји, будући да неко увек прислушкује и гледа, док Нови инсистира да је увек сам и усамљен због природе своје позиције. На овај начин, драма *У Едену, на истоку* само продубљује идеју да тоталитарна свест, која уопште инсистира на присмотри, инсистира на паноптичком свезнању и надзирању, у фукоовском смислу (Fuko, 1997), подједнако ограничава слободу и оних које надзире и оних који надзиру.

Додатно, за питање ироније релевантан је и начин на који је представљена професија Новог, као државног службеника, припадника тајне службе који је задужен за гоњење. Управо у овој концептуализацији гоњења као институционалног посла, Нови, са једне стране инсистира да он није полицајац или шпијун, већ да је „службеник“, а са друге стране још занимљивије је да Нови гоњење поистовећује са науком или уметношћу, а не са полицијском послом. Додатно, кад год нови говори о свом послу, он инсистира на његовој церебралној природи, на рационалности, на математичности и разуму. Додатно, Нови инсистира на удаљености од праксе и на представљању свог позива не као гоњења већ као, у најопштијем смислу, интелигентног решавања проблема. Погледајмо следећи цитате:

„NOVI: (*Razdraženo.*) Na stolici! U kancelariji! Za stolom! Ispred rolo-ormana! Među dosijeima! Sa patent olovkom u bojama!... CAP, ŠKLJOC, FIK!... Ja sam planer! Siva masa! Čisto mišljenje! Nema nikakve veze sa stvarnošću!...I i šta vi tu mene propitujete? Ja sam onaj koji ispituje, istražuje, njuška...“ (Pekić, 1984)

„NOVI: ... Jeste li čuli za moj sistem?... Pazite – apcisa i ordinata obrazuju mrežu...  
...NOVI: Svaki izveštaj upišem, svaku dostavu ucrtam. Dobijam raznobojne tačke u raznobojnim presecima. Izvučem dominantu, najpre iza momka tragom, a onda isprednjačim. Dominanta postaje determinanta. Znam, bratac, gde ćeš se i kada naći, busiju ti postavim... i CAP!“ (Pekić, 1984)

У наведеним цитатима важно је приметити инсистирање на научној природи посла – Нови говори о ономе што ради као да је заиста реч о научној дисциплини заснованој емпирији и разуму, и то на сличан начин на који и пуковник Штајнбрехер говори о полицијском послу и о свеопштој кривици и потреби за полицијском погледом на свет и државним устројством (Pekić, 1991)<sup>22</sup>. Иронија лежи у томе што тоталитарни систем, упркос томе што претендује на рационалност,

---

<sup>22</sup> Занимљиво је да је роман Како упокојити вампира настао у хронолошки сличном периоду Пекићевог стварања (писан почетком седамдесетих година двадесетог века) и на врло сличан начин концептуализовао идеју хипертрофираног разума стављеног у функцију полицијског и тоталитарног ума, при чему можемо приметити сличан третман ироније као и у драми *У Едену, на истоку*.

алатима хипертрофираног разума, не ствара рационалну слику света, већ креира нешто блиско апсурду и одводи у лудило подједнако оне који му се супротстављају као и оне који му се повинују. Додатно, и једни и други, и Стари и Нови на сличан начин постају жртве управо овог хипертрофираног разума. На тај начин, уместо да разум постане идеал који доприноси изграђивању стабилне дискурзивне стварности, разум постаје инструмент опресије, како друштвенополитичке, тако и као елемент опресије појединачних идентитета. Управо интернационализацијом тоталитаристичких идеја, и са стране дисидентства, која у опозицији према идејама свеопште контроле и надзирања развија механизме одбране ради самоочувања, који идентитет криве до апсурда, али и са стране оних који тоталитаристички поредак морају успоставити и очувати, спровођењем идеала апсолутне контроле и надзирања. Управо тако, тежња ка контроли, стабилности самоочувању тоталитарних идеологија, сама себе доводи до разарања, будући да, на својерстан начин, постаје канибалистичка и саму себе урушава.

Пример за ово урушавање у тексту је и разлог за суспензију Новог из службе, будући да је инсистирао на хапшењу Карла Маркса. Наравно, ово претеривање у коме социјалистичка, полицијска држава хапси управо Маркса као дисидента који постаје непријатељ режима, такође је иронијска игра. Са једне стране, представљајући Маркса као непријатеља, постиже се, наравно, саркастично претеривање, поготово ако се узме у обзир да Пекић сугестију да је управо Маркс непријатељ представља преломљену кроз призму психијатријског пацијента, што је заправо и представља прави, суптилни иронијски цинизам, семантички механизам на коме и заснива ово саркастично претеривање, али, слободно бисмо могли рећи и цела драма. Са друге стране, неизбежно је питање, да ли Маркс и марксистичка идеологија заиста јесу непријатељ и то непријатељ који ствара друштвенополитичку климу којом влада аутодеструктивни тоталитарни ум. На тај начин, Пекић истовремено ставља пред читалачку и позоришну публику тумачење света где Маркс заиста и јесте непријатељ, али га представља кроз визуру lika који је очигледно померене свести, стављајући тако на други тас иронијског механизма могућност да се ово тумачење дискредитује као производ скренулог ума. Управо у овој амбиваленцији, постиже се ефекат у коме се интерпретативна пажња истовремено фокусира и на референцијално значење – Маркс не може стварно бити непријатељ ако га непријатељем сматра параноидни драмски лик који у свакоме проналази непријатеље, и на иронијски постигнуто значење – Маркс је заиста непријатељ зато што марксистичка идеологија управо и подстиче тоталитарни ум на параноидно проналажење непријатеља у свакоме, па чак и Марксу. Управо у овој епизоди видимо политичку критику и иронијску оштрицу замаскирану иза семантичке амбиваленције у правом постмодерном кључу, сударања дискурзивних гласова у чијем се додиру рађају нова значења (Hutcheon, 1994). Додатно, важно је приметити да је оваква употреба ироније за Пекића у његовој драмској поетици уопште, али и у прозним делима, представљала најбољи начин да естетски обликује антиидеолошке субверзивне критике упућено што тоталитаризму и идеологији уопште, што конкретним оспољењима тоталитарне репресије у оквиру југословенског културног и политичког контекста. Као што смо имали прилике да видимо у анализи ироније у *Генералима*, а са њима и *Ходочашћу Арсенија Његована*, роману *Како упокојити вампира*, па и *Времену чуда* овај тип иронијског дискурса један је од доминантних начина за Пекићево разрачунавање са идеолошком свешћу, културном и политичком репресијом тоталитарних режима.

Иронија се у драми *У Едену, на истоку* пружа још даље, поготово када се узме у обзир активација интертекстуалног семантичког садржаја, чију смо употребу дотакли анализирајући ауторски Коментар пре ове драме. При томе, важно је имати у Библијски цитат из *Прве књиге Мојсијеве* у којој се говори о рајском врт у који је Бог ставио првог човека. Поред овог, текст драме укључује и цитат из *Курана* којим Пекић отвара и затвара дело – „Neka Svevišnji pomogne i onome

koji je gonjen, i onome koji goni“ (Pekić, 1984) и на крају са тим ће бити повезана и песма из 1984 у којој под кестеном „продадосмо једни друге. Пре свега, као што смо истакли у претходном одељку, изједначавање рајског врта са азилом за умоболне представља први слој Пекићеве иронијске игре, али, остваривање овог мотива у самој драми доноси нове нијансе значења у саму семантичку конструкцију, будући да се не ради о простом циничном изједначавању азила са рајским вртом, где би иронија лежала у простом извртању идеје о рајском врту као нечему што је резервисано само са оне који нису при чистој свести. У драми Стари и Нови до Едена стижу кроз оно што је читаоцу/гледаоцу сугерисано као седирање и сурова терапија у којој пацијенти готово потпуно губе додир са стварношћу. Међутим, оно што је за интерпретацију важно је да се ради о месту где гоњење престаје, о месту које је ван домаћаја тоталитарног ума који обликује стварност целе драме. Једини начин да се дође до Едена је измештање из домена тоталитарне свести, међутим оно што је иронично је да је једини начин на који су ликови успели да досегну ослобођење од игре прогона и прогонитеља у тренуцима нервних сломова у којима су морали бити подвргнути суровој терапији која се приближава мучењу и потпуном губитку идентитета. Додато, важно је приметити и да је у библијском тексту човек кажњен и истеран из рајског врта, што је још једна релевантна димензија значења ако се то стање пада из раја, божанске казне посматра као иманенција репресивних идеолошких игара и тоталитарног ума на коју су ликови драме осуђени. Једини начин да се човек врати у рај је да одустане од бежања, гоњења и оностране идеолошке игре, што је, на жалост, ликовима доступно једино у тренуцима потпуне духовне отуђености. Наравно, занимљиво је примети да Нови, чак и у том контексту не престаје да буде испољење тоталитарне репресивне свести, што и доводи до његове перцепције тог места ван иманенције као пакла у коме се не може и даље гонити.

Поред активирања библијског слоја значења, аутор се позива и на стихове *Курана* којима завршава драму и у којима се онострана помоћ тражи за прогоњене стране. У случају драме *У Едену, на истоку* ово добија свој коначан облик кроз иронијско изједначавање Старог и Новог о којем било речи у досадашњем тексту. Управо је пристајање на игру прогона у оквиру репресивне тоталитарне свести оно што уништава и једног и другог и што их, на крају и доводи у азил за умоболне. Иронија лежи у спајању опозита у један амалгам у коме међу њима има више сличности него разлика, што додатно и осветљава цео процес прогона и сукоба као бесмислени догађај који увек води ка несрећи, ка стању у коме свим странама треба „помоћ Свевишњег“.

На крају драме, Стари и Нови заправо откривају како су један другом омогућили да напредују у својим вештинама бежања и гоњења и како су, заправо, један другом процесом гоњења и бежања стварали сврху и развијали идентитет.

„NOVI: I posle svega, to da mi priredi? Ceo sam mu život posvetio! Moj sam zbog gada zabatalio!  
Nema stvorenja kome je obraćana tolika pažnja!  
STARI: A tek ja šta da kažem? Da mene nije, njegov bi život bio besmislen!  
NOVI: Meni i mom krampanju blagodareći, stekao je važnost. Bez mene bio bi – nula!  
STARI: Ja sam mu pružio i hleb, i rang, i obrazovanje, i razonodu!  
NOVI: Samopoštovanje sam mu ulio, osećanje nadmoći!  
STARI: Samo preko mene mogao je na sebe biti ponosan!“ (Pekić, 1984)

Управо ово саучесништво у међусобном стварању идентитета иронично је будући да су идентитети који су међусобно представљени као непријатељи један другом неопходни како би било који од њих имао смисао и вредност. Ако се вратимо на Орвелову песму, управо у овоме лежи и продаја на коју Пекић алудира цитирајући текст 1984. Уопште учествујући у игри тоталитарне идеологије и учествујући у обликовању идеолошког дискурса, било као онај који га

својим опонирањем омеђује и даје му значај, било као онај који инсистира на његовом очувању, сви укључени изневеравају једни друге.

На крају, осврнимо се укратко и на жанровску одредницу коју Пекић оставља и пре самог почетка дела. Аутор драму *У Едену, на истоку* означава „оптимистичку фарсу“. У контексту иронијског става аутора према овом тексту, неопходно је поставити питање шта је у овом тексту оптимистично, то јест, да ли се само ради о деструктивној иронији помоћу које се постиже цинична дискредитација сваког идеолошког дискурса или у самом тексту одиста има нечега оптимистичког? Иако читалац у драмском тексту наилази на елементе фарсичног хумора, симпатичне и досетљиве ликове, фикционални свет приказан у драми *У Едену, на истоку* читаоца суочава са светом у коме идеологија и на њој изграђен репресивни режим појединца доводе до психијатријског азила, на којој год страни друштвеног и политичког спектра се налази, светом у коме су идентитети подвргнути апсолутној деградацији под притиском тоталитарне свести и у коме је једини бег од прогона и репресије одустајање од разума, светом у коме смо, самим постојањем у друштвеном и политичком домену издали једни друге. Наравно, ово поново доводи до питања, шта је у овом тексту оптимистично? Као што смо већ рекли, назвати овакав текст оптимистичним може се читати као цинична сатирична опаска која долази са свешћу да у представљеном свету нема места за оптимизмом. Међутим, ако у тумачењу одемо корак даље, гледајући иза очигледне иронизације идеје да је у овој драми било шта представљено оптимистично, могуће је увидети да увођењем идеје о оптимизму приликом овакве представе друштвене и политичке стварности и утицаја који таква стварност има на индивидуалне идентитете, текст можда истински и сугерише да ствари нису безнадежне, и да, чак иако је непристајање на недостижно или готово недостижно, оптимизам може лежати у капацитету и прогоњени и прогониоци ову друштвену издају једни другима опросте, покажу сажаљење и разумевање, што је и представљено кроз епизоду у ауторском *Коментару* на почетку драме.

## Обешењак

Есеј *Позориште као исповедаоница* (Пекић, *Pozorište kao ispovedaonica*, 1984) прати драму *Обешењак* као својеврстан аутопоетички и интерпретативни кључ који аутор оставља као коментар на саму драму, први пут у часопису *Сцена* 1971., 14 година након писања драме и, пре него што дубље уђемо у само тумачење ироније у оквиру ове драме, осврнућемо се на одређене аутопоетичке моменте који нам могу помоћи како бисмо позицију иронију боље разумели, будући да нам је Пекић сам помогао на овом задатку остављајући исцрпни аутопоетички есеј.

Као и драма *У Едену, на истоку*, *Обешењак* спада у Пекићеве раније комаде, писан 1957., што сазнајемо од самог аутора. Иако је на прво извођење у фиоци чекао више од 10 година, *Обешењак* је, као и *У Едену, на истоку* писан као фарса, и то фарса која се у великој мери ослања на традицију позоришта апсурда. Као и *У Едену, на истоку*, и у *Обешењаку* можемо приметити јасну критичку ноту и ангажовану природу самог текста. Наравно, оно што ће нама бити посебно интересантно приликом анализе, управо су улога и положај ироније у обликовању значења текста, како оних општих, на које аутор сугерише у есеју *Позориште као исповедаоница*, тако и оних која представљају конкретнију друштвену критику. Осим тога, као и у *У Едену, на истоку*, али и у осталим драмским (па и прозним текстовима) које смо до сада имали у виду, показаћемо природу ироније као доминантног принципа, инхерентно присутног у обликовању самог драмског текста.

## Позориште као исповедаоница – Ангажман, Апсурд, Парадокс

Као што смо већ истакли, у есеју *Позориште као исповедаоница* Пекић је понудио детаљан аутопоетички портрет ове драме, објашњавајући мотивацију за њено стварање, решења и разлоге за употребу драмске форме и то управо апсурдније, неklasичне, модерније форме као и поједина питања везана за извођење и редакције текста.

Оно што ће нама бити кључно за испитивање улоге ироније у драми *Обешењак* представља са једне стране питање позиције коју апсурд има у овој драми, као формално решење, али још важније, и као доминантни елемент слике света представљене у овом комаду, док са друге стране посебну пажњу треба посветити и ономе што аутор сматра парадоксом, парадоксом као композиционим начелом самог драмског текста. Као што смо истакли у уводу, и апсурд и парадокс представљају категорије које су сродне иронији и које са иронијом, поготово посматраном у постмодерном кључу, деле семантичку поливалентност и амбигвитет, заснован на судару и стапању различитих значења у јединствени значењски амалгам.

Говорећи о разлозима због којих је посегао за „модерном“ формом, авангардним изразом и нечему што се ближи позоришту апсурда, Пекић истиче *парадокс* као један од кључних покретача мотивације при избору форме.

„Klasичna forma bi znatno suzila manevarski prostor za primenu *paradoksa*, koji danas smatram i suštinskom odlikom našeg vremena, i suštinskim atributom čovekove apsurdne sudbine u njemu. Pošto je građansko pozorište po prirodi utilitarno i logično, svaki bi se paradoks na njegovoj sceni neizbežno „institucionalizovao“, više ne bih vlastitu stvarnost razarao već bih je – i to je svojevrsan paradoks – učvršćivao.“ (Pekić, 1984)

Из претходног цитата видимо два кључна елемента за питање односа парадокса и ироније. Пре свега, кључна улога парадокса, како га Пекић види је да разара сопствену стварност, не да је институционализује и учврсти. У том смислу, ако парадокс посматрамо на начин на који Пекић о њему говори – као апсурдни судар неспојивих значења, можемо уочити да је између такве концептуализације парадокса и постмодерних дефиниција ироније, ироније као семантичког механизма у коме се спајају различита значења, референцијално значење текста, значење контекста и различита значења произишла из ауторске интенције, видимо да су парадокс и иронија врло блиски, барем на нивоу семантичке механистике. Разлика лежи у томе што код парадокса углавном баратамо готово искључиво наоко неспојивим семантичким елементима, док се иронија не задржава нужно на опречним значењима, већ у себе може да прими врло широк спектар различитих семантичких могућности. Међутим, парадокс о коме Пекић говори као о „суштинској одлици нашег времена и суштинским атрибутом човекова апсурдне судбине“, нераскидиво је повезан са нашом главном тезом у овој дисертацији, да је заправо иронија основна одлика слике фикционалних светова Пекићеве драме (али и прозе). Управо је поглед на парадокс и апсурд као на основну одлику саме природе стварности оно што и условљава иронијски израз, који се касније оспољава на различитим нивоима, било да се ради о егзистенцијалном, политичком, индивидуалном, идентитетском или идеолошком. У том смислу, апсурд је још једна категорија органски повезана са парадоксом и, самим тим и иронијом. Апсурд се у драми *Обешењак* (мада, видели смо и у другим драмама – *У Едену, на истоку*), као што аутор декларативно истиче у есеју *Позориште као исповедаоница*, намеће као доминантно осећање света, засновано на парадоксу као водећој одлици стварности. У том смислу, иронију можемо посматрати као оспољење управо

овог осећања апсурда и парадоксалног постојања, механизам који је аутору омогућио да ово осећање артикулише, претвори у ангажман, усмери у одређеном правцу.

Парадокс о коме Пекић говори и са којим суочио пишући *Обешењака*, или *Емигранта*, како је драма била насловљена у својим првим верзијама, састојао се управо у томе што је било потребно изразити супротстављање друштвеном поретку, што је и било инспирисано ауторовим животним искуством и несугласицама са оним што је видео и представио као апсурдност друштвених кретања у постреволуционарној Југославији педесетих година двадесетог века, али без стварања новог, подједнако апсурдног система вредности који би патио од истих неконзистентности, само изражених у супротном домену политичког и друштвеног спектра. Као што сам истиче у есеју, тумачећи сопствене дневничке записе из периода стварања драме, Пекић је тежио ка књижевном истраживању могућности остваривања слободе, самодоволне и независне слободе или, како је сам називао, *аутаркичне слободе*. Међутим, парадокс о коме говори, управо је и долазио из једне, крајње постмодерне концептуализације света у коме је стварност и представљена кроз сукоб дискурзивних пракси које се боре за превласт – иронија или парадокс, како га аутор назива, лежи управо у томе што је супротстављајући се једној дискурзивној парадигми, чак и када се радио о њеном разарању, немогуће избећи стварање нове или приклањање некој другој.

„Cilj Emigranta je bio ostvarivanje celine i postizanje autarkične slobode. Najpre utvrđivanje independentnog položaja prema napuštenom „svetu jajetu“, a zatim ostvarivanje nove Celine, novog, na toj nezavisnosti zasnovanog, sistema. To je, razume s, bilo nemoguće. Nemoguće je protivu jednog sistema ustajati stvaranjem nekog drugog, pa ma ovaj bio i savršeniji. Na taj se način prećutno prihvataju uslovi koje je stvarnost već nametnula kao neizbežni *sine qua non* opstanka. Takav pobunjenik prema stvarnosti stajao bi u istom odnosu u kome prema pravom protivniku stoji sparing partner. Borba bi bila „nameštena“. Eto upravo tu nemogućnost ja sam hteo dramski da ilustrujem.“ (Pekić, 1984)

Трагајући за начином на који би се оваква апсолутна слобода могла драмски остварити, Пекић свесно тражи у опозицији кретања и мировања, кретања и динамике као основног принципа фикционалног света *Обешењака*, а самим тим и основног принципа постреволуционарног југословенског друштва друге половине двадесетог века, онако како га је Пекић видео и престадио, и мировања као доминантног начина опонирања контексту заснованом на сталној промени и покрету. Управо тако, *Обешењак* у драми је и представљен као лик који лежи, лик који дрема и који од завршетка Другог светског рата, а самим тим и социјалистичке револуције и формирања послератне Југославије, представља принцип мировања, непокретности у друштву опседнутом динамичним кретањем и напретком. Тако постављајући ствари, са једне стране видимо да је Пекић свесно наишао на одређени сет „парадокса“, како их је сам називао, сет семантичких опозиција које ће у драми бити очуване и које ће и поставити основну за иронијску амбиваленцију и иронијске механизме на којима ће кључни семантички слој текста и бити остварен. Међутим, уводећи мотив мировања и касније смрти и самоубиства као ескалације и врхунца принципа одсуства кретања и, лишавања могућности за сваким кретањем. Парадоксално, и сам чин самоубиства представља одређено делање и уместо да буде врхунац и закључак принципа мировања, смрт Пекић представља као још један од чинова иманенције света коме *Обешењак* у драми тежи да се својим мировањем супротстави. У том смислу, аутор говори о томе како му је у једну руку ипак била потребна акција којом ће *Обешењак* моћи да се декларативно успротиви свом контексту, али која неће произићи из сфере иманенције којој се *Обешењак* супротставља, већ ће моћи да се тумачи као елемент нове стварности коју *Обешењак* покушава да својим протестом досегне. Због тога, Пекићу је требало другачија смрт, нешто што

бисмо пре могли назвати иронијским одразом смрти у огледалу него референцијалним чином умирања.

„Uvođenjem u komad realne, „naše“ smrti, smrti koja bi za sve učesnike imala isto doslovno značenje, ja bih svesno pristao na pravila igre, kojima će se Emigrant činom samoubistva tek nesvesno prikloniti. Takva smrt ne bi bila skriveni eksploziv, ona bi postala, odnosno ostala, bitan element unutrašnje kohezije napadnutog sistema, umesto da bude ferment njegovog raspadanja. I kada bi sa tim saznanjem umro, Emigrantov poraz bio bi potpun, sa čim sam se još i morao pomiriti, ali bi to bio i naš poraz, a ja nipošto nisam pristajao da i mi delimo gorčinu njegove zablude. Tražio sam jedno, u najmanju ruku ambivalentno rešenje. Trijumf starog sistema morao bi da bude zasenčen našom nadom da je samo privremen, i da se sa povoljnijim ishodom Emigrantova ljudska pobuna već sutra može obnoviti.“ (Pekić, 1984)

Бојећи се да би га овакво увођење референцијалне смрти удаљило од могућности да се бави општим питањем односа појединца према друштву у коме покушава да успостави нове дискурзивне парадигме, нову стварност, и истовремено стрепећи да ће га управо овакво увођење смрти враћа ка класичној социјалној драми грађанског карактера од које је желео да се удаљи, ослањајући се на апстракцију авангардне драме која би му омогућила виши ниво идејне општости, неоптерећен конкретним грађанским моралом и удаљенији од конкретног друштвеног контекста, Пекић инсистира на томе да да на одређени начин мора модификовати мотив смрти, семантички га променити и претворити у нешто што би одговарало нивоу апстракције и семантичких релација које жели да оствари у драмском тексту, нешто што би му омогућило да избегне иронијску клопку у којој, бежећи од једне дискурзивне парадигме јунаци стварају другу, бунећи се према једном начину концептуализације света, стварају други, подједнако апсурдан и неостварив. Управо због тога, посегнуо је за другачијом концептуализацијом смрти, која у самом свету драме не представља коначан чин нестајања или бунта којим би се изразило незадовољство стањем стварности, већ смрти која се уклапа у идеју делања ван дискурса коју је Пекић желео да оствари.

Поводом тога и говори како је морао да створи фикционални свет у коме смрт и самоубиство не би имали референцијално значење, већ би, према правилима тог света били посматрани као чин акције и кретања (оно што и раде сви јунаци у драми осим Обешењака) који ће јунака реинтегрисати у доминантни дискурзивни ток. Трагајући за значењем које се може уписати мотив смрти и самоубиства, значењем које семантичком иронијском манипулацијом може створити:

„Međutim ako smrt u tom svetu ne bi imala nikakvo značenje, nikakvo opšte iskustvom verifikovano značenje? Ako bi smrt bila akcija kao i svaka druga, čin čiji se smisao, doduše, ne može spoznati ni prognozirati, ali može na bezbroj načina interpretirati i pretpostavljati, pa onda ni samoubistvo ne bi bilo nešto protivu čega bi se svet *a priori* morao boriti. Onda se protivu nje ni Emigrant ne bi *a priori* borio. U obrtu od 180° smrt je mogla da opstane u oba sveta, u sistemu kretanja kao god i u sistemu mirovanja. Štaviše, mogla bi da bude zaloga njihove privremene koegzistencije. Na Emigrantovoj smrti moglo bi biti ostvareno, naravno prividno, a u tom prividu i jeste ironičnost paradoksa, najviše jedinstvo interesa oba sveta.“ (Pekić, 1984)

Из претходног цитата можемо видети управо посежући за привидним јединству интереса оба света, на привидној коегзистенцији семантичког садржаја света против којег се Обешењак бори и света коме тежи, аутор проналази могућност да уведе мотив смрти у свој текст, којим ће и разрешити недостатак драмске динамике, удаљити се од традиционалне форме и проблематике грађанске драме и успети да истражи идеју сукоба са стварношћу као удаљавања од доминантних дискурзивних парадигми, пре него њиховог порицања. Како би све то извео, било му је неопходно

да створи семантички парадокс, иронијску амбиваленцију, коју свесно препознаје и користи. Управо ово може представљати још један аргумент за тезу да је, што у овој драми, али што и у Пекићевој драмској поетици уопште, употреба ироније један од кључних градивних елемената приликом сликања стварности управо зато што дозвољава да се сукобљени дискурзивни гласови, привидно, или барем привремено, споје у семантички амалгам који омогућује саживот супротстављених идеја. На примеру мотива самоубиства које Пекић уводи као централни покретач драмске радње и проблематику драме *Обешењак*, управо и видимо да је иронијска дихотомија, која дозвољава да се самоубиство истовремено тумачи и као неутрални или чак позитивни чин делања у заједници, што се дешава у свету драме, али и као коначни чин одузимања живота, што читаоцу мора бити јасно и што се чак и актуелизује на крају самог драмског текста, представља неопходни семантички механизам, који је Пекићу био неопходан како би драму остварио на начин на који је замислио и без кога би, према сопственим речима, или остао заробљен у оквирима традиционалне грађанске, модернистичке драме, или остао без главног покретача драмског текста. Управо је иронија, заснована на спајању семантичких опозита, што Пекић и сам препознаје, називајући ово парадоксом, постаје главни покретач и централни зупчаник Пекићевог драмског света, омогућујући му да истовремено истражи питање апсурдности стварности, поготово апсурда у стварности представљеној као сукобу дискурзивних парадигми, и да кроз то истраживање оствари ангажман на који је својим драмским текстовима неретко циљао.

Када говоримо о присуству ангажману везаном за драму *Обешењак*, једну од Пекићевих првих драма и први драмски текст који је, према својим речима, написао након помиловања 1953., можемо са једне стране видети да је аутор, како истиче у есеју *Позориште као исповедаоница*, приликом писања драме инсистирао да ангажовану природу текста сведе на минимум, али да је касније, након прераде драме за контекст радио извођења, инсистирао управо на обрнутом, на реангажовању.

„U istoriji pisanja ove drame, sa gledišta njenog angažovanja, postojala su, u celini uzev, dva oštro razgraničena procesa:

1. *Proces dezangažovnja*. On se odvijao u radu na prvoj, pozorišnoj verziji, 1957. godine. Pokušao sam, naime, da dramu rasteretim obaveze da initerpretira moj sukob sa stvarnošću, a pogotovu njegov društveno politički vid. Hteo sam da sprečim da se drama bilo gde konkretizuje, da ne bi izgubila univerzalnost i važenje za sve stvarnosti.
2. *Proces reangažovanja*. On se odvijao u radu na drugoj, radiofonskoj verziji, 1969. godine, i bio je reverzibilan. Svuda tamo gde sam, u staroj, izbegavao da, na račun univerzalnijeg značenja opšte ideje, do izražaja dođe njeno značenje *po moj život i obračun sa mojom stvarnošću.....*“ (Pekić, 1984)

Овај реангажман о коме Пекић говори, видљив је у замењивању одређених свакодневних референци другим, актуелнијим у тренутку превођења драмског текста у радио драму, али оно што је занимљивије од самог начина на који је текст промењен између верзија је уопште потреба да се, са једне стране текст очисти ангажованог (у тренутку писања), са идејом да ће се тако приближити универзалном значењу, о коме је до сада било речи, али, десетак година касније, актуелизује и реинтерпретира као ангажовани комад. Сродно томе, Пекић је, наравно био свестан да је начин на који је употребио иронијски дискурс, свакако читаоце/гледаоце упућује на читање у коме су конкретне политичке и друштвене импликације неизбежне. Додатно, управо та свест о инхерентном присуству ангажмана у самом драмском тексту, ангажмана који проистиче из саме поставке текста, са једне стране, али са друге и из иронијског приступа самој грађи, види се и из Пекићевих дневничких записа које представља и тумачи у *Позоришту као исповедаоници*.

„... U celini komad je crn, ni najmanje ne podstiče optimizam, što njemu – A. J.<sup>23</sup> – i odgovara. No veliko je pitanje hoće li to odgovarati onima koji u rukama drže ključeve repertoara. Scena i režim Ateljea najbolje bi joj odgovarali....“ (Pekić, 1984)<sup>24</sup>

„...Ali ni do kakvog aranžmana nije došlo. Najlakše bi bilo tvrditi da ovakva *underground* predstava nije odgovarala puritanskom razdoblju jednog postrevolucionarnog društva, koje se, u paničnom strahu od infekcije zapadnjačkom dekadencijom, tek u medicinski opreznim dozama upoznavao sa dramaturgijom jednog Ionesca i Becketta, potvrđujući tako staru istinu da je akt jednog zatvorenog sistema presecanje svih komunikacija sa svetom i sprečavanje dovoda svežih informacija i novih shvatanja. Ne sporim da je deo istine i u tome ležao. No biće pre – neka mi moj prijatelj Arsenije oprostí na ovoj otvorenosti – da je on, budući tek završio Pozorišnu akademiju, tražio sigurniji put u karijeri.“ (Pekić, 1984)

Управо кроз ова два цитата, видимо да је и поред постојања интересовања позоришног света за сам драмски текст, Пекић био свестан да је текст сам по себи проблематичан и да би потенцијалног режисера могао довести у неприлику. Такође, свестан да би и „онај који држи кључеве репертоара“ морао да текст чита и одобри текст интерпретирао као „западњачку декаденцу“ коју је једино могуће поставити у Атељеу 212, бастиону авангардне драме тог периода, и која би својом природом била супротстављена нормативима ригидног, постреволуционарног друштва социјалистичке Југославије крајем педесетих и почетком шездесетих година двадесетог века. Свестан политичких и социокултурних импликација постигнутих снажним иронијским сугестијама, представљањем апсурда положаја појединца, апсурда истакнутог кроз иманентни парадокс, а уобличеног кроз иронијски однос према самој друштвеној стварности, Пекић разуме да оваква драма, у клими друштвене и културне политике социјалистичке постреволуционарне Југославије, не може бити постављена без изазивања бурне реакције политичког екосистема. Ово је интересантно, поготово ако се у обзир узме тенденција *деангажовања* драмског текста о коме је Пекић говорио - чак и текст у коме је ангажман свесно сведен на минимум, како би се дошло до његовог универзалистичког значења, представља политички осетљив садржај, што је и самом писцу *Обешењака* морало бити јасно.

### Иронијска значења у драмском тексту *Обешењака*

Иако смо у есеју *Позориште као исповедаоница* имали задовољство да видимо како, са временске дистанце од нешто више од десетак година тумачи сопствени текст, и, што је за нашу тезу још важније, смешта парадокс и иронију у семантички и композициони центар драме *Обешењак*, погледајмо сада иронијска значења остварена у самом тексту драме као и питање на који начин, тачно, аутор усмерава своју иронијску оштрицу према свету који у аутопоетичком тексту карактерише апсурдним и према којем и декларативно показује бунт, градећи лик и заплет *Обешењака* како би се директно и супротставио бесмислу доминантног идеолошког и друштвеног дискурса

---

<sup>23</sup> Реч је о редитељу Александру Јовановићу који је, према Пекићевим речима, испољио интересовање да комед режира и постави.

<sup>24</sup> Пекић у овом цитату преноси свој дневнички запис из 1959.

Иронија је у драмски текст уведена од самог наслова, *Обешењак*, у коме се аутор већ поиграва са дуалитетом значења, с једне стране задржавајући на референцијално значење самоубиства вешањем, а са друге стране друге стране алудирајући на значење некога ко воли да збија шале. Управо се у самом наслову остварује иронијски потенцијал идеје протегнуте кроз целу драму о којој смо већ говорили, идеје у којој се семантичком модификацијом идеје самоубиства и постиже иронијски потенцијал драме. У том смислу, још од самог наслова, аутор инсистира управо на ово амбиваленцији и на представљају самоубиства као шале, као нечега што се ради из доколице, нечега што није чин одузимања живота већ позитивни друштвени догађај који, иначе статичног јунака, покреће и омогућује му да сопствени идентитет верификује у друштвеном контексту драме. Занимљиво је и да је драма променила неколико наслова током свог живота – за позориште је писана са насловом *Емигрант*, али је у издању Партизанске књиге из 1984. (Пекић, 1984) објављена у склопу другог тома изабраних драма, заједно са другим фарсама, под насловом *Обешењак*. Пекић и сам истиче да је приликом прераде драме, инсистирајући на реангажовању драмског текста и одабрао наслов *Обешењак*, како би истакао управо његову иронијску природу и, кроз њу, ангажовану природу самог текста (Пекић, 1984). Додатно, занимљиво је и да се ова драма изводи на радио Келну 1970. под насловом *Довиђења, друже, довиђења*, што је у издању Партизанске књиге наведено као мото драме испод наслова. Наравно, ради се о стиховима преузетим из последње Јесењинове песме, *Довиђења друже довиђења*, што је поготово индикативно ако се у обзир узме његова трагична судбина, као и сплет амбивалентних околности Јесењинове смрти. Наравно, Пекић је свестан импликација које се постижу активирањем интертекстуалног садржаја са Јесењиним текстом, као и импликација које се, управо тако и односе на Јесењинову биографију и самоубиство вешањем уз сумње и гласине о уплитању ОГПУ у његову смрт. Додатно, у самом тексту драме објављеном у издању Партизанске књиге, *Обешењак*, питајући се због чега би неко уопште и починио самоубиство вешањем, помиње низ самоубистава, што фикционалних ликова (Ставрогин из романа *Зли дуси*, библијски Јуда...), што историјских личности, међу којима се налазе и Јесењин, али и Бранко Миљковић, који обојица окончавају животе под сличном околностима, самоубиством вешањем, уз гласине о мешању државе и политике у овај чин. Наравно, Пекићу је ово морало бити јасно и, додатно, увођење Миљковића у текст морало се десити у оквиру потребе за реангажовањем текста, о чему је говорио у аутопоетичком есеју, будући да је иницијална верзија текста писана 1957., а да се Миљковићева смрт дешава 1961., тако да се није ни могла наћи у почетној верзији текста. Управо ово нам сугерише да је Пекић циљано инсистирао на избору политички осетљивих самоубистава, што је поготово занимљиво у драми као што је *Обешењак*, у којој је основна премиса сукоб са средином - културном, политичком, идеолошком, и у којој је самоубиство релативизовано и концептуализовано као политички и друштвени чин. Управо инсистирајући на Јесењиним опрштајним стиховима, а касније и помињањем Миљковићеве судбине, у *Обешењаку* Пекић читалачкој и позоришној публици упућује цинични иронијски миг у коме се са једне стране поставља питање да ли је самоубиство трагични, лични сукоб са стварношћу, али са друге стране се сугерише да тај сукоб са стварношћу не мора бити чист интелектуални сукоб са стварношћу, већ да и та стварност, поготово политичка и поготово она у репресивним политичким системима, изазива резигнацију, што може имати трагичне последице.

За питање ироније у драмском тексту, аутор нам оставља још један релевантан интерпретативни путоказ у аутопоетичком тексту који прати драму. Наиме, он инсистира на односу средине, а са њом и друштвеног контекста читаоца/гледаоца приликом рецепције драме:

„Pravi program – samoubistvo kao konstituisanje sopstvenog režima opstanaka – biće samo naličje, ali bitno naličje, njegovog dramskog ponašanja. Taj raskorak između prividne radnje i njenog unutrašnjeg

sadržaja, u kome je skrivena izvesna poruka, evidentiran je gotovo na svakoj stranici teksta. No on nije uvek lako uočljiv. To je stoga što smo i mi, gledaoci, u stvari, *pripadnici sveta pokreta*, kompatriote i saveznici ljudi iz Emigrantove dramske sredine, pa će i pred *nama* (prividno, razume se) Emigrant gledati da sačuva svoju tajnu, da (prividno, takođe) zakonspiriše svoj *destruktivni angažman*, da nas zavara, uljuljka, pasivizira spram svog bunta: svi njegovi postupci izgledaće nam stoga kao iskren pokušaj da se među nas reintegriše, a ovamo, u svom stvarnom dejstvu (koje baš i neće biti tako prividno) oni će naš svet razarati u njegovoj bitniji pretpostavci, sposobnosti i svrsishodnosti bilo kakve promene. Ne bojim se reći da se ovako shvaćena ideja može nazvati *reakcionarnom*, ali ona ima i svoje *progresivnije* izgledе. Prepuštajući drugima ovaj „napredniji“ smisao drame, ja se lično zadovoljavam njenim „nazadnim“ značenjem“ (Pekić, 1984)

Како аутор позива на додатну интерпретацију и истраживање управо овог „напреднијег смисла“ који је и сам сугерисао, наставићемо да пратимо интерпретативан траг који је у тексту есеја оставио, скромно се задовољавајући „назадним“ смислом, иако је и овај „напреднији“ сервирео на интерпретативном сребрном пладњу.

Наиме, раскорак између привидне радње и унутрашњег садржаја о коме говори, у контексту иронијских питања и представља главни семантички мотор самог драмског текста. Наравно, као што и аутор *Обешењака* сам истиче, у овај раскорак, меша се и семантички садржај ванкњижевног контекста, семантички садржај друштвеног и политичког окружења читаоца како би, парадоксално, помоћу иронијске спреге представио и реакционарну идеју, али и прогресивну страну Обешењаковог чина вешања. Управо обухватањем оба семантичка садржаја, обе перспективе, и реакционарне и прогресивне истовремено и у истом скупу значењских односа између Обешењака и његове средине, персонификоване кроз остале ликове драме.

Привидна радња о којој Пекић говори, представља тенденцију Обешењака да се заправо покрене, одустане од свог двадесетседмогодишњег лежања и самоизолације из друштвених питања, па макар то покретање било апсурдно радикално као што је чин вешања. Наравно, иронија у тексту и произилази из незаинтересованости средине за квалитативну природу чина, и њене истовремене апсолутне фокусираности на било какво покретање, на било какав чин који није статичко одрицање од акције, стање у коме је Обешењак био сопственим избором остао од Другог светског рата па до тренутка збивања драме. Управо је ова динамика, између инсистирања на кретању, без заинтересованости за садржај чина, уз истовремено посматрање чина вешања као друштвене категорије, оно што представља Пекићеву реакционарску страну и критику друштвене идеологије која инсистира на прогресу, макар тај прогрес и то друштвено кретање били и апсурдни, бесмислени, па и деструктивни, што је у драми представљено кроз метафору самоубиства.

Додатно, важно је приметити и до које мере и на које начине остали ликови драме (не) показују интересовање за Обешењаково повлачење у изолацију, пре свега, а затим и за његову одлуку да се обеси. Управо они који Обешењаку треба да буду најближи – отац, пријатељ, жена, али и они који су са њим повезани кроз другачије друштвене односе – учитељ и слуга, вешање тумаче кроз сопствене друштвене перспективе, било да се ради о интересовању за вешање као предмет истраживања који додатно треба обрадити (учитељ), било да се ради о вешању као чини пењања уз социјалну лествицу (отац и пријатељ), изразу љубави (жена) или (сумњивом) политичком чину (исповедник). Оно што је додатно, посебно занимљиво је и ноншалантност са којом сви ликови драме гледају управо на чин вешања и управо колизија између начина на који ликови гледају на вешање и онога што је публици очигледно као самоубиство и што је, на моменте, и Обешењаку очигледно као много већи чин него што га остали ликови у драми доживљавају.

Додатно, важно је приметити да је Обешењак једини који је заправо заинтересован за последице и импликације које ће вешање имати по њега. Наравно, Пекић користи овај јаз у значењу, како би и представио друштво у коме је немогуће остварити идентитет, друштво незаинтересовано за појединца и загледино једино само у себе. Наравно, иронично, управо је такав нарцисоидни социјални контекст употребљен како би се представило постреволуционарно стање социјалистичке Југославије после Другог светског рата - друштвени контекст у коме се мноштво дискурзивних гласова, у драми персонификованих кроз ликове око Обешењака, меша у нехомогену какофонију, незаинтересовану за смисао и истинско остварење идентитета, већ загледино искључиво саму у себе.

Управо у таквом контексту и долази до ироничне и апсурдне поставке да је неко 27 година био уморан и да је имао потребу да се искључи из друштва, а да му је за чин реинтеграције потребно самоубиство. Остали ликови Обешењака и присиљавају на чин вешања, физички га односећи из кревета и гурајући га у нешто што је и њему и њима непознато, чак упркос привидним владањем и искуством са идејом вешања – сви ликови се понашају као да је самоубиство нешто са чиме се рутинирано сусрећу, нешто што је у друштву присутно и очекивано, нешто за чиме Обешењак већ касни.

Како у овом тексту Пекић доследно одржава амбиваленцију између референцијалног значења вешања, које се на крају и остварује и иронизованог и изврнутог погледа на вешање као на друштвени чин лишен своје референцијалне семантике, читалац/гледалац је стављен у позицију константног, брзог скакања између ових значења, приликом чега се ствара нови поглед на целу иронијску ситуацију (Hutcheon, 1994). Једно од ових значења која произилазе из судара је и, можда цинична ауторова порука, да би реинтеграција и повратак у друштво представљено у драми, заправо и били равни самоубиству, интелектуалном, духовном. Пристанак на друштвени апсурд, пристанак на активни живот у бесмислу, заправо је оно што Обешењака убија.

Занимљиво је да Пекић у цитираном есеју говори о реинтеграцији у друштво, а да се Обешењак из драме, никада, заправо, није ни интегрисао, што би одстранило могућност за говором о реинтеграцији. Наравно, како се ради о „исповедној фарси“ и како је и писац *Обешењака* у аутопоетичком есеју истакао, ова драма у многоме представља и његово сопствено суочавање са друштвом након затворског искуства, тако да је из тог угла, говор о реинтеграцији и пристанку на друштвени контекст са којим се морао сусрести по повратку. За разлику од њега, Обешењак никада и није био истински интегрисан, што је по себи занимљиво, будући да се заправо ради о младићу који, не успевајући да се избори са апсурдом и бесмислом друштвеног контекста пасивизира и на сопствен начин искључује из друштва опседнутог променом и кретањем. На том трагу, релевантна разлика између идеје реинтеграције, коју аутор помиње у наведеном аутопоетичком есеју, значајно се разликује од позиције Обешењака који услед своје немогућности да се избори са апсурдом постаје изолован и на крају завршава на вешалима. Ово је важно приметити будући да отвара и питање да ли је стварно једина кривица за несрећну судбину Обешењака сводива искључиво на апсурд друштвеног контекста са којим су остали ликови помирили и, као припадници такве средине постају агресивни у инсистирању на интеграцији Обешењака. Наравно, посматрајући вешање као чин интеграције лишен смисла и лишен референцијалног значења, на крају драме постаје јасно да је овакав притисак погубан по појединца и да се појединачни идентитети дезинтегришу у апсурдну друштвене иманенције.

На крају, биће важно и да се осврнемо на још једну интерпретативну могућност коју иронијски дискурс у драми *Обешењак* отвара, интерпретативни правац који бисмо могли посматрати као семантичку нуспојаву иронијског процеса, семантичке могућности које текст

остварује ослободивши се интенције аутора. Наиме, од самог почетка текста, читалац је упућен да Обешењака посматра као драмски лик који, у сукобу са стварношћу и апсурдом друштвених околности одустаје постаје уморан и летаргичан, и, не могавши да пронађе одговор на апсурдност са којом је суочен, завршава као жртва агресивног друштва које га на крају, и не увидевши, гура у смрт, подједнако бесмислену као и сваки други могући друштвени чин у контексту лишеном смисла. Како сазнајемо из аутопоетичког текста који Пекић оставља уз драму, ово и јесте била ауторска интенција – да иронијски представљајући и тривијализујући чин вешања у друштвеном контексту, друштво инсистира на било каквом чину, не би ли Обешењака интегрисало, и не разумејући кобне последице све до тренутка када не постане прекасно. Иако је у иронијском чину интенција текста, остварена путем интегрисања семантичког садржаја контекста или текстуалне (или ауторске) сугестије да право значење треба тражити ван референцијалног, иронијски механизам је по својој природи такав да нужно судара референцијално значење са иронијским. Међутим, у том судару, референцијално значење текста није нужно увек уништено, и, како Хачионова истиче (Hutcheon, 1994), иронија се постиже кроз садејство иронијског и референцијалног значења, пре него кроз њихову међусобну негацију. Управо кроз то садејство, отварају се нове семантичке могућности и цела иронијска ситуација не сужава се у једно, прецизно значење, већ се проширује, откривајући спектар могућности садржаних у амалгаму различитих значења која једна другима међусобно откривају нове семантичке димензије. Ако исти овај модел применимо и на *Обешењака*, посебно занимљиво питање постаје која се то додатна значења у референцијалном слоју текста активирају увођењем иронијске семантичке опозиције. Ако на тренутак покушамо да свет *Обешењака* и друштвену стварност у њему не посматрамо као апсурдну (на сличан начин на који драма од читалаца/гледалаца очекује да прихвати идеју вешања као друштвеног чина без стварних последица), срешћемо се са неприлагођеним драмским јунаком који, заиста, ни на који начин не учествује у свом друштвеном контексту, ни на који начин не доприноси друштву, потпуно је неделатан. У том контексту, јунак сам себе осуђује и, до краја драме не успевајући да од сопствене резигнације, бива кажњен за самоскривљену недораслост. Неспреман да постане нешто и свој сукоб са друштвеном стварношћу претвори у вредност, Обешењак свесно инсистира на томе да остане ништа, да се искључи. Иако овакво тумачење очигледно није намера текста, намеће се питање да ли је у оваквом читању Обешењак и осуђен због сопствене кривице, а не искључиво због извитоперености социјалне средине? Додатно, Обешењак и сам у разговору са Исповедником експлицитно и истиче сопствено огрешења:

„ISPOVEDNIK: A sad da se vratimo na grehove... Sao ih, tako t boga, ne izmišljaj, jer ćemo proveriti...”

OBEŠENJAK: Ubio sam u ocu rasplodni instinkt, u sluzi poverenje u socijalnu pravdu, u ženi potenciju, u učitelju ponos, u prijatelju veru u ljude...

ISPOVEDNIK: Lakše malo...

OBEŠENJAK: Bio sam rđav, lenj, glup, ružan, nekoristan, nesrećan, neobrazovan, bolestan, nespretn, sebičan, lažljiv, zloban, nezahvalan, lud...

ISPOVEDNIK: Polako lebac ti božji, nisam kompjuter!

OBEŠENJAK: Pust, sirov, beznačajan, uobražen, gramziv, strašljiv, nesnošljiv...

ISPOVEDNIK: (*Obešenjakov jauk.*) Dosta!... Dosta!

OBEŠENJAK: I zato sam odlučio da se okušam u nečem plemenitom i obesim, ali sad sam se pokajao, napokon mi je došlo iz dupeta u glavu da mene ni vešanje neće izmeniti na bolje. Neću se, družę, vešati ni iz personalnih, ni iz generalnih razloga, uopšte se neću vešati! Boli me dupe za sve! Vraćam se u krevet, spava mi se, prileći ću malo... (*Zeva.*)“ (Pekić, 1984)

Када бисмо наведени текст читали у референцијалном значењу, озбиљно схватајући Обешењаково признање као искрено кајање за протраћен живот, кајање што се у апсурдном свету није могао остварити на начин на који би тај апсурд превазишао, Обешењак одлучује да поново побегне у изолацију, избегавајући да се суочи са сопственом кривицом, сопственим манама, које и сам препознаје и истиче. Управо тако, текст који је очигледно изграђен на иронијској основи, управо активирањем иронијског, ангажованог значења којим се јасно критикује апсурдно друштвено окружење у коме је неапсурдни идентитет неостварив, појачавањем иронијског значења појачава и референцијално, омогућујући читаоцу или гледаоцу да драму посматра постављајући питање одговорности самог Обешењака. Иако аутор не разматра ову интенцију у аутопоетичким разматрањима ове драме, занимљиво би било поставити питање да ли је ова концептуализација друштва и света још страшнија од апсурдне, једносмерно иронијске, критичке концепције стварности о којој смо већ говорили? У овој визури, Обешењак није младић који у апсурдном друштву, с правом не може да пронађе смисао и своју улогу, већ је младић који то не може да уради због сопствене незрелости и недостојности, што само постаје огољено у апсурдном друштвеном контексту.

У оваквој интерпретативној поставци, захвално би било повући паралелу са Кафкиним јунацима, што је и додатно оправдано ако се у виду има да *У Позоришту као исповедаоници* као и у дневничким записима које наводи у есеју, Пекић реферише на *Преображај* и генерално на Кафкину прозу као један од извора кроз који се упознавао са апсурдом и који су му помогли да сопствена искуства апсурда артикулише. Управо тако, и за Јозефа К. и за Грегора Самсу, можемо поставити питање, да ли су, иако наизглед суочени са апсурдним околностима и сами криви за сопствене судбине? Да ли се због сопствене немогућности да превазиђу апсурд и претварају у кукце и увлаче у судске процесе егзистенцијалне природе. На исти начин, можемо поставити питање да ли се Пекићев Обешењак, због сопствене немогућности да превазиђе апсурд са којим се суочава у драми и кажњава вешањем?

На крају, важно је истаћи да је драма изграђена на иронијској основи извртања мотива вешања у апсурдном друштвеном контексту како би се остварио субверзивни и ангажовани потенцијал текста. Аутор то и самостално истиче, а и неоспорно је да је иронијска оштрица самог текста очигледно усмерена ка постреволуционарном, социјалистичком друштву Југославије друге половине двадесетог века. Међутим, управо грађењем драме на иронијском темељу, отвара се и могућност интерпретације у којој иронијска критика није нужно усмерена само ка друштвеном контексту, већ постаје основно ткање слике света у Пекићевој драми, окрећући своју субверзивну оштрицу и према индивидуалном идентитету и апсурду који, иако се активира у додиру са средином, лежи дубоко унутра.

## Како се калио један господин

### Иронијска сугестија

Иако формално драму одређује као „лингвистичку комедију“, Пекић драму *Како се калио један господин* у Коментару пре драме одређује и као трагикомедију и као сатиричну фарсу, говорећи да је драма по „po duhu tragikomedija, po stilu satirična farsa“ (Pekić, 1984). У том смислу, иако је драма објављена у тому изабраних драма са заједно са другим комедијама у оквиру сабраних дела у издању Партизанске књиге, њене формалне карактеристике приближавају је корпусу политичких фарси о којима је до сада било речи.

Формалне одлике фарсе које примећујемо у текстовима *Обешењак* и *У Едену, на истоку* и даље су присутне – темпо је висок, карактеризација ликова не иде даље од њихове класне подељености и драмских функција, драма је прожета иронијом и апсурдом који онемогућују остваривање трагедије (или комедије) у традиционалном смислу, итд. Иако сам драмски текст упућује да се ради о фарси, чега је и аутор очигледно свестан, неопходно је уважити и жанровско колебање које видимо у одређењу драме као комедије или трагикомедије „по духу“. Управо ово колебање, индикативно је за велики број Пекићевих драма, и разлог томе можемо потражити управо у слици света заснованој на иронијској основи, својеврсној горкој представи стварности у која је уобичајено прожета хумором, иронијским и критичким ставом према представљеном свету, али која се такође формално остварује у духу традиције позоришта апсурда и егзистенцијалне драме средине двадесетог века, која је готово по правилу одустајала од традиционалне драмске форме, и посезала за драмским жанровима као што је фарса (Žakar, 1981). Поменуто жанровско колебање сугерише да се у тексту заиста и остварује нешто што би припадало традиционалним жанровима, својеврсно трагичко осећање света, идејни рафинман који би традиционално био везан за комедију или трагедију, међутим, управо се увођењем софистицираних елемената у „сировији“ жанр као што је фарса, долази до иронијског апсурда који и постаје доминантно осећање света у Пекићевој драми. Наравно, као што ћемо у даљем тексту и показати, трагично у драмском тексту *Како се калио један господин*, наилази на посебну артикулацију, која га удаљава од традиционалне трагедије и приближава авангардној драми, градећи елементе апсурдне слике света, што је аутора и нагнало да у коментару говор о драми у која је написана у „духу трагикомедије“. Додатно, аутор у коментару и истиче немогућност остваривања праве трагедије у свету апсурда:

„Dramu treba igrati kao komediju, a ne tragediju „Smaka mišljenja“, kojom nam preti pisac „1984“. Jer, na takvim visinama ljudskog bezumlja, a u razrađenom zraku čistog apsurda, tragedija je nemoguća. U drami, razume se. U životu je stvar ponešto izvodljivija“ (Pekić, 1984)

На крају самог ауторског коментара пред почетак драме, Пекић читаоцу открива неколико релевантних погледа на сам драмски текст – са једне стране евидентно је инсистирање на комичној поставци драме за коју је аутор свестан да садржи трагички потенцијал, мада, као што ћемо касније видети приликом анализе, право питање долази из тога да ли се заправо ради о трагичком потенцијалу, какав ћемо, на пример, моћи да видимо приликом анализе комедије *Чај у Пет* или, нешто ближе политичкој фарси, и у контексту драме *У Едену, на истоку* па и у *Обешењаку*. Наравно, аутор и сам истиче да се у апсурдном контексту „људском безумљу“, трагедија класична

трагедија не може остварити, али, да нема нечег суштински трагичког у самој поставци фикционалног света драме *Како се калио један господин*, и сам аутор не би могао имати жанровских колебања, те не би било ни потребе да режисеру сугерише да драму ипак треба играти као комедију. Као што ћемо у даљој анализи и показати, управо је дубинска иронијска опозиција, темељито уткана у фикционални свет овог текста, оно што и доводи до оваквог колебања и омогућује остваривање трагичке и комичке потенцијалности истовремено.

Додатно, важно је приметити да аутор сугерише да је управо остварење ове трагедије немогуће у драми, али уз опаску да је трагедија у животу изводљивија, потенцира на критичкој природи текста, припремајући читаоца на критичку и иронијску природу текста са којим ће се суочити. У томе видимо сличан поступак као што смо видели и у драми *У Едену, на истоку*, где је и пре самог почетка драме читаоцу сугерисано да уметничко дело са којим ће се сусрести у себи садржи елементе значења које је неопходно посматрати ван чистог књижевног/позоришног контекста. У *Едену, на истоку*, радило се о сугестији читаоцу да обрати пажњу на семантичке паралеле између психијатријске установе приказане у драми и друштвенополитичког контекста самог читаоца, док се у овом драмском тексту на сличан начин сугерише да је трагичност, која у драми није успела да се актуелизује, или се барем делимично остварила, у читаочевом искуству и, поново, друштвеном и политичком контексту, одистински проналази своју артикулацију. Наравно, важно је приметити да аутор овде, поново користи иронију као својеврсни интерпретативни сигнал, пре него неку замаскирану субверзивну поруку, обавијену иронијском мистификацијом – другим речима, аутор жели да читаоцу стави до знања да се среће са ангажованим текстом, да је потребно да тај ангажман препозна како би управо кроз њега пронашао естетску вредност самог текста. Иако је иронијски исказ попут „трагедија је немогућа у апсурдном свету политичке драме, али у животу је изводљива“ отворено сугестиван у идеји да у референцијалном контексту читаоца има нечег трагичког. Додатно, бирајући да ову идеју уобличи у иронијски исказ, у коме иронијска игра почива на семантичком механизму у коме су контекст позоришта/драме, природно окружење трагедије схваћене у традиционалном смислу као позоришне форме, и контекст свакодневице помешани у иронијски амалгам, писац драме *Како се калио један господин* је на тај начин иронију уобличио без превише прикривања, користећи је, са једне стране као својеврстан литерарни декор, а са друге стране као јасан интерпретативни сигнал да драму треба тумачити са дозом субверзије и друштвене критике, јер, ако је живот трагичнији од драме од које се и очекује да буде место трагедије, а политички и идеолошки апсурд и бесмисао су толико снажни да ту трагедију потпуно засењују, колико је ли је онда страшно политичко и идеолошко окружење референцијалне стварности?

Да се ради ангажованој драми и да ће пред читаоца и позоришну публику бити стављен текст који показује иронијски отклон према идеологији и тоталитаризму, Пекић читаоцу сугерише и кроз друге, врло сличне интерпретативне сигнале који не служе да иронијом замаскирају одређени став, нити служе да преиспитају стварност и спајајући опозите доведу читаоца у позицију нестабилне слике о стварности саткане од супротстављених дискурзивних гласова, као што је то био случај у Пекићевим другим делима, *Ходочашћу Арсенија Његована* или *Времену чуда*, већ је употребљена управо како би се критички ангажман појачао и естетски уобличио. И пре самог *Коментара* драми, приликом одређивања драмских лица, аутор оставља додатни коментар који говори

„Dešava se u naše vreme u jednoj od dve Nemačke.

Pisac ostavlja čitaocu da pogađa u kojoj.“ (Pekić, 1984)

Наравно, читаоцу је јасно да се ради о Источној Немачкој у тренутку писања драме, и аутор недвосмислено зна да ниједан читалац неће имати потребу да „погађа“ о којој се Немачкој ради, али ипак привидно мистификује текст, стварајући иронијски исказ. Инсистирајући на саркастичном тону, заснованом на иронијском семантичком механизму, текст додатно потенцира своју критичку и субверзивну природу. Текст ово и на трећем месту додатно подвлачи, на самом почетку *Коментара* пре драме, у коме говори да се

„Komedija se događa u naše vreme u svakom totalitarnom sistemu. Ako se, međutim, još ne događa, možemo to zahvaliti jedino čudu ili tradicionalnoj ljudskoj sporosti u dovođenju svojih izuma do logičkih konzekvencija.“ (Pečić, 1984)

Наравно, генерализацијом на сваки тоталитарни систем, текст само додатно потенцира на својој ангажованој природи, али оно што је у претходном цитату посебно интересантно је инсистирање на томе да је сваки тоталитарни систем заправо људски „изум“. Фокусирајући се на идеју тоталитаризма као изума, као производа људског ума и интелигенције, и користећи управо лексику која сугерише прогрес, лексику која сугерише да се ради о нечему што је плод разума и ингениозности и што би требало да унапреди људски живот, и што би, као и остали изуми, требало да се прошири кроз човечанство. Међутим, како тоталитарни системи заиста и поседују компоненте значења које их приближавају изуму - у себи поседују нешто артифицијелно, нешто што је плод интелекта, нешто што је измишљено, а истовремено и претендују на побољшање света – говорење о њима као о изумима који ће се нужно проширити представља иронијску сугестију на којој аутор инсистира у целом тексту, не кријући свој став.

Пишући о Пекићевим антиутопијским текстовима, Драган Бошковић у тексту *Заблуде модернизма: Пекић* (Бошковић, 2009) истиче идеју да Пекићеве футуристичке представе света представљају својеврсну крајњи степен логичког развитка просветитељског рационализма, са којим се Пекић суочава у низу својих текстова, у правом духу постмодернистичког сукоба са рационализмом као још једном врстом опресивног и контролишућег дискурса. Међутим, ако просветитељски рационализам доводи до негативних утопија представљених у *1999* и *Атлантиди*, из ауторове опаске да то што се тоталитаризам негде не догађа захваљујући „čudu ili tradicionalnoj ljudskoj sporosti u izvođenju izuma do logičkih konzekvencija“ (Pečić, 1984) сугерише да је заправо тоталитарна дистопија крајњи степен историјског развоја вођеног просветитељским рационализмом, и да је свет представљен у драми, само једна од каснијих фаза у историјском ланцу који води ка тоталитарним дистопијама.

„Апорије и утопије будућег-садашњег Разума, Пекић, пре свега, посматра кроз футуролошки пројектовану критику модернистичке садашњице, из крајњих консеквенци модернизма изводећи негативне закључке у односу на модернистички идентитет.“ (Бошковић, 2009)

Бошковић управо у начину на који се пројектује будућност заснована на просветитељском рационализму и проналази „критику модернистичке садашњице“. У том контексту, у ауторском коментару у драми *Како се калио један господин*, свакако смо видели управо идеју кретања ка „консеквенци рационализма“, али такође и критику модернистичке садашњице о којој Бошковић говори.

У том смислу, као и у драми, *У Едену, на истоку* и *Обешењаку*, аутор не скрива свој ангажман, већ употребљава иронију управо како би се постави у позицију ироничара који иронију и користи како би се дистанцирао од друштва и своју привилеговану интелектуалну позицију искористио како би додатно истакао природу тоталитарне идеологије. Наравно, иако глас аутора

и заузима позицију ироничара који у рортијевском (Rorty, 1989) погледу може да се интелектуално издвоји и изузме из друштвене иманенције, он и даље показује својеврсну немоћ према тоталитарно-идеолошком дискурсу, који може једино да разуме или критикује, али не и да са њим изађе на крај. Сви коментари пре драме у којима се аутор директно обраћа читалачкој публици, представљају иронијски амалгам разумевања и тежње ка субверзивном раскринкавању природе тоталитаристичке идеологије, али и својеврсног признавања политичке немоћи пред тоталитарним дискурсом. Управо овај раскорак и пре почетка саме драме поставља одговарајући тон и читаоцу предочава елементе трагичког у судбини онога који разуме дешавања тоталитарног система, али је пред њима немоћан.

Као и драма *У Едену, на истоку*, али и значајан део Пекићеве прозе, и у *Како се калио један господин* аутор активира интертекстуални садржај Орвелове *1984*, наравно, фокусирајући се на Новогovor као елемент Орвеловог текста који и цитира као мото испод наслова комада који одређује као „лингвистичку комедију“.

„Sada dajemo jeziku konačan oblik, oblik kojeg će imati kad više niko ne bude govorio drukčije... Mi uništavamo reči. Svodimo jezik na sam kostur...”

Cilj Novogovora je u tome da smanji opseg mišljenja. Na kraju ćemo uspeti da zlomisao postane doslovno nemoguća, jer neće biti reči kojima bi se mogla izraziti...

Kad jezik bude usavršen, Revolucija će bit gotova....“ (Pekić, 1984)

Са једне стране, идеја Новоговора као идеолошког алата коришћеног за контролу мишљења и контролу дискурса, а самим тим и контролу стварности, Пекићу је била инспиративна, како за драму *Како се калио један господин*, што и видимо из интертекстуалне референце и, управо из одабраних цитата из *1984*. Додатно, важно је приметити да Пекић из Орвеловог репертоара појмова истиче поготово и идеју револуције, свакако релевантну и за југословенску публику, али и за готово све тоталитарне режиме и идеологије – инсистирање на новом, на прогресу и на будућности, постаје нешто што ће и у самом драмском тексту Борислава Пекића бити подвргнуто иронијском третману. Наравно, важно је истаћи да је управо та револуција заснована на говору и на језику и да, као и код Орвела, мењајући језик у драми стварност јунака постаје промењена. У том контексту, драму можемо читати и као омаж Орвелој концепцији промене језика и представљања идеологије и тоталитаризма управо кроз визуру језика као градивног елемента стварности, што се и савршено уклапа у читање Пекићевих дела у контексту борбе различитих гласова за дискурзивну превласт и, самим тим и конструкцију онога што се сматра стварношћу. Занимљиво је осврнути се на опаску Роџера Фаулера, да је у *1984, Appendix* у коме је Новогovor и представљен као сатирички елемент, нешто што је, према Фаулеровим речима очигледна иронијска игра (Fowler, 2007)

„Иако, као што смо видели, Орвел разуме да постоје кључне везе између језика мисли и верује да јасноћа мисли може бити потпомогнута или угрожена начином говора, он не сугерише да радикализам у мишљењу може бити наметнут кроз измишљени језик који режим контролише. Штавише, тон Апендикса о Новоговору – за који сумњам да се ретко пажљиво чита, или барем е у контексту других стилова употребљених у роману – врло је сатиричан, више подсећајући на Свифта него било шта друго у књизи. Новогovor је, тако, представљен више као тешко остварива фантазија режима претерано сигурног у себе“<sup>25</sup> (Fowler, 2007)

---

<sup>25</sup> Предео Л. Б.

Занимљиво је приметити и да Пекић управо одржава овај Орвеловски/Свифтовски сатирични тон када у драми која се тиче модификације језика од стране режима представља језичка питања и однос језика стварности. Режим који Пекић у драми представља управо кроз његов однос према језику, али, заједно са њим и закључивању, подвргнут иронијској сатиризацији заправо и јесте близак режиму претерано сигурном у себе, режиму који има тешко оствариве фантазије о апсолутној контроли. На тај начин, аутор драме *Како се калио један господин*, на Орвеловом трагу и разоткрива тоталитарни дискурс као дискурс претерано сигуран сам у себе, што на крају драме и видимо на својеврстан начин, у иронијском обрту у коме друг Зелевски преузима Ремерову улогу.

## Иронија језика

Од самог почетка доследно се спроводи идеја у којој се идеолошки тоталитаризам представља као продукт разума, крајњи степен просветитељског рационализма, који је, у свом негативном испољењу представљен као доминантни елемент друштвене репресије и сузбијања идентитета. У крајњем постмодерном кључу, кореспондентном са постструктуралистичком визуром разума и просветитељског рационализма као главног извора тоталитарног дискурса који израђа различите механизме репресије (Фуко, 1997).

Међутим, иако је основна идеја да је поверење у Разум, базиран на идеалима просветитељског рационализма, оно што стоји иза тоталитарног ума и ствара тоталитарно уређење, управо се језик у драми поставља као носилац и репрезентација те идеологије, као призма кроз коју су преломљена општа места тоталитарних система – револуција, класна борба, реакција, друштвени прогрес и сл. Идеја у којој се језик и начин говора изједначавају управо са разумом и поимањем света, очигледно је постављена у центар драмске проблематизације, што је и видљиво кроз различито језичко обликовање припадника партије, грађана, ЈКЛБ Зелевског... Додатно, потенцирање промене начина говора такође је нешто што одражава трансформацију Зелевског, на чему и сам аутор инсистира, објашњавајући режисеру како да драму постави и на који начин је потребно да се ликови изражавају.

„Govor JCLB Zelevskog, sve do početka strane 30 st. Rukopisa, po formi je starinski, kompliciran, refinjen, na mahove preciozno bravurozan, po tonu konvencionalan, preterano uctiv i rezervisan. U drugom delu, od početka strane 30 do strane 40, govor JCLB Zelevskog, ako ne po idejama, po stilu i tonu, s delimičnim uspehom, oponaša način govora svog „učitelja“ dr Augustusa Roemera. U finalu, od repeticije uvodne scene drame, njegov je govor, način mišljenja ponašanje, do te mere sličan Roemerovom govoru, mišljenju i ponašanju, da bi tada glumac koji igra dr Roemera slobodno mogao igrati i Zelevskog.

Način govora, as njim sve što uz to ide, trojice psihologa, dr Roemera, dr Bonnarak dr Roedla, savršeno je isti po konstrukciji, sa tim daje u njemu, dabome, najdalje otišao dr Augustus Roemer, osnivač nove škole jezika i mišljenja. Taj govor je tautologičan, suv, šematičan, pseudologičan, tvrd, siromašan, dogmatičan i superioran. Ukratko – nepodnošljiv“ (Пекић, 1984)

Централна тема драме тако и постаје језичко обликовање, што је у, правом постмодерном кључу на трагу идеје да је управо језик тај који обликује стварност - језичка референцијалност је предуслов за постојање стварности, која се еманира једино оквиру дискурзивне праксе. Управо тако, и иронијски потенцијал који је инхерентна одлика језичке сигнфикације и језичке референцијалности (Deleuze, 1990), постаје и предуслов за постојање дискурзивне праксе. Као

што у драми и имамо прилику да видимо, управо је језик оно што дефинише природу стварности сваког од јунака и, трансформацијом језика, трансформишу се и идентитети јунака у правом орвеловском кључу. Управо ће та трансформација и бити један од главних иронијских полуга које аутор користи у сатиризацији тоталитаристичког дискурса, што ћемо показати у даљој анализи, али. Али пре него што пређемо на анализу иронијског обрта у драми, осврнимо се на иронијску потенцијалност као доминантну одлику тоталитарног дискурса.

Наиме, самим тим што референцијална природа језичке сигнификације омогућава да се одређено значење повеже са одређеним елементима стварности, отвара се и могућност за манипулацију овим механизмом, што и лежи у суштини ироније као семантичке појаве (Colebrook, 2004) – одређеним елементима циљано се додељују другачија значења под семантичким притиском контекста, што и доводи до иронијске ситуације. Како механизам повезивања елемената стварности са својим симболичким (језичким) корелатима мора по својој природи оставити места и за иронијску манипулацију семантичког садржаја, тако и поједини дискурси могу, на својеврстан начин, злоупотребити ову инхерентну природу језика, како би контролисали дискурс, односе моћи и преузели примат над истином. Постструктуралистичка парадигма додатно би истакла да се чак и не ради о злоупотреби, већ да је „злоупотреба“ овог механизма интринзично својство сваког стварносног дискурса (политичког, идеолошког, религијског, научног....) (Deleuze, 1990), будући да се у борби дискурзивних гласова за моћ и превласт над изграђивањем стварности дискурси нужно служе семантичким алатима како би манипулисали механизмима језичке сигнификације. Аутори као Фуко (Fuko, 1997) и Бодријар (Bodrijar, 1991) би посебно истакли управо просветитељски рационализам као једног од главних криваца за изграђивање репресивних дискурса, што по правилу срећемо и у Пекићевим критикама тоталитаризма, будући да се ради о дискурсу који, са једне стране, претендује на примат приликом описивања стварности, али и сам не може да се ослободи могућности да подлеже семантичким дискурзивним манипулацијама, што и доводи до својеврсне злоупотребе логике, позитивног Разума, али и злоупотребе иронијских механизма на којима овакво извртање логике и разума и лежи.

У драми *Како се калио један господин*, ова злоупотреба се и ставља у жижу драмског интересовања, будући да су логика, језик и мишљење представљени управо као нешто што је подложно манипулацији и, партијски чланови користе своју позицију моћи како би диктирали значења у дискурсу. Партија, као еманација тоталитарне свести, разумевши флексибилност значења која се може постићи помоћу иронијске манипулације, самовољно бира спектар значења која се могу сматрати истинитим, и у том избору готово увек истину и стварност третира као алат контроле, алат грабљења и чувања моћи. Пекић овај механизам и дословно ставља у уста Аугустуса Ремера, антагонисте у драми који је заправо партијски лингвиста, задужен за препознавање државних и друштвених непријатеља на основу њихове употребе језика и мишљења. Осудивши једног од партијских чланова због наводне тежње ка рекационизму, Пекићев јунаци и отворено говоре о овом поступку:

„Dr ROEMER: Ne preterujmo, Bonnar. Napšenje nije moja zasluga. Reidenbergera je uhapsila logika. Logika deluje automatski. Kao automatska brava.

Dr BONNAR: Premda u borbi protiv neprijatelja u svojoj zemlji važim kao stručnjak, ipak se do vašeg briljantnog govora nisam kod tog Riedenbergera osetio nikakvo skretanje s linije.

Dr ROEMER: Niste ni mogli.

Dr BONNAR: Zbog neiskustva?

Dr ROEMER: Uglavnom zbog toga što ga nije bilo.

Dr BONNAR: Ne razumem. O kakvom je onda skretanju reč?

Dr ROEMER: Našem. Oni koji su skrenuli bili smo mi.

Dr BONNAR: Ne snalazim se trenutno...

Dr ROEMER: Stvar je, međutim, elementarna. Partija je kamen izbačen iz pračke istorijske nužnosti. Sve što je nužno i pravo je. Zato je partija uvek u pravu. Ali putanja nužnosti je krivulja. A svaka je krivulja konstruisana od nepoznatog broja pravih. Sledeći nužnost, Partija ide krivuljom, koja u svakom istorijskom trenutku izgleda kao savršena prava. Riedenberger je očiglednost shvatio doslovno. Nije sledio nevidljivu krivulju. Produžio je vidljivom ali nepostojećom pravom. Dodajmo, slike radi, pravo u zatvor. U međuvremenu, sve je dijalektički povezano. Načelno, u svakoj je reči ceo човек. Praktično, čim progovori o svakom se može reći ko je i šta misli. Kakvog bi inače smisla imalo ikog slušati?“  
(Pekić, 1984)

Ovaj citat može poslužiti kako bismo, sa једне стране додатно испитао механизам иронизације и извитоперења логике, али са друге стране може послужити и као парадигматични пример за начин на који Пекић у целој драми третира језик и мишљење и начин на који саркастично представља тоталитарну свест као негативно оспољење разума. Међутим, и то негативно оспољење разума, и даље је оспољење разума, што неретко и изазива иронијску дисонанцу. Наиме, управо ликови који најбоље разумеју како семантика, језик и логика функционишу у дискурсу, управо су ликови који и владају дискурсом и који су склони зломисленој манипулацији мишљења. Иронија, тако, и лежи у томе што, иако је циљано да Ремерови ставови о језику и мишљењу буду карикатура и хиперболисана верзија псеудоинтелектуалног и научног дискурса, иза којег се крије политичка и идеолошка позиција, ако би се читали ван контекста драме и ван функције политичке репресије, читалац би се са њима лако могао и сложити. На пример, идеја да је све дијалектички повезано и да је у свакој речи цео човек, а да је нечији начин говора оно што открива истину о њему могла се наћи у другачијем књижевном контексту и не би могла бити осуђена као елемент репресије или малициозног тоталитарног ума. Међутим, управо подвргнута семантичкој манипулацији и стављена у службу идеолошког дискурса, оваква идеја постаје алат репресије. Са друге стране, важно је приметити и да је, пажљивим конструисањем логике и језика припадника партије, аутор учинио доследну, али ишчашену логику идеолошког говора довољно уверљивом да је читалац не може аутоматски дискредитовати као нешто што је бесмислено. На тај начин, постиже се карикатурална иронијска амбиваленција која са једне старне омогућује да се Ремеровим идејама о језику, логици и мишљењу може поверовати, али са друге стране, и најприхватљивије идеје, употребљене како би се успоставила дискурзивна надмоћ привидно заснована на позитивном рационализму. Управо тако, иронија аутору служи како би створио уверљиву карикатуру правог идеолошког дискурса и мишљења, сатиризујући социополитички контекст читалаца.

Поред тога, важно је истаћи и да је управо иронијска флексибилност тумачења механизам на коме почива карикатура идеолошког и партијског говора и мишљења у драми, на сличан начин на који је то било постигнуто и у тумачењу света Штајнбрехера из романа *Како упокојити вампира* или иследника из драме *Рађање једног записника* која управо ову карикатуралну дијалектику лажног рационализма и заснива на иронијској основи, о чему ћемо говорити у наредном одељку. Наиме, овако постављена логика дозвољава одржавање мултиплицитета могућих значења одређеног елемента стварности, све док припадници партије „логички“ не одлуче шта ствари значе. Наравно, сакривање иза логике, наводно засноване на науци и разуму, и представља главну одлику дискурса чија је главна функција репресија и борба за политичку и друштвену моћ. Ова иронијска дијалектика, тако дозвољава да неко буде, на пример, буде и шпијун и пријатељ, у зависности од ситуације и у зависности од потребе партије у одређеном контексту. Одлука ко је непријатељ, а ко пријатељ, наравно, увек је у рукама Ремера и партијских челника, што и само

разоткрива илузију рационалност и научности, међутим, да би цела идеолошка игра и била могућа, неопходно је ову илузију одржати. Погледајмо следећи пример:

„GRADANIN II: O čemu govorite, druže? Ta mi ugalj nemamo. I sami do njega jedva dolazimo. Da vina nešto drugo niste mislili?  
Dr BONNAR: Argument koji koristi vaš je, Roemer, zar nije?  
Dr ROEMER: Jeste, pa onda?  
Dr BONNAR: Pretpostavljam, dakle, da je i čovek vaš?  
Dr ROEMER: Kad ja kažem da je naš poredak najnapredniji na svetu i kad to kaže neki naš neprijatelj, šta to znači?  
Dr BONNAR: Da taj, u stvari i nije neprijatelj.  
Dr ROEMER: Koješta, Bonnar, Znači da svinja – laže.  
Dr BONNAR: Laže, dakle?  
Dr ROEMER: Kamufliira se, kako hoćete.  
Dr BONNAR: Ovaj se, znači, kamufliira?  
Dr ROEMER: Ovaj, slučajno, ne. Taj nas dripac otvoreno napada. U protivnom, ne bi kazao da do uglja 'jedva' dolazimo, što znači da ga najčešće nemamo, niti bi pominjao 'nešto drugo', što, ma šta da je, jamačno takođe nemamo.“ (Pekić, 1984)

У наведеном цитату може се приметити иронијска амбиваленција коју је, да би политизовани идеолошки дискурс константно одражавао позицију моћи, неопходно очувати до тренутка доношења одлуке одлуке и до тренутка када онај који одлучује, заправо, и без потребе за коришћењем логике, проглашава које од могућих тумачења је истинито. На тај начин иронијска потенцијалност, у којој се више значења садржи у истој ситуацији и истом елементу стварности истовремено, постаје алат тоталитарног режима који мистификује питање истине, инсистирајући на томе да су јемци истине логика, наука и разум, али, инсистирајући такође да су једини који умеју да логику, науку и разум примене на одговарајући начин управо они који прате идеје режима. У том смислу, занимљиво је истаћи да овај механизам није дискриминативан, не раздваја заправо оне који су непријатељи система од носилаца режимског дискурса, што и доводи до тога да тоталитаризам канибалистички уништава самог себе. Ово можемо видети на примери Рајденбергера који, као што смо видели из претходно цитираног текста наставља да прати идеолошку ортодоксију, али историјску нужност, која је кривуља „конструисана од непознатог броја правих“, где поново видимо инсистирање на истовременом плуралитету могућности тумачења у којима онај ко има позицију моћи одређује које значење постаје референцијално, а шта је „погрешно“ тумачење идеологије.

Ово је посебно интересантно ако се узме у обзир да је управо овај механизам и композиционо уткан у центар драмског текста *Како се калио један господин*, који се и завршава сличним иронијским обртом. Наиме, након „рехабилитације“, Зелевски, иначе припадник грађанске класе који долази на „лингвистичку терапију“ како би постао припадник партије и добио посао, након преображаја постаје нови Ремер, ухапсивши Ремера као издајника и заузевши његову позицију у партији. У сцени у којој на крају драме друг Зелевски држи говор, сазнајемо и да је „демаскирао свињу Ремера“ који је „демаскирао свињу Рајденбергера“. Пекић се и потрудио да истакне истоветност последње сцене са првом, са једне стране сугеришући режији да исти глумац који је глумио Ремера може глумити трансформисаног Зелевског, а додатно, користи и потпуно исту аргументацију коју је на почетку драме користио и Ремер, објашњавајући да је претходника ухапсила логика:

„Dr ROEMER: Ne preterujmo, Bonnar. Napšenje nije moja zasluga. Reidenbergera je uhapsila logika. Logika deluje automatski. Kao automatska brava.“<sup>26</sup>

„LEO ZELEVSKY: Ne preterujmo, Bonnar. Napšenje nije moja zasluga. Roemera je uhapsila logika. Logika deluje automatski. Kao automatska brava.“<sup>27</sup>

Овакво изједначавање само у себи носи иронијски потенцијал који се грана у неколико праваца. На првом месту, читалац се сусреће са сатириизацијом доминантног наратива о тоталитарном систему као производу револуције. Намеће се питање, како је могуће да носилац револуционарних вредности, кључне за идеје друштвеног преокрета и један од стубова носилаца наратива о прогресу и новом времену, постаје неко ко је донедавно био припадник класе против које је револуција и извршена. Наравно, овакво читање би морало узети у обзир и аргумент да је оваква трансформација могућа управо захваљујући лингвистичкој трансформацији која је Зеленском и усадила револуционарне вредности и начин мишљења, али цинично читање, које је и у складу са начином представљања тоталитарног дискурса у драми, наметнуло би питање кредибилитета дискурса који претендује на стварност, ако је на тај начин флексибилан и инклузиван да може прихватити и некога као што је Јоаким Кристијан Леонид фон Бах Зелевски – отелотворење предратне, капиталистичке грађанске класе. Иронија управо и лежи у омогућавању оба читања, будући да су оба семантичка тока неопходна како би се и постигао естетски дојам самог текста. Са једне стране, неопходно је уверљиво представити тоталитарни дискурс, који је, као што је Фаулер (Fowler, 2007) истакао при анализи Орвела, претерано сигуран у себе и самозаљубљено убеђен у сопствену способност да помоћу језика промени мишљење и понашање људи, али са друге стране, како би се дошло до сатиричног и критичког тона на који аутор циља, такође је неопходно истаћи недоследности и заблуде оваквог дискурса, који, претендујући да се представи као истинит, само прикрива своју апсурдност. Одржавањем донекле уверљиве слике тоталитаризма, али и истовремено показујући како номинални непријатељи револуције, грађанска класа и предратни капиталисти против који су, у домену идеолошког наратива, и били повод револуцији, сада постају носиоци револуционарних вредности и шампиони партије, истиче се узалудност и апсурд револуционарних идеја, јер, шта се заправо мења? Слично ситуацији у *Ходочашћу Арсенија Његована*, иако је револуција требало да промени друштво, Арсеније Његован, буди се из двадесетседмогодишњег сна управо да се супротстави протестантима у јеку демонстрација 1968., које су циљале на обнову револуционарних вредности након поновног формирања класних неједнакости. На исти начин, Зелевски, након партијског лингвистичког тренинга, долази на чело партије и хапси управо Ремера који га је и претворио у партијског човека. На тај начин, аутор не пропушта прилику да се иронијски насмеје управо начину на који су идеје револуције, у пропагандном контексту обесмишљене. Додатно, на крају драме сазнајемо да је Ремер на исти начин заузео место Рајденбергеру, што чини ситуацију још апсурднијом, будући да се управо истиче перпетуализација апсурда – дискурс ауторитаризма је представљен као толико урођен у константу мистификацију значења и истине, да и сам себе доводи до деструкције.

Друго питање које се намеће из сцене у којој се претходни партијски челник замењује новим је и идеја да их не хапси лично наследник већ логика и каузална нужност. Исказ да „логика делује аутоматски“, читалац може интерпретирати као карикатуру рационализма и још једну

---

26 Ремер Бонару на почетку драме.

27 Зелевски Бонару на крају драме.

дискурзивну мистификацију која, поново, инсистира на оправдавању очигледних бесмислица псеудорационалношћу, међутим занимљивије читање би било оно које би успело да се одупре очигледним успостављањем иронијског и супротног значења као доминантног и које би се осврнуло референцијално значење исказа – најстрашнија стварност заправо је и скривена иза идеје да логика заиста делује аутоматски – Ремер је заиста морао бити проглашен непријатељем зато што је логика тоталитаризма одистински таква да, мистификујући и изједначавајући сва могућа значења како би произвољно успоставила дискурзивну надмоћ, мора уништити саму себу. Ремер је морао довести до сопственог хапшења самим тим што је допринео успостављању тоталитарног дискурса који, дестабилизујући питања стварности и истине, омогућава онима на позицији моћи да контролишу, кажњавају и под параваном научности, логике и разума чине зверска злодела. На исти начин, управа такво третирање дискурзивне стварности, праве логике и правог, позитивног разума, укратко, постмодерна тоталитарна релативизација свих ових појмова, мора да се уруши сама у себе – мора и саму себе третирати са истим деструктивним цинизмом.

У том смислу, важно је приметити доследно спроведену двоструку иронизацију, којој Пекић прибегава у овој драми, али и у много других текстова<sup>28</sup> и која се састоји од представљања тоталитарног дискурса као наизглед бесмислене карикатуре стварности, али која, ако се загледамо не само у њено очигледно иронијско значење, већ и у референцијално значење које, под утицајем сатиричног контекста и иронијских значења има тенденцију да буде скренуто у други план, открива још страшније сликање стварности од иронијског значења. Референцијално значење, у том смислу, постаје обојено иронијским садржајем, али тај судар не резултира поништавањем референцијалног у корист иронијског, већ откривањем референцијалног као још страшнијег него што се у прву руку чинило. Управо овај процес и доводи до питања да ли тоталитарни дискурс само манипулише значењем како би приграбио моћ и контролисао стварност или се, управо кроз релативизације и мистификације засноване на семантичким манипулацијама, стварна нова дискурзивна стварност која је уистину грозна на начин којем се читаоци драме смеју, али који, када би био лишен сатиричног контекста, само приказује још страшнију слику света којој се не можемо ни насмејати?

Управо у овоме и треба тражити колебање које је аутор показао између трагедије и комедије, и на крају завршио на фарси. Постоји нешто одистински трагично у драми *Како се калио један господин*, и не завршава се на судбини било ког од ликова, већ је уписано у само градивно ткиво драмског света овог текста – света изграђеног на флексибилној, мистификацији склоној представи стварности против које се не може изборити ни онај који је њен носилац и оснажитељ ни онај који се против ње бори. Управо тако – Ремер постаје жртва сопствене идеологије, а Зелевски губи сопствени идентитет, постаје неко други и, као што текст сугерише, сутра ће постати жртва исте концепције стварности и разума у којој је немогуће изборити се са канибалистичким тоталитарним умом. Једини који побеђује и који свој принцип спроводи до краја је управо тоталитарни режим – дискурзивна конструкција која постаје метастварна – стварнија од стварности и очигледно истрајнија од својих чинилаца. Трагично се крије у идеји да се против метастварности јунаци не могу изборити и да су осуђени на хирове идејне парадигме која је подједнако опасна и за своје присталице и за своје непријатеље.

---

<sup>28</sup> Сличан или исти поступак имали смо прилике да видимо и у драми *Рађање једног записника* и у роману *Како упокојити вампира*, али и у другим текстовима где аутор директно представља тоталитарни дискурс и режимски ум.

# Пекићев иронијски кишобран – *Како упокојити вампира* и *На лудом белом камену* или *буђење вампира* – *Рађање једног записника*

## Основа за поређење

Како Пекић наводи у аутопоетичком есеју *Позориште као соба за разбијање стакла*, драмски текстови *Буђење вампира* и *Ко је била Лили Шварцкопф* представљају драме настале као сувишак грађе приликом писања романа *Како упокојити вампира*. Подсетимо се, како аутор и сам наводи, његове драме су „neka vrsta ventiliranja aktuelnih dilema koje je sam sebi priuštio pišući romane. Neka vrsta organizovanih zabeležaka na njihovim marginama.“ (Pekić, 2014). У контексту ове мисли, ове две драме заиста и јесу нека врста забелешке на маргини актуелних дилема приликом писања *Како упокојити вампира*. Пекић и сам о томе говори, показујући на примеру ових драма и, пре тога на примеру драме *Златно руно*, однос између сопствених драмских и прозних комада:

„Drugi primer je roman *Kako upokojiti Vampira*. Iz njega su sanitarnim uređajima one iste svesti koja je Simeona oslobodila dužnosti da sebe i svoju umetnost brani od bombi detoniranih preko četiri stotine godina kasnije, aktuelnosti sprovedene čak u dve drame. Jedna je originalna komedija *Buđenje vampira* – da bi zabuna bila veća, bez ikakve veze s pričom u romanu – koja je od njega preuzela temu *terapeuskog zaboravljanja prošlosti* i proces *steinbreherizacije svesti*. Druga je *Wer war Lilly Schwartzkopf?* (Ko je bila Lilly Schwartzkopf?), radikalna prerada jednog odlomka romana, (*postscriptum prvi: Zapisnik o saslušanju Gustava Frölicha*), emitovana samo u inostranstvu, kroz koju je iz romana otekao moj stid što sam svoje teze dokazivao na jednom беспомоћном немачком професору средњеveковне историје, а не на неком од наших духовних рмпалија.“ (Pekić, Pozorište kao ispovedaonica, 1984)<sup>29</sup>

Иако, као што сам аутор каже у драми *Буђење вампира* и не постоји јака веза са дешавањима у роману, до уопштене проблематике остваривања идентитета у историји и *терапеутског заборављања прошлости* како то аутор и сам назива, за потребе нашег истраживања биће важно испитати на који начин је у драмском контексту обрађена идеја вампира историје који се буди (или којег треба упокојити) и на који је начин иронија употребљена обликована приликом те драмске обраде.

Што се тиче драме *Рађање једног записника*, поређење ће бити значајно директније, будући да се ради о драми која је директно инспирисана текстом романа и представља обраду једног његовог дела. Наравно, приликом те обраде, осврнућемо се на третман ироније у драми, поредећи га са употребом ироније у контексту романа.

Додатно, занимљиво је поново поставити и жанровско питање које се, овог пута, не задржава само на драмским облицима које Пекић користи како би грађи дао одговарајућу формалну артикулацију, већ ако се осврнемо и на жанровско одређење самог романа. Наиме, роман је одређен као сотија, драмски потекао из средњег века и ренесансе, близак фарси и моралитету, жанр у коме су јунаци често безимене луде, жанр у коме неретко и нема драмске радње

---

<sup>29</sup> У тренутку писања есеја, драма је *Ко је била Лили Шварцкопф* била је изведена само у Немачкој као радио-драма. Прво објављивање код нас је доживела 2006. у издању Солариса у оквиру Пекићевих необјављених драмских текстова у књизи *Роботи и сабласти* под наслово *Рађање једног записника* (Pekić, Rađanje jednog zapisnika, 2006). У даљем тексту, користићемо наслов *Рађање једног записника* како бисмо реферисали на ову драму.

већ јунаци просто изговарају реплике коментаришући савремене догађаје и околности (Hollier, 1994) Рајевска истиче да се управо у овом одређењу и крије ауторов однос аутора према проблемима главног лика (Рајевска, 2009). Додатно, и Пијановић истиче да се судбина јунака „одвија у простору чији су гранични полови фарса и трагедија.“ (Пијановић, 1991). Ако погледамо и сам текст романа, видећемо да и Пекић инсистира на фарсичној природи сопствене романескне грађе. Наиме, фарса се у роману позиционира као модел одвијања догађаја који је инхерентан свету романа и који је, заправо, својеврсна одбрана од тоталитарног дискурса логике „штајнбрехерзације“, како је Рутковски у роману назива. Погледајмо неколико следећих цитата и начин на који се у самом роману говори о фарси. У сцени у којој се припрема јавно погубљење Адама Трпковића, о целом догађају и Рутковски и Штајнбрехер говоре као о фарси.

„Vidite sad i sami kako stoje stvari, Rutkowski? Osećate li prednost farse nad svim oblicima ljudskog unižavanja? Farsa ubija istinu, uništava veru, izlaže ruglu svaki podvig. Može li se biti heroj u donjem rublju i pod kišobranom?“ (Pekić, 1991)

„Ovo je umetnost, Rutkowski, izrežirati nečiju smrt tako da se ona vine do umetničkog dela. Ali šta je režija? Podražavanje radnje, kako je tragediju definisao Aristotel? Međutim, mi ne želimo ovde nikakvih tragedija. Mi pretpostavljamo farsu. Tragedije možemo dopustiti jedino sebi. Neprijateljima preostaje farsa. Kada budete videli osuđenike, znaćete na šta mislim. Ono što je za njih tragedija režijom smo pretvorili u farsu i tako suzbili svaku emociju koja bi radnjom usmrćivanja bila izazvana“ (Pekić, 1991)

Из ова два цитата видимо да је управо фарса представљена као жанр који историјски и политички чин детронизује, лишавајући га сопственог историјског кредибилитета. Фарса, поготово у модерној традицији позоришта апсурда, коју, као што смо и истакли у *Уводу*, коју Пекић познаје што на књижевнотеоријском нивоу, што кроз стваралачку праксу<sup>30</sup>, у савременом позоришту готово по правилу је заснована на иронијском споју ниског, тривијалног и приземног са дубоким егзистенцијалним импликацијама, неретко повезаним са самом природом дискурзивне стварности.

Поред тога аутор фарсу представља и као начин супротстављања апсурдној логици полицијског, говорећи о фарси као „alogичном плашту“ (Pekić, 1991) којим се јунак у тренуцима дезинтеграције идентитета заштитио од полицијског процеса.

У том смислу, насловна сотија и више пута поменута фарса, постају један од начина на који се концептуализује свет романа *Како упокојити вампира*. Ова својеврсна позоришна концептуализација, поготово је занимљива ако се узме у обзир да је први додатак писмима од којих се роман састоји управо и записник са саслушања уобличен као драмски текст, који аутор касније и прерађује у драму *Рађање једног записника*. Ово је важно имати у виду приликом сагледавања улоге коју иронија игра како у роману тако и у драми, као и композиционих избора који су морали бити направљени управо у складу са иронијском природом оба текста.

Пре него што пређемо на анализу драма које окружују роман *Како упокојити вампира*, погледајмо укратко и улогу коју иронија има у стварању света романа.

---

<sup>30</sup> У периоду писања *Како упокојити вампира* већ су се играле две његове фарсе блиске театру апсурда – *Обешењак* и *У Едену, на истоку*. Додатно, као што као што можемо видети у есеју *Позориште као исповедаоница* (Pekić, *Pozorište kao ispovedaonica*, 1984) и његовим дневничким записима, Пекић је фарсу гледао као жанр позоришта апсурда.

## Нека иронијска питања у роману *Како упокојити вампира*

Ако се фокусирамо на природу ироније у роману *Како упокојити вампира*, приметимо да у великој мери сличан поступак који смо затекли у *Ходочашћу Арсенија Његована* и *Генералима са једне стране*, али и у политичким фарсама *Како се калио један господин*, *Обешењак* и *У Едену, на истоку*.

Третман ироније који овај роман повезује са *Ходочашћем* и *Генералима*, је тежња ка дискурзивној мистификацији, то јест, коришћењу ироније како би се мноштво различитих перспектива сударило и истовремено предочило читаоцу, стављајући га у позицију у којој је готово неразлучиво шта је истина и шта је стварно, истовремено користећи разлике у значењу иронијски супротстављених појмова како би се изродила нова, комплексна значења, а већ постојећи семантички садржај, било да проистиче из референцијалног значења, контекста или из иронијске стране семантике, постаје осветљен из другог угла.

Са друге стране, оно што текст романа приближава дискурсу сатиричних драма је начин на који се критикују идеологија и тоталитарни дискурс, иронијска сатира са којом се приступа тоталитарном уму опседнутом контролом и позицијом моћи, представљеном кроз полицијску свест.

### Употреба ироније приликом изграђивања ликова романа

Ако прво погледамо иронијску амбиваленцију у начину на који је изграђен лик Конрада Рутковског, видећемо сличан поступак који је Пекић користио и приликом креирања ликова породице Његован. На сличан начин као Арсеније и Ђорђије Његован, и ликови у *Како упокојити вампира* суочавају читаоца са идентитетом који се колеба, идентитетом који на један начин говори о ствари, друге ствари ради а у контексту се актуелизује на трећи. Конрад Рутковски са једне стране заиста је представљен, или барем сам себе представља, као професора историје, силом историјских прилика примораног на службу у редовима Гестапоа, читаоцу говори о сопственим плановима да се супротстави свом надређеном официру и саботира делање државне полиције током Другог светског рата. Наравно, са друге стране, читалац из редова Конрадових писама открива види и другу страну сопственог службовања у граду Д. пред крај Другог светског рата, страну у којој га читалац види како ислеђује затворенике, на смрт туче ухапшене раднике, не успева да се супротстави Штајнбрехеру. Како Пијановић истиче

„...Рутковски покушава у накнадном самоговору реинтерпретирати исходишне тачке свог ратног живота. У том контексту посебно место има његов покушај да доказује своју невиност. То настојање је нека врста опсесивног мотива ове приче, у чијем уводу Рутковски неколико пута истиче како је његов морални програм имао за циљ да помаже затвореницима. Но, таква вољност показује се у пракси као апстрактни хуманизам, који постаје потенцијални алиби за лојалан однос према нормама Гестапоа.“ (Пијановић, 1991)

Читалац је тако, суочен са приповедањем лика који са једне стране заиста био припадник Гестапоа, у тој улози чинио зверства, али са друге стране све време инсистира на сопственој на сопственој моралности, покушавајући да рационализује и оправда сопствено учешће у збивањима у граду Д. 1943. На сличан начини као и приликом изградње Арсенија Његована, Пекић суочава читаоца са ликом чији је идентитет саткан од опречних семантичких садржаја. На референцијалној страни,

Рутковски јесте Гестапо официр који је чинио злодела у рату, али, истовремено, увидом у његову интимну исповест, читалац је у константом искушењу да поверује његовим рационализацијама и да саосећа са Рутковским. На исти начин на који смо у *Ходочаићу Арсенија Његована* спремни да, пратећи Арсенијеве шармантне погледе на архитектуру и минуциозна размишљања о поседништву, оправдамо, или барем разумемо, позицију из које Арсеније говори, занемарујући, ако и за тренутак, чињеницу да он заиста и јесте био отелотворење његованштине, експлоататор и хладни капиталиста, спреман да на лицитацији преузме кућу сопственог брата, док другог брата тера у превремену смрт инсистирајући да на градилишту послове води болестан, у *Како упокојити вампира* спремни смо да Конрада видимо на начин на који и он себе жели да представи – као интелектуалца, професора историје заробљеног у кљештима тоталитарног режима, принуђеног на злодела, који свим својим моћима покушава да се злу супротстави. Истичући овај дуалитет и Јасмина Ахметагић примећује да је Рутковски подељен између сопствене кривице везане за поступке у улози Гестапо официра, и начина на који покушава да оправда и рационализује своје поступке, објашњавајући их како Хилмару, тако и читаоцу, али пре свега себи:

„Praktično, međutim, u svojoj epistolarnoj ispovesti Rutkovski pokušava da učini nemoguće: da do kraja ispovedi sve što se dogodilo i tako, neminovno, i to po prvi put, obelodani svoju krivicu, i da u isti mah, koliko-toliko, sebe opravda, odnosno da zaštiti vlastiti ego od raspadanja. Zbog toga njegova pisma šuraku Hilmaru, koja osciliraju između samoraskrinkavanja i pribavljanja alibija, rezultiraju na nivou njegove ličnosti – ludilom, a na nivou ispovesti – apologijom“ (Ahmetagić, 2014)

У оваквој наративној поставци, дуалитет у лику Рутковског, постаје подлога за иронијска значења која се у тексту остварују. Иронија лежи управо у идеји да је заиста могуће истовремено и бити нацистички Гестапо официр, али својим бићем инсистирати на супротстављању идеологији и историјској иманенцији. Истовременим остваривањем оба значења, роман и поставља питање да ли је, у ствари, идентитет урођен у ток историјских збивања, суочен са сукобљеним дискурзивним погледима на свет, тоталитарним, рационалним, хуманистичким, академско-филозофским, историјским, заправо увек осуђен на дезинтеграцију и неуспех. Додатно, иронично је да и поред посвећивања живота разумевању историје, у тренуцима суочавања са историјском иманенцијом, Рутковски осећа и демонстрира потпуну немоћ да се суочи са стихијом догађаја и тоталитарном свешћу Штајнбрехера, чиме Пекић и тематизује немоћ разума и интелекта да се избори са ужасима тоталитаризма, тоталитаризма управо као негативне последице истог тог разума, проиизвода просветитељске позитивистичке рационалности, која се, стављена на тест историјске нужности, трагично, и иронично урушила сама у себе. У том смислу, иронија и лежи управо у томе што је чак и Рутковски, интелектуалац који кроз целину романа савршено демонстрира разумевање механизма тоталитарног дискурса, урођен у историјску иманенцију, ни на који начин не успева да му се одупре и постаје његов инструмент.

Важно је истаћи да у говору и представљању Рутковског постоји још један важан аспект а то је иронијски отклон према сопственој исповести и догађајима који су у њој садржани, који Ахметагићева истиче у тексту *Стање порицања: иронија и меморија* (Ahmetagić, 2014) Ово читање истиче другачију врсту употребе ироније у тексту и фокусира се на иронијски приступ који сам Рутковски има према историји и западноевропској филозофији, коју и представља као главног кривца за догађаје током његовог службовања.

„Uranjanje u vlastitu memoriju, u slučaju Konrada Rutkovskog, praćeno je jednim moćnim oružjem koje njegovu distancu u odnosu na događaje prekomerno povećava, „rashlađujući“ pripovedanje i anulirajući značaj načinjenih priznanja. To sredstvo je ironija, a ironija isključuje neutralnost i podrazumeva – a premrežila je njegovo pripovedanje u celini – usmerenu diskvalifikatorsku aktivnost

интелекта. Tamo gde bi mogao da spozna najdublje istine o sebi, Rutkovski se zaigrava ironijskom interpretacijom događaja, što mu omogućava odklon, odnosno održavanje prividnog jedinstva ličnosti izbegavanjem saznanja koja bi ga razorila. Ironija tako funkcioniše kao manevar, odbrambeni mehanizam koji omogućava potiskivanje onih sadržaja prema kojima je ironija nemoguća, jer sam ton pripovedanja u prvi plan postavlja sadržaje drugačije vrste. Ogoļjena istina o izvršenom zločinu, data u ironijskom ključu, bila bi po sebi degutantna i demaskirala bi pripovedača. Zato on svoju ispovest stavlja u okvir ironijskog obračuna sa istorijom i zapadnoevropskom filozofijom čiju odgovornost za događaje obelodanjuje. To mu u isti mah omogućava da stalno prebacuje pažnju sa svoje ispovesti na kontekst koji je u njegovim pismima postavljen toliko široko da sama ispovest postaje samo sporedan ogranak svega rečenog, ilustracija onoga što junak kazuje o istoriji i filozofiji, a ne o samom sebi. Umesto da zaroni u svoju ličnost, Rutkovski se maskira ironijskom interpretacijom događaja.“ (Ahmetagić, 2014)

Ахметагићева тако истиче улогу ироније у изграђивању наратива о сопственом учешћу у страхотама Гестапо акција 1943. године, ироније која се овог пута не остварује искључиво на нивоу семантичког механизма, већ на нивоу личне концептуализације света – иронија као алат који јунак користи како би се дистанцирао од сопствених догађаја у покушајима очувања интегритета сопственог идентитета 20 година након ратних збивања.

Са друге стране, други лик носилац иронијског потенцијала је, наравно, и поручник Штајнбрехер, који представља отелотворење иронијског амбивитета оствареног кроз судар импресивног интелекта, са једне стране, и искривљене, карикатуралне представе параноидног тоталитарног ума опседнутог контролом, репресијом, који у роману представља испољење негативне стране просветитељског рационализма, који Пекић, на трагу постмодерне сумње у разум као друштвени и цивилизацијски идеал. У претходном поглављу, о политичким фарсима, видели смо ликове обликоване на сличан начин, ликове полицајца, иследника и агената тоталитарног режима – Новог у драми *У Едену, на истоку*, Исповедника из *Обешењака* и Ремера у фарси *Тако се калио један господин*. Наравно, Штајнбрехер далеко превазилази остале Пекићеве ликове полицајца и партијских службеника нивоом рафинмана и карактеризације, постајући врхунац тенденције коју аутор испољава у низу различитих остварења, тежње ка персонификацији чистог тоталитарног ума у јединственом идентитету. Иронија која је инхерентно уписана управо у само биће Пекићевих полицајца, којима Штајнбрехер предњачи, лежи управо у томе што, као производ рационализма, готово по правилу плене проицљивошћу, баратањем логиком и командом над језиком и стварношћу, али, истовремено, исти ови атрибути остварују се у правцу искривљења позитивних вредности на којима исти тај рационализам почива.

Штајнбрехер, тако, истовремено представља интелектуално доминантну романескну (и донекле драмску) личност, која је, поред тумачења света кроз призму неопходне и неизбежне полицијске истраге, развија сопствену конзистентну логику потребе за ислеђивањем (на сличан начин на који Његовани развијају конзистентну филозофију власништва и трговине), спремна да цитира Шекспира и Аристотела, спремна на расправу о уметности, расправу о природи владања и, готово по правилу тријумфална у било ком видуинтелектуалног изазова. Иронично у његовом лику произилази из сукоба његове представе у роману као носиоца историјског зла, али истовремено и као лика који једини успева да сопствено разумевање стварности артикулише на функционалан начин, колико год тај начин био застрашујуће представљен. Супротстављен Рутковском који, и поред сопствене позиције западноевропског интелектуалца, не успева да сублимира сопствено искуство у кохезивну целину која би се могла позитивно и практично остварити у контексту његове идеолошке позиције, Штајнбрехеру то полази за руком, како се чини, са посебном лакоћом и извесним уживањем. У том смислу, иронија и лежи у идеји да је једини начин суочавања са стварношћу коришћење разума, али да исти тај разум, актуелизован

у дискурсу увек води ка тоталитарној репресији и различитим Штајнбрехерима. Иронично је што је једини лик који је у роману спреман да се суочи са иманенцијом и има одговоре на питања историјске нужности, заправо и једини лик који ту нужност ствара и отелотворује, док други ликови на њу само реагују, неспособни да се са њом суоче - било да се ради о лику подједнако истанчаног интелекта, као што је Рутковски, или лику као што је Адам Трпковић, лишеном контемплације о сопственој позицији у колоплету историјске нужности.

У том смислу, намеће се питање чему уопште и служи разум – логика, историја, интелигенција, ако ће увек одвести у репресивни, деструктивни и самозаљубљени тоталитаризам?

### Иронија логике, иронија историје

Роман, наравно, готово да и директно поставља ово питање, иронијски се односећи према западноевропском разуму – како филозофији, тако и историографији као две доминантне дисциплине које су, како у овом тексту тако и у великом броју других Пекићевих текстова, што драмских што прозних, биле тема и жижа Пекићевог интересовања. Међутим, намеће се питање где је у овом неповерењу иронија, то јест, шта је то што постмодерну сумњу и неповерење према картезијанском рационализму обликује у иронијском кључу у роману *Како упокојити вампира* и, због чега је било неопходно ту сумњу обликовати баш помоћу ироније?

Када говоримо о овом неповерењу, у обзир ћемо узети два, за демонстрацију природе ироније, релевантна елемента текста и показати улогу ироније приликом њиховог обликовања. Први је, наравно штајнбрехеровска логика, њена примена у полицијском послу, однос са филозофском мисли, однос са идеологијом и политиком. Иронизација логике и рационализма који се под притиском семантичког садржаја идеолошког и политичког контекста претварају у извитоперени алат тоталитаризма, биће нам од посебног значаја и приликом анализе драме *Рађање једног записника*.

Други је однос према историји и прошлости – однос према тексту и дискурсу као начину обликовања историјске и личне стварности. Испитивање употребе ироније приликом представљања односа идентитета и историје као једна од централних тема романа, али и Пекићевих тема уопште, биће посебно релевантна приликом анализе драме *На лудом белом камену*.

Као што смо већ истакли, пуковник Штајнбрехер је лик кога Пекић гради, смештајући га у корпус сличних ликова полицајаца и других агената тоталитарних режима. Оно што им је свима заједничко је, са једне стране беспрекорна рационалност, а са друге стране подједнако изражена окрутност и склоност да разум, логику, закључивање, уопште посматрају као алате идеологије чији је циљ да контролишу, надзиру и бране тоталитарне режиме. У том смислу, логика је увек представљена као нешто што је по правилу у служби тоталитаризма – сви Пекићеве полицајци, па и Штајнбрехер, увек су готово научници – Ремер из драме *Како се калио један господин* је дословно лингвиста, научник који логику и радио употребљава како би дедуковао ко је непријатељ државе, *Нови* из фарсе *У Едену, на истоку*, такође развија механицистички, научни метод за откривање непријатеља државе. Такође је важно напоменути да су сви ови ликови интелектуалци који су, на својеврстан начини удаљени од праксе и заинтересовани искључиво за логичку инаучну апстракцију. Ремер сам каже да не хапси он него логика, *Нови* инсистира да осуђенике никад и није морао гонити, већ се, седећи у канцеларији ослањао управо на свој систем, а у роману *Како*

*упокојити вампира* читалац се среће са Штајнбрехером који је на исти начин незаинтересован за практично. У роману ова незаинтересованост за праксу и за инсистирање свођења света на разину логике логичких категорија, на сличан начин на који је у драми *Како се калио један господин* постојала тенденција да се свет сведе на језик и начин говора о стварности, кулминира и поређењем Штајнбрехерове концепције ислеђивања са Витгенштајновим методом, то јест иронијским тумачењем Витгенштајна кроз призму монструозне полицијске свести опседнуте контролом. Укратко, вођен витгенштајновском тенденцијом формалне филозофије са почетка двадесетог века да изгради језички и логички неутралне системе који би формално и слично математици у потпуности описали стварност, Пекић кроз лик Штајнбрехера и његове филозофије Универзалне и Тоталне Сумње која је базирана на сумњи као „*opštem stavu uma, koji proizilazi iz nemogućnosti da na osnovu iskustva predvidimo stvari.*“ (Pekić, *Како упокојити вампира*, 1991). Управо у овом разилажењу од позитивне стварности и супституцији позитивне стварности за логику, и произилази Пекићева иронијска критика просветитељског рационализма који кулминира хаслеровским и витгенштајновским тенденцијама да се представе света сведу на језичке и логичке исказе и категорије које би, лишене нечистоћа и шума референцијалне стварности, могле третирали у вакууму логиичког формализма. Штајнбрехер представља иронијски одраз у огледалу управо овог научног и математичког ума који тежи ка категоризацији, формализацији, али и својеврсној апстракцији стварности. Наравно, иронија и критика проистичу из иронијског, апсурдног споја теоретизације витгенштајновског типа са крајње практичном природом Штајнбрехеровог посла. Погледајмо следећи цитат који на примеру ислеђивања Густава Форлиха, заробљеника на примеру чијег записника Рутковски и објашњава Штајнбрехерову филозофију, али који и касније служи као предложак за драму:

„Тврђење да ће сутра изаћи сунце, само је hipoteza. „Kad sutra sunce bude izašlo...“ *rđava* је формулација. Treba kazati „Ako sutra sunce bude izašlo...“ Рађање сунца је могућност, чак и вероватно, али никакo извесност. Izvesna је само могућност његово рађања. Могућност таквог догађаја чини од свакoг изласка сунца – *čist* случај. А кад већ ни у такво, *načelno* постојање појаве не можемо бити сигурни, шта преостaje када су у питању људи и њихово понашање? Policajac који би из stava да је Frölich шпијун *hteo* да извуče доказе о шпијунској делатности, *prevario* би се. Јер она *nužno ne mora* да постоји. Frölichova се *krivica*, *naime*, не изводи из његове криминалне делатности, већ из *veze* са шпијунским *nećakom*. Као што се *nećakova* *krivica* изводи из stava да је Frölich, са којим он *održava* *odnose*, *notorni* шпијун. Овај *kauzalitet* је *isključivo* *umstveni*, *logički*. *Njemu* у стварности ништа не мора да *odgovara*. *Kauzalitet* у стварности тек је *radna* *pretpostavka*, као што ја она о *sutrašnjem* изласку сунца. Ако кажем да је Frölich шпијун,, то је такође само *radna* *hipoteza*, која ми омогућује да Frölicha с *logičkim* *razlogom* *uhapsim*. *Tokom* *saslušanja* *vrednost* ове *hipoteze* биће *ispitana*. Ако се *pokaže* *tačno* – што се *primenom* *drugih* *logičkih* *načela* *Steinbrecher-Wittgensteinovog* *sistema* *najčešće* *i* *dešava* – *dolazi* до *samoobrazovanja* *logičke* *šeme*, којој *će* се *stvarnost* *naknadno* *prilagoditi*. *Logičko* *prethodi* *stvarnosnom*. *Stvarnosno* *sledi* из *logičkog*.“ (Pekić, 1991)

Наравно, ово је само једна од многих експликација штајнбрехеровске логике у роману и, као што смо већ сугерисали, представља иронијску пародију и критику логике и ума загладаног самог у себе, који, инсистирајући на формалној тачности занемарује очигледне, здраворазумске импликације које би спречиле инсистирање на филозофском апстрактном формализму. Управо инсистирањем на њему, Пекић ствара иронијски амалгам значења – са једне стране, штајнбрехеровска логика опонаша дискурс формалне филозофије, инсистирајући на њеној тачности, прецизности, научности, док, са друге стране, читаоцима је од почетка јасно да се ради

о отуђењу формалног метода, како би се, инсистирајући управо на референцијалном привиду научности, у други план ставио репресивни, контролишући ум који, заправо, ову научност користи као параван како би „надзирао и кажњавао“, то јест како би ограничавао слободу. Наравно, филозофија упрегнута у погон полицијске свести је оно што ово иронијско грађење света чини застрашујућим. Када говоримо о иронијском обликовању, читаоца искази и пародија логике која је представљена кроз полицијско делање Штајнбрехера могу насмејати – апсурдизација логике и закључци типа „Frölich је шпијун зато што је у дослуху са својим нећаком, а нећак је шпијун зато што је са њим у дослуху Frölich за кога се сумња да је шпијун“ служи и како би појачала иронијски дојам на коме је заснована слика света у коме разум постаје постаје непријатељ, разум постаје алат опресије уместо алат слободе. Међутим, као што је била реч и у фарсама које су представљале сукоб полицијске свести са стварношћу, тај смех је само компонента иронијске представе тоталитарне свести, која, кријући се иза псеудологије, произвољно уништава судбине људи како би саму себе одржала и проширила на све аспекте. С тим је повезана апсурдна идеја да је једин начин да се успостави ред заправо успостављање апсолутне полицијске државе – идеја која само додатно представља експанзионистичку природу тоталитарне репресије. У једној од примедби приређивача, везаној за Штајнбрехерову представу о свеопштој контроли и идеји да ће полиција постојати све док сви не постану полицајци, аутор и истиче ову опсесију контролом и свемоћи полиције, смештајући је у контекст филозофије Хегела и Августина:

„Čini se, međutim, da je Steinbrecher, doduše, zamišljao idealnu policiju svemoćnom, ali ne i podređenom nekoj višoj moći izvan sebe. Po pukovniku, sva policijska moć imala je da izvire iz same prirode policije i da se razvija nezavisno od drugih uslova. Kao samorazvoj ideje o apsolutnoj vlasti, u onom smislu u kome je i hegelijanski svet tek razvoj ideje. Kada je govorio i „Policijskoj državi“, onako kako je Sv. Augustin u *De civitate Dei* govorio o Božjoj, on nije mislio na državu koja bi se služila sveopštom kontrolom kao jednim od svojih instrumenata, nego o ideji sveopšte kontrole koja bi se služila državom kao sopstvenom formom. U toj tački problemi policije prestajali su da budu istorijski, pravni i sociološki; postajali su ontološki.“ (Pekić, 1991)

Наравно, позивајући се и на Августина и на Хегела, Пекићев приређивач додатно сугерише да је читава западноевропска цивилизација, заснована на рационализму и позитивном разуму, кроз свој историјски развој тежила управо ка израђању монструозних тоталитарних режима, свести оличене у пуковнику Штајнбрехеру који је, као и националсоцијалистичку идеологију и режим који представља била опседнута управо апсолутном контролом, тежећи тако ка стварању својеврсног пакла уређености у политичком, културолошком и друштвеном смислу. Наравно, иронија лежи управо у идеји да је нешто што је нужно схваћено као корисно и позитивно, разум, довео до једног (или мноштва) Штајнбрехера. Како драме које су представљале сличне ликове нису, због своје формалне природе имале простора да на овако сликовит, опширан и минуциозан начин представе дијалог са филозофском традицијом која заправо стоји као темељ двадесетовековне концептуализације стварности, оне су се морале задржати на иронијском представљању последица која је ова свест имала за тоталитарна и репресивна окружења, приказујући делање Штајнбрехеру сличних ликова у драмама. Међутим, како је романескна форма пружа довољно простора за елаборацију филозофског предлошка који у свом иронијом искривљеном облику обликује и управо репресивни ум, персонификован у поручнику Штајнбрехеру. У том смислу, *Како упокојити вампира* представља врхунац Пекићевог рафинмана представе лика полицајца, агента тоталитарног идеологије који је опседнут контролом,

проналажењем непријатеља, раскринкавањем шпијуна, будући да је у овом тексту добио прилику да се помери са чисто политичке критике на онтолошки ниво, како је то и сам сугерисао у цитираном коментару. Важно је поново истаћи да је романескна форма Пекићу дозволила да елаборира филозофију полицијске државе, филозофију у која на формалном нивоу за циљ има прихватање логике уместо стварности, то јест, постаје крајња консеквенца просветитељског рационализма, како би то постструктуралистии посматрали (Bodrijar, 1991) (Fuko, 1997), на сличан начин на који је и Арсенију дозволила да развије и читаоцу представи своју филозофију поседовања, наравно, подједнаку псеудофилозофску карикатуру засновану на иронијском механизму, као што је то случај и са Штајнбрехеровом концепцијом логике која, уместо да служи као формална концептуализација стварности, постаје супститут стварности, самодоволна дискурзивна творевина која је, на површинском нивоу отелотворење разума, али, кроз иронијску демистификацију, открива се као његово негативно оспољење.

У том контексту, јасно је да је Пекић, представљајући тоталитарну свест као резултат западноевропског рационализма, критикује управо ум који је могао довести до једног Штајнбрехера и дати му алате и полуге којима остварује дискурзивну превласт. Међутим, додатни иронијски слој у тексту се остварује и управо тиме што је Рутковски тај који ову иронизацију представља читаоцу – поручник Гестапоа који је по службеној дужности мучио и убијао ухапшенике, интелектуалац задојен истим млеком позитивистичког рационализма који, и поред сопствене тобожње посвећености разуму не успева да се избори са иронијском пародијом разума. Да ли у том случају њему треба веровати? Додатно, да ли је у том смислу његова судбина још већи неуспех за исти тај картезијански рационализам руниран под притиском тоталитарних идеологија – разум који не успева да се супротстави историјских стихији тоталитарног апсурда. Како Ахметагићева навод, Рутковски целокупно своје познавање филозофије и историје ставља у службу доказивања како је заправо, узрок његовом прихватању улоге Гестапо официра лежи управо у бесмислу филозофске традиције и историјског тока који су га и довели у ту позицију, трудећи се да моралну одговорност за сопствене поступке аболира управо остваривањем дијалога са филозофијом и историографијом који и самостално покушава да иронизује:

„Ironijska distanca prema filozofskoj tradiciji (koju bučnijom čini priređivačeva intervencija u naslovima) i prema istoriografiji, oblikuje atmosferu u kojoj i odgovornost pojedinca – koji se navodno upravo sa svojom odgovornošću suočava – treba minimizirati.“ (Ahmetagić, 2014)

Са друге стране, важно је приметити и однос који се у роману остварује према историји, али не само историји већ и према могућности остварења сопственог идентитета у оквиру историјског контекста. Како Гојко Божовић наводи у тексту *Историја, мишљење и приповедање у роману Како упокојити вампира* (Божовић, 2009), Рутковски се истовремено суочава са тенденцијом да критикује одрживост и домете савремене историографије, будући да, услед гриже савести и своје немогућности да прихвати сопствене акције и учешће у догађањима 1943., бива принуђен да се сукоби са личном историјом и подсећањем на историјску стихију друге половине двадесетог века

„Тек када му се историја чији је био актер обнови у властитом животу Рутковски постаје критичан према званичној историографији, како у погледу њене методологије, тако и у погледу њене аналитичке истрајности и самих увида у реалност људског живота.

Такав Рутковски, на први поглед, није погодан за тако судбински сукоб са историјом какав му следи у Пекићевом роману. Али управо из такве неизразите унутрашње физиономије Пекић

успоставља симболичку фигуру која ће да се носи са властитом савешћу, са историјом свог доба и са традицијом мишљења своје цивилизације.“ (Божовић, 2009)

У том смислу, у роману се Рутковски на исти начин сукобљава са историјом као и са тековинама европске филозофске традиције, историјом као продуктом рационализма, историјом као наративним, рационалним поступком који прошлост дословно и ствара, обликујући је у дискурсу. Међутим, његов сукоб са историјом се остварује и на личном плану, где и видимо Пекићеву иронијску оштрицу – бивши официр Гестапоа, а садашњи професор историографије у последњим редовима романа позива на „разарање прошлости и уништење њеног чеда – историје“, то јест вампира који се мора упокојити. Читалац, се, наравно, суочава са питањем у којој мери може озбиљно схватити позив на разарање историје од оних које историја прогања, али истовремено може и прихватити интерпретативну позицију у којој заиста историју посматра као вампира којег треба упокојити. Међутим, чак и када би се пристало на одбацивање прошлости и убијање вампира историје, намеће се питање какав је то вампир – да ли се ради о немогућношћу бившег Гестапо официра да се суочи са сопственом савешћу и гресима, или је, вероватније, тај вампир цела концепција историје као прогреса који кулминира страхотама тоталитаризма, рата и идеолошке репресије средине двадесетог века. Наравно, ослобођењем од историје, а самим тим ослобођењем од савести и историјске кривице, као што Рутковски и позива, ослободиће се и могућност да се загледамо у будућност, међутим, цинично читање овог позива поставило би питање како ћемо знати да не поновимо ужасе двадесетог века ако заборавимо да смо их сами и изазвали.

Наравно, и након трактата за одбацивање историје и прошлости са краја романа *Како упокојити вампира*, читалац сазнаје Рутковски умире пробуржен кишобраном историје, што и представља коначни иронијски обрт, својеврсну демонстрацију тоталитета и неприкосновености историјске иманенције – након што је коначно успео да разреши своју тескобу са савешћу и личном историјом и позове на ослобођење од прошлости, вампир историјске иманенције се враћа да поново успостави наручени историјски поредак. Иронија, наравно, и лежи у томе што је кроз цео роман Рутковски покушавао да се избори управо са вампиром своје савест и вампиром прошлости која је, што његовом кривицом, што кривицом саме историје била страшна и неиздржива, и на крају, када је добио разрешење, историјска иманенција је поново успоставила свој ток.

Историја је додатно иронијски представљена и кроз саму композицију радње романа у којој је управо Гестапо официр одговоран за смрт „народног хероја“, игром случаја доведен у простор свог историјског злочина баш у тренутку када се Адаму Трпковићу, жртви његових делања као Гестапо официра 22 године раније. Иронија, у овом случају, лежи у апсурдној ситуацији у којој је једини који има право историјско сећање на истину о збивањима у граду Д. 1943. године управо Конрад Рутковски, узрок Адамовог „херојства у народноослободилачкој борби“, једини који је познавао Адама и једини који разуме апсурдност његовог проглашавања херојем. У том смислу поставља се и питање валидности историјског сећања и историографије уопште, ако је очигледно да се радио о наративизацији прошлости, дискурсу који је, као и сваки други подложен тумачењу и манипулацији. Једини који заиста зна да је Адам морао имати кишобран, једини који зна да у Адаму није било ничег херојског и једини који не може поднети апсурдност целе ситуације управо је човек који је Адама и послао на вешала, својом немогућношћу да се одупре штајнбрехеровској логици. Наравно, ако тако заиста изгледа наративизација прошлости и остваривање историјског континуитета – као проглашавање кротког општинског деловође херојем народноослободилачке

борбе, намеће се питање да ли је свака историјска наративизација заправо обична идеолошка обмана?

На крају, пре него што погледамо на који начин је у драмама које окружују роман *Како упокојити вампира* употребљена иронија приликом тематизације сукоба са идеолошким тоталитаризмом и, са друге стране приликом изградње идентитета у односу на историју, осврнимо се на тренутак и на мотив кишобрана као врхунац ауторовог иронијског отклона према збивањима у роману и, као истовремено и разрешење појединих контемплативних чворова романа.

Наиме, како у тексту романа кишобран постаје централни мотив у борби против полицијског репресивног, логичког ума, постаје централни мотив и у изградњи самог заплета (Адама доводи у неприлике, а скреће пажњу Гестапоа), постаје вампир који прогања Рутковског и на крају га убија, иронија коју у оваквој употреби мотива можемо приметити је вишеструка. Са једне стране, први иронијски импулс који читалац осећа је управо раскорак између тривијалности самог кишобрана и семантичке амплитуде која се остварује употребом управо кишобрана. У роботски логичном и ригидном свету полицијске тоталитарне свести, нешто тривијално као што је кишобран, чије се присуство у затворској ћелији опире сваком смислу и логици, а истовремено очигледно не може бити релевантно за полицијска питања, постаје, како Рутковски сам и каже елемент који „svojom drskom spontanošću desteinbrecherizovao život“ (Pekić, 1991) Међутим, додатни слојеви ироније и долазе из тога што управо Рутковски, како радња романа одмиче, почиње да у присуство кишобрана уписује значења, посматрајући га час као помагача, час као демона, час га се плашећи. Занимљиво је поставити питање да, ако је кишобран заиста вампир, због чега је управо кишобран то што је дештајнбрехеризујући мотив? Да ли је спонтано одсуство логики и тривијална стварност заправо, такорећи апсурд који измиче логици, решење за сукоб са умом опседнутим редом и контролом?

„Tako je, dragi moj Hilmare, Steinbrecher u meni bio poražen od običnog muškog amrela, koji je u rukama veštaka u kaligrafskim petljama postao oslobodilački steg, sposoban da pod crno materinsko krilo primi sve prokletnike, izopštene buntovnike protiv reda, običaja, zakona, dogmi, pa i zdravog razbora, ako ih ovaj podupre. Blagodareći privremenoj autonomiji od Steinbrechera, izvojevanoj, izgleda, tajanstvenim posredstvom kišobrana, naslutio sam u njemu nešto više od osobenjačke navike provincijskog škralaba. Nisam, razume se, još znao pravu istinu. U njegovom crnom, svilenom nebu nisam još nazirao divotnu poeziju bunta, niti u njegovoj žičanoj konstrukciji nežni šator snova. Nešto mi je ipak bilo jasno: kišobran je bio tempirana bomba podmetnuta pod gredu venčanicu Steinbrecherovog kosmosa. Preporučio mi se kao saveznik. Ponudio da bude poluga mom oslobođenju. Uprkos delovođinim tvrdnjama i mojim rođenim očima, to više nije bio običan muški kišobran, već, takođe muški, premda sasvim neobičan, otpor prema nasilju svih ograničenja kojima je moja ličnost i spolja i iznutra bila podvrgnuta. Kišobran je postao neka vrsta intelektualnog ortopedskog pomagala u mom tajnom ratu protiv nacizma“ (Pekić, *Kako upokojiti vampira*, 1991)

Важно је приметити и да, што се више приближавао штајнбрехеровском мишљењу и свету, што је дубље залазио у процес ислеђивања и полицијску праксу, то се Рутковски више удаљавао од кишобрана, увиђао да се ради о демону и у њему проналазио кривицу за несрећну судбину Адама Трпковића. Кишобран тако, уз дозу ироничног представљања и постаје главни елемент борбе против нацизма – а борба против великих идеологија, тоталитаризма и полицијске свести, смештена је у свакодневно, животно и обично – у кишобран. Другим речима, спасење од идеологије, иронично, не лежи у разумевању апстрактне филозофије већ лежи у обичном и животном.

## Шта је од ироније доспело до драме

### *Рађање једног записника*

У претходном одељку испитали смо поједина иронијска значења остварена у роману *Како упокојити вампира*, једном од најистанчанијих и компликованијих Пекићевих остварења када се ради о коришћењу иронијског тона и иронијских семантичких механизма. Погледајмо сада како је у драмским текстовима који су настали „на маргинама“ овог романа, Пекић остварио иронијска значења.

Пре свега, осврнућемо се на драму *Рађање једног записника* како бисмо видели на који начин је Пекић у драмској форми уобличио *Post scriptum priv*, то јест записник о саслушању Густава Форлиха који се помиње у роману. Драмски текст, како сам аутор говори у есеју *Позориште као соба за разбијање стакла* представља „радикалну прераду“ записника приложеног у роману. Укратко, прерада се, поред тога што се ради о припреми текста за радио извођење, састоји у промени имена Штајнбрехера у Фроста, увођењу лика Фајтера са којим је уведен и други чин (иако аутор формално не зове одељке чинovima, јасно је да се ради о посебној семантичкој целини), увођењу комунистичке револуције као тематике у другом чину и преради оригиналног записника тако да је ослобођен контекста романа, у коме је аутор могао да дозволи да одређене елементе изостави или подразумева, будући да је у смом роману објашњено на који начин је Фролих био испитиван. У драми је уведен и мотив пљувања на заставу који у оригиналном записнику не постоји и који је, вероватно, инспирисан догађајима са Адамом Трпковићем у роману, свој пут нашао до драме.

Оно што је исто је штајнбрехерова логика, и поступак у коме се ухапшеник суочава са константним логичким консеквенцама сопствених изнуђених исказа, инсистирањем на претеривању како би се пристало на блажу верзију изреченог, инсистирањем на превођењу елемената стварности у исказе међу чије се релације користе за доказивање кривице. Укратко, све о чему је у претходном одељку дисертације било речи, а да је везано за тенденцију ка апстраховању полицијског процеса и његовом превођењу на ниво логике и логичких релација између исказа отуђених од стварности, пренесено је и у драмски текст *Рађања једног записника*. Наравно, у драми није било простора да се на исти начин бави методом закључивања, али је, као и у већ поменутиим драмама које су представљале полицијски тоталитарни ум, кроз дијалог овај метод доследно спроведен. Додатно, у *dramatis personae* се за Фроста каже да „*absurdnost njegovog ropanja potiče od absurdnosti njegovog načina mišljenja*“ (Pekić, 2006). У том смислу, читаоцу и гледаоцима је остављено да сами декодирају шта је то што је апсурдно у Фростовом начину мишљења. Из перспективе ироније, могло би се поставити питање да ли Фрост у драми, а са њим и Штајнбрехер у роману, заиста и поседују компоненту апсурда у мишљењу. Они са предоумишљајем спроводе једну доследну логику која их готово увек доводи до жељеног циља. Наравно, из угла некога ко би претпоставио да је иследнички посао трагање за истином, саме претпоставке на којима се ова логика базира, нужно је претварају у апсурд, међутим из угла самих ликова, нема ничег апсурдног у начину на који спроводе истрагу. Како Штајнбрехер и говори у роману, истина није нешто до чега се долази, већ нешто од чега се креће, истина долази из немачког Рајха, то јест из идеолошког дискурса, а стварност је нешто што је неопходно прилагодити Идеологији:

„Problem je u tome što takav uhapšenik najčešće ima svoj pogled na stvari, svoju istinu. Rđav policajac bi se ograničio na to da je sazna i protokoliše. Nažalost, u najvećem broju slučajeva, ta istina je neupotrebljiva. Ona je u opreci sa našom. A kojeg i t nam đavola istina koja nas ubeđuje da nismo u pravu? Vi, valjda, uvidate da ne možemo menjati čitav sistem na kome počiva nemački Reich, zbog jedne istine koja mu protivreči. Ostaje nam, dakle, jedino da uhapšenikovu istinu preudesimo tako da se podudara sa našim potrebama. U tome je sva naša misija.

- A ako ona time prestane da bude istina?

- Ona to, Rutkowski, nikad nije ni bila. Istina koja prista- „je da se menja, puka je laž? Ona je kao isleđenik koji stalno menja iskaze. Nepouzdana i nestabilna. Nije nikakva šteta ako se zanemari.“ (Pekić, *Kako upokojiti vampira*, 1991)

Са друге стране, за Фролиха се каже да „Апсурдност његовог понашања проистиће из апсурдног положаја у коме се нашао“ (Pekić, 2006). На крају, истичући апсурд још једном, Пекић за Фајтера, лик који у записнику у роману не постоји, а овде је уведен као носилац револуционарних вредности, каже да „apsurdnost његовог понашања проистиће из апсурдности његових нада“ (Pekić, 2006). Са ова три одређења, аутор читаоцу сугерише да ће се сусрести са драмским делом у којем су акције сваког од ликова апсурдне, само из различитих разлога.

Додато, важно је истаћи и да у одређењу времена и места догађања, аутор инсистира на томе да се:

„Farsa zbiva u neodređenoj Policiji, neodređene zemlje, i u neodređenom vremenu, ali je dopušteno eliminisanje ili naglašavanje svih asocijacija, vodeći računa o tome da ona ne karikira ovu ili onu istoriju, doktrinu, zemlju, poredak ili pol, pokret, već strukturu jednog predominantnog načina mišljenja koje do tih istorija, doktrina, zemalja, poredaka ili pokreta dovodi, i *vice versa*, iz njih proističe“ (Pekić, 2006)

За разлику од текста романа у коме је, користећи се примером немачког националсоцијализма као парадигматске представе Пекић разрачунавао са сваком и свим идеологијама, асоцијације на одређени друштвени контекст у драми су присутне значајно више и огледају се управо у увођењу Фајтера и револуционарног дискурса. Ако *Како упокојити вампира* читамо као својеврсно Пекићево обрачунавање са идеологијом и тоталитаризмом, занимљиво приметити да Пекић није инсистирао на југословенском контексту већ је, бирајући да се ради о немачким официрима, главном јунаку пољског порекла који има везе са Југославијом, бирајући да се радња дешава у југословенском граду, оставио могућност да роман, користећи немачки националсоцијализам, заправо говори о свим тоталитарним идеологијама. Управо у тој одлуци можемо приметити суптилну иронијску сугестију у којој се, говорећи о једном референцијалном нивоу, читаоцу оставља могућност да самостално закључке екстраполира и на југословенски контекст, који је у тексту само назначен, али где изостаје јасно инсистирање на критици одређеног, конкретног друштвенополитичког устројства. На неколико места у роману се помиње комунисти, најчешће представљени као обични бандити које Штајнбрехер жели похапсити/повешати. Ако би се и поменуло нешто конкретније што би на било који, ма и најдаљи начин додиривало културнополитичко стање у Југославији у тренутку писања и објављивања *Како упокојити вампира*, ради се искључиво о врло удаљеним и општим референцама на питања грађанске класе, или комунизма као идеологије, што можемо видети на примеру разговора Штајнбрехера и Рутковског:

„Ideje su njihova odmazda nad besmislenošću i bedom realnog života. Uzmite komunizam. To je samo visoki stepen racionalizacije istorijske promašenosti ljudske rase. Vi građani imate o komunistima jednu ljudoždersku predstavu.

On to meni kaže, Hilmar, čoveku koji je pristao da se, zajedno sa njim i njegovim bezdušnim dvojnicima širom okupirane Evrope, kaljuža u istom krvavom i besmislenom istorijskom blatu, samo da bi, u granicama moći, pomogao ljudima, pa čak i komunistima.“ (Pekić, Kako upokojiti vampira, 1991)

Ако се вратимо на одређење да се фарса дешава у некој неоређеној земљи, неодређеној полицији и неодређеном времену, видећемо да аутор има тенденцију да, са једне стране, заиста одржи ову неодређеност, али, са друге стране, аутор такође истиче да је допуштено наглашавање асоцијација, јасно режисеру сугеришући ангажовану природу самог текста. Ово би, наравно, текст приближило корпусу фарси које у којима смо видели да Пекић уз врло јасне референце, сугерише читаоцу да се ради о контексту Југославије друге половине двадесетог века. Наравно, иронија лежи управо у томе да се одржи амбиваленција између општости текста, и да се остави могућност читања у референцијалном кључу у коме је, заиста, увек реч о некој општој земљи, али, у практичном случају, драме су заиста биле писане што за југословенску публику, што за извођење на немачком радију, где је публика, у оба случаја могла имати врло јасну представу о томе како се садржај приказан у драми мапира на њихов друштвени контекст.

На том трагу, и сам драмски текст, увођењем lika Фајтера, комунистичког револуционара у чијем се говору инсистира на пропагандним флоскулама и популистичкој патетици, идеју о иронизацији логике као доминантне компоненте тоталитарног полицијског ума, коју смо могли видети у роману, замењује за инсистирање на политичком. Иако је представљање репресивних идеологија даље остало у центру пажње аутора, роман се бавио смештањем те репресивне свести у контекст европских филозофских парадигми, трудећи се да управо тоталитарни ум представи као негативни резултат просветитељског рационализма. Са друге стране, драмски текст је, превасходно фокусиран на поистовећивање предреволуционарне и револуционарне позиције субјекта (Фролиха), који је пре револуције био суочена са штајнбрехеровском полицијском псеудологиком, док се, након револуције суочава са Фајтеровом псеудодијалектиком. Наравно, аутор у тексту инсистира да готово на исти начин представи иследнички поступак и Фајтера и Фроста, осветљавајући све потенцијалне разлике као искључиво козметичке - и Фајтер на исти начин наводи Фролиха да изводи закључке против себе, изврће истину у идеолошком кључу, тумачи исказе како год му одговара, оправдавајући своје исказе „народним мишљењем“, „револуционарном дијалектиком“, терајући Фролиха да потписује Записник, на исти начин на који је то радио и Фрост, и то управо исти записник:

„FAJTER: Slušaj Frolich – Frolich ti je ime, zar ne – ja ovde imam važnija posla nego da gubim vreme sa čovekom koji je pozdravljao nenarodne zastave koje su uostalom svi pozdravljali, ako ćemo pravo, drugovi, koju sam i sam pozdravljao da ne bi bio sumnjiv! Potpiši Zapisnik pa se gubi!

FROLICH: Kući!?

FAJTER: Da ne bi ostao možda ovde da spavaš? Hajde potpiši...

FROLICH: Ovaj zapisnik koji sam dosada potpisivao?

FAJTER: Nego koji? Da ne bi možda Zapisnik od pergamenta, ti buržujski razmaženko!

FROLICH: Ali to je NJHOV zapisnik, zapisnik nenarodne policije!

FAJTER: Zapisnik je zapisnik, Frolich! Šta je zapisnik? Parče štampane hartije drugovi! Šta mu da je značenje? Onaj ko ga vodi, drugovi. Dok ga je vodio Fost, bio je to, nužno, nenarodni zapisnik. Čim sam ja počeo da ga vodim, on se dijalektički preobratio u narodni, on je nužno i objektivno postao narodni! Jasno?“ (Pekić, 2006)

Управо се у инсистирању на изједначавању начина на који се према Фролиху опходе и Фрост и Фајтер и дешава Пекићева иронијска игра, овог пута своју иронијску оштрицу уперивши не само у природу тоталитаризма, већ и у идеју револуције и могућност промене. Чак и када дође

до револуције, а касније и контрареволуције у драми, доминантни идеолошки наратив се наизглед мења, али третман који Фролих добија од иследника остаје потпуно исти. Додатно, начин говора наизглед различитих идеолошких парадигми приказује се као готово исти, уз евентуалне разлике у популистичкој патетици.

У том смислу, интересно је приметити да Пекић користи драмски жанр и у њему иронијски дискурс како би наступио ангажовано и директно се бавио бесмислицом идеологије, инсистирајући да своју идеолошку оштрицу јасно окрене према друштвенополитичком контексту публике, остварјући сопствене драмске текстове као сатиричне фарсе у којима иронија служи како би осудила и демаскирала механизме функционисања идеолошког дискурса. Са друге стране, проза оставља значајно више простора да се ангажовање стави у други план и да се иронија окрене тананијим и софистициранијим темама, као што је однос тоталитаризма са историјом или однос тоталитарне свести са западноевропском филозофском традицијом.

### ***На лудом белом камену или Буђење вампира***

Са друге стране, драма *На лудом белом камену или Буђење вампира* представља драму која, до насловне сличности, са романом готово да не дели ништа друго. Аутор сам и истиче да је једино што драму спаја са романом процес терапеутског заборављања прошлости, али истиче и *штајнбрехеризацију свести* као други елемент. Међутим даље од генералне тематске повезаности и интересовања за лични однос према прошлости и историји, остварење идентитета у функцији личне историје.

За разлику од романа, драма се примарно фокусира на свакодневно, на породично и на питања остваривања идентитета у контексту повезаности са другим припадницима заједнице. Као што смо видели и у драми *Рађање једног записника*, и у драми *Буђење вампира* Пекић се фокусира на питања која су значајно конкретнија и ближа људском искуству. Иако се бави питањем прошлости и питањем историјског, за разлику од романа где је питање историјског било подељено на лично суочавање са сопственом прошлошћу, која се у кошмарном лику враћа да опседа јунака и, са друге стране, суочавања са историјом и прошлости као категоријама, што на плану теорије историографије и, уопште, на плану посматрања историје као продукта истог разума који је изродио и штајнбрехере, тоталитаризам и полицијски репресивни ум, у драми је аутор заинтересован за појединачни идентитет и његов однос према другим припадницима сопственог окружења.

Укратко, у драми Андрија Павловић, судија општинског суда, удара главом у дрво и губи памћење, док се његова породица труди да, по његовом повратку са лечења, организује својеврсну обуку која би Андрији помогла да поврати свој пређашњи идентитет. Кроз низ интеракција са његовом ругом женом, двоје деце, служавком, секретарицом, и оцем, Андрија покушава да реконструише сопствени идентитет и да, заправо, поврати своју прошлост. Међутим, иронија произилази управо из сукоба између тежње Андријине околине да поново успостави његову стару личност, и Андријине неспремности да, згрожен оним што о себи сазнаје, поново постане особа која је био.

Додатно идентитетско раслојавање произилази и из чињенице да нико од његових укућана не успева да Андрији понуди слику целовитог идентитета, тако да од сваког од њих сазнаје нешто о себи, превасходно преломљено кроз перспективу њиховог односа са Андријом. Деца инсистирају да се он према њима понаша као отац, супруга на његовим брачним дужностима, служавка инсистира да се поново успостави прељубничка веза коју су имали, док секретарица наставља да флертује.

Место за иронијску игру значењем отвара се између идеје да је идентитет уписан у историји, у прошлости, која долази у колизију са изградњом лика без прошлости, лика који постоји ван дискурса и чији идентитет не може бити остварен. Прошлост, тако, диктира све односе са другима у заједници и, иронијски слој значења долази из тога што уместо да је прошлост нешто што је лично и интимно, она се остварује једино кроз тумачење других ликова. На тај начин, грађењем драмске ситуације у којој постоји лик без прошлости који се мора ослањати на тумачење других у реинтерпретацији сопственог идентитета.

Наравно, иако се драма бави појединачним идентитетом и, проблеме који се артикулишу у роману *Како упокојити вампира*, који се фокусира на историју уопште превод у један лични, грађански кључ једне београдске породице, намеће се питање да ли је аутор, користећи Андрију Павловића као метафору укупног друштвеног и културнополитчког стања, губљења идентитета и немогућности његовог поновног успостављања, услед какофоније индивидуалних интерпретација. Наравно, у представљању ових интерпретација, аутор инсистира управо на недостатку холистичког односа према идентитету, на фокусирању на микроелементе, појединачне друштвене улоге које не омогућују реактуелизацију целовитог идентитета. Ако се на тренутак фокусирамо на сам изгубљен идентитет, у снимку са магнетофона који породица пушта Андрији Павловићу, покушавајући да га подсети ко је био, видећемо шта је заправо заборављено – са једне стране ту је свађа са укућанима, али са друге стране ту је и друштвена критика у кључу немогућности остварења социјализма:

„MAGNETOFON: Kuda ćeć Vlada? Ti uvek imaš neki hitan posao kad poželiš da porazgovaramo kao ljudi! A i čemu, najzad! U vetar je to, oblacima pričanje! Ja sam, na primer, već sto puta rekao da mi ovde ne izdajemo sobe za prenoćište, pogotovo zorom kad gospodin Džoni izvoljeva mrtav pijan kući svraćati i povraćati! A ti, marta, povodom toga nita, ni reči, mada inače usta ne zatvaraš! Nemaš vremena od džempera! Meni treba podrška! Džemper mogu u svakoj radnji kupiti! Neće mi bar visiti kao vreća! I kad sve saberem, ja stvarno ne znam kuda sve to vodi...”

PROFESOR: U ludnicu.

MAGNETOFON: Izrođavanju socijalizma vodi! Svuda samo nasilje, nered droge! Svako ima svoje mišljenje, svako na svoju stranu vuče! Rečeno je: „Potrebno je, drugovi, jedinstvo volje. Potrebno je da u svakom praktičnom pitanju svi rade kao jedan čovek. Ni željeznice, ni saobraćaj, ni velike mašine ne mogu funkcionisati pravilno bez jedinstva volje.“ Jesu li sve bitke dobijene? Jesu! Nastavlja li se, međutim, borba? Nastavlja! Otkud onda po novinama učestalo ispadanje radnika iz brzih vozova? Socijalizam nije cilj. Socijalizam je sredstvo, proces. Rečeno je: „Revolucija se ne može uspešno ostvariti ako većina stanovništva, a naročito trudbenika, ne pruži dokaze stvaralačke i istorijske delatnosti. Diktatura proleterijata je najherojskiji i najnemilosrdniji rat nove klase protiv stare, čiji je otpor obaranjem udesetostručen“.... (Pekić, 1984.)

Оно што је заборављено и што покушава да се реартикулише, са једне стране је однос према породици, али са друге стране заборављен је и политички идентитет, који не може поново да се успостави, будући да се, са нове историјске дистанце стечене забором, појављује отпор према свим видовима сопственог идентитета, па и према политичком. У другим сценама, видећемо како ћерка покушава да Андрију Павловића поново научи томе шта је социјализам, што он никако не може да запамти и разуме. У том смислу, иако се текст на површинском нивоу заиста бави појединачном судбином и остваривањем сопственог идентитета у историјском контексту, на мноштву места у тексту аутор публици сугерише да се не рад само о појединачном већ о колективном и политичком идентитету. Оно чега се не можемо сетити су заправо друштвена и политичка прошлост, наравно, у тексту помешане са личним и свакодневним. Управо тако, намеће се питање да ли се само ради о иронијској сугестији у којој је аутор, говорећи о личном идентитету

читаоцу путем иронијске сугестије скреће пажњу и на колективни идентитет, поготово на онај који, избрисавши сећање на прошлост, покушава да реартикулише самог себе.

Да ли у овом случају постоји интенција текста да читаоца упуту ка оваквом тумачењу тешко је рећи. Са једне стране знамо да је Пекић у другим драмским текстовима писаним у сличном периоду (драма је у издању Партизанске књиге датирана на 1973. док је, на пример, *У Едену, на истоку* датирана на 1970.) није имао тенденцију да криптично приступи друштвеној критици, а поготово не у позоришном контексту. Са друге стране, могуће је и да је културни и друштвени контекст истог периода био довољно засићен социјалистичким дискурсом, револуцијом и Марксом, да аутор бира да о овоме говори као о једном од изгубљених идентитета, не са посебном субверзивном намером, већ просто како би губљење личног идентитета општинског судије публици било уверљивије.

Централно питање драме, слично је и као централно питање сукоба Конрада Рутковског са сопственом прошлошћу, а то је питање, чему уопште прошлост и служи, ако из ње долазе стид, грижа савести и несрећа. Андрија у драми то и отворено пита свог оца, иначе професора историје:

„ANDRIJA: Kakav je to razvoj raskidati sa svim i svačim? Šta je čovek bez prošlosti?

PROFESOR: Srećan.

ANDRIJA: Zašto se ja onda trudim da se setim? Onda je meni ovako bolje. Bar ne osećam nikakvu grižu savesti.

PROFESOR: Bez te griže žive samo biljke, sine

ANDRIJA: Treba da se setim nečega od čega u se posle stideti. Gde je tu logika?

PROFESOR: Mi se ne borimo za logiku, nego za tvoje duševno zdravlje... nemoj misliti da je nama lako, da volimo ovo što s tobom činimo. Ali drugog izlaza nema...” (Pekić, 1984.)

Управо на трагу идеје да је прошлост бескорисна ако доноси само несрећу, појављује се и, можда иронично и логици супротно питање – да, можда је прошлост нешто што само изазива несрећу, али такође, можда је та несрећа неопходни део људског искуства. Отац Андрији директно и каже да без историје живе само биљке – да је патња изазвана прошлошћу оно што је неопходно да би се било човек. На исти тај начин, у комичном регистру, он му и говори да му је жао што мора да га присили на поновно откривање сопствене прошлости, али да да другог излаза нема. Иронија која се огледа у овој поставци управо и произилази из опречности истовремене потребе за историјом, како би се идентитет могао остварити, али и деструктивности и тежине те историје. Да бисте били човек, морате имати прошлост, али имајући прошлост и историју, бићете осуђени на патњу.

## Иронија свакодневице – *Чај у пет* и *Чаробни кофер госпође Х*

Драме *Чај у пет* или *Излет у златан град* и *Чаробни кофер госпође Х* или  $X+Y=0$ <sup>31</sup> Пекић пише средином осамдесетих година дајући им жанровске одреднице *Прво* и *Друго ТВ писмо из Енглеске*, доводећи их у везу са корпусом текстова повезаних *Писма из туђине* (Пекић, 2015), текстова у којима се, између осталог, бавио британском културом, конзервативизмом, класним разликама и политичком климом. Рефлекс интересовања за ова питања очигледан је и у ове две драме, будући да обе отпочињу текстовима који устоличују контекст драме говорећи управо о енглеском конзервативном друштву – *Чај у пет* почиње управо формом писма које намењено да се публици прочита пре почетка драме, што видимо из Пекићевих сугестија режији и коментара у коме је назначено предвиђено трајање читања, формално врло блиских текстовима *Писма из туђине*, које аутори читао у оквиру Југословенске секције ББЦ радија између 1985. и 1987. године, док Пекић драму *Чаробни кофер госпође Х* отвара описом ликова кроз који заправо нуди скицу енглеског друштва друге половине двадесетог века.

Већ у првим редовима ових драма, Пекић гради амбијент на начин који читаоцу назначава својеврсну дискурзивну слојевитост постављајући дешавања драма у контекст британског друштва, али истовремено сугеришући универзалност тема и истовремено показујући и свест (и интенцију) да су ове драме ипак написане и за југословенски контекст, где ће и бити извођене и тумачене. Владислава Гордић Петковић у тексту *Идентитет и фарса: Драме Борислава Пекића* и истиче овај дуалитет културних модела које аутор активира у овим драмама:

„Пекићев однос према енглеској историји, култури и менталитету не може се објаснити једноставно: у том односу има амбивалентне чежње за алтернативним културним моделом, али и стрепње да би тај модел могао постати део идентитета. Два драмска дела названа „писма из Енглеске“, *Чај у пет* и  $X+Y=0$  говоре о енглеском концепту вредности и обичаја прилично јетко, али увек у корелацији са нашим вредностима.“ (Гордић Петковић, 2009)

У оба текста можемо видети да се континуално провлачи управо ова свест о културном дуалитету и корелација између културних вредности, коју Гордић Петковић истиче. Додатно у нешто ранијем тексту у коме говори о драми *Чај у пет*, *Драмско дело Борислава Пекића: сусрет култура и идеологија* (Gordić Petković, *Dramsko delo Borislava Pekića: Susret kultura i ideologija*, 2008), иста ауторка говори о сличном дуалитету истичући га као „иронично читање британске културе и обичаја“.

„*Čaj u pet* nosi podnaslov „Prvo TV pismo iz Engleske“. Ne samo podnaslov nego uvodna pišćeva reč, dramatis personae i didaskalije, sve to otkriva da je reč o ironičnom čitanju britanske kulture i običaja koji u sebi sadrže jednu važnu protivrečnost: to je zemlja „starih običaja, starih ideja i starih ljudi“ u kojoj vlada „androidska ravnodušnost“ upravo prema običajima, idejama i ljudima. Ta protivrečnost opravdava Pekićevo terminološko određenje „tragikomedije“. Očito je da on, kao i Jonesko koji je tvrdio da „nikada nije razumeo razliku koju ljudi prave između komičnog i tragičnog“, insistira na poistovećivanju suprotnosti na kojima se tragikomedija i temelji“ (Gordić Petković, 2008)

---

<sup>31</sup> У даљем тексту ћемо на ове драме реферисати само користећи наслове *Чај у пет* и *Чаробни кофер госпође Х*

Управо је овакав културолошки двојни супстрат погодно тле за семе ироније схваћене у постмодернистичком контексту спајања дискурзивног вишегласја у нови семантички конструкт, што и Гордић Пековић истиче, увиђајући да овај иронијски дуалитет продире даље од самог дијалога култура и заправо обликује драмску форму, утичући тако да се сам жанр крви под утицајем ироније из комедије у трагикомедију. О жанровским импликацијама које иронија има на ова два текста детаљније ћемо говорити у наредном одељку рада, а сада ћемо за тренутак и даље остати фокусирани на културолошки дискурзивни дуалитет као један од елемената контекста који ће представити елемент контекста под којим се референцијална значења текста обликују у иронијској ситуацији.

### **Двојни културолошки контекст – грађење амбијента или иронијско поигравање?**

У драми *Чај у Пет*, овај упарени културни контекст, читаоцу и режисеру је сугерисан превасходно кроз коментаре аутора у дидаскалијама, разради ликова и *Првом писму из Енглеске*, делу текста који претходи драми и са којим се читалац прво суочава и за које Пекић режисеру сугерише да публици треба да се прочита пре почетка саме драме. Милена Стојановић сугерише да је епистоларна форма у „директној (жанровској) супротности са телевизијским начином изражавања, односно преношењем информација“ (Стојановић М., 2009), међутим, Пекићу овакве жанровске химере никада нису сметале, поготово када се ради о активирању епистоларне форме у прози (*Како упокојити вампира*), али, као што у овој драми (али и у драми *Цинцари или Корешподенције*) можемо видети, и у драмском и позоришном контексту. Као што смо већ поменули, Пекић је у тренутку настанка ове две драме радио на *Писмима из туђине*, писаним за извођење на радију, где су директно била читана публици. У том контексту, позајмљивање и транслација овог жанра у позоришни или ТВ контекст нису нешто што би представљало изузетно поетичко изненађење, поготово ако се аутор обраћа публици за коју верује да је неопходно експлицирати културни контекст о коме ће у драми бити реч. Међутим, колико год ова жанровска „позајмица“ била неизненадна, можемо се сложити са Стојановићевом да је читање текста четири минута пре почетка драме нешто релативно неприродно за телевизијски медиј, што директно намеће питање, због чега је аутору било важно да контекст британске културе на овај начин експлицира за гледаоца? Да ли кроз само гледање ТВ драме не би било јасно да се ради о британској култури? Да ли је аутор уопште имао намеру да критикује баш британску средњокласну културу индивидуализма и отуђења у породичном контексту или је, желећи да сугерише универзалност проблема односа културе према старењу, посезао за британским контекстом како би рекао нешто (и) о југословенској култури друге половине двадесетог века?

Наравно, из досадашњег текста је, вероватно, већ могуће наследити да ће наша главна теза да се у Пекићевом опусу дискурзивни дуалитет користи како би се, истовремено, одржала оба значењска слоја. Читалац је тако са једне стране стављен у позицију да бира да ли је главно значење Пекићевог текста везано за Британију или Југославију, то јест, Пекићев текст се истовремено односи на оба контекста, а читалац је стављен у позицију да, како Хачионова објашњава, брзо алтернира између оба значења (Hutcheon, 1994), док, убрзаним скакањем са једног на друго значење заправо граде нов семантички слој, који би у овом контексту представљао универзалност, то јест кроскултуралност средњокласних проблема са којима се Пекић ухватио у коштац у овим текстовима.

Иако је *Чай у Пет* уистину на референцијалном плану фокусиран на британски контекст, дуалитет о коме говоримо провејава из одређених ауторових опаски. На пример, у *Првом писму из Енглеске* којим се драмски текст отвара, можемо уочити опаску на разлику између југословенског и британског контекста.

„Puritanski odgoj iziskuje da se na sopstvene noge stane čim dovoljno ojačaju da dete odvedu najunosnijem poslu, od koga se – ako krupne reči odbacimo – život uglavnom i sastoji. Šesnaestogodišnjaci zasnivaju porodice pre nego što naš mladi čovek shvati uopšte da je rođen, i da ga taj fakat obavezuje i na nešto drugo, a ne samo na zloupotrebljavanje roditeljske ljubavi. Pre vremena u svet izgnani, kad u njemu, najčešće bez roditeljske potpore, sazru, ne osećaju oni prema tim, u međuvremenu ostarelim roditeljima, nikakve moralne obaveze – koje Evropljane, osobito na Balkanu, primoravaju da našim majkama, posle muka oko nas, dopuštamo da se muče i oko naše dece.“ (Pekić, Čaj u pet, 2014)

Дуалитет је очигледан из два елемента – први је поређење британског са балканским контекстом, а други је сама перспектива приповедног гласа – говори се о „нашој деци“ и „нашим мајкама“, „нашем младом човеку“, очигледно се обраћајући југословенској публици, и још важније, укључујући и себе у тај културни оквир. На тај начин са једне стране се омогућује поглед на британску културу „пуританског“ индивидуализма, у којој се не изграђују јаке родитељске везе, што за последицу рађа старачку усамљеност која је и централно место драме, али са друге стране омогућује читаоцима/гледаоцима да истовремено и поставе питање какво место имају породични односи у њиховој култури и какав је статус старости и старења у југословенској култури. Додатно, намеће се и питање да ли би драмски текст уопште могао да постигне жељени ефекат ако југословенски гледаоци не би у проблематици британске средње класе, окарактерисане као отуђене, хладне и без јаких породичних веза, могли да препознају и проблеме сопствене културе и могли текст да доживе са примесом трагичког, што аутор и истиче као један од циљева драме, што у упутству за режију, што у самом *Првом писму из Енглеске*, називајући драму „трагикомедијом“ или сугеришући режисеру да „комедија, а и трагично, ако га има, само ће произаћи.“ (Pekić, 2014) (о жанровској природи ових драма биће више речи у наредним одељцима рада).

Додатно, југословенски контекст провејава и из описа самог амбијента и сугестија режији како сцена треба да изгледа. Када се говори о изгледу стараца и старица у старачком дому, поред тога што их карактерише као „ружне и тужне“, Пекић додатно истиче „ако редитељ оде у било који наш старачки дом, стећи ће слику“ (Pekić, 2014). Додатно, говорећи о амбијенту и уређењу дневне собе госпође Хортон, Пекић режији нуди сугестије како да „преведе“ културни контекст британске богатије средњокласне дневне собе на локални културни миље:

„Debeli persijski ćilimi, portreti predaka, viktorijanski i edvardijanski nameštaj (koji u našoj verziji može biti zamenjen bidermajerom i starobečkim stilom).“ (Pekić, 2014)

Сви ови елементи сугеришу да се не ради само о британском проблему, да се не ради само о чистој адаптацији текста на југословенски културни контекст, већ да је драма замишљена као континуирани културни дијалог између ова два контекста.

Ако се окренемо *Другом ТВ писму из Енглеске*, драми *Чаробни кофер госпође Х*, лако ћемо уочити сличан поступак и, услед фарсичних тенденција у овој драми у којима су ликови представљени једнодимензионално и готово потпуно у функцији текста, сличност ових контекста је још израженија, будући да се ствара утисак да се у било којој култури овакви јунаци присутни. Конкретније, Пекић додатно поново спаја југословенски са британским контекстом, јасно

смештајући драму у (нешто што подсећа на) Лондон. Представљајући ликове, Пекић о господину Х говори као о прототипичном припаднику британске више средње класе, међутим, инсистира на његовој универзалности.

„Ne treba zamišljati da je Gospodin X isključivo engleski fenomen. On je ovde možda najizrazitiji, ali ga ima svaki narod, i svaki društveni sloj u njemu.

Ako čovek pogleda malo bolje neke naše političare, shvatiće šta hoću da kažem.“ (Pekić, 2014)

Додатно, нудећи и опис Госпође Х, Пекић такође реферише на овдашњи културни контекст, говорећи да:

„Ako čovek zaboravi spoljne razlike, i samo izvesne Programme uzme kao merilo, dovoljno je pogledati naše žene pa videti na šta mislim.“ (Pekić, 2014)

Осим тога, дајући упутство за режију и амбијент, Пекић инсистира на поређењу лондонског и београдског контекста. Међутим, занимљиво је да, иако су ови контексти систематски упоређени кроз цео драмски текст, аутор ипак жели да одржи илузију да се ради о Лондону и да читаоци не буду „заварани“ како је реч заправо о Београду. Ово се може видети из упутстава режији и дидаскалија која подсећају режисера да не направи грешку и разбије илузију да се ради о Лондону. Представљајући амбијент, Пекић истиче да је место радње:

„Prosečna soba prosečnog trećerazrednog hotela. Sav korišćeni nameštaj naći će reditelj u drami. Ne sme pri tome biti zavarан фактом да се drama odigrava u Londonu, па snimati u nekom boljem beogradskom hotelu.

Engleski trećerazredni hoteli ponekad su i gori od naših.“ (Pekić, 2014)

Додатно, у сцени у којој се светла искључе и у собу продру неонска светла реклама са улице, аутор подсећа читаоца да се ради о Лондону, а не о Београду

„Gospodin gasi svetlo, soba ostaje u polu tmini, koju, s vremena na vreme, u pravilnim razmacima, obasjavaju reklame s ulice/ imajući u vidu da je ovo London, а ne Beograd“ (Pekić, 2014)

На крају, занимљиво је истаћи и да је улогу Господина Х Пекић писао за Петра Краља, што и оставља као упутство режији и посебно истиче овај глумачки избор као најважнију сугестију коју режији и оставља.

Као и код драме *Чај у Пет у Чаробном коферу госпође Х* још је израженије истовремено инсистирање да се ради о британском културном кругу, али са друге стране, такође, константно инсистирање на проналажењу еквивалената за елементе британске културе у домаћем културном миљеу. Питање које се намеће је због чега постоји инсистирање на сударању ових културних контекста? Да ли аутор заиста жели да, у духу својеврсног извештача из Енглеске, шаљући ТВ писма југословенској публици представи проблеме енглеске средње класе или жели да, користећи управо овај положај извештача у иностранству, говорећи о британском друштву, заправо сугерише проблеме југословенског друштва. Читајући текст у иронијском кључу, управо се може закључити да се изједначавање ових култура дешава управо помоћу иронијског механизма манипулације семантичким елементима текста. Са једне стране, референцијални слој текста сугерише да се ради о Лондону и аутор инсистира на одржавању илузије и подсећању публике да је ипак реч о „некој страној земљи“, док са друге стране, југословенски читалац/гледалац не може да не препозна сопствени социокултурни миље, поготово након очигледних сугестија и константног инсистирања текста на читању британске културе у домаћем контексту. Неки од ових семантичких елемената, наравно, зависе од успеха режије, али читаоцу би сигурно морали бити јасни. Додатно,

инсистирање на избору Петра Краља за улогу Господина Х додатно може бити интересантно, ако се посматра у контексту директног повезивања југословенског глумишта са британским контекстом – ако у југословенском позоришном и телевизијском искуству постоји глумац такав да аутор драме зна да ће југословенској публици бити прихватљив у улози лика који је конструисан да буде обезличен и типизиран енглески Господин Х, то значи да у југословенској култури овај тип Господина Х није нешто што је страно и непрепознатљиво, већ је ће сваки југословенски гледалац несметано пронаћи сличну појавност у својом културном контексту.

Додатно, занимљиво је истаћи да се у обе драме, ликови често представљају доминантно кроз своје друштвене улоге и економску/класну припадност. Приликом представљања Госпође Y истиче се:

„...Kuća, deca, ženski serkl jednom nedeljno, i članstvo u dobrotvornim društvima, uz intenzivno bavljenje vrtom, osnovni su elementi tog programa.“ (Pečić, 2014)

На сличан начин, ликови *Чаја у нет* такође су представљени кроз своју класну/друштвену припадност. За Нору се каже да је „из боље је, средње средње класе, за госпођу Хортон се каже да је „из више средње класе“, господин Милс се представља као „По свој прилици млади рачуновођа са перспективом која му налаже да све ради брзо и безобзирно“, а господин Џонсон је „очигледно радничког порекла“ и „тек малко више од машинерије за производњу повољних услова живота“. Оно што постаје очигледно у свим овим категоризацијама ликова је да су они представљени доминантно кроз своје економске профиле и друштвене улоге, што даље слика друштвени контекст као средину превасходно заинтересовану за улоге, економију и ригидну социокултурну појавност, пре него за лично и интимно, што и представља главни покретач драмске динамике у оба комада.

Важно питање које се из оваквог избора и начина представљања ликова и контекста намеће је да ли је британска култура изабрана као својеврстан површински декор, као референцијално значење које ће се у судару са ауторском интенцијом и алузијом на домаћи контекст испоставити само као маска, кроз коју се од читаоца очекује да види и текст прочита у иронијском кључу, разумевши га као истовремено представљање британске културе кроз поигравање са идејом извештавања путем *ТВ писма*, али и критику југословенске културе која на много начина подсећа на британску. Наравно право је питање који су то елемент и текстуални сигнал који дозвољавају ово изједначавање култура, будући да са једне стране аутор очигледно представља културу са дубоком економском капиталистичком традицијом, јасном класном сегрегацијом и инсистирању на индивидуализму, док са друге стране читалац у свом културном окружењу има колективистичку културу која инсистира на непостојању класних разлика и економској једнакости, то јест шта је то што омогућује проналажење еквивалената ликова из *ТВ писма из Енглеске* у домаћем контексту, ако се ради о радикално другачијем економском миљеу и радикално другачијој култури индивидуализма? Овај, својеврсни, капацитет за иронијску корелацију између различитих културних контекста који читаоцима и гледаоцима омогућује да изједначе две опречне културне парадигме, могли бисмо потражити у ригидности и опресивном културном тоталитаризму који је присутан у обе културе у својим различитим појавним облицима који је једна од великих Пекићевих тема уопште. Представљајући британско социокултурно окружење као ригидно и на својеврстан начин интрузивно, Пекић код читалаца омогућује да посегну за својим искуством живота у ригидном социокултурним екосистему, који је, иако значајно другачији, на сличан начин агресиван у контроли и могућности остваривања идентитета.

Ако погледамо сам текст *Писама из туђине*, биће јасно да је Пекићева намера да сугеришући британски контекст, заправо испита балкански и југословенски културни модел:

„Пошто овде нисам да упознам Британце, него још боље свој народ, бојим се да ћете у мојим Писмима из туђине (Енглеске), више слушати о нама него о њима. Из тога како човек с Балкана види свет, видеће се можда и какви смо сами. У другима, као у огледалу, видећемо себе; у њиховим врлинама, своје мане; у њиховим могућностима, своја ограничења; у њиховим особеностима, своје немоћи. А надајмо се, премда нада није велика, у њиховим манама, ограничењима и немоћима, извесну шансу за самопоштовање.“ (Пекић, 2015)

Управо у првом писму из туђине у оквиру збирке епистола, сам аутор говори да је, испитујући британску културу заправо то ради у контексту југословенске. У тексту *Други као огледало: Компаративно-имаголошко читање Пекићевих Писама из Туђине* (Брајовић, 2009) Тихомир Брајовић кроз имаголошко читање *Писама из туђине* показује како Пекић, позиционирајући се кроз фигуру *домаћег странца*, кроз семантичке антимаболе, хијазме и парадоксе, осликава британску и југословенску културу као својеврсни одраз у огледалу представљајући односе међу ова два културноисторијска подручја.

На трагу самог Пекићевог цитата у коме нам открива да је заправо заинтересован да спознајући и представљајући британску културу испита и представи југословенску, безбедно можемо претпоставити да су и *ТВ писма из Енглеске* драмски покушај овог културног поређења, што нас доводи и до питања ироније. Како Брајовић закључује у поменутом тексту (Брајовић, 2009), поступци које Пекић користи у овом поређењу, углавном су везани за семантичке механизме који почивају на сударима опозитних значења – антимабола, хијазам и парадокс. Питање које се природно намеће је које је место ироније у оваквом књижевном контексту, изграђеном на семантичкој подлози врло плодотворној за појаву ироније. Ако би у епистоларној форми *Писама из туђине* стубови носиоци иронијског тона били поступци које Брајовић истиче, могли бисмо се запитати шта је то што носи иронију у *ТВ писмима из Енглеске*, и да ли аутор користи драмску форму не да би сугерисао да у врлинама оног другог препознајемо своје мане или у њиховим манама препознајемо своје врлине, већ да кроз један иронијски обрт покаже да у манама овог другог можемо пронаћи своје мане и да су сличности одређених културних образаца и веће него што би се дало очекивати, што је и могуће приметити управо иронизацијом и једног и другог културног круга.

На крају, вратићемо се запажању Владиславе Гордић Петковић које смо већ цитирали у претходном тексту и која истиче да у Пекићевом односу према енглеској култури у овим драмама видимо „амбивалентне чежње за алтернативним културним моделом, али и стрепње да би тај модел могао постати део идентитета“ (Гордић Петковић, 2009). Опажање да у Пекићевом драмском тексту уистину постоји амбивалентан однос према енглеској култури која се, са једне стране, одиста оспољава као „иронично читање британске културе“, али са друге заиста можемо видети фасцинацију непрекинутом традицијом и грандиозношћу једног културног модела који Пекић осликава, како у овим драмама тако и у *Писмима из туђине*, која такође показују сличну иронијску амбиваленцију, уважавање, радозналост, али и својеврсну одбојност. Међутим, питање које треба поставити је да ли се ради о стрепњи да би британски културни модел могао постати део југословенског идентитета, или о препознавању да је тај културни модел на овај или онај начин већ пронашао свој пут до југословенске публике што и проузрокује могућност да Пекићева ТВ писма из енглеске постигну жељени утисак и разумевање домаће телевизијске и позоришне сцене, што је аутор успео да оствари рачунајући на иронију као алат који ће публици омогућити да изједначи ова два културна контекста.

## Иронијски обрт

За разлику од драме као што су *Генерали*, која иронију користи у континуитету целог драмског тока, будући да саме ликове гради на иронијским начелима, чиме константно читаоца ставља у позицију у којој мора да се суочава питањем шта је стварно и које је значење текста доминантно, то јест стално мора да преиспитује различите дискурзивне токове, скачући са једног значења на друго и сукобљавајући се са сликом пољуљане стварности, у *ТВ Писмима из Енглеске* иронија се користи у нешто другачијем кључу. Наиме, у овим драмама читалац није урођен у сукоб неразрешивих дискурзивних превирања, на начин који је Пекићу својствен превасходно у прози, што смо и дотакли говорећи о *Ходочашћу Арсенија Његована*, *Како упокојити вампира* и *Времену чуда*<sup>32</sup>, али и у драми, што смо показали на примеру драме *Генерали*. већ се ради о типу ироније који се активира и остварује кроз иронијски обрт који, након што се деси, читаоцу расветљава иронијску природу ових текстова.

Наиме, када помињемо иронијски обрт, у обе драме, Пекић посеже за механизмом у коме драмски текст, заправо, кулминира тренутком у коме је читаоцу расветљена истинска судбина ликова, откривен му је својеврсни позоришни иронијски „мађионичарски трик“, појавио се „дечак који открива да Годо неће доћи“. Другим речима, иронија ове две драме не почива на константном дијалогу дискурзивног многогласја у којем је важно константно релативизовати претходно речено и читаоца доводити у позицију неизвесности у којој никада није сигуран шта је „право“ значење текста, већ у колоплету мноштва могућих иронијских и референцијалних интерпретација мора да реконструише дискурзивну стварност. У овим драмама иронија не лежи у пољуљаној дискурзивној стварности, већ управо супротно, иронија лежи у врло јасном обрту референцијалног значења за „право“, иронијско значење текста.

Погледајмо прво како овај механизам функционише у драми *Чај у пет*. Са једне стране, пред читаоца је током већег дела текста стављена проблематика продаје породичне куће лишена било какве посебне иронијске парадигме. Наиме, читалац већи део драме има прилику да гледа једну, могли бисмо рећи, социјалну драму која са помало комичним тоном анализира проблеме старице која продаје кућу за коју не може да пронађе купце који одговарају њеном ексцентричном, али ипак на одређени начин конзервативном укусу богате британске удовице. Пред читаоца је осликан портрет усамљене старице која се суочава проблемима старости, културном неприлагођеношћу са скоројевићком породицом Милс која жели да купи њену кућу, старице чија је чежња за друштвом и разговором симболично осликана кроз изнова и изнова одложен ритуал испијања поподневног чаја. Иронијски обрт догађа се тек након што госпођа Хортон упознаје Јермоленкове који желе да купе њену кућу и када је публици откривено да је продаја куће заправо само обмана коју госпођа Хортон користи како би имала са ким да поразговара и попије насловни чај у пет. У том смислу, иронија у овој драми заправо је скривена до тренутка када читаоцу откривена истина о продаји куће и, формално, иронијски механизам се открива као прилично једноставан – на једној страни лежи референцијално значење – продаја куће, док је право,

---

<sup>32</sup> Наравно, када је реч о прозном контексту, ми смо се фокусирали искључиво на иронију, док је питање постмодернистичког сукоба дискурзивних пракси у Пекићевој прози био (и даље је) предмет интензивног истраживања проучавалаца његовог Прозног дела (Lukić, 2001) (Пијановић, 1991) (Mustedanagić, 2002) (Ahmetagić, Antropopeja – Biblijski podtekst Pekićeve proze. , 2006)

иронијско значење текста да је продаја куће само маска за прикривање усамљености. Међутим, Пекић се не задовољава једноставним иронијским обртом, за који ћемо видети да је довољан за *Чаробни кофер госпође Х*, већ, наставља са надограђивањем иронијских значења, читаоцу откривајући да Јермоленкови заправо и не купују кућу, то јест чак ни нису Јермоленкови већ пар подједнако усамљених стараца који живи у старачком дому и куповину куће такође користе као својеврсну забавну активност и начин да се суоче са старачком усамљеношћу. Иронија тако, из простог фарсичног обрта, прераста у тананију семантичку целину која Пекићу додатно омогућује да профилише ликове и изгради један фикционални свет који са једне стране кокетира са апсурдним, а са друге стране са трагичким. Наиме, иронијска значења се продубљују перпетуализацијом ироније након самог обрта. Како госпођа Хортон није једина која користи параван озбиљне економске трансакције како би напосто избегла усамљеност, већ и Нора и Јиржи прибегавају готово апсолутно истом понашању, постаје јасно да је свет ове драме свет у коме је једини начин да се оствари чак и тривијалан социјални однос, као што је пристанак да се са неким поприча и попије чај, претварање и изграђивање слике конзервативне озбиљности која дозвољава једино економске односе, никако и личне, поготово за старије људе. Оно што додатно појачава иронију је да, и поред тога што имају децу и породице, и Нори и госпођи Хортон лакше да до људског контакта дођу путем лажних финансијских интереса него кроз једноставан разговор и контакт са људима. Иронија, заправо, није усмерена према читаоцу који кроз иронијски обрт открива обману, већ према друштву које је изградило социјалне односе до те мере компликоване и формалне, да је једини начин остварења базичних социјалних потреба, праћење компликованог социјално-економског протокола.

Додатно, занимљиво је истаћи да, и када се Нори пружи прилика да се повеже са ћерком и њеном породицом, она бира да настави остане по страни и води самосталан живот. Ово је додатно интересантно, имајући у виду да је њена ћерка њену егзистенцију у потпуности тумачи кроз својеврсну економску призму и стандард живљења у дому за старе, не разумејући да су интимност, пријатељство и емоционална повезаност са другима оно што превасходно мотивише њену мајку и што је, истовремено и одбија од поновног повезивања са породицом своје ћерке. Овај контраст је и додатно истакнут циљаном карактеризацијом породице Џонсон (Норина ћерка, њен муж и деца) као изразито непријатних простака, сушта супротност госпођи Хортон и господину Јермоленку, који су профилисани као образована господа са укусним понашањем, пуни духа и спремних на сталну размену занимљивих анегдота и сећања са путовања и из младости. Овај контраст и пишево инсистирање на немогућности комуникације између генерација, у тексту превасходно истакнутих кроз однос Норе и породица њене ћерке као и однос госпође Хортон према купци њене куће, породици Милс, а истовремено инсистирање и на усамљености и отуђености старије генерације, представљају основну иронијску поставку текста. Са једне стране, они који су најближи једни другима не могу да пронађу начин да комуницирају и одвојени су једни од других под притиском ригидних социјалних норми, док их управо те социјалне норме на којима инсистирају и који и сами оснажују и одржавају их сопственим навикама, понашањем и манирима.

Пекићева иронија лежи у томе што су управо те социјалне норме, које ликове чине усамљеним, изолованим и несрећним, нешто што ликови сами одржавају и на чему инсистирају и што им, на крају и омогућује остваривање интимности за којом чезну. Наиме, на исти начин на који госпођа Хортон мора да се прави да продаје кућу како би нашла друштво, Нора и господин Јермоленко морају да се претварају да су брачни пар, да траже кућу за куповину, да се претварају да купују кола, да се претварају да иду на егзотично летовање.... Управо у том претварању се и огледа Пекићева иронијска супституција – са једне стране постоји референцијална стварност, која се читаоцу разоткрива када му је и обмана разоткривена, али са друге стране постоји иронијска

стварност, стварност друштвене фикције у којој брачни пар Јермоленко заправо купује кућу, аутомобил и иде на екзотично летовање, представљајући се као да себи то може да приушти. На истом том, иронијском плану и госпођа Хортон продаје кућу и, синхронизацијом ликова на иронијском плану, постаје могуће да се оствари интимност, било да се ради о оној пријатељској интимности која се остварује између Јермоленкових и госпође Хортон, било да се ради о блискости између господина Јермоленка и Норе – једино је кроз лаж могуће остварити идентитет у друштву лишеном интиме, али та лаж интимност не чини ништа мање стварном. Иако је тип ироније који Пекић користи тешко представити кроз јединствен цитат у делу, будући да се ради о семантичком елементу који је се више догађа кроз цело књижевно дело него артикулише кроз јединствени исказ, следећи цитат можда најбоље енкапсулира иронијско остваривање идентитета и интимности кроз неистину:

MR. JERMOLENKO: Ne znam... Navikla je da bude okružena ljudima, da na čaju uvek ima nekog... Priroda nije za takav svet... (*Uzima sa stola prospekte.*) Znaš li da se mi moramo pobrinuti za letovanje?

NORA: (*smeje se vedro*): Na koje nećemo otići...

MR. JERMOLENKO (*Veselo*): Lako je raspitivati se za letovanje na koje možeš otići. Stvar je u tome da se *provedeš* oko odlaska na letovanje na koje ne možeš da odeš... Imam ovde neke prospekte Kanarskih ostrva. Pansion je, doduše, papren...

(Nora završava udešavanje, Baca poslednji pogled na ogledalo. Za svoje sedamdesete godine dobro izgleda.)

NORA: Šta nas briga!

MR. Jermolenko: U tome i jeste prednost siromaštva. Čoveku ništa nije skupo.

NORA (prilazi mu, uozbiljila se): Jesi li srećan, Jirži?

MR. JERMOLENKO: Jesam. (Nežno hvata noru za ruku, ljubi joj ruku.) A ti?

NORA: Da... A ne bih smela, zar ne? Ne bismo smeli?

MR. Jermolenko: S obzirom na sve – ne bismo.

NORA: I kada bi nekome kazali ad smo srećni, ne bi nam verovao. Niko nam ne bi verovao. U našim se godinama jednostavno ne može biti srećan...

MR: JERMOLENKO: *Ne sme*, ne – ne može, Noro , *ne sme*...

(Pekić, 2014)

Управо у истицању овог судара супротности лежи суптилност Пекићеве иронијске игре – са једне стране ригидне социјалне норме не предвиђају срећу у сиромаштву у позним годинама живота – не сме се бити срећан и нико и нико у такву срећу не би могао ни да поверује, међутим, ликовима и читаоцима/гледаоцима је јасно да су Нора и Јиржи заиста срећни. Оно што је иронично, проистиче из тога што је за ову срећу неопходна обмана, неопходно истовремено пристајање на друштвене улоге и норме, у којима се може бити срећан само као богати брачни пар, и њихово подривање кроз интимну истину познату само Нори и Јиржију. Иронијска слика коју Пекић овом драмом остварује крије се у константном прихватању и подривању друштвених очекивања и норми на различитим дискурзивним плановима – спољном и унутрашњем. На сличан начин, и госпођа Хортон приступа продаји куће – неопходно јој је да одржи фасаду богате ексцентричне удовице више средње класе како би на друштвеном плану постојало оправдање за њену чежњу за друштвом, док са друге стране њена срећа долази управо из обмане. На тај начин, аутор дозвољава ликовима да буду срећни и упркос њиховим диспозицијама као несрећних, остарелих и сиромашних људи, међутим та срећа могућа је једино ван владајућих друштвених норми, кроз симулацију и имитацију. Другостепена иронија лежи и у томе што је баш та срећа доступна једино кроз иронизацију доминантног дискурса, односно - могуће је бити срећан, али у социјално дефинисаним границама, међутим, иронично, права срећа долази када се свесно тим

границама приступа као нечему што је потребно искривити и заобићи. У том смислу, саме социјалне норме постаје нешто што истовремено ствара ограничења и културну климу у којој је немогуће остварити интимност, али са друге стране пружају и платформу кроз чије се иронијско извртање заправо постиже срећа. Иронија се скрива управо у томе што у репресивној култури, колико год ригидни културни оквири онемогућавали идентитета, потребни су за срећу, макар и у својој иронијској негацији/преобликовању.

Важно је истаћи и да је управо овај иронијски третман оно што омогућава остварење трагичког у самом тексту. У одељку који говори о иронији у жанровским одређењима, посветићемо више питања учешћу трагичког у овој драми, али оно што је за сада релевантно истаћи је да се трагички потенцијал драме активира управо тренутком када се онемогући иронијски приступ доминантном дискурсу и када се социјалне норме поново успоставе. Јиржијевом смрћу, иронијско остварење идентитета престаје и у том тренутку је читаоцу сугерисано да и Нора губи свој.

Пре него што наставимо експлорацију односа ироније и жанровских разлика у оквиру ове две драме, осврнимо се и на начин на који се иронијски обрт постиже, а иронија обликује у драми *Чаробни кофер госпође Х*. Наиме, на сличан начин као и у драми *Чај у пет*, иронија у *Другом ТВ писму из Енглеске* смештена је у оквир односа репресивног и конзервативног друштвеног окружења са остварењем личног идентитета и потребе за интимношћу и, такође, на сличан начин као у *Првом ТВ писму из Енглеске*, ова иронија је нешто што је читаоцу/гледаоцу откривено на сличан начин, али у нешто другом кључу.

За разлику од *Чаја у пет*, где су Пекићеви јунаци опонашали да прате социјалне норме и њиховом иронизацијом дошли до постизања идентитета, у *Чаробном коферу госпође* користи се врло сличан иронијски механизам у коме Пекићеви јунаци покушавају да наруше социјалне норме, али им то не полази за руком, из чега и израста цела фарса. Наиме, у *Чаробном госпође Х*, Пекићеви јунаци су такође уроњени у изразито ригидно, опресивно социјално окружење које поново намеће строге друштвене норме, које јунаци, као и у *Чају у пет* на одређени начин желе да прекрше чинећи прељубу. Међутим, иронија у *Чаробном коферу госпође Х* крије се иза чињенице да јунаци не успевају да почине прељубу, а са друге старане, додатни иронијски слој постиже се тиме што Господин и Госпођа Х, покушавајући да почине прељубу, заправо поново преузимају своје очекиване друштвене улоге и понашања, где, кроз иронијски обрт, заправо успевају да остваре своје друштвене идентитете *уместо* да их прељубом редефинишу и, на својствен начин, доводе у питање.

У *Чаробном коферу госпође Х* ригидност улога је још више доведена до изражаја, са једне стране у опису ликова, а са друге стране кроз само понашање ликова у оквиру драме. Ако погледамо прво опис ликова, видећемо да је аутор инсистирао на типичности, репродуцибилности и „серијској“ природи Господина и Госпође Х. За ово су у потпуности илустративни следећи цитати:

„Ако се, дакле, опише један Gospodin X, као сви да су описани, па и овај из ове драме – Gospodin X“ (Pekić, 2014)

„Gospodin X je jedan apsolutno privatan gospodin koji je, paradoksalno, napravljen u velikom broju kopija. I, takođe, paradoksalno, ne nalazi da to išta njegovoj privatnosti smeta. Naprotiv, on u svim tim sličnostima i istovetnostima uživa smatrajući, s pravom, da se najveća privatnost postiže samo u velikim serijama i masovnoj proizvodnji“ (Pekić, 2014)

Додатно, описујући Господина и Госпођу и Х, аутор инсистира искључиво на њиховим друштвеним улогама, представљајући њихове идентитете у потпуности одређене кроз однос према опресивном и ригидном културном контексту у коме се овакви идентитети формирају. Ликови су формирани кроз упадљиво одсуство индивидуализације, сведени не на оно што мисле, осећају или желе, већ на оно што раде, начин на који су одевени и улоге које обављају.

Што се и самог понашања тиче, из самог инсистирања на дискрецији и хиперболисане опсесије да њихова афера остане тајна, читалац увиђа да су Господин Х и Госпођа У у потпуности обликовани према својим друштвеним улогама, и у потпуности карактерисани кроз своје социјално порекло, класну припадност, економске карактеристике и генерално, да ван друштвеног идентитета не поседују лични, што и представља главну мотивацију у самој драми – остваривање сопственог идентитета у културном контексту који не дозвољава могућност индивидуалитета, иако је, иронично, окарактерисан као индивидуалистички, барем у економском и привредном смислу.

Ова ригидност је толико изражена да је Владислава Гордић Петковић, истражујући питање идентитета и жанра у Пекићевим драмама, дошла до закључка да се ради о *тоталитаристичкој фарси* (Гордић Петковић, 2009) што је релевантно како за питање ироније у остваривању личног идентитета, тако и за претходни одељак рада у коме смо испитивали фокусирање на британску културу као иронијски супститут за говор о југословенској, која је, свакако, на политичком и идеолошком плану, у Пекићевој драми и прози, свакако била представљена као тоталитарна и оптерећујућа.

Управо у таквој ригидној културној клими, у којој је немогуће ли готово немогуће остварити сопствени идентитет ван друштвених норми, Господин Х и Госпођа У покушавају да почине прељубу и у драми је посебан акценат стављен на интензиван друштвени притисак који ликове укалупљује до комичних пропорција – читаоцу/гледаоцу је предочено да су Господин Х и Госпођа У опседнути својим социјалним идентитетима, преузимајући комичне хиперболисане мере да њихова прељуба не буде откривена – састајање у отрцаном хотелу ниске класе касно у ноћ, маскирање, брижљиво сакривање од комшија других припадника заједнице... Наравно, у драми је ово један од извора комичног, али са друге стране, Владислава Гордић Петковић истиче да се ради о врсти самоцензуре проузроковане прихватањем тоталитарног културног модела (Гордић Петковић, 2009) који интрузивно и агресивно обликује појединачне идентитете и не дозвољава остваривање индивидуалитета ван граница социјално прихватљиве норме. Наравно, у правом пекићевском кључу, управо је оваква представа друштвеног окружења плодно тле за иронијско обликовање текста, што се у драми, наравно, и дешава и то посебно кроз потврђивање друштвених улога Господина и Госпође У у (чини се јединој) ситуацији у њиховим животима у којима покушавају да из својих социјалних калупа и изађу. Наиме, оно што читаоцима и гледаоцима у драми постоје очигледно је да Господин Х и Госпођа У подједнако жуде за интимношћу и повезаношћу, што их и води ка прељуби, али да нису у стању да занемаре своје социјалне улоге домаћице, када је реч о Госпођи У, и улоге пословног човека, када се ради о Господину Х. Као основни механизам на коме драма почива, лежи иронија која произилази из истовременог покушавања да се одступи од социјалних норми и враћања идентитетима обликованим управо тим нормама, и то у оквиру чина одступања од поменутих норми/улога. У том смислу, Госпођа У не може да прихвати амбијент јефтиног, трећеразредног хотела и, да би могла да почини прељубу на начин њој прихватљив, она мора да и сам простор у коме се налази подреди идентитету грађанске средњокласне домаћице, из чега и произилази главни комични

ефекат. Са друге стране, Господин Х не може да пажњу посвети ничему осим својим пословним подухватима, чак и у оквиру ситуације у којој бежи од сопственог, свакодневног идентитета.

На тај начин, можемо уочити како иронија постаје дискурзивни механизам унутар друштвено ригидних оквира, који омогућује да се, кроз иронијски приступ према тим нефлексибилним, друштвено предодређеним идентитетима, дође до остваривања интимности и индивидуалитета. Са једне стране, ово је израженије у драми *Чај у пет*, будући да се ради о суптилнијој иронијској игри где се идентитети ликова мењају и остварују иронијским односом према социјалној норми, приликом чега се хумор прожима са елементима трагичког, док се у *Чаробном коферу госпође Х* ипак ради о мало мање суптилном фарсичном окружењу, механизам је и даље сличан, будући да се кроз неуспели покушај иронизације, заправо потврђује првобитни доминантни идентитетски образац, али сада ревалидиран и остварен кроз иронијски контекст. На тај начин, у *Чаробном коферу госпође Х* иронија се постиже кроз то што је свако бежање од социјалних норми води управо ка поновном оспољавању тих норми. Наравно, као што смо већ поменули, у том контексту, Пекићев текст своју иронијску оштрицу на овај начин усмерава и ка југословенском друштву, истичући његову нефлексибилност и тоталитарну природу. Од социјално уобличених и диктираних идентитета не може се побећи, будући да су интернализовани на начин који онемогућује сваки искорак и делање ван окошталих начина понашања, што представља главни иронијски импулс ове фарсе - чак је и начин на који се замишља делање ван друштвених норми преломљен управо кроз призму ових норми. Још један илустративан пример за ову немогућност бежања од инхерентних норми, види се и у начину на који писац облачи Господина Х.

„Gospodin X je na poslu uvek jednako obučen. Nosi taman sako, svetlosive pantalone, kravatu svoje škole, kluba ili vojne jedinice, polucilindar i kišobran, iz čije se drške ponekad može piti dobar viski, u ruci crni četvrtasti neseser, u kome drži kompanijske papire i lične sendviče. (Gospodin X iz drame drukčije je obučen samo zato što ne želi dase vidi da je on Gospodin X; međutim, ako se to ipak ne vidi, drama nije uspela.) (Pekić, 2014)

Управо ова идеја да Господин Х из драме покушава друкчије да се обуче, али да се и даље мора препознати да се ради о Господину Х потврђује идеју да, чак и када покуша да се маскира, Господин Х може да се маскира само како би се неки Господин Х маскирао, што и, иронично, негира улогу маскирања. Наравно, Господин Х и Госпођа У се и упуштају у прељубу онако како би се припадници њиховог социјалног миљеа и могли упустити у прељубу, инсистирајући на пословним подухватима и усклађивању амбијента и декорације нижеразредног хотела са очекивањима и захтевима више средње класе.

Међутим, у овој, наизглед једноставној и једнодимензионалној иронијској конструкцији, иронијски слој значења се ипак протеже још један степен дубље и, иако не можемо говорити о комплексној иронијској конструкцији у којој се читалац сусреће са идентитетским и дискурзивним превирањима као што је то био случај у *Генералима*, па чак ни суптилној иронији коју је аутор остварио у драми *Чај у пет*, можемо приметити сличан поступак који постоји у *Првом ТВ писму из Енглеске*, а то је да се управо у покушају негације социјалних улога, симболички представљене кроз прерушавање, сакривање прељубе и шуњање по опскурним хотелима, идентитет одређен кроз социјалне норме потврђује. Наиме, Господин Х и Госпођа У који у уобичајеним социјалним околностима не могу да остваре интимност, кроз *неуспеху* прељубу добијају могућност да, имитирајући брачни живот у иронијски изврнутој сцени, заправо доживе брачну интимност, чији их недостатак и гура у прељубу.

У том контексту, драма *Чаробни кофер госпође Х* почива на истом иронијском склопу као и *Чај у пет*, само са нешто обрнутим резултатом. Као што смо видели, у драми *Чај у пет* идентитет се остварује кроз иронизацију социјалних норми, и, у ситуацијама у којима се социјалне норме поновно успостављају и уништавају иронијску илузију, последице по ликове негативне. Са друге стране се у *Чаробном коферу госпође Х*, кроз иронизацију процеса бежања и одустајања од социјално прихватљивих норми заправо се долази до остварења идентитета и својеврсне обнове смисла самих друштвено дефинисаних идентитета. *Чаробни кофер госпође Х* у том смислу на другачији начин инсистира на ригидности и културном притиску, инсистирајући на роботизованости ликова на аутоматичности и немогућношћу бежања од друштва које идентитета гради према калупима „роботске“ природе, то јест калупима који индивидуализам појединаца замењују серијском природом јединих доступних и могућих идентитета.

### Роботско и дистопијско у ТВ писмима из Енглеске

Управо је ова роботичност нешто што, са једне стране драму повезује са корпусом Пекићевих футуристичких текстова антрополошке трилогије (насталих у сличном периоду стваралаштва), превасходно са *Атлантидом* и *1999*, будући да су ова два текста заснована пре свега на паралелној историјској коегзистенцији робота и људи који се боре за цивилизацијску превласт. Ову повезаност истиче и Стојановићева (Стојановић М. , 2009) пишући да:

„Ова драма је писана на фону Пекићевих негативних утопија 1999 и Атлантида. Одређење госпође Х и господина У као робота, директно алудира на Пекићеву тезу, која дефинише полазну претпоставку у поменутих романима, а то је да на свету паралелно постоје роботи и људи које се, током читаве историје цивилизације, боре за превласт. Пекић, објашњавајући време и место радње, даље каже: *Догађа се увече и ноћу у једном трећеразредном лондонском хотелу, у који повремено, вероватно, свраћају људи, али нас они не интересују*. Користећи у другим драмама већ опробан поступак прављења ироничне дистанце па тиме и онеобичавања и измештања у нови контекст, Пекић додаје, из позиције постављања драме на сцену, наизглед сувишан, завршни део белешке: *али нас они не интересују*. На тај начин још једном поцртава да су личности заправо робот. Тиме се још јаче истиче механичко, роботско понављање претходних живота. Све, као и у Пекићевим романима, стално почиње из почетка. Ништа се не мења. Утопија о бољем постаје негативна утопија, мада се, бар док траје на сцени, не завршава катастрофом (као у 1999 Атлантиди). На неки начин, ова се драма поетички може прикључити кругу Пекићевих негативних утопија.“ (Стојановић М. , 2009)

Представљање ликова као робота свакако је нешто што, како Стојановићева примећује, барем на нивоу интертекстуалних алузија може повезати ову драму са Пекићевим дистопијским романима, то јест, његовим негативним утопијама. Међутим, важно је истаћи да драма *Чаробни кофер госпође Х* на нешто другачији начин приступа проблематици аутоматике од негативних утопија о којима је реч, будући да у драмском кључу не видимо заинтересованост за митско и историјско на исти начин на који је то изведено у романима и, додатно, негативне утопије загладане су у проток историје и њено понављање, као и њен крај, док се у драмском окружењу Пекић није бавио овим темама, већ је био заинтересован за једну средњокласну прелубу, смештену у контекст ригидног и опресивног друштвеног окружења. Додатно, само питање дистопијског у футуристичком кључу, није тема за коју је Пекић заинтересован у *ТВ писмима из Енглеске*, будући да су драме драме окренуте готово искључиво личном остварењу идентитета и

реперкусијама које социјална средина има за изграђивање различитих идентитетских модела. У том смислу, роботска симболика у драмама је пре својеврсни сугестивни декор који истиче програмираност и лишеност могућности остварења индивидуалитета него дубље истраживање утопије/дистопије у времену и њеног односа са митолошким и технолошким, као што је то изведено у *Атлантиди* и *1999*. У том контексту, роботско и андроидско могу да допринесу повезивању драме са корпусом Пекићевих дистопијских текстова, међутим, инсистирање на томе да је *Чаробни кофер госпође Х* драма која се заправо може тематски сместити у корпус текстова који се баве дистопијом, апокалиптичном будућношћу, реинтерпретацијом митологије и историје, алтернативним историјама... Оно што ове текстове спаја, наравно, је, са једне стране одустајање од хуманитета испољено кроз инсистирање на „роботском“, међутим, то роботско у Драми је везано за британски грађански идентитет друге половине двадесетог века и, као што смо показали, на иронијски начин је истовремено и одустајање од хуманитета, кроз губљење индивидуалности до мере у којој је немогуће људе немогуће разликовати и, са друге стране, до мере у којој је идентитет неостварив ван граница предвиђеног, међутим, иронично, управо у тој немогућности бежања од „серијских“ друштвено наметнутих идентитета, долази се до својеврсне иронијски откривене људске стране робота. Тешко је прочитати *Чаробни кофер госпође Х* и не видети људску страну „робота грађанске варијанте хуманог програма“, то јест одистински посматрати ликове као андроида. Питање које се овде поставља је, зар није управо немогућност да се побегне од ових друштвено дефинисаних идентитета оно што Пекићеве ликове чини више, а не мање људским – немогућност да се одустане од малограђанске забринутости шта ће комшије рећи ако ухвате у превари Господина Х и Госпођу У или потреба да се хотелска соба декорише у складу са укусом Госпође У како би прељуба уопште могла да се деси. Са једне стране свакако можемо видети инсистирање на серијализацији ових идентитета и њиховој „роботској природи“, програмираности и сличним елементима сродним дистопијском књижевном кругу који драму повезују са *Атлантидом* и *1999*, међутим јако је тешко рећи да се у овом драмском тексту може пронаћи тежина дистопијске књижевности, фокусираност на опресију и дезинтеграцију идентитета под политичким и друштвеним притисцима, истраживање судбине цивилизација и историјских цивилизацијских замаха који представљају жижу интересовања Пекићеве антрополошке/дистопијске трилогије. Из драма изостаје интересовање за „велике“ теме на које су романи фокусирани и драме се у том смислу, са роботском/андроидском тематиком Пекићевих дистопијских романа могу повезати једино на површинском нивоу. У том смислу, роботско у овој драми представља својеврсни декор, начин да се истакне друштвена и идентитетска ригидност британског друштва друге половине двадесетог века, али, кроз поистовећивање са југословенским културним контекстом о којем смо говорили у претходном одељку, и ригидност/опресивност југословенске културе истог периода.

Поред тога, роботско у драми присутно је у назнакама, више него што постаје централна тема самог драмског текста, на начин на који су роботско и андроидско централни у романима. За ликове се истиче да су „мушки/женски робот грађанске варијанте хуманог програма“, док се при томе инсистира на њиховој серијској производњи, што се види и у недостатку имена, даље од Х и У. Осим тога, драма се завршава ауторском опаском

„Ostavljamo ih u poslednjim trenucima njihovog životnog Programa. Napuštamo scenu i gasimo ovaj robotski terminal.“ (Pekić, 2014)

у којој видимо подсећање на роботску природу ликова. Међутим, остатак драмског текста као да уопште није заинтересован за роботску природу ликова, без икаквих назнака да заправо постоји научнофантастично интересовање за роботско. Драма је заинтересована преваходно за

грађанско, породично, људско и у потпуности се фокусира на ове аспекте идентитета, остављајући простор за нешто што би се могло читати из домена роботичке производне серијализације једино у контексту друштвене тенденције за уједначавањем идентитета. Научнофантастична фразеологија која говори о „роботима“, „хуманом програму“, „терминалу“, у том контексту представља смо једносмерну метафору и, чак је важно истаћи да одређена иронија произилази управо из чињенице да је текст који се формално бави роботима, уистину истиче оно врло људско у њима. Како бисмо ову тврдњу тестирали, можемо замислити исту ову драму, али без било какве помене роботског или употребе Пекићевог антиутопијског појмовника и добили бисмо готово истоветну драму, са истоветном тематиком, заплетом, фарсичним тоном и комичним ефектима, истим идентитетским питањима и истом ироничном немогућношћу измештења из сопственог друштвом одређеног идентитета. Оно што бисмо изгубили је одређени слој значења који додатно подвлачи друштвену серијализованост идентитета и механицистичку природу савременог британског друштва, али, даље од тога, драма би остала махом иста (чак би ова серијализованост била сугерисана истоветношћу идентитета истакнутом у представљању драмских ликова и без инсистирања на роботском).

У том контексту, били бисмо склони да закључимо да Пекићева *ТВ писма из Енглеске*, и поред тога што користе појмовни регистар ауторових антиутопијских романа, у ствари представљају иронијско испитивање односа британског и југословенског друштва са могућношћу остваривања идентитета у ригидном социјалном контексту. Иако су и, као такве, ове драме заглаване у питања друштвене динамике која би, начелно, била интересантна и антиутопијској књижевности, начин на који су друштвена и идентитетска питања обрађена, текстове махом удаљава од Пекићеве антрополошке трилогије, и приближава их поетичком кругу текстова заглаваних пре свега у свакодневицу и културу друге половине двадесетог века.

### Жанровске разлике и питање ироније

Као што смо у уводном одељку истакли и, као што и аутор сам чини, Пекићеве драме можемо угрубо поделити на комедије и фарсе. Међутим, да ствар није тако једноставна постаје очигледно, чим се погледају ближе одреднице Пекићевих комада (библијска бајка, ТВ писмо, банкарска симфонија...), али и када се погледају поетичке карактеристике самих текстова, будући да се између ове две групе драмских комада остварују приметне разлике. Нудећи скицу за жанровску типологију Пекићевих драма, Фрајндова такође говори о разлици између комедија и фарси и текст *Чај у пет* смешта међу комедије, док *Чаробни кофер госпође Х* смешта међу фарсе (Фрајнд, 2009).

Како су ово два ретка драмска текста у којима сам аутор уз наслов није назначио да ли се ради о комедији или фарси, оставивши само одредницу ТВ писмо, како бисмо разрешили питање жанра и разлике која постоји у обликовању ироније између ове две драме у контексту самог драмског жанра, посегнућемо, прво, за ауторовим упутством режији у драми *Чај у пет*. Осетљив на питање жанра и начина, свестан да ће оно утицати на начин на који ће текст бити интерпретиран у позоришном и телевизијском контексту, аутор инсистира да се ради о тексту који се не сме играти као фарса и који се мора схватити озбиљно:

„Ovo je drama, nije ni groteska, ni farsa.  
Trebа je ozbiljno shvatiti, i ozbiljno igrati.  
Ozbiljno, to znači – jednostavno.

Комедија, а и трагично, ако га има, само ће проицаи. Свако insistiranje је не само nepoželjno него и – katastrofalno.

Naročito су pogubne tzv. stilizacije. Ако режиа комад буде pročitала као stilizaciju, онда га није shvatila. Оно што на stilizaciju liči само је normalan način engleskog mišljenja i ponašanja u datim situacijama i psihološkim stanjima. Комад је, по свом духу, engleski i realističan.

То, naravno, nikako не sugeriše да га треба igrati као slovensku psihološku dramu sa beskonačnim značajnim tišinama i potresnim uživljavanjima. (Osim, možda, u poslednja dva minuta, a i tada – bez preterivanja. Jer ako је nešto tužno, tužno је по sebi, не зато што га ми tužnim činimo).“ (Pekić, 2014)

Из наведених сугестија режији, можемо приметити да је, са једне стране, Пекић јасно желео да комад не буде читан и игран као фарса или гротеска, што би текст аутоматски приближило корпусу онога што писац на другим местима сматра комедијама. Осим тога, insistiranje на озбиљности и на избегавању stilizacije додатно је нешто што би *Чај у пет* удалило од грубости и једнодимензионалности фарсичног жанра. Поред овога, важно је истаћи да аутор препознаје трагички потенцијал ове драме, што из истицања постојања трагичког, што из давања прецизних упутстава режији за приступање последњој сцени у којој је овај трагички потенцијал и истакнут. Такође, важно је узети у обзир да, као што знамо из Пекићевих аутопоетичких текстова, приликом стварања његових драмских текстова, било да се ради о комедији или фарси, сам аутор истиче елементе трагичког у сопственом драмском тексту. Ако се вратимо на његов цитат о жанровској подели који смо додирнули у уводу, видећемо да и у комедијама и у фарсама, Пекић проналази трагички потенцијал:

„Подела мојих комада на *комедије* и *фарсе* има смисла само ако се прими као недовршен покушај да се ларвирана трагичност и једних и других разграничи *могућношћу догађања приче*, а понегде и формом у којој се приповеда...“ (Pekić, 2014)

Додатно је важно истаћи да Пекић говори о „ларвираној трагичности“ и фарси комедија, на тај начин гледајући и на фарсе и на комедије као својеврсно обликоване трагичког потенцијала који понегде истиче експлицитно, као што је то случај са драмом *Чај у пет* (или са драмским текстовима *Бермудски троугао*, коју означава као *трагикомедију*, или фарсом *Тезеју, јеси ли ти убио Минотаура?*, коју жанровски одређује као трагичну фарсу), а понегде оставља читаоцу да га самостално пронађе. У том смислу, видимо да писац не разликује комедије и фарсе према садржају трагичког потенцијала, већ више према нечему што бисмо суштински могли посматрати као блискост реалистичном људском искуству, гледајући на комедије као на нешто што би било доживљено као могуће, прихватљиво и блиско референцијалној стварности.

У том смислу, могли бисмо употребити управо ову дистинкцију како бисмо и детаљније жанровски определили ова два текста. Наравно, са *Чајем у пет* је ситуација прилично јасна – аутор је са једне стране истакао да текст треба схватити и играти озбиљно како се његов трагички, али и комички потенцијал не би изгубили у драматуршкој/режијској стилizацији. Додатно, аутор нам директно говори да се не ради о фарси или гротески, већ да је реч о „драми“, што можемо читати као жанровско одређење које текст *Првог ТВ писма из Енглеске* смешта ближе ибзеновској, модернистичкој поетичкој парадигми и, генерално, конвенционалној позоришној традицији, него (прото)постмодернистичком драмском кругу европских и домаћих стваралаца који често посежу за једноставнијим драмским формама и заплетима, апсурдом и грубљим хумором. Осим тога, Пекић у *Општим примедбама* режији чак и помиње да треба избегавати атмосферу у драми која би била као код Јонеска, додатно се дистанцирајући од драмске традиције позоришта апсурда:

„Na izvesnim mestima dijaloga uneti su engleski izrazi i fraze. U prvom redu radi – atmosfere, koja bi morala biti engleska, ali ne engleska kao kod Joneska. Upravo zato, posle čitanja teksta sad kad je završen, mislim da sve te izraze valja *izbaciti*, jer je opasnost da komad odvuку u grotesku i stilizaciju – upadljiva.“ (Pekić, 2014)

Из наведеног упутства режији можемо видети да је аутору били посебно важно да се драма не чита у кључу апсурда и гротеске, на којима је позоришна сцена друге половине двадесетог века, у великој мери и у темељена, већ да драма ипак буде изведена у конзервативнијем аранжману који не би на тако агресиван начин истицао трагично и комично у њој. Ако се све ово узме у обзир, безбедно је закључити да је *Чај у пет* ближа Пекићевим комедијама него фарсама, међутим, питање које се мора поставити је због чега је аутор уопште имао потребу да истакне да се не ради о фарси или гротески, већ да је неопходно овај текст читати као „драму“, како он сам овај жанр назива и режирати га без стилизације. Из претходног цитата је поготово је занимљиво приметити да се аутор по завршетку текста, враћајући се на сам текст, додатно потрудио да истакне да текст не треба читати у јонесковском кључу, већ да се ради о нечему што бисмо више могли назвати традиционалном или прототипском енглеском атмосфером (салона испуњених викторијанском и едвардијанским намештајем, како је у самој драми и истакнуто) коју ће југословенски гледалац моћи да разуме као енглеску, али истовремено да у свом културном кругу пронађе одговарајуће еквивалентне елементе циљаног културног миљеа. У том смислу, инсистирање на удаљавању од апсурда, може бити и инсистирање на чувању културног контекста који аутор жели да представи у драми, као једном од *Писама из туђине*, што би могло бити угрожено деструктивним потенцијалом позоришта апсурда. Додатно, упутство режији као да очекује да ће текст бити читан као стилизација, као фарса или гротеска, у кључу позоришта апсурда или неке друге редукционистичке позоришне парадигме која не би успела да пренесе културне импликације и активира одговарајуће елементе југословенске, рецепијентске, културе на начин на који је то аутор пожељео. Додатно, треба имати у виду да Пекић истиче да драма треба да буде схваћена озбиљно и да ће трагичко и комично сами проистећи из текста, то јест да их не треба тражити у режији, при чему је занимљиво приметити ниво протективности према трагичким и комичним елементима за које аутор сматра да ће бити изгубљени у фарсично или гротескној стилизацији.

Вратимо се поново на питање шта је то што је у тексту *Чај у пет* нагнало аутора да у својим сугестијама режисеру инсистира да се не ради о фарси и да текст мора читати озбиљно. Одговор на ово питање можемо потражити управо у начину на који је обрађена иронија и самом иронијском обрту о коме смо говорили у претходном одељку текста. Као што смо већ истакли, обрада иронијског семантичког корпуса у *Чају у пет* другачија је и сведенија од софистициране ироније какву смо приметили приликом обраде драме *Генерали или сродство по оружју*, иначе текстом који Пекић означава као *војничку комедију* и коју и различити проучаваоци сврставају међу његове комедије (Фрајнд, 2009), (Селенић, 1977), (Стаменковић, 1987). У *Генералима* смо имали прилику да видимо иронију која је на различите начине подривала природу стварног, изазивала читаоца да преиспитује доминантне дискурзивне парадигме, доводила читаоца у положај у коме мора да преиспита сопствени однос према ликовима, и све то не би ли се остварила естетски инспиративна антиратна порука, смештена у одговарајући друштвени, историјски, културни, па и емотивни контекст. Иронија у *Генералима* спроведена је кроз цео драмски текст и дубоко је уткана у саму грађу фикционалног света ове комедије (на готово исти начин на који је то изведено у *Ходочашћу Арсенија Његована*), градећи динамичну слику стварности изграђену од дискурзивних превирања постигнутих управо кроз иронијску свест уписану у сам текст. Са друге стране, у *Чају у Пет* имамо нешто другачији третман ироније која је ту да читаоцу/гледаоцу драме открије скривену природу фикционалног света, која је пре укључења ироније публици била недоступна. У том

контексту, ако *Генерале* посматрамо као прототипичног представника комедије као жанра у оквиру опуса Борислава Пекића, својеврсни поетички аршин ироније којим бисмо мерили остале драме, можемо уочити да је *Чај у пет* у суптилности и третману ироније ближи *Чаробном коферу госпође Х* него *Генералима*. У контексту софистицираности ироније и иронијски ефеката, *Чај у пет* свакако има капацитет да насмеје публику и да, иза иронијског обрта открије поједине мрачне стране друштвене стварности, превасходно везане за могућност остваривања идентитета у конзервативном друштву лишеном блискости и интерперсоналних односа, поготово у старости. Наравно, далеко од тога да је Пекићева иронијска игра у овој комедији потпуно једнодимензионална, што би могао бити случај у одређеним фарсама и, генерално, одлика тог дела Пекићевог драмског опуса. Као што смо већ истакли главни поступак у изградњи иронијског механизма у овој драми лежи у вишестепеној иронији која спаја главни контекст ригорозног социјалног конзервативизма са могућностима остварења личних идентитета кроз његову иронизацију. Тако сви главни ликови драме успевају да своје идентитете остваре управо иронизацијом социјално прихватљивих идентитетских модела. Штавише, када та иронизација престане, активира се трагички потенцијал драмског текста. Имајући у виду да се ипак не ради о једнодимензионалном иронијском трику, и да драма свакако своју иронијску потентност остварује како би истовремено активирала трагично, али и насмејала публику неочекиваним обртом, може се још једном подвући закључак да се ради о комедији, а не о фарси, као што си сам аутор истиче, а наведени истраживачи потврђују.

Међутим, сама драма садржи и одређене елементе који је свакако приближавају фарсичном корпусу Пекићевих текстова, што је самом аутору морало бити јасно и што би и проузроковало инсистирање на јасним инструкцијама режији које би упозориле режисере драме, сугеришући им који интерпретативни правац је аутор имао у виду пишући текст. Управо ти елементи који драму приближавају фарсичном, садржани су у сличном поступку иронизације који је присутан и у Пекићевој фарси, а које текст удаљавају од поетичке линије комедија као што су *Генерали*, у којима је иронија уткана у срж текста, пуна нијанси и суптилних семантичких разлика. Оно што *Чај у пет* додатно приближава фарсама је и типизираност ликова, као и релативно једноставан и схематизован заплет, карактеристике које Фрајндова истиче као одлику Пекићевих фарси (Фрајнд, 2009), што смо и истакли у Уводу. Међутим, подсетићемо да Фрајндова и за Пекићеве комедије проналази да су

„...привидно веома сличне фарсама, ове драме показују степен ублажене грубости, разумевање за учеснике радње које понекад добија нијансе трагичног сажаљења, а ликови постају изразитији, а без обзира на то што остају типови, надрастају крутост лутака и робота у мањој или већој мери.“ (Фрајнд, 2009)

Управо у том контексту, видимо да је *Чај у пет* заиста близак комедијама, у којима постоји „разумевање за учеснике радње које добија нијансе трагичног сажаљења“, на коме и сам аутор инсистира у упутствима за режију, говорећи да:

„Ако се режиа смеје комаду који поставља, а глумци јунацима које играју, драма је пропала. Ако оставе да то чине гледаоци, онда има шансе.“ (Пекић, 2014)

Додатно, иако су ликови (донекле) сводиви на своје типове (богата ексцентрична удовица, господин странац, породица скоројевића, незахвална ћерка...), они заиста добијају лични израз и надрастају „крутост лутака и робота“, што је занимљиво контраст *Другом ТВ писму из Енглеске* у коме немогућност надрастања крутости лутака и робота и представља драмско семантичко и естетичко чвориште. У том контексту, Фрајндова закључује да је и фарсама и комедијама

заједничко „...супротстављање дубоког личног и свеопштег људског очајања са ироничним отклоном према представљеним људима и догађајима...“ (Фрајнд, 2009).

На ово бисмо могли додати да је управо тај иронични отклон, заједничка карактеристика фарси и комедија, један од доминантних елемената који уноси нијансе у значењу и води ка различитим жанровским испољењима врло сродних комада, изграђених на сличној семантичкој и естетичкој подлози.

Тако је, у комедијама, иронија значајно истанчанија, са далекосежнијим импликацијама за слику фикционалног света у који је текст смештен, са врло суптичним нијансама између иронијских значења и вишедимензионалним иронијским механизмом који прожима све нивое текста. Фарсе су нешто другачије, иронија је чешће једнодимензионална, грубља, јаснија и главни естетички ефекат се не постиже суптичним нијансирањем и стапањем значења у иронијски амалгам који откива нова лица текстуалне стварности, већ се чешће ради о директнијем, апсурднијем свету, ближем бурлески, који кроз грубу комедију, често кроз контраст и управо иронијско несугласје између тананости теме коју обрађује и грубости саме обраде, производи нова значења.

На тај начин драма *Чај у нет* у себи свакако садржи низ типолошких елемената који би је приближили начину на који аутор и види сопствене комедије – као драме смештене у фикционалне светове блиске читаочевом свакодневном искуству, које се превасходно баве могућим и, у оквиру тог могућег, проналазе срж трагичног, смешног, тужног и долазе до „дубоког личног и свеопштег људског очајања“, како Фрајндова истиче (Фрајнд, 2009). Међутим, иронијски третман који постоји у драми *Чај у нет* приближава фарсичном и ствара интерпретативно колебање које је и Пекић морао разумети, будући да је у коментару режији подвукао потребу за истицањем елемената комедије који не би смели бити истиснути из поставке драме зарад инсистирања на фарсичном. Управо ово поетичко колебање, које је уочљиво и у својој жанровској манифестацији, приметила је и Владислава Гордић Петковић, истичући да „... Pečić piše drame koje ne mogu do kraja da se obreknu Beketu i Jonesku, ali ni da se do kraja odreknu Ibzena i Pirandela“ (Gordić Petković, 2008).

Међутим, било да се ради о модернистичкој или апсурдистичкој драмској традицији трагички потенцијал који је аутор сам истакао, остварив је, на овај или онај начин у оба позоришна и књижевна контекста. На том трагу, говорећи о жанру, важно је испитати управо и елементе трагичког, које и сам писац истиче, као што смо имали прилике да видимо, и у самом *Predlogu za režiju* (Pečić, 2014), али и говорећи о природи својих комада у *Позоришту као соби за разбијање стакла*. У том контексту, ако погледамо завршетак драме *Чај у нет*, свакако ћемо видети елементе трагичког, и то превасходно трагичког на нивоу ибзеновске грађанске трагедије/трагикомедије, како је како је Ђерђ Лукач одређује (Лукач, 1978). Говорећи о Ибзеновој драми, Лукач истиче постојање посебно деликатног баланса између лирског богатства и тривијалности грађанског живота, истичући да се управо кроз овај однос постиже посебан трагички тоналитет.

„Dela daju likovima iluziju uzvišenosti iznad običnog: liričnost dijaloga i simboli ugrađeni u dramu uveravaju da su ti ljudi zaista izvršioци tih dela, njima su se odista zbile te čudne i fantastične stvari. Ibzenу, koji s bespoštedom ironijom neprekidno slabi i umanjuje težinu i značenje svojih likova, njemu je potrebna ta priča i ta nametnuta simbolika radi savlađivanja sopstvene ironije. To je jedno sasvim subjektivno, samo u odnosu na njega važeće rešenje, uobličavanje disonantnosti. Toliko je labilna ravnoteža suprotstavljenih snaga, da se čak i kod njega ne jednom poremeti i niko više ne može da produži.“ (Лукач, 1978)

Ако у Пекићевом *Првом ТВ писму из енглеске* погледамо елементе о којима Лукач говори, видећемо да се на сличан начин приступа дисонанци између лиризације и ироније, који и Пекићевом тексту даје трагичну ноту. Наиме, лиризиација о којој Лукач говори активира се превасходно у меланхоличној атмосфери сцена у којима се Хелен Хортон и Јермоленковима присећају младости, Прага, певају и успевају да поново актуелизују идентитете и вредности изгубљене у старости, усамљености и друштвеној изолацији. Осим тога, исти емотивни регистар постиже се и кроз контраст између узастопних сцена у којима Нора<sup>33</sup> са Јиржијем публици открива истину о својој срећи и у којој та срећа нестаје Јермоленковом смрћу. У оба случају, лирски потенцијал који Лукач истиче, доводи до емотивног крешенда и, затим, катастрофалног декрешенда, додатно појачаног чешком песмом на коју аутор скреће пажњу како у *Opština primedbama* пре самог почетка драме истичући да чешку песму треба оставити на чешком, тако и у самом драмском тексту, у моменту забаве Јермоленкових и Хелен Хортон када господин Јермоленко песму свира на клавиру и сви је певају, али и у моменту смрти господина Јермоленка, када је у дидаскалијама наведено да се песма чује. Осим овог контраста, доследно истакнутог музичким мотивом, трагички потенцијал активира се и на самом крају драме, када, након Јиржијеве смрти, Нора разговара телефоном са госпођом Хортон и истиче да ипак неће моћи да дођу на заказано дружење будући да ће морати да оду на неочекивано путовање на Канарска Острва.

Управо мотив путовања на Канарска Острва, индикативан је за промену регистра из комедије у нешто блиско ибзеновској грађанској трагедији. Први пут када се помене путовање на Канарска Острва, Јиржи и Нора и су и даље наступају из позиције иронизације друштвених улога, о чему је било речи у претходним одељцима. Наиме, њихова срећа долази управо из иронизације очекиваних друштвених норми и понашања и из иступања у односу на њихов истински друштвени положај. Играјући иронијски изврнуту улогу онога како друштво замишља срећу, Нора и Јиржи заправо и постижу срећу, међутим срећни да не би смели бити срећни, поготово не на тај начин. Трагично у драми повезано је управо са овом свешћу да се ради о нечему што је недозвољено, нечему што на одређени начин разара друштвену норму, својствену регулативу која одређује ко се и на који начин може осећати срећним. Смрћу господина Јермоленка, иронијска стварност се завршава и игра мора да престане, што је у драми и сугерисано истицањем да се тек на крају види Норино лице које открива да је Нора „стара жена“. Трагичко, у смислу судара принципа и дискурзивних истина, остварује се не самим тим што господин Јермоленко умире, што је свакако тужно и потресно, већ тиме што је иронијска игра Норе и Јиржија била својеврсна дискурзивна побуна у којој су ригидне социјалне норме изврнуте и претворене из агресивног, опресивног друштвеног механизма у забаву и игру. У том смислу, управо је иронијска игра супротстављање друштвеној нужности која не дозвољава старима да остварују своје идентитете и, завршетком те игре, друштвена нужност се поново успоставља – Нору по први пут публика види као стару жену и маштарија о Канарским Острвима се остварује као метафора о смрти. Важно је истаћи да се трагедија у овом драмском тексту догађа у тренутку када иронија престане – докле год иронијска игра траје, можемо говорити о комедији која кроз присуство неактивираних, иронизованих значења садржи трагички потенцијал и трагички подтекст. Наиме, када је откривена, са једне стране лажна продаја куће Хелен Хортон, али са друге стране и лажна куповина куће Норе и Јиржија (и куповина аута и пут на Канарска Острва), читалац је суочен са светом који истовремено садржи ригидни друштвени сет правила која спутавају остварење идентитета старијих чланова

---

<sup>33</sup> Говорећи о сличности са Ибзеном, може се поставити и питање да ли је Пекић одабрао да своју јунакињу назове овако као својеврсни омаж *Луткиној Кући*.

друштва, и, са друге стране, светом који дозвољава да се кроз извртање ових правила у маштаријама идентитет оствари. На тај начин, кроз иронијску конструкцију истовремено постоје и правила на чијем одржавању ликови на површинском нивоу инсистирају, али, и која су замењена својим иронијским одразом у огледалу, оствареним кроз отелотворење маштарија ликова. Трагички потенцијал скривен у овој иронијској конструкцији, крије се управо у свести да се ради о деликатној обмани и да, када иронија престане, може остати само трагичан крај, што се у драми и дешава. Ликови су и сами тога свесни, експлицитно говорећи о томе како су срећни иако не би смели бити. Управо је таква конструкција деликатна равнотежа супротстављених снага о којој Лукач говори тумачећи Ибзеновску драму.

У том смислу, можемо рећи да је приликом обликовања трагичког, Пекићу био неопходан иронијски механизам, чијим би се отклањањем и разрешењем, трагички елемент потенцирао и остварио, постајући ефективнији и израженији. Путовање на Канарска Острва, тако, представља симбол иронијске игре која у свом позитивном кључу омогућује Нори и Јиржију да се, играњем са друштвеним нормама, забаве и усреће и, иста то путовање на Канарска Острва, мења семантички и емоционални тоналитет, постајући, иронично, подсећање на то да је срећа ипак недостижна ликовима Пекићеве драме и да иманенција увек побеђује иронијску фантазмагорију. На том трагу, важно је приметити да су оба значења – и остварење среће кроз игру и манипулацију друштвеним очекивањима, и претварање ове игре у трагично и тужно, две стране истог иронијског механизма, на коме Пекић и заснива своју драму. Приликом Норине и Јиржијеве игре, тај иронијски механизам фокусиран је на негацију друштвене норме и радост која се кроз то постиже, али исти тај иронијски механизам у себи садржи и трагички потенцијал, на који је читалац фокусиран на самом крају драме, то јест, трагичко произилази управо из тога што је комично и иронично остварило одређен емотивни и семантички ниво, чијим је извртањем драма и постала трагикомична.

Ако се, са друге стране, окренемо драми *Чаробни кофер госпође Х*, видећемо значајно јаснију слику, без жанровског колебања које постоји у *Првом ТВ писму из Енглеске*. Наравно, ради се о значајно јаснијим одликама фарсе, што ћемо показати у даљој анализи, али релевантно ће бити и поставити питање да ли, на који начин и у којој мери у овој драми постоји активација трагичког потенцијала који смо видели у *Првом ТВ писму из Енглеске*.

У *Чаробном коферу госпође Х* Пекић у *Predlogu za režiju* једино истиче да „dramu treba igrati dobro“ (Рекіћ, 2014) и на томе се завршавају инструкције остављене режисеру. Ово је занимљиво, поготово ако се у обзир узме да је готово сваки Пекићев драмски текст праћен неком врстом коментара, било да се ради о аутопоетичком осврту на сам драмски текст, објашњењу генезе драме, упутству режији или сугестији читаоцу. Одсуство коментара можемо читати и као ауторово поуздање да комад сам преноси све што је неопходно и да га би било тешко поставити или интерпретирати на погрешан начин. Право питање је да ли ово произилази из једноставности самог заплета и једнодимензионалности ликова, што би, свакако, била додатна сугестија режисеру да драму треба читати као фарсу. Осим тога, као што смо раније истакли, поменута једноставност протеже се и на питања ироније, будући да се у *Чаробном коферу госпође Х* не ради о комплексној иронији коју смо имали прилике да видимо у *Генералима* или у прозним остварењима, већ се ради о иронијском обрту са врло јасним семантичким импликацијама.

Осим тога, ако се заиста ради о фарси, важно је и поставити питање да ли *Друго ТВ писмо из Енглеске* у себи садржи нешто од „сублимација алхемичарске природе“ о којима је Пекић говорио у *Позоришту као соби за разбијање стакла* (Рекіћ, 2014). Ако се поново осврнемо на

Пекићев цитат који смо навели још у Уводу, у коме говори о фарси као значајно артифицијелнијем жанру од комедије, која је по својој природи ближа људском искуству.

„Фарсе су, такође у начелу, сублимације алхемичарске природе, које се добијају само у лабораторијама. Напољу их има само у прљавим мешавинама, осим када након великих историјских потреса (револуција или ратова), дође до дезинтеграције једне логике, и фарсе се појаве у чистом стању да неком другом, непознатом логиком управљају нашим животима.

Логика комедије је наша логика изложена смеху; логика фарсе је њена логика која нам се смеје“ (Pečić, 2014)

Фарсу у том контексту, Пекић види као нешто што је удаљеније од стварности и што је иманентно само ситуацијама у којима „долази до дезинтеграције једне логике“ (Pečić, 2014) и, уопште ситуацијама које превазилазе границе уобичајеног људског искуства. Имајући то у виду, питање које се намеће је да ли у *Чаробном коферу Госпође Х* заиста постоји нешто што је на маргини људског искуства и што је било неопходно сублимирати на алхемичарски начин у литерарној лабораторији.

Формално, елементи фарсе који се, ван Пекићеве дефиниције, могу пронаћи у овом делу су једнодимензионална карактеризација ликова, висок темпо, хиперболизација у хумору и уопште композицији драмске ситуације, као и генерална једноставност драмске радње и заплета. Фрајндова, такође, ову драму смешта у корпус Пекићевих фарси, истичући наведене елементе, али и „субверзивност, рушилачки однос према стварности, блискост са сатиром...“ (Фрајнд, 2009). Све ове елементе можемо лако уочити и у *Чаробном коферу Госпође Х*. Као што смо испитали у претходном поглављу, драма је свакако рушилачки и сатирично одређена према стварности, заснивајући свој критички однос на једнодимензионалној иронији са јасном функцијом у грађењу комичног и сатиричног у оквиру семантичког сплета овог драмског текста. У том смислу, иронија се, поред других композиционих и формалних елемената, позиционира као жанровски сигнал, који читаоцу и гледаоцима сугерише да се, одистински, ради о фарси. Наравно, управо се у овој хиперболизацији иронијске ситуације и претеривању у понашању и карактеристикама ликова огледа фарсична природа текста. Да су ликови типизирани, није ни потребно посебно истицати, будући да се из самог свођења њихових имена на обезличено *Господин Х* и *Госпођа У* читалац упознаје са сведеношћу категоризације у овој драми. Међутим, овде је неопходно разликовати деперсонализацију ликова од недостатка карактеризације. Управо се инсистирањем на деперсонализацији постиже роботски, обезличени тон и укупна атмосфера друштвене опресије, слике конзервативног друштва које укалупљује идентитете. Са друге стране, карактеризација ликова је, супротно очекивањима, ипак присутна, само што је индивидуална карактеризација ликова из драме измешана са детаљном карактеризацијом прототипичног припадника одређене друштвене категорије. Тако су и Господин Х и Госпођа У, са једне стране карактерисани кроз своје друштвене улоге, на чему се у драми инсистира, али, са друге стране, гледалац има прилику да посматра и њихове личне проблеме и колебања. Наравно, управо је ова деперсонализација и суштина Пекићевог текста, али и у њој постоје нијансе које текст чине ближим читалачком искуству.

Ако се вратимо на питање, шта је то што је у овом тексту екстремно и тако далеко од људске логике да је потребно алхемичарски га сублимирати у књижевној лабораторији, то јест, шта је то што се у самом тексту налази и ствара поетичку разлику између овог текста и *Првог ТВ писма из Енглеске*, видели бисмо да се ради о неколико релевантних елемената – са једне стране то је обрада ироније, а са друге ту је и третман трагичког. Иако Пекић сам ову драму не карактерише формално као фарсу, већ као *ТВ писмо из Енглеске*, овај драмски текст свакако је, као што смо

сугерисали у досадашњем тексту, ближи корпусу његових фарси него комедија, у чему се и слажемо са Фрајндовом (Фрајнд, 2009). Међутим, да ли је хиперболисана социјална анксиозност ликова оно што драму сврстава у фарсе, чинећи је нечему што је алхемичарски створено у лабораторији или ситуација у којој је друштвени и културни притисак на идентитете ликова толико изражен да се под њим у потпуности губи индивидуалност. Иронија, у том свету, долази из тога што, чак и када се ликови одлучују за делање ван социјално одређених норми, они се понашају у складу са својим друштвено дефинисаним идентитетима. То би значило да је тај хиперболисано интрузивни социјални контекст, у коме се ни на који начин не може одаљити од предефинисаних идентитета, заправо представља специфичну дезинтеграцију људске логике о којој Пекић говори у *Позоришту као соби за разбијање стакла*, дезинтеграцију очекиване логике која текст растеже до граница миметичности, чинећи да се кроз то претеривање и грађење ситуације на граници између неке врсте друштвеног иронијског апсурда и аутентичног људског искуства постигне жељени естетски ефекат и сликање живота у контексту опресивне друштвене средине која идентитете искривљује до граница смисла. Наравно, у *Чаробном коферу госпође Х*, управо овај ефекат долази из иронијског судара хиперболисане друштвене компоненте идентитета и тривијалне свакодневице која умногоме обликује судбине Пекићевих ликова.

Управо се у овом судару могу и назрети елементи трагичког, које Пекић у својој „ларвираној“ форми види у готово свим својим комадима. Наравно, трагичко у овој фарси значајно је умањено и сведено, поготово када се упореди са *Првим ТВ писмом из Енглеске* где се доминантни емотивни регистар у завршним деловима драмског текста ближио трагедији, а трагички потенцијал био остварен. Међутим, у *Другом ТВ писму из Енглеске* ситуација је нешто другачија. Тешко је говорити о трагичком у његовој јасно реализованој форми, будући да ликови не доживљавају никакву трагичку судбину. Међутим, назнаке трагичког су на својеврстан начин инхерентно уписане у судбину обезличених ликова који се боре за идентитете у оквиру сопственог опресивног друштвеног контекста. Иако не можемо говорити о трагичном завршетку драме, у самој идеји да обезличени ликови, чак и у ситуацији у којој покушавају да се одвоје од идентитета изграђених под притиском средине, завршавају враћајући се усвоје предефинисане идентитете, онемогућени да се упусте у било шта ван предвиђених оквира. У том контексту, драма се удаљава од ране модернистичке драмске традиције у избеновском кључу и приближава се нешто савременијој драми, на трагу Бекетове или Јонескове драме. Наравно, у *Чудесном коферу госпође Х* не сусрећемо се са потпуним апсурдом и драмом лишеном основних градивних елемената, заплета, карактеризације, драмске радње, али свакако видимо једно кокетирање са драмом апсурда које се огледа управо у лишености разрешења и додиривању трагичког не кроз трагичну судбину ликова, већ баш кроз немогућност било какве промене. Трагичка грешка у традиционалном смислу не постоји, али трагично се рађа управо из обезличеног света лишеног могућности трагедије, што код читалаца ствара нелагоду и доводи до осећања иманентне трагичне природе овог текста, чак иако трагично није формално остварено. Иронично, управо то што јунаци не успевају да почине прељубу, која би у неком класичном регистру била њихова трагичка грешка, ствара осећање нелагоде које у себи садржи компоненте трагичког. Свет у коме се не може побећи од предодређености и друштвене норме, на одређени начин је страшнији од фикционалног света у коме је јунаку дозвољено да оствари своју трагичну судбину, изводећи принцип свог постајања до тачке где га због тога чека страшна судбина. У Пекићевом свету Господина Х и Госпође У нема места за трагично зато што је идентитет суштински непроменљив – непроменљив до тих граница да се чак и у радикалној тежњи за променом, ликови враћају у своје јасно дефинисане улоге. Драма се и завршава управо у регистру анксиозности и нелагоде. Наиме, јунаци се, након ноћи проведене

у чишћењу хотелске собе и бриге о берзанским шпекулацијама буде са подједнаким нивоом нелагоде који постоји кроз целу драму.

„...GOSPODIN: Probudi se! Probudi se!

GOSPOĐA: (*sanjivo*) Šta je?

GOSPODIN: Moramo da ustanemo! (Skače s kreveta, trpa papire u torbu)

GOSPOĐA: Zar već?

GOSPODIN: Šest i trideset je. (Žurno oblači kaput.)

GOSPOĐA (*najednom budna*): Gospode Bože! Zakasniću!

GOSPODIN: Za šta?

GOSPOĐA: (*prosto iskače iz postelje*): Ne znam, naći će se već nešto!“ (Pekić, 2014)

Пекић драму завршава овом назнаком да се за нешто касни, али да је то нешто недефинисано, сугеришући да у свету ових јунака увек постоји неки део њихових идентитета који, њихових живота и уопште иманенције који их притиска и уобличава им постојање, стварајући осећај (и ликовима и публици) да увек постоји неки елемент стварности на који није одговорено, за који се касни и који није урађен како је неопходно. Укратко, трагичност у драми је сугерисана немогућношћу јунака да се остваре у свету у коме увек касне, увек су недорасли и једино што могу да ураде је да перпетуално наставе да се повинују друштвено регулисаним правилима тог света, одигравајући предодређене идентитете и улоге. Чак и када покушају да се одупру том притиску, иронично, они то чине управо у складу са правилима тог света, само потврђујући неумољивост те друштвене, опресивне иманенције.

Како је тема ових драма слична, само оспољена у другачијим жанровским регистрима, и трагичка проблематика је, такође, сродна, међутим, управо у обликовању ироније и оспољењу трагичког, жанровске разлике између ових драма долазе до изражаја. У комедији, ближој људском искуству и ономе што Пекић доживљава као могуће, трагичко произилази из прекорачења у које се Нора упушта, дозвољавајући себи срећу ван друштвено прихватљивих оквира, док се у фарси, трагичко наговештава, и, управо лишавањем света могућности реализације трагичког потенцијала, долази се до онога што ствара нелагоду и гради посебно осећање тешког и неразрешеног.

# Иронија у драми Златно Руно

## Запажања О драмском тексту

У овом одељку дисертације, бавићемо се употребом ироније у драми *Златно руно*, као и појединим сличностима и разликама које ова драма показује према истоименом роману. Како би представљање употребе ироније у самом роману *Златно руно* захтевало барем још један докторски рад, у овом одељку задовољићемо се погледом на иронију у драми и повременим погледом на релевантне одељке самог романа.

Драма *Златно Руно* – драматична фантазмагорија у три дејства са епилогом, представља драмску обраду делова Првог и Другог рачуна Треће књиге златног руна, представљајући дешавања у којима Симеон Сигетски, на захтев Мехмед-паше Соколовића и Кајсунизадеа, дворског лекара султана Сулејмана, прихвата захтев да нашминка мртвог цара Сулејмана, како би од војске била сакривено сазнање о његовој смрти до окончања похода на Беч и доласка његовог сина Селима који би преузео престо.

Како у *Uputstvima za čitanje* пре почетка самог драмског текста аутор историче, драма припада и драмском циклусу *Аргонаутике*:

„Ovo je treći deo ciklusa „Argonautike“, drama o Njegovan – Turjaškima, čiji će prvi deo biti *Kentauromahija ili poreklo vlasništva*, drugi *Pad Carigrada ili kako postati konj*, a kojima pripada i drama *Generali ili srodstvo po oružju*.

Drama je rađena po motivima prve knjige III dela romana *Zlatno runo*, koji će s drugom knjigom tog III dela izaći z štampe u oktobru 1979, dok su I i II deo izašli iz štampe, u izdanju „Prosvete“ jula 1978.“ (Pekić, 2006)

Занимљиво је упоредити ову опаску са оном у ауторском коментару на драму *Генерали* ии приметити да је у тренутку писања *Генерала* Пекић желео да ову драму назове *Ремек дело или судбина уметника*, насловом свакако ближем самом тексту, али да је драма ипак играна и касније објављена<sup>34</sup> под насловом *Златно руно*. Додатно, индикативно је приметити и да, говорећи и о драмском ланцу о породици Његован-Турјашки, у коментару *Генерала* у издању Партизанске књиге из 1984. Пекић помиње и драме *Кентауромахија*, *Зашто смо изгубили априлски рат*, *Небеска скитија*, док у *Uputstvima za Čitanje* у драми *Златно руно*, такође говори о *Кентауромахији*, али помиње драму *Пад Цариграда или како постати коњ*, која није никада није написана. Неке од драма које је аутор поменуо у коментару у издању из 1984. укључене су у романескни опус *Златног руна* (*Небеска скитија*), а неке само нису доживеле светлост дана *Кентауромахија*. У том контексту, оно што је важно истаћи је да између стварања ове драме, 1979. и издања из 1984. можемо приметити да постоји колебање у концепцији како ланац драма о Његован-Турјашкима треба да изгледа, и, такође, да је грађа коју Пекић обликује жива, мешајући се између прозне и драмске форме.

---

<sup>34</sup> Први пут је у текстуалној форми објављена у Аналима Борислава Пекића, где је текст приредио Гојко Божовић у сарадњи са Љиљаном Пекић (Pekić, 2005)

Додатно, важно је приметити и да, у есеју *Pozorište kao soba za razbijanje stakla* (Pekić, 2014), Пекић говор о томе како је тему обрађену у овој драми, која иначе и долази из трећег тома *Златног руна*, морао обрадити и у другим драмским текстовима који, насталим у периоду његовог драмског стваралаштва када је драмску књижевност посматрао као „канту за ђубре“ својих прозних остварења

„Drame su postale *kante za đubre* u kojima sam iz svoje literature iznosio – otpatke. Otpatke, ne u smislu koji bi, s pravom zgrozio sve obožavaoce teatra, ili otpatke, ukoliko je otpadak – a jeste na neki način – sve što pišem, nego sve ono što, iz bilo kakvih razloga, od romaneskne teme, u roman nije moglo stati, a, pre ili kasnije moralo se reći.“ (Pekić, 2014),

Конкретно Пекић говори о нужности за одупирањем тежњи ка мешању временских контекста приликом актуелизације одређених тема и истиче да је, просто, питање уметности и стварности, што је и главна тема овог тома романа, али и драме *Златно руно*, желео да обради и кроз актуелна и савремена дешавања, али да му тематика и окружење трећег тома *Златног руна* нису дозвољавали. У том контексту, имао је потребу да напише потпуно нове драме како би избегао насиље над текстом и у причу о Симеону Сигетском уносио елементе савременог света који би за њу били неприродни.

„Пишући, recimo, *Zlatno Runo*, i u njegovom *Trećem Tefteru* ulazeći u zanatske kozmetičke probleme velikog majstora romejske šminke, Simeona Sigetskog, suočio sam se s večnim odnosom *Umetnosti i Stvarnosti* (u majstorovom slučaju i Istorije odozgo). Tema me je vukla izvesnim aktuelizacijama – po nesrećnom uzoru *Vreme čuda* – istorijskoj inverziji, kalemljenju osobnog i opšteg savremenog iskustva na nešto što se događalo, u sasvim drugim okolnostima, pod Sigetom, godine 1566, što je – opet, po principu *prinudne repeticije* „*modela opstanka*“ - sa situacijom nekog umetnika iz godine 1975. moglo biti *srodno*, ali *baš isto* nipošto nije bilo.... Morao sam Simeona da ostavim ograničenog vlastitim istorijskim uslovima i da ga ne opterećujem celokupnim iskustvom vrste, koji je njegovom tek *sledilo*, od Sigeta naovamo...

U međuvremenu, aktuelan problem odnosa Umetnost i Stvarnosti, kao *danas* otvorena rana, ostao je, morao se lečiti *danas*... Izneo sam z *Trećeg* тома *Zlatnog Runa* otpatke ove teme, s kojima Smeon Sigetski *nije mogao izaći* na kraj onako kako je to meni za dnevnu upotrebu bilo trebalo, i od njih napravio dramu *Umetnost i Stvarnost*... Ali pravi „krivac“ bio je nesrećni Simeon Sigetski, njegova nesposobnost da misli *kao ja*, moje ustezanje da ga na to prinudim“ (Pekić, 2014)

Из горенаведених цитата можемо закључити неколико релевантних момената за драмски текст *Златно руно*. Прво, актуелне теме о природи уметности и стварности које су Пекића мучиле и које нису могле бити остварене како се не би нарушио унутрашњи поетички и стваралачки континуитет, и које су завршиле у сасвим новој драми, што значи да драма *Златно руно* није једна од драма које су служиле као својеврсна стваралачка маргина на страницама романа по којој је аутор исписивао своје драме, што јесте био случај за неке друге драме истог периода. У том смислу, драму *Златно руно* пре можемо посматрати као драматизацију романа него као драму насталу на маргинама романа.

Друга ствар коју можемо уочити у наведеном цитату је да се Пекић у роману и у драми бавио општим искуством односа уметности и стварности, пре него историјском конкретношћу, било да се ради о савременој или историјској димензији овог односа. Додатно, можемо приметити и став да Симеон не мисли о односу уметности и стварност као Пекић, већ као Симеон, што ће бити важно и за свет драме.

## Иронија у драми

Као што смо могли да видимо из претходног одељка, драма се бави, превасходно односом уметност и стварности и то на начин, или барем приближно начину, на који је тај однос представљен у роману.

Оно што је приликом овог одређења интересно за питање ироније релевантно је и питање како је уметник представљен у Пекићевом стваралаштву, а поготово како је представљен у *Златном руни*. Перишић, пишући о Пекићевом односу према уметности и истичући начин представе уметника у *Златном руни* и истиче да је Пекић са посебном иронијом приступио сликању уметности:

„Иронију у односу на књижевности, спрам уметничког позива уопште, Пекић је маестрално транспоновао у своја дела, а у *Златном руни* је иронија која је усмерена према уметности и уметницима најотровнија.“ (Перишић, 2012)

Перишић као пример за Пекићеву иронизацију позиције уметника у овом роману наводи епизоду у којој, у другој књизи *Златног руна*, Симеон Грк, умисливши да ће успети да направити нову врсту помаде од људске столице и направити напредак у уметности шминке, док његова жена Теодора његову инвентивност тумачи као уметничку генијалност. Док Симеон Грк, тако инсистира на оброцима који ће му у његовом подухвату помоћи, али који изазивају гасове које су комшије почеле да примећују, Теодора то приписује томе што су „сви уметници ћудљиви, укратко скренути“. Поред на примерима других, историјских уметника (Његош, Радичевић, Стерија), са којима се Симеони срећу, Перишић додатно примећује незаобилазну улогу коју иронизација игра у представи уметника у *Златном руни*, закључујући да се

„У иронизацији уметничког посла као такво, и у честитој метанаративној самоиронији, тешко може бити оштроумно-пакоснији“ (Перишић, 2012)

Управо тако, ако погледамо и начин на који је у драми представљена улога уметника, видећемо изразиту иронијску амбиваленцију, будући да уметник истовремено представљен са дозом понижавајућег саркастичног отклана, поготово у Кајсунизадеовом монологу, коме Пекић оставља довољно простора да образложи критику уметничке позиције, али и у другом чину, где је и Симеон Тебански представљен као прави симеонски контраст – фирма човека – према Симеону Сигетском, једном од Симеона који су се огрешили о трговачки занат и дрзнули се да се одвоје од главне симеонске линије. Међутим, Пекићева иронија не лежи само у томе да уметнике представи са дозом цинизма и иронијски унизи улогу уметника у свету *Златног руна*, већ мајсторство произилази што оваквој, ниској представи уметника, супротставља и готово свемоћ уметности, посматране као једнаке божанском стварању. Управо је Симеон тај који успева да оживи мртваца, а тиме и да спаси турски поход (или осуди Грчку револуцију на пропаст). На овој иронијској амбиваленцији и почива читава драма, тензија између и унутар јунака, али и главна представа уметности како у овој драми, тако, вероватно и у поетици целог *Златног руна*.

Ако се вратимо на негативну представу уметника, заиста ћемо видети иронијску оштрицу уперену пре свега ка самој фигури уметника, његовом друштвеном положају, његовој личности, пре него ка самој уметности. И у примерима које је Перишић навео у *Златном Руни*, и у самој драми, готово се по правилу ради о критици социјалног положаја и конкретног уметника, него што је реч о критици саме природе уметности, њене моћи или важности. У монологу против уметника, провоцирани Кајсунизаде и износи критику уметника:

„Umetnik! Kalitehnis! Veliki umetnik romejske šminke! Govno! Viđao sam ja te takozvane umetnike te pesnike ulizičkih oda, ta mazala carskih paunica, te propalice kako se, anonimni i bedni, provincijski zbunjeni i uplašeni, u čoporima dovlače iz najmračnijih budžaka Carstva, misirskih blatišta balkanskih kasaba, arabijskih peščara, anadolskih pustara, s persijskog gorja...” (Pekić, 2006)

У подужем монологу, свакако можемо уочити и иронијску жаоку уперену пре свега у фигуру уметника, уметника пуног себе који је, заправо, представљен као некорисни социјални паразит. Уметника који тражи протекцију и меценство, продаје маглу и, на крају, пун себе, без мере инсистира да се његово дело и лик поштују.

Међутим важно је приметити да, чак и у овако негативној представи уметника, у драми можемо видети да, и када критичари уметника говоре о њима негативно, ликови не блате уметност. Кајсунизаде тако, представљајући уметнике као бескорисне, уображене пијавице, заправо, кроз критику њих, показује да уважава уметност саму. Он ће тако рећи да уметници немају „аполонијског заноса“, говори да им уметност није важна већ да су важни уметници, говори да је њихова уметност једва и техничка, а да се о калитехници не може ни говорити. Све ово показује да Кајсунизаде, у ствари, има представу о томе шта је уметност и како би требало да изгледа, а да своју циничну иронију усмерава искључиво према фигури уметника.

Са друге стране, ако на тренутак погледамо у други чин драме, видећемо да, када представља уметнике, Симеон Тебански уметнике набраја на дну социјалне лествице, смештајући их заједно са просјацима, дервишима и врачевима, За Симеона Тебанског, они су сви заједно са уметницима „sirotinja i belosvetski fukar“. Овај поступак је у драму пристигао из романа, у коме је такође примењен поступак каталогизације. Како Перишић истиче:

„Све то, у карактеристичној постмодернистичкој аутопоетичкој иронији, свршава се у каталошкој аутопародији уметности саме и сопственог дела које претендује да буде па шта друго него та уметност. У једном набрајању износи се читав каталог оријенталних, страних, queer занимања....

...Међу свим овим симболичким циркузантима, Пекић је за крај каталога оставио оно 'најгоре': уметнике и уметност која, у пекићевској иронији, као подводица пред собом или са собом доноси све оно што ремети 'поштен свет'. Уметност се у тенденциозно великом делу романа веже за циркус, као што је случај са данашњом“ (Перишић, 2009)

Заиста, поново можемо видети иронијски отклон, али важно је поставити питање да ли се заиста ради о иронизацији уметности, или је и даље фокус на социјалном и економском положају уметника или карактеристикама уметника као личности.

Поред ове иронијске ауторефлексије и својеврсне самокритике, у драми је ироничан и амбивалентан однос према самој уметности додатно истражен. Наиме, уметност је представљена као нешто што може да оживи мртвог човека, нешто што не само да може да га оживи, него што као, што Симеон и тврди Кајсунизадеу, може да га поново створи тако да изгледа жив. Уметност у том контексту добија моћ да утиче на историју, моћ да одлучује битке и судбине читавих држава, могућност да чини чуда. Међутим управо је ова свемоћ суочена са иронијском представом о уметнику са дна социјалне лествице, уметнику који је банкрот и ништарија, од саме помисли да му син постане уметник, Симеон Тебански чупа косу и хвата се за главу. Иронијска поставка у драми и лежи у томе што управо такав уметник, маргиналац са дна социјалне лествице, долази у позицију моћи у којој одлучује о судбини света.

Управо ова иронијска позиција и извлачи из Симеона година скупљану фрустрацију, те своју моћ злоупотребљава у гротескном обрту моћи између њега и Кајсунизадеа. Наравно, још

једна иронијска равна лежи и у политичкој сфери, где су и Симеон и Кајсунизаде принуђени на својеврсну иронијску игру у којој и један, као Грк и Цинцарин, и један и други хришћани, у контексту турског двора, морају да своје референцијалне исказе прилагођавају ситуацији, пазећи шта говоре, али истовремено и испитујући један другог у покушајима да одгонетну да ли онај други разуме скривено значење њиховог говора. Наиме, и један и други, свесни намера оног другог, опрезно испињавају и одлучују шта да кажу и како да наставе, индиректно говорећи о томе шта би било када би, на пример, шминка била убедљива, али не довољно, како би, искључиво на иронијској разини, не рекавши ништа инкриминишуће,

Важно је истаћи да се у позицији саме уметности која чини чуда остварује још један иронијски слој, а то је свест да се ради о илузији. Симеон је свестан да истовремено мора да поново створи Султаново лице, али да је то што ће створити имитација, обмана, илузија. Наравно, иронија лежи управо у истовременом остваривању свемоћи – демијуршком креирању новог света и стално присутној свести да је реч о простом шминкању. У драми је ова политичка игра и одлучивање о судбини Грчке и грчког ослобођења од Турске добила још један, ироничан и груб обрт, будући да их, и након иронијског плеса пажљивог бирања речи са циљем прикривања стварног њиховог значења, Мехмед-паша обојицу дави гајтаном. Овакав крај са собом носи и својеврсну иронизацију идеје моћи уметности. И поред тога што је у једном моменту Симеон стварно имао готово неограничену моћ над стварношћу, та моћ је била танана, неодржива и на крају је морала поклекнути пред правом, политичком, неумољивом моћи.

Додатно, иронија у драми, а ни у кореспондентном делу романа, не зауставља се на иронизацији положаја уметника, већ се протеже и на друге делове текста. И у оквиру самог драмског текста, али и у оквиру света Златног руна уопште, важно је приметити и иронијску позицију у којој је Симеон Сигетски истовремено и најнеуспешнији од Симеона – сиромашни уметник на друштвеној маргини који никада није остварио симеонске идеале трговца или фирма човека и, управо такав, он долази у позицију неизмерне моћи, у позицију да одлучује о судбини целог света. У роману се, на тренутак, пре него што је убијен и богати знатно више него што су Симеон Тебански и Симеон Цариградски као фирма људи икад успели да стекну. Иронија лежи управо у томе што, и поред свих симеонских инсистирања на бизнису и трговини, најуспешнији међу свима њима заправо постаје уметник.

## Закључна разматрања

„If irony was made of strawberries, we'd all be drinking a lot of smoothies right now.“ (Parker & Stone, 2003)

Закључак смо почели чувеним цитатом из цртане серије Саут Парк, цитатом који у савременој популарној култури и постаје синоним за коришћење ироније. Разлог за избор управо овог цитата је што је Пекићево писмо, било да се ради о драми или о прози, заиста испуњено широким и дивергентном палетом употребе ироније. Теже би било пронаћи драму, роман, приповетку, па чак и дневнички запис који на један или други начин у свом композиционом и идејном ткању нема иронију, или, барем, није иронијски интониран него пронаћи текст који је у себи садржи. У том смислу, Пекићево стваралаштво је интегрално повезано са иронијским дискурсом и, уопште, иронијским односом према идеологији, култури, историји, политици и дискурзивној стварности уопште.

Како смо на почетку истакли, драма Борислава Пекића је, како за читалачку публику, тако и за књижевнонаучну интелигенцију, увек била у сенци његових прозних остварења, својеврсна *terra incognita*, како је назвао Светислав Јованов, позивајући се управо на Пекићеву одредницу у коментару драме *На лудом белом камену*. Овом дисертацијом желели смо да понудимо допринос истраживању овог, релативно, новог континента, или барем острва изгубљеног у мору Пекићеве прозе и есејистике.

Пекићева употреба ироније у драмском опусу, која се креће од декоративне сигнализације, што смо имали прилике да видимо на почетку његових политичких фарси, *У Едену, на истоку* и *Како се калио један господин*, преко иронизације свакодневице (*Јудејски триптихон*, *На лудом белом камену*), затим друштвене критике (политичке фарсе, *ТВ Писма из Енглеске*, *Рађање једног записника*) па до истанчаних и софистицираних употреба обликом деликатне иронијске игре значењима, искоришћене приликом изградње тема као што је судбине уметника у *Златном руну* или грађење слике света у *Генералима*, представља доминантни модус организације Пекићевог драмског текста. Укратко, било да се ради о анализираним драмама или кореспондентним прозним текстовима, употреба иронијског дискурса у стваралаштву писца *Златног руна* представља поетичку константу и водећи поетички меридијан који се протеже кроз целину његовог књижевног опуса.

Наравно, питање које се на крају незаобилазно намеће је шта је што се постиже оваквом свеprisутношћу иронијског текста и шта је узрок његовог учешћа у готово сваком Пекићевом тексту? Као што је већ речено, Пекић иронију користи на различите, који се протежу од текстуални сигнала читаоцу са декоративном функцијом до композиционих принципа и интегралног осећања у изграђивању слике света. Готово да бисмо могли рећи да постоји својеврсна немогућност да се од ироније побегне и да се стварност прихвати без иронијске дестабилизације у свом референцијалном лику. Било да се ради о великој теми као што је демистификацији идеолошких дискурзивних механизма или представљање немоћи просветитељске рационалности да се супротстави стихији историје, било да се ради о малим темама као што је прељуба обичних средњокласних људи, Пекићу као да је неопходно да теми приступи са иронијском релативизацијом. Из овога постаје јасно да у правом кључу постмодернизма, Пекићеви драмски, али и прозни јунаци, не успевају да изађу на крај са светом еманираним у колоплету дискурзивних пракси и различитих гласова који се боре за дискурзивну превласт. Управо суочени са светом у коме се значења дестабилизују, постају клизава и флексибилна, иронија постаје кључна стратегија

за суочавање са стварношћу. Према свему се ствара иронијски отклон зато што је немогуће веровати ни сопственим представама стварности, а камоли доминантним дискурсима који се представљају као стварносносни претенденти на истину – идеологија, религија, наука, историја. Сваки од њих нуди своје референцијалне истине, али у свету Пекићевог драмског и прозног стваралаштва, све референцијалне „истине“ нужно су супротстављене и оно другом, иронијском значењу, значењу које долази из контекста, значењу које долази из иманенције, значењу које аутор и читалац (а можда и ликови) у свом прећутном иронијском пакту користе како би се заштитили од агресије доминантних дискурса. Право питање, у том контексту, није да ли у Пекићевим текстовима има ироније, већ да ли би Пекићеви текстови постојали да је нема. Подсетимо се и шта Пекић сам о својој иронији каже.

„Ironija ulazi u taj književni lonac kao moj opšti pogled na stvari. Ona je konstitutivni deo mog književnog rukopisa. Ona nije namerna, ona je prirodna, dakle, u mom slučaju, neizbežna. Ona se, naravno, sa objektivnošću ne slaže. Ali ja nikad nisam tvrdio da sam objektivan. Ja sam samo govorio kako prema nepristrasnosti imam izvesnu racionalnu težnju.“ (Pekić, Vreme reči, 1993)

И сам свестан да је иронија његов „општи поглед на ствари и конститутивни део његовог књижевног рукописа“ аутор истиче да је иронија у његовом случају „природна“ и „неизбежна“. Управо та неизбежност је оно и природна тенденција ка преламању стварности кроз призму иронијског значења је оно што смо и имали прилике да видимо у свим анализираним делима, што прозним што драмским. Свет Пекићевог дела је по својој природи ироничан.

Иронија се тако издиже из пуке фигуре стила, прерастајући у семантички механизам за својеврсно сукобљавање са стварношћу, што смо и видели приликом анализе Пекићевих дела, али, она се издиже и степен изнад тога, постајући један од доминантних погледа на свет – свет испражњен могућности остварења истине, свет релативних значења, значења која се преплићу и колебају, значења која, у међусобном садејству стварају нову стварност.

Подсетимо се и другог цитата из *Времена речи* којим аутор износи сопствени став о иронији:

„Moja ironija ne potiče od zlovolje ili mizantropije, nego iz spoznaje naše ograničenosti i neograničenosti i neprimerenosti naših ciljeva i ambicija. To je osmeh s omčom oko vrata. S omčom tih istih ciljeva i ambicija.“ (Pekić, Vreme reči, 1993)

У овој, и по себи самој иронијској, па и гротескној слици у којој имамо осмех са омчом око врата, Пекић управо сублимира употребу сопственог иронијског тона и разлоге за обликовање иронијске слике света у својим делима. Спознајући сопствене ограничености и, са њима природу иманенције, јер, да бисмо их разумели морамо разумети и свет који их окружује, иронија произилази као својеврсни пркос над свешћу о сопственој немоћи и неприлагођености у свету који, упркос разумевању, не можемо савладати.

Као што смо већ истакли, Пекић је без сумње примарно доживљаван као прозни писац, о чему и не може и не треба започињати претерану расправу – он на томе и сам инсистира, излажући своје аутопоетичке ставове о сопственом драмском стваралаштву као текстовима написаним на маргинама романа. Међутим, и поред овог смештања драме у други план, Пекић ипак ствара тридесетак драмских текстова, од којих се за поједине без оклевања може рећи да стоје раме уз раме са врхунцима српске драмске књижевности друге половине двадесетог века.

Ослањајући се са једне стране на драмску традицију Бекета, Јонеска, Шоа и Адамова, а са друге и даље остварујући јаке везе са модернистичким грађанским позориштем ибзеновског и

Крлежиног типа, Пекићева драма се колеба између грађанске драме и авангардне драме. Гледајући драме као што је *Чај у пет* можемо уочити да Пекићев текст нешто од своје тематике и начина представљања дугује Ибзену, али, гледајући драме као што је *У Едену, на истоку* или *Како се калио један господин*, видећемо да још више дугује драмској авангарди. Иронија, која свој пут налази и до једне и до друге драмске традиције у оквиру Пекићевог драмског опуса у једном контексту помаже драмском тексту да у себи активира трагичка значења (*Чај у пет*), а у другом контексту, омогућује му да додатно истакне апсурдност представљеног света (*У Едену, на истоку*).

Наравно, о трагичком у Пекићевој драмској књижевности тешко је говорити у чистом смислу. Како је и сам истакао, он пише комедије и фарсе са „ларвираном“ трагичношћу. Наравно, ова „ларвирана“ трагичност у драмама као што је *Чај у пет* и налази своју готово потпуно трагичку артикулацију, док се у драмама ближим авангардној традицији и театру апсурда, најчешће обликованим као фарсе, трагичко не може оспољити у свом традиционалном облику, будући да је свет фарси обележен апсурдом и лишен смисла који би омогућио остварење трагичког. У свету апсурда, принципи чијим би се изневеравањем и сукобом дошло до трагичке судбине, иронијски су представљени као неодрживи и бесмислени. Међутим, чак и у контексту комада који се приближавају драми апсурда, „ларвирани“ трагички потенцијал о коме Пекић говори, иако не успева да се оствари кроз судбину ликова, активира се управо у домену поставке самог тог света, где трагична судбина ликова не произилази из њихове трагичке грешке, трагичке кривице или великог догађаја који им уништава животе, већ долази управо из смог ткања света лишеног смисла, света у коме се свака истина иронијски да разорити, а оне које не прођу кроз иронијску релативизацију, ако их и има, не могу успоставити дискурзивну доминантност услед тога што само ткање фикционалних светова, не трпи претенциозне истиноносне наративе, који би, донекле и били потребни за остварење трагичког.

Управо због овакве поставке драмских фикционалних светова, Пекић најчешће посеже за фарсом као жанровским решењем својих комада. Фарса му, као жанр, реинтерпретиран у драми двадесетог века (Sarazak, 2015), омогућује да са једне стране задржи једноставан и прост фикционални свет, ликове без много много карактеризације, једноставну драмску радњу и тако стварност представи као огољену и лишену смисла, али да истовремено задржи и склоност ка интелектуализацији проблема и истанчану иронизацију којом је фикционални свет прожет. Апсурд се такође појављује као једна од семантичких категорија за које је, поред ироније, у драми посебно заинтересован. Лишавајући смисла елементе својих драмских светова од којих би се смисао очекивао (и захтевао), Пекић ствара подлогу за иронијско извртање значења елемената тих светова. Апсурд се, у том контексту, намеће као врло сродна семантичка категорија, такође заснована на манипулацији значењем, која се и појављује раме уз раме са иронијом. На тај начин, Пекић и успева да изгради драмски контекст у коме све делује огољено и једноставно, ликови грубо карактерисани и сведени на типове, а да истовремено уђе у коштац са деликатним проблемима политике, културе, идеологије, уз готово неизоставно присутно осећање трагичности сакривене иза апсурдности самог света.

Важно је истаћи и да аутор пишући драме, поготово фарсе, готово се по правилу бавећи темама идеологије, политике, тоталитаризма и пораза двадесетовековног рационализма, не преза од ангажованог наступа, штавише и отворено му тежи, што каже у аутопоетичким текстовима у којима свој ангажман и истиче, али и што показује инсистирајући на иронијом нескривеној, али на иронији заснованој критици друштва, културе, политике. Поредићи *Како упокојити вампира* са драмом *Рађање једног записника*, која представља прераду и драматизацију одређених делова романа, показали смо начин на који Пекић третира драму као жанр много ближи и захвалнији за

књижевни ангажман, док прозу и романескни контекст резервише за истанчану критику филозофије, тоталитарзма и суптилно иронијско поигравање са различитим елементима значења. У том смислу, драма за Пекића, и поготово иронијски приступ драмском свету, а кроз њега и социополитичком контексту читалаца/позоришне публике. Ослањајући се на директни контакт са публиком и на загарантовано присуство семантичког садржаја друштвенополитичког контекста који публика самим својим присуством доноси, Пекић драму и позориште третира и као платформу за ангажовано политичко деловање које је, барем у контексту Југославије друге половине двадесетог века, најбоље било завити велом ироније који је и остварио још једна слој дистанце између онога што је *писац хтео да не каже* и онога што је публика морала разумети.

Са друге стране, Пекићева прозна иронија је знатно истанчанија, поливалентнија и суптилнија. Иако се често баве истим или готово истим проблемима, а неретко драме и настају као драматизације прозних предлога (*Златно руно, Јудејски триптихон...*), у прози Пекић има више простора полемику, коментар, сугестију, дијалог са читаоцем. Драма му, у том смислу, остаје фокусирана на субверзивно, критичко, политичко, ангажовано, забављачко. Иронијски механизам који користи у оба жанра је сличан, постиже се и сличан тон, али је резултат другачији. Механизам, наравно почива на идеји сударања семантичког садржаја изреченог, референцијалног значења самог текста, са семантичким садржајем контекста, било да се ради о књижевном, друштвеном, интертекстуалном... Међутим, иронија која се остварује у прози омогућује вишеслојну иронизацију, што смо и видели у примеру анализе *Како упокојити вампира* и *Ходочашћа Арсенија Његована*, као и драма које ове романе прате. Иронија у прози омогућује вишеслојну критику друштва, подривање концептуализације стварности, смештање читаоца у позицију у којој, суочен са мноштвом различитих опречних и супротстављених значења, иронијски доведених у међусобну везу, губи јасну слику о томе шта је стварно. Управо се кроз одржавање константе иронијске амбиваленције текста, у овим романима, али и осталим Пекићевим иронијски интонираним прозним делима, слика света гради кроз дискурзивну борбу опречних или, барем различитих, значења. Наравно, циљ овакве иронизације и јесте дезинтеграција и огољавање дискурзивних механизма који конструишу реалност читалаца. Иронија у драми је ретко усмерена у овом правцу. Иако и у драми иронијско подривање стварности није реткост, оно је често продукт самог иронијског механизма, док је права *differentia specifica* Пекићеве ироније у драмском тексту управо њена ангажованост и усмереност иронијске оштрице према одређеном сегменту стварности читалаца/гледалаца. У том смислу, Пекићу је најчешће служила за иронијско поигравање значењима и довођење читаоца у позицију интерпретативне амбиваленције, у којој је немогуће одлучити се за право значење текста, будући да су сва права, супротстављена и неретко подједнако значајна. Са друге стране, иако је било појединих драма које су достигле овај ниво естетичког и текстуалног обликовања (*Геренали, У Едену, на истоку*), оно у чему драме далеко предњаче над прозом је управо везивање ироније за историјски, друштвени и политички контекст.

На крају, волели бисмо да истакнемо да ову дисертацију, као и истраживање ироније у драми Борислава Пекића треба посматрати као корак ка обједињеној драмској поезији Борислава Пекића, на коју српско проучавање књижевност и позоришта још увек чека.

# Литература

## Изворна литература

- Pekić, B. (1984). Kako se kalio jedan gospodin. У В. Pekić, Na ludom, belom kamenu (стр. 277-323). Beograd: Partizanska knjiga.
- Pekić, B. (1984). Obešenjak. У В. Pekić, U Edenu, na istoku (стр. 267-320). Beograd : Partizanska knjiga
- Pekić, B. (1984). Pozorište kao ispovedaonica. У В. Pekić, Tamo gde loze plaču (стр. 90-136). Beograd: Partizanska Knjiga.
- Pekić, B. (1984). U Edenu, na istoku. Beograd: Partizanska knjiga.
- Pekić, B. (1984.). Na ludom, belom kamenu ili Buđenje vampira. У В. Pekić, Na ludom, belom kamenu - odabrane komedije (стр. 5-113). Beograd : Partizanska knjiga.
- Pekić, B. (1984). Na ludom, belom kamenu - odabrane komedije. Beograd : Partizanska knjiga .
- Pekić, B. (1991). Kako upokojiti vampira. Beograd: Prosveta.
- Pekić, B. (1991). Kako upokojiti vampira. Beograd: Prosveta.
- Pekić, B. (1993). Vreme reči. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Pekić B. (2006). Čisti i nečisti ili Čudo u Jabnelu u Roboti i sablasti Novi Sad: Solaris
- Pekić, B. (2006). Rađanje jednog zapisnika. У В. Pekić, Roboti i sablasti (стр. 87-129). Novi Sad : Solaris.
- Pekić, B. (2006). Rađanje jednog zapisnika. У В. Pekić, Roboti i sablasti (стр. 89-129). Novi Sad : Solaris.
- Pekić, B. (2006). Roboti i sablasti. Novi Sad: Solaris.
- Pekić, B. (2007). Izabrane drame. Novi Sad: Solaris.
- Pekić, B. (2009). Blagosloveni i siromašni duhom ili Čudo u Gadari. Anali Borislava Pekića.
- Pekić, B. (2014). Čaj u pet. У В. Pekić, Izabrane drame II (стр. 231-287). Beograd : Laguna .
- Pekić, B. (2014). Čarobni kofer gospođe X ili  $X+Y=0$ . У В. Pekić, Izabrane drame II (стр. 193-229). Beograd: Laguna.
- Pekić, B. (2014). Pozorište kao soba za razbijanje stakla. У В. Pekić, Korešpondencija Izabrane drame I (стр. 9-29). Beograd : Laguna.
- Pekić, B. (2015). Pisma iz tuđine. Beograd: Laguna .
- Pekić, B. (1991). Vreme čuda: povest. Beograd: Prosveta
- Пекић, Б. (1971, 5). Позориште као исповедаоница. Сцена , стр. 119-135.

## Литература о Пекићу

- Батуран, В. (1989). Романи Борислава Пекића. Никшић: Универзитетска ријеч.
- Божовић, Г. (2009). Историја, мишљење и приповедање у роману Како упокојити вампира. Петика Борислава Пекића - преплитање жанрова, 183-193.
- Бошковић, Д. (2009). Заблуде Модернизма: Пекић. Поетика Борислава Пекића, 89-96.

- Брајовић, Т. (2009). Други као огледало: Компаративно-имаголошко читање Пекићевих Писама из Туђине. Поетика Борислава Пекића - Преплитање жанрова, 245-256.
- Брђанин, Б. (2009). О грешкама и огрешењима или о датовању и вредновању: Пекићеве драме упанорами српске драматике друге половине 20. вијека. Поетика Борислава Пекића - преплитање жанрова, 395-417.
- Гордић Петковић, В. (2009). Идентитет и Фарса: Драме Борислава Пекића. Поетика Борислава Пекића - преплитање жанрова, 385-395.
- Живковић, А. (2012). Пекићево писмо: Време чуда. Липар. год 13 бр. 47 стр. 119-126
- Јеремић Љ. (1978). Проза новог стила. Београд: Просвета
- Јерков А. (2009). Све о Пекићу: Шта је важније од свега у Поетика Борислава Пекића – Преплитање жанрова, Београд: Институт за књижевност и уметност; Службени гласник
- Јерков, А. (1992). Пекићева цинична интертекстуалност. Књижевност год. 47. бр 11/12
- Јерков, А. (1996). Немоћ историје, историја немоћ. Реч год. 3 бр. 28 pp. 73-80
- Јованов С. (1994). Пикник на Голготи (светска књижевност Борислава Пекића); Београд: Време књиге
- Јованов, С. (2005). Пекићева иронијска клопка . Анали Борислава Пекића , 135 - 143.
- Кулић, М. (2021, Април). Драмски експерименти Борислава Пекића. *Philologia Mediana*.
- Микић, Р. (1981). Романи Борислава Пекића или како упокојити прошлост у Ходочашће Арсенија Његована. Београд: Нолит
- Милошевић, Н. (1984). Борислав Пекић и његова „митомахија у Одабрана дела Б. Пекића, књ. 1. Београд: Партизанска књига
- Мустеданагић Л. (2009). Гротескни реализам и карневализација у Златном руну Борислава Пекића. У Поетика Борислава Пекића : преплитање жанрова. Београд:
- Пијановић, П. (1991). Поетика романа Борислава Пекића. Београд: Просвета.
- Рајевска, Ј. (2009). Испитивање савести - проблем компромиса у Пекићевим делима Како упокојити вампира и Године које су појели скакавци. Поетика Борислава Пекића - преплитање жанрова, 169-181.
- Симитовић, Ј. (2010). Наративни поступци у Времену чуда Борислава Пекића. Свеске. год 20 бр. 95 стр. 83-90
- Стојановић, М. (2009). Драмско и приповедно у контексту жанровске хибридизације. Поетика Борислава Пекића - преплитање жанрова, 4017-433.
- Томић, Ј. (2020). Жанровска поливалентност у драмским текстовима Борислава Пекића. Борислав Пекић - деведест година од рођења , 165-183.
- Фрајнд, М. (2009). Драмски Експерименти Борислава Пекића . Поетика Борислава Пекића - преплитање жанрова, 375-385.
- Чудо у Јабнелу [Позоришни програм] : драма : премијера 12. мај 2005. / Борислав Пекић ; драматизација и режија Милан Белегишанин

- Ahmetagić, J. (2001). Antički mit u prozi Borislava Pekića. Beograd: Književna reč.
- Ahmetagić, J. (2006). Antropopeja – Biblijski podtekst Pekićeve proze. . Beograd: Draslar partner.
- Ahmetagić, J. (2014). Stanje poricanja: Ironija i memorija (suočavanje sa krivicom Pekićevog Konrada Rutkovskog) . У Ј. Ahmetagić, Pripovedač i priča. Leposavić: Institut za srpsku kulturu.
- Gordić Petković, V. (2007). Odvratna starost - Pekićev Čaj u pet. Anali Borislava Pekića, 172-177.
- Gordić Petković, V. (2008). Dramsko delo Borislava Pekića: Susret kultura i ideologija. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, 78-84.
- Gordić Petković, V. (2008). U Pekićevom Apsurdisatnu. Anali Borislava Pekića, 221-225.

- Jelušić, S. (2007). Pekić kao dramski pisac. У S. Jelušić, Prometejev pad. Cetinje: FDU.
- Jovanov, S. (2005). Pekićeva ironijska klopka. Anali Borislava Pekića, 135-143.
- Jovanov, S. (2006). Gore je dole, ili maska svih maski. У B. Pekić, Roboti i Sablasti (стр. 347-354). Novi Sad: Solaris.
- Lukić, J. (2001). Metaproza: čitanje žanra. Beograd: Stubovi Kulture.
- Mustedanagić, L. (2002). Groteskni brevijar Borislava Pekića. Beograd: Stylos.
- Mustedanagić, L. (2007). Predgovor У B. Pekić, Izabrane drame - Borislav Pekić.

## Општа литература

- Бахтин, Михаил, Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић, Нолит, Београд 1978.
- Волк, П. (1990). Позоришни живот у Србији 1944-1986. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ .
- Волк, П. (1995). Писци националног театра. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Волк, П. (2006). Између краја и почетка. Београд : Музеј позоришне уметности Србије.
- Делез, Ж. (1998). Покретне слике. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића
- Деретић, Ј. (2002). Историја српске књижевности, треће издање. Београд: Просвета.
- Јовановић, Р. (1984). Позориште и драма . Београд: Вук Караџић.
- Квинтилијан, М. Ф. (1985). Образовање говорника. Веселин маслеша.
- Кошинар, С. (2006). Наратолошки аспекти транспоновања литерарног текста у радиофонско дело у Зборник Матице српске за књижевност и језик 54:1 стр. 147-167
- Марјановић П. (1985). Југословенски драмски писци XX века. Нови Сад: академија уметности
- Марјановић, П. (1997). Српски драмски писци XX столећа. Нови Сад- Београд: Матица српска-ФДУ-Академија уметности.
- Марјановић, П. (2005). Мала историја српског позоришта XIII-XXI век. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Милошевић, Н. (1984). Борислав Пекић и његова „митомахија у Одабрана дела Б. Пекића, књ. 1. Београд: Партизанска књига
- Палавестра, П. (1972). Послератна српска књижевност. Београд : Просвета.
- Селенић, С. (1977). Савремена српска драма. У Антологија савремене српске драме. Београд: Српска књижевна задруга .
- Стаменковић, В. (1987). Предговор. У С. Владимир, Савремена драма I (стр. 6-35). Београд: НОЛИТ.
- Стојановић Н. (2010). Иронија и истина. Летопис Матице српске 485:5 стр 903-913
- Стојановић, Д. (2003). Иронија и значење. Београд: Едитпринт.
- Стојковић, Б. (1979). Историја српског позоришта. Београд: Музеј позоришне уметности .
- Avenessian, A. (2015). Irony and the Logic of Modernity. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Behler, E. (1990). Irony and the discourse of modernity. Seattle: University of Washington press
- Bodrijar, Ž. (1991). Simulakrumi i simulacija. Novi Sad: Svetovi.
- Booth, W. (1974). A Rhetoric of Irony. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Brajić, T. (1990). Kontroverzni metatekst. Književna kritika. god. 21 br. 5/6 str. 71-80
- Cleyes, G., & Sargent, L. T. (1999). The Utopia eader. New York and London: New York University Press.
- Colebrook, C. (2004). Irony the New ritical. New York : Routledge.
- Dane, J. A. (2011). The critical mythology of irony. Athens, Georgia: University of Georgia Press

- de Man, Paul, (1996). *The concept of Irony u Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota press
- Deleuze, G. (1990). *the Logic of Sense*. New York : Columbia University Press.
- Derida, Ž. (1976). *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin masleša.
- Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's*. Evanston: Northwestern University.
- Eko U. (2002). *Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja u O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa
- Fire F. (1996). *Prošlost jedne iluzije – komunizam u 20. veku*. Beograd: Paideia
- Fowler, R. (2007). *Newspeak and the Language of the Party* . Y H. Bloom, Bloom's Modern Critical Interpretations: 1984, Updated Edition (crp. 93-109). New York: Chelsea House Publishers .
- Fuko, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati*. Beograd: Prosveta .
- Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words* . Cambridge: Harvard University Press .
- Hačn, L. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
- Hoffmann, L. (2016). *Postiorny - The nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers* . Bielefeld : transcript Verlag.
- Holdcroft D. (1983). *Irony as a Trope, and Irony as Discourse*. *Poetics Today* Vol. 4, No 3 pp. 493-511
- Hollier, D. (1994). *A New History of French Literature*. Cambridge, London: Harvard university Press.
- Hutcheon L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univeristy press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction* . New York, London : Routledge.
- Hutcheon, L. (1992). *The Complex Functions of Irony*. *Revista Canadiense de Estudio Hispanicos* , 16, 219-234.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Kirby, A. (2006). *The death of Postmodernism and Beyond*. *Philosophy Now*, no. 58.
- Konstantinou, L. (2017). *Four Faces of Postirony. Y Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (crp. 87-103). Lonond - New Your: Rowman & Littlefield.
- Lear J. 2011. *A case for irony*. Cambridge, Massachusetts: President and Fellows of Harvard College
- Lotman, J. (1976). *Semiotics of Cinema*. Michigan: University of Michigan
- Lotman, J., Cvijan, J. (2014). *Dijalog sa ekranom*. Beograd: Filmski centar Srbije
- Lukač, Đ. (1978). *Henrik Ibzen. Pokušaj stvaranja građanske tragedije. Y Đ. Lukač, Istorjia razvoja moderne drame* (crp. 237-269). Beograd: Nolit.
- Liotard J. F. (1984). *The postmodern condition*. Manchester: Manchester University Press
- Marčetić, A. (2009). *Istorija i priča*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New Yourk: Methuen .
- Mikhail N. Epstein, A. A.-G. (2015). *Russian Postmodernism New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Berghahn Books.
- Milutinović, Z. (1992). *Postmodernizam: leksikografska obrada i Postmodernizam kao kritički pojam u Negativna i pozitivna poetika*. Novi Sad: Matica srpska
- Muecke, D. C. (1982). *Irony and the Ironic*. London and New York: Methuen.
- Muecke, D. C. (2018). *Irony and the ironic*. Abingdon: Routledge
- Newmark, K. (2012). *Irony on Occasion: from Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*. New York: Fordham University press
- Parker, T., & Stone, M. (2003). *South Park, Season 7, Episode 2*. Comedy Central.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ruiz Gurillo, L., Belen Alvarado Ortega, M. Irony and Humor: From pragmatics to discourse. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Sarazak, Ž. P. (2015). Poetika moderne drame. Beograd: Clio.
- Searle, J. (1969). Speech Acts. Cambridge : Cambridge University Press.
- Timotheus Vermeulen, R. v. (2010). Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2(1).
- White, H. (1973). Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Žakar, E. (1981). Kompozicija i njene tehnike. U M. Miočinović, Moderna teorija drame (стр. 471-497). Beograd: Nolit.

## Биографија аутора

Лазар Бојичић је рођен у Смедереву 1992. где је завршио основну школу и гимназију. Након тога, 2011. уписује основне студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду на групи српска књижевност и језик са компаратистиком. Основне студије завршава 2015. године са просеком 9,87 и исте године, на истом факултету уписује мастер студије српске књижевности које завршава са просеком 10,00. Тема мастер рада је *Иронија у делима Душана Ковачевића*. Главна интересовања на студијама везана су за савремену прозу и драму, књижевност 20. века, теорију књижевности, књижевност постмодернизма, теорија нарације, књижевност и филм.

Од 2008. активан је на семинарима у Истраживачкој станици Петница, где током средње школе иде у својству полазника семинара лингвистике, да би током студија постао асистент и, од 2015. до 2019. био руководиоца програма за основце, стране и домаће средњошколце.

Од 2017. до 2021. ангажован је као стипендиста при Институту за књижевност и уметност.

Током школовања Лазар је стипендиста од 2009. до 2014. стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја за изузетно надарене ученике и студенте. Од 2015. до 2017. је стипендиста Доситеја - Фонда за младе таленте Републике Србије. Од 2017. до 2021. Лазар је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја за студенте докторских академских студија.

Последњих неколико година, бави се изразито некњижевним пословима.

*Прилог 1.*

## **Изјава о ауторству**

Име и презиме аутора: Лазар Бојичић

Број досијеа: 16077/Д

### **Изјављујем**

Да је докторска дисертација под насловом

*Иронија у драмама Борислава Пекића*

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, 1. април 2025

**Потпис аутора**

---

Прилог 2.

## **Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора: Лазар Бојичић

Број досијеа: 16077/Д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: Иронија у драмама Борислава Пекића

Ментор: проф. др Предраг Петровић

### **Изјављујем**

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду

У Београду, 1. април 2025

**Потпис аутора**

---

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

*Иронија у драмама Борислава Пекића*

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Београду, 1. април 2025

Потпис аутора

---