

Иван Меденица

## КО ЈЕ УБИО МАЈКУ ЈУГОВИЋА?

ИСКУШАВАЊЕ ЈЕДНЕ ТЕАТРОЛОШКЕ МЕТОДЕ НА ПРИМЕРУ  
АНАЛИЗЕ ДРАМЕ „БАНОВИЋ СТРАХИЊА” БОРИСЛАВА  
МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА И ИСТОИМЕНЕ ПРЕДСТАВЕ БУДВА  
ГРАД-ТЕАТРА У РЕЖИЈИ НИКИТЕ МИЛИВОЈЕВИЋА

„Прва дијалектичка противуречност коју скрива у себи позоришна уметност јесте опозиција текст-представа”.<sup>1</sup>

Ова констатација са почетка капиталног дела Ан Иберсфелд *Чишњање позоришња* садржи два кључна појма за објашњење савременог схватања односа драмски текст-позоришна представа – појмове „дијалектичка противуречност” и „опозиција”. Оба ова појма сугеришу поимање позоришта као трајног стања „креативне напетости” на релацији драма-представа, поимање подједнако различито и од оног традиционалистичког („псеудоинтелектуалног” како га оштро формулише Иберсфелдова) и од оног њему супротног које заступа позоришна авангарда. Поред свих њихових разлика, традиционалистички захтев за семантичком истоветношћу текста и представе (представа као превођење текстуалних знакова у позоришни медиј) и авангардистичко залагање за стварање „сценског текста” као самосталне, обједињујуће партитуре свих знакова будуће представе, у којој драмски текст, у најбољем случају, има врло ограничен простор – дакле, ова два става имају једну битну заједничку особину.<sup>2</sup> Оба се залажу за надилажење, покривање, овладавање једне групе знакова над другом: текстуалних над сценским у традиционалистичкој вари-

<sup>1</sup> Ан Иберсфелд: *Чишњање позоришња*, Вук Караџић, Београд 1982, стр. 13.

<sup>2</sup> „Сценски текст је партитура, тотални *mise en scène*, и све оно што претходи представи како би омогућило градњу партитуре. Значај у стварању сценског текста је у систему односа: сукобима, или друкчије, односима међу речима, гестовима, глумцима, простору, гледаоцима, музици, светлу – свему што се догађа на сцени”. Ричард Шекнер: *Како посматрати модерно позоришње: између антропологије и позоришња*, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 1992, стр. 97.

јанти и сценских над текстуалним у авангардистичкој. Тако обе ове, у основи редуccionистичке позиције, теже смењивању споменуте „креативне напетости” између текстуалних и сценских знакова, напетости која је извор бескрајно провокативне и инспиративне игре значења.

Позориште засновано на овој сложеној игри значења, а то је преваходно позориште виталних интерпретација класичне драмске литературе, ствара квалитативно другачији и богатији естетски доживљај. У оваквом театру, задовољство не проистиче из интелектуално безбедног препуштања чулним сензацијама у процесу рекреирања ритуалних образаца понашања, или такође интелектуално безбедног праћења забавне интриге, већ из интелектуално врло захтевног дешифровања односа између текстуалних и сценских знакова. То је позориште у коме, парадоксално, емотивна реакција проистиче из анализе, у коме мисао рађа осећање... Логички консеквентно, највећи естетски доживљај у оваквој врсти позоришта постиже се кад је креативна напетост максимална, тј. када је пресек скупова текстуалних и сценских знакова најмањи.

Анализа оваквих, „наелектрисаних” представа, заснованих на радикалним редитељским тумачењима, не може да пружи одговор на хипотетичко теоријско питање о „доњем прагу” до којег редитељ може да иде у свом деконструктивистичком приступу тексту. Као што према савременом деконструктивистичком становишту не постоји аутономија значења књижевног текста у односу на потоњу критичку „интерпретацију” тако и савремени театар проблематизује све више и више самосвојност смисла драмског текста у односу на редитељску „интерпретацију”. Судбина драмског текста у савременом театру је таква да се у редитељском поступку не „откривају” већ „стварају” његова значења. Дакле, утврђивање крајње границе редитељске слободе представљало би илузоран, бескористан процес, који би само сведочио о опстајању традиционалистичког, конзервативног става о предности текста у односу на представу.

Оно што анализа може да уради јесте да себи постави један много мање амбициозан, али зато за театарску праксу неупоредиво кориснији задатак. Кроз увид у дубинске структуре драмског текста и представе, она може да утврди њихово заједничко језгро и специфичне разлике, али не, понављамо, зарад одговора на утопијско теоријско питање о „правима” редитеља, о *нежном* најмањем заједничком именитељу текстуалних и сценских знакова, већ зарад тумачења и вредновања те конкретне представе... Који је смисао тако постављеног заједничког језгра? Да ли су специфичне разлике (одступања од текста) референтне у друштвено-историјском контексту у коме настаје конкретна представа?...

У овом раду покушаћемо да утврдимо дубинску, актанцијалну

структуру драме *Бановић Сѝрахиња* Борислава Михајловића Михиза и истоимене представе Град-театра Будва у режији Никите Миливојевића и да кроз суочавање и упоређивање тих структура теоријски утемељимо широко распрострањено осећање да се ради о једној од најзначајнијих представа насталих на овом простору у последње време.

На самом почетку треба истаћи да се радикално читање Никите Миливојевића не своди само на оно што представа нужно мора да пружи – на попуњавање „празнина” позоришног текста, односно на утврђивање сценских услова исказивања, који тек дају прави смисао дијалога („Дијалог као текст представља мртву реч која не означава”).<sup>3</sup> Ова представа не настаје на споју драмског текста и редитељског „текста” („попис” свих визуелних и аудитивних знакова који стварају сценске услове испољавања текстуалних знакова), већ као резултат једне темељне, свеобухватне адаптације драме.

Прво што у представи уочавамо јесте да је Никита Миливојевић драстично реорганизовао распоред и начин повезивања драмских секвенци („синтагматику” представе). Драма *Бановић Сѝрахиња* Борислава Михајловића Михиза има изразито чврсту, „чисту, затворену, картезијански инспирисану” структуру: састоји се из три чина, односно четири слике (у оквиру првог чина писац уводи једну временску елипсу), које су повезане по принципима традиционалне драматуршке синтагматике – по принципима континуитета и иреверзибилности.<sup>4</sup> Радња се, дакле, одвија усмерено и континуирано (претходна слика условљава дешавање у наредној), а извесна реверзибилност јавља се само на нивоу дискурса лица. Чак два пута лица препричавају важне догађаје: први пут оне које је публика већ видела (прича слуге Милутина о отмици Страхињине Жене), а други пут оне које није видела (Страхињина прича о ослобађању Жене).<sup>5</sup>

Никита Миливојевић је у представи поставио сасвим супротну синтагматику од оне изворне, заснивајући „развој” радње на принципима дисконтинуитета и реверзибилности. Уместо хронолошког, сукцесивног смењивања догађаја добио се поступак који је најприближнији филмској техници „флеш-бека”. Главни темпорални, тематски и значењски ниво постаје сцена суђења Жени и у њу се интерполирају све друге драмске секвенце. Оне све спадају у други темпо-

<sup>3</sup> Ан Иберсфелд: *Истио*, стр. 192.

<sup>4</sup> Ласло Вегел: *Ајсурдни издајници*, из књиге *Абрахамов нож*, Цекаде, Загреб 1987, стр. 42.

<sup>5</sup> Петар Марјановић тачно уочава да је овај драматуршки поступак понављања „дуг” (посвета) епској композиционој техници. Петар Марјановић: *Нејко бјеше Сѝрахињићу Бане, Зборник Мајице српске за сценску уметносћ и музику*, бр.16-17, Нови Сад 1995, стр. 94.

рални ниво (десиле су се раније) и имају функцију реконструкције узрока Женине прељубе и издаје.

Шта се добија овом, наизглед механичком изменом распореда драмских секвенци? Пре свега, синтагматика дисконтинуитета, реверзибилности и наглих резова ствара сама по себи, без обзира на фабулу, утисак једног расцепканог света, испуњеног оштрим и драматичним противуречностима. Када се оваква синтагматика повеже са фабулом *Бановић Страхинје* онда тек до изражаја долази њен пуни смисао: Никита Миливојевић је издвојио и фокусирао као централни догађај суђење једној жени у праскозорје судбоносне битке... Овде нужно треба истаћи један важан податак: једина сцена која претходи сцени суђења је управо она у којој је доминантна тема разговора предстојећа битка против Турака која захтева од српских великаша да се коначно сложе... Из овако постављене централне драмске ситуације, проистекле из нове синтагматике, може се извести и један додатни ниво значења који у драми није доминантан и јавља се само на нивоу дискурса: бесмисао једног у основи политичког процеса у моменту када све снаге треба усмерити на супротстављање много већој опасности по државу него што је то једно брачно неверство.<sup>6</sup>

Не треба много домишљатости да би се утврдило да је субјект у актанцијалном моделу драме која се зове *Бановић Страхинја* дотични Страхинја. У актанцијалном моделу који би се формирао око Страхинје као субјекта, други чинилац главне осе тог модела, објекат, била би Жена Страхинјина. Оправдање за актанцијални модел са осовином Страхинја (субјекат) – Жена (објекат) налази се у два главна догађаја Михизове драме: припремама и (вансценској) реализацији Страхинјине потере за Женом и њеном суђењу, на коме се Страхинја супроставља пресуди породичног већа и прашта Жени. Релација која их спаја јесте управо Страхинјино праштање неверства, тако да би главна реченица дубинске структуре ове драме гласила: „Ратник прашта неверство својој жени”. Овај закључак могао би да се доведе у питање на нивоу дискурса лица.

ЖЕНА: Ви ми, значи, нудите опроштај. А шта ако мени опроштај не треба? (...)

СТРАХИЊА: (...) Ја вам не нудим опроштај, нудим вам нешто много мање и много више од тога. Нудим Вам своје ћутање и тугу што је све тако било и што је све тако како јесте. Чудно је, али је истина: ко неће или не може да суди, тај нема ни шта да прашта. Тај може да разуме, чак и онда када не разуме.

<sup>6</sup> Страхинја: „(...) Рат је наш посао, мушки. Важније нас ствари чекају него да судимо женама.” – крај III чина.

Међутим, без обзира на вишеслојност, тананост и племенитост ових мисли, њихов значај ипак остаје на нивоу дискурса; оно што интересује театарску праксу јесте акција, а акција која стоји иза интелектуализованог Страхињиног дискурса у овој сцени јесте само једна – праштање и напуштање света који то праштање не може да прихвати.

Оно што релацију субјекат-објекат у комаду *Бановић Сџрахиња* највише разликује од класичних љубавних прича тиче се мотивације и циљева јунака; семантички речено – адресанта и адресата. Највећа особеност драме налази се у чињеници да се на месту субјективног адресанта (покретача) не налази Ерос; другим речима, у једној, бар наизглед „љубавној причи” сексуална страст и љубав нису покретачи! Пошто смо видели да на крају драме Страхиња прашта неверство својој Жени, то значи да се ни освета, као логична последица изневерене љубави, не налази на месту адресанта. Дакле, имамо једну парадоксалну ситуацију: муж прашта неверство жени према којој не показује никакву јасну емоцију. За разлику од претходног случаја, у овој ситуацији не постоји ни раскорак између дубинске структуре и нивоа дискурса: у комаду нема апсолутно ни једне Страхињине изјаве љубави!

Разлози Страхињиног праштања били су мистериозни и у истоименој народној епској песми, која је Михизу послужила као основа за драму. О последњим стиховима ове песме, у којима се Страхиња нагло супротставља Југовићима и прашта својој жени, написане су бројне студије. Један од најупечатљивијих закључака, са којим се слажу и неки савремени коментатори, дао је наш угледни критичар из прве половине 20. века, Богдан Поповић: „Бан прашта зато што прашта; зато што има људи који праштају и других који не праштају.”<sup>7</sup>

Ипак, ако се у песми и може прихватити недостатак мотивације, он у драми сасвим сигурно не може да опстане. И, заиста, дубинска анализа утврђује да места адресанта и адресата у драми *Бановић Сџрахиња* не остају празна: на месту адресанта појављују се феудалне вредности, а на месту адресата (циљ, сврха, последица) сам Бановић Страхиња, али не у смислу емотивног самостварања (што је карактеристика љубавних прича), већ у смислу потврђивања аутономије личности – заправо, у смислу освајања слободе!

У драми постоје две главне ситуације у којима треба пронаћи мотивацију за Страхињин однос према Жени: доношење одлуке да се крене у потеру и супротстављање пресуди породичног већа. У ове две сцене писац користи готово идентична драматуршка средства:

---

<sup>7</sup> О последњим стиховима песме *Бановић Сџрахиња*, из књиге *Изабрани огледи*, Богдан Поповић, Рад, Београд 1975, стр. 284.

упадљиво одсуство интелектуализирајућег дискурса и физичку радњу која изражава одлучност, непоколебљивост и спремност на акцију. У драми у којој сви много говоре, Страхинине реакције у овим пресудним тренуцима имају контрастни ефекат: пропраћене су са мало речи, али са одличним покретима („Страхинја је нагло скочио на ноге”<sup>8</sup>; „Подигао је главу, исприсио се, други је то човек који сада наступа”).<sup>9</sup>

Оба ова драматуршка средства сугеришу да јунак који за себе каже „Ја не говорим. Ја смерам”, заснива своје одлично деловање на чврстим принципима. Чврсти принципи, нужно повезани са одсуством дилеме, сами су по себи израз једног патријархалног, конзервативног, помало и ригидног светоназора. Конкретни Страхинин светоназор у драми може прецизније да се одреди уколико се повеже са оно мало штуре аргументације која прати његове одлуке: схватање да је *жена мужевљева бриџа*, позивање на *обичаје ђредака и закона царева*, дилема да ли *жена ђријада оцу или мужу* – све су то ставови који припадају витешкој етици части и дужности, ставови који сведоче о развијеном феудалном систему вредности... Дакле, са великом извесношћу можемо на место субјектовог адресанта у драми *Бановић Страхинја* ставити управо феудалне вредности... Интересантан аргумент за ову тезу пружа и чисто лингвистичка анализа Страхининог дискурса: доминантни глагол у његовој аргументацији је глагол *морати*!

Али, оно што Страхинја мора, он то и хоће: „А ја што морам – ја то и хоћу”... Ова изјава, без дилеме се може сматрати централном мишљу драме *Бановић Страхинја*. Она у себи садржи парадокс који је карактеристичан за целокупну позицију Михизовог јунака; парадокс се састоји у „противприродном” обједињавању „морања” и „хтења” детерминизма и индетерминизма, дужности и жеље, беспоговорног приклањања и слободе. Овај парадокс се на нивоу дубинске структуре драме огледа у дијаметрално супротним идеолошким конотацијама које имају субјектови адресант и адресат: на месту адресанта налазе се феудалне вредности, а на месту адресата аутономија личности. Критичар Ласло Вегел ову позицију Бановић Страхинје објашњава на следећи начин: „Он (Б. М. Михиз) покушава да деконструира легендарнијум средњовековне српске историје са становишта једног другог периода, ренесансног идеала човека”.<sup>10</sup>

Пре него што даље развијемо ову тезу и утврдимо да ли је Страхинја „прерано постигли антиципатор ренесансних идеала”<sup>11</sup> или израз „индивидуалистичког бунта против ауторитета”, потребно је прво доказати да се на месту адресата, тог кључног актанта за денотирање идеолошког аспекта драме, заиста налази аутономија

<sup>8</sup> Средина II чина.

<sup>9</sup> Крај III чина.

<sup>10</sup> Ласло Вегел: *Истио*, стр. 46.

<sup>11</sup> *Истио*, стр. 47.

личности.<sup>12</sup> Као што смо већ видели, у овој травестираној љубавној причи адресат није Страхињино емотивно самоостварење; то што Жена на самом крају прва каже „Хајдемо одавде” не значи ама баш ништа у контексту њиховог будућег заједничког живота. Такође, нелогично би било да циљ радње која није покренута Еросом буде емотивно самоостварење.

Суштински доказ за тврдњу о аутономији личности као адресату добијамо из даље анализе актанцијалне структуре, у којој нам се као главни Страхињин противник појављује свемоћни, беспоговорни, тирански ауторитет *йолийике*, оличен у неприсутно-присутном лику Мајке Југовића. Оправданост схватања да је Страхиња побуњеник, може да се пронађе већ у чињеници да њихових противника у овој драми има изузетно много, док је место актанта „помоћника” празно... А, јунак који наступа сам против целог света, уколико није лудак, највероватније је побуњеник.

Пре него што пређемо на утврђивање Страхињиних противника, обавићемо онај знатно лакши део посла: у овој драми, Страхиња има само два и то пасивна помоћника, мајку и слугу Милутина. Пасивни су или зато што нису у прилици да му конкретно помогну, или зато што он ту помоћ одбија. Они су, дакле, са Страхињом у мислима, али не и на делу, тако да их, строго узевши, не можемо сматрати правим помоћницима.

Праве помоћнике Страхиња је имао у фамилији своје Жене – старом Југ Богдану и његовим синовима, Војину и Бошку, али само у првом делу другог чина. Овде се, наиме, јавља она ситуација када у току драме поједина лица промене своју актанцијалну функцију – у конкретном случају, од помоћника постану противници. Југ Богдан и његови синови били су Страхињини помоћници јер су одобрили његов план да крене у потеру и ослободи своју жену, а њихову ћерку (сестру), као и зато што су прихватили да учествују у тој акцији. Међутим, ситуација се нагло мења после засебних сусрета Војина и Бошка са њиховом мајком: од тог тренутка, сва тројица одбијају да помогну Страхињи и тако, пошто он не одустаје од своје намере, постају његови директни противници... Да ли баш директни? Они су се само повиновали неприкосновеном ауторитету Мајке Југовића и спровели у дело њену заповест... Директни и главни Страхињин противник је искључиво она.

Али, ко је она? Ко је тај неприсутно-присутни лик, сакривен иза малих врата, коме нити чујемо глас, нити видимо лице? Какву она то моћ има над својом породицом? Да ли она уопште постоји?... Нигде

---

<sup>12</sup> Слободан Селенић: *Анџиологија савремене српске драме*, СКЗ, Београд 1977, стр. 11.

као у поставци њеног лика драма Борислава Михајловића Михиза није толико знаковно прецизна, јасна, готово експлицитна: она се *не јојављује* на сцени; њен глас се никада *не чује* : улазак у њену собу има *ријчуални карактер*... Јасно је да њен лик функционише само као огољена метафора и ту никакве лажне информације на нивоу дискурса (податак да су јој усне помодреле кад је чула за ћеркину издају, нпр.) не треба да нас заварају: она не постоји као реално, живо биће, она је чиста апстракција.

Већина коментатора се слаже у тврдњи да је њен лик огољена метафора, па се чак слажу и по питању чега је метафора: тумачења благо варирају од кулоарских прича из времена праизведбе комада (1963) да се ради о Партији, до критичких опсервација да је она израз тоталитарне власти, неопозиве политичке моћи, итд. Наше тумачење се слаже у основи са претходнима, само је мало једноставније: Мајка Југовића је Политика! Она не оличава неки партикуларизовани облик испољавања политике (тоталитарну власт, нпр), она се, напротив, може поистоветити са политичким начином мишљења у његовој свеобухватности. Појединачне облике постојања политике у овој драми представљају, и ту се опет види беспрекорна знаковна прецизност Михизовог поступка, синови Мајке Југовића и њен муж-папучић. Није много велика шпекулација претпоставка да Југ, Војин и Бошко отеловљују три фундаментална начина постојања политике: дипломатију (Југ), државништво (Војин) и војску (Бошко). Уосталом, доказ за ову претпоставку интелигентно нам даје сам писац и на нивоу дискурса лица: Војин се назива „канцеларом царства”, Бошко „војником” или „копљаником”, а Југ „дипломатом.”

Сада коначно можемо да затворимо конструкцију и докажемо да је субјектов адресат у овом комаду заиста аутономија личности. Ако је главни противник Бановић Страхиње не тоталитарна власт, већ политичко мишљење као такво, онда идеју о јунаку као побуњенику треба благо, али, чини нам се, битно преформулисати.<sup>13</sup> Не бори се Страхиња за идеале који би били супротни тоталитарном начину владања (демократију, правни систем, људска права, контролу гласачких кутија и сл.), већ за право на живот без грандиозних политичких идеала!... Другим речима, он не жели да оспори ауторитет Мајке Југовића, избаци моћну старицу из њене мрачне одаје и постане „калиф на место калифа”; он само тражи да се она не меша у његов живот и етичке постулате на којима се тај „мали” живот заснива.

Овде нам се нужно намеће поређење са Марксовим (!) тумачењем Макијавелијеве политичке мисли: по Марксу, са Макијавелијем се

<sup>13</sup> Овде треба истаћи да се на месту субјективног противника још налазе и Влах Алија, као непосредни „узрок” несреће, али и сама Жена која на то место долази због свог неверства и издаје.

„политика еманциповала од морала”. Другим речима, етички постулати и политички постулати представљају два паралелна тока, који се међусобно не преплићу. При томе, битно је нагласити, ово становиште нема димензију вредновања једног, односно другог принципа: оно само аналитички констатује објективну, непремостиву разлику и захтева право на одвојену егзистенцију ова два принципа. Политичко мишљење и функционисање је нужност и оно *не сме* да се руководи принципима индивидуалне етике, али зато индивидуа има право на животни ток паралелан са политичким принципима... Иако знамо да су спекулације са проналажењем ауторовог дискурса унутар његовог дела („шта је писац хтео да каже”) врло проблематичне, у овом случају ћемо им се ипак радо препустити: чини нам се да се са готово потпуном извесношћу интелектуална позиција Борислава Михајловића Михиза у овом комаду може означити као „хуманизовани макијавелизам”. Писац није наивни, романтични идеалиста, који не види да је политика нужност. Најбољи доказ за пишчево увиђање нужности политике дају нам завршне речи комада у којима државотворац Војин, најмилији, „прави” син Мајке-Политике, уморно констатује: „Неко мора Бошко. Увек је неко морао и увек ће неко морати!”... Писац хоће да нам саопшти да Страхињино (етичко) „морање” има подједнако право на живот као и Војиново (политичко) „морање”. Драма настаје онда када „морање” Мајке Југовића и њене фамилије покуша да угуши Страхињино „морање”... Али „никад дискурс критичког мишљења не може бити тако тачан и убојит као изворне песникове речи: „Ја не знам те ваше законе света и века, али знам своје законе живота и крви. Моја је прича мала у тој великој причи века. Ја не могу и нећу да носим на својим плећима цели век, али хоћу и морам да носим мали свет који ми је живот поверио”.<sup>14</sup>

Како је у представи Град-театра Будва редитељ Никита Миливојевић изменио овако постављен актанцијални модел драме *Бановић Сѝрахиња*? Чини се да су две радикалне редитељеве интервенције биле пресудне за стварање другачије дубинске структуре у представи *Бановић Сѝрахиња*: Миливојевић је на место адресанта, испред феудалних вредности, ставио Ерос и елиминисао је главног противника, Мајку Југовића.

Увођење Ероса као адресанта спроведено је на извандискурзивном нивоу, на нивоу јасних, прецизних и директних сценских знакова. У Миливојевићевој представи, Страхиња (Светозар Цветковић) и његова Жена (Варја Ђукић) имају укупно четири дуосцене (у комаду имају само једну!), и све четири имају експлицитан еротски садржај.

У првој заједничкој сцени, њих двоје изводе својеврстан ероти-

---

<sup>14</sup> Крај II чина.

зовани плес око Жениног писма, које „растржу” зубима у једном снажном загрљају. Друга заједничка сцена има најдиректнији могући еротски садржај: пре него што изговоре и једну реплику, њих двоје имају сексуални однос. Битно је приметити да се ова кулминација њиховог сексуалног привлачења дешава у току „паузе” суђења, за време док породично веће Југовића доноси сасвим извесну пресуду: преплитање Ероса и Танатоса тако даје посебну драматичност овом призору. Трећа њихова дуо-сцена представља темпорални и ситуациони наставак претходне (између њих је интерполирана сцена Жениног неверства – одлазак са Влах-Алијом): у њој њих двоје леже опружени једно поред другог, управо као да се опуштају после сексуалног чина. Њихова завршна заједничка сцена је један од најузбудљивијих и најпотреснијих призора целе представе: остављени од свих, издани и од пријатеља и од непријатеља, Страхине и његова Жена се заувек спајају у једном снажном, грчевитом плесу, плесу без лакоће и грациозности, у коме само што се Светозар Цветковић и Варја Ђукић, онако танки и високи, не преломе, али плесу који храбро настављају упркос свима.

Ово, знаковно беспрекорно јасно и недвосмислено супротстављање Страхине и његове Жене свим другим ликовима, директно нас уводи у друго радикално редитељско померање: у другачију поставку субјектових помоћника и противника. Као што смо већ рекли, у тумачењу Никите Миливојевића неприсутно-присутни лик Мајке Југовића постаје неприсутно-неприсутан. Редитељ га је у потпуности елиминисао. На овај начин, Југ Богдан, Војин и Бошко постају главни и директни, а не као у драми – посредни, противници Бановића Страхине. Да би још поједноставио и заострио овај сукобни однос, редитељ одстрањује промену актанцијалне функције Југове фамилије, коју имамо у драми (од помоћника постају противници). У овој представи изузетне интелектуалне храбрости и доследности, Југ Богдан и његови синови нису пасивна трансмисија апстрактног политичког механизма, коме не могу да се супротставе: од самог почетка, они су израз најбруталније политичке моћи, заправо – власти.

Ова тенденција манихејског заостравања (добри љубавници насупрот бројним лошим момцима) остварује кулминацију у завршним призорима представе, у којима долази до најрадикалнијег преиначења на релацији помоћник-противник. Прво се Југовој фамилији придружује директни кривац за целокупну породичну несрећу, турски зулумћар Влах-Алија; он је и до те сцене функционисао као субјектов противник, али је у исто време био противник и Југ Богдана и његовим синовима, којима је одвео ћерку/сестру. Овим преласком он остаје помоћник Југовића; то бизарно, противприродно и неправедно савезништво још више подвлачи херојску усамљеност побуњеничке Страхине фигуре. На крају долази најрадикалније преиначење:

Југовој фамилији се придружује и једини дотадашњи Страхињин помоћник у представи (не рачунајући Страхињину Мајку), његов верни слуга Милутин. Ово преиначење нема друго драматуршко оправдање поред априорне, сасвим прихватљиве редитељеве намере да све ликове представе супротстави љубавном пару.

Чини се да је овако радикалан редитељев став захтевао, и ту понављамо своју ранију, доста оспоравану тврдњу, да и Мајка Страхињина стане насупрот свог сина јединца и његове „гује”. Оправдање за ово, са становишта патријархалног светоназора бласфемично решење, може да се пронађе и на нивоу дискурса: Мајчина последња реплика у представи гласи „Ни тебе нећу из њене погане руке. Проклета да си, сто пута проклета”. Изјава се односи на најсветлију Мајчину реликвију, икону Светог Јована, коју јој је снаја сачувала од Влах-Алије. Аргумент против овог предлога редитељу, који се заснива на податку из драме да је Страхињина Мајка у међувремену умрла, не стоји из врло једноставног разлога: та нам се информација у представи не саопштава, тако да Мајку можемо сматрати „врло живом”... Сам редитељ је имао друге аргументе у свом јавном одговору на ову нашу сугестију: Мајку је задржао на страни Добра зато што му се управо тих дана родила ћерка и што је зато желео да бар у материнству види онај слабашни, усамљени, али постојани и јасни траг светлости у једном мрачном и злом свету... Овако искреном и убедљивом аргументу бесмислено је супротстављати математичке захтеве актанцијалне анализе!

Међутим, нису сва преиначења на линији помоћник-противник у овој представи извршена само у једном смеру. Постоји један важан и за редитељеву генералну позицију пресудан прелазак са места противника на место помоћника. Наиме, као што смо већ видели, завршни плес Страхиње и његове Жене симболизује њихово сједињење и заједничко супротстављање непријатељском, тиранском окружењу. Дакле, Жена која је због свог неверства била не само објекат, већ и противник Страхињин, постаје на крају његов помоћник. Другим речима, насупрот драми, Жена у Миливојевићевој представи прихвата Страхињин опроштај!... Овакво решење представља драстичну промену у односу на драму у којој, као што смо показали, Женина иницијатива на самом крају, „Хајдемо одавде” није довољна да бисмо претпоставили њихову будућу заједничку срећу. У представи, напротив, промена на месту адресанта (увођење Ероса) и промена на релацији помоћник-противник (Женин прелазак) условљава и трећу битну промену у актанцијалном моделу: на место адресата, поред аутономије личности, долази и емотивно самоостварење... За интелектуалца Борислава Михајловића Михиза човек се у потпуности остварује као личност уколико се избори да буде „сам своја слобода”. За уметника Никиту Миливојевића ово самоостварење није потпуно

ако му се не дода и – љубав!

Шта добијамо сада, на крају наше анализе, кад суочимо дубинске структуре драме и представе *Бановић Страхуња*? Која је то померања направио Никита Миливојевић која оправдавају становиште да је ово једна значајна, велика представа?

За почетак, најлакше је утврдити заједничко језгро: главна реченица обе актанцијалне структуре гласи „Ратник прашта неверство својој жени.” Миливојевић је исправно уочио и смело издвојио основну тему не само Михизове драме, већ и народне епске песме, тему која кроз све ове крваве балканске векове није изгубила ништа од свог основног, најубојитијег значења – рушења ратничког морала зарад неких виших, хуманијих разлога. У Михизовој драми ти разлози су потврђивање човекове слободе; као што смо видели, у Миливојевићевој представи, они су допуњени, оплемењени и заокружени увођењем емотивног самоостварења... За Никиту Миливојевића слобода је само једна половина целовите личности; другу половину испуњава љубав.

Али, зашто је Миливојевић „убио” Мајку Југовића? Шта је овим злочином постигнуто?... Овај злочин се, на жалост, показује као дуг времену у коме живимо. Он је нека проклета нужност.

Нестанком Мајке Југовића изгубила се трансцендентна димензија Политике, нестало је дискурс о неминовности политичке логике, тог апстрактног механизма коме се увек на путу налазе „мали” закони „живота и крви”. Другим речима, одстрањивањем Мајке Југовића, Политика је у овој представи изгубила своје велико почетно слово, а Југ и његови синови су је потпуно демитологизовали и свели на најобичнију, највулгарнију, најпростију – силу. Ту силу власти врло пластично отеловљује простачко понашање Југ Богдана и његових синова. Да се не ради о било каквој бруталној сили, већ оној која нам је свима добро позната, сили новопечених богаташа који су уз финансијску добили и политичку моћ, сведочи и прецизно костимско означавање: Југ Богдан и његови синови носе бела летња одела, тешке златне ланце, имају мобилне телефоне и обавезне револвере...

Борислав Михајловић Михиз није засновао своју причу о човековој борби за аутономију личности само на традицији тада модерне, сартровске филозофске драме. Његов став био је утемељен и у једној историјској епохи у којој власт јесте била тоталитарна, али заиста скривена иза неких малих врата. У таквим околностима, иако и није могао да се супротстави власти, човек је бар могао да се избори за право на свој паралелни животни ток... Никита Миливојевић живи и ствара у времену када је све постало политика, и то она најнижа, најприземнија, најочљивија и најбруталнија... За њега као и за нас, невидљива Мајка Југовића је чиста спекулација; наша једина реалност јесу управо Југовићи у белим оделима, њихови златни ланци и, пре

свега, њихови револвери.

### *Литература*

- Вегел, Ласло: *Абрахамов нож*, Цекаде, Загреб 1987.
- Иберсфелд, Ан: *Чињање позоришта*, Вук Караџић, Београд 1982.
- Марјановић, Петар: *Нејко бјеше Страхинићу Бане*, *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику*, 16-17, Н. Сад 1995.
- Миочиновић, Мирјана: предговор за зборник *Модерна теорија драме*, Нолит, Београд 1981.
- Норис, Кристофер: *Деконструкција*, Нолит, Београд 1990.
- Поповић, Богдан: *О последњим ситховима, у њесми Бановић Страхиня*, Рад, Београд 1975.
- Селенић, Слободан: *Антиологија савремене српске драме*, СКЗ, Београд 1977.
- Стаменковић, Владимир: *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд 1987.
- Шекнер, Ричард: *Ка посмодерном позоришту: између антирологије и позоришта*, ФДУ, Београд 1992.

### *Ivan Medenica*

#### QUI EST-CE QUI A TUÉ LA MERE DES YUGOVITCH?

La tentation d'une méthode théâtrologique sur l'exemple du texte dramatique *Banovitch Strahigna* de Borislav Mihad'lovitch-Mihiz et du spectacle du même titre, mise en scène de Nikita Milivod'evitch

En examinant les structures profondes et du texte et du spectacle, une analyse peut établir leur noyau commun et leurs différences spécifiques, non dans le but de trouver la réponse à l'utopique question théorique sur les "droits" du metteur en scène, sur l'indispensable dénominateur commun des signes textuels et scéniques, mais afin d'interpréter et porter le jugement de la valeur d'un spectacle donné. Dans le présent travail nous tâcherons d'établir la structure profonde, actantielle, du drame *Banovitch Strahigna* de Borislav Mihad'lovitch - Mihiz et le spectacle du même titre présenté à Budva ville-théâtre en mise en scène de Nikita Milivod'evitch, afin de confirmer théoriquement, par la confrontation et la comparaison de leurs structures, l'impression générale qu'il s'agit d'un des plus importants spectacles présentés chez nous au cours de ces dernières années. Par ce travail nous avons voulu d'examiner et de vérifier en même temps la validité d'un procédé méthodologique - analyse actantielle - qu'on commence de mettre en question en ce dernier temps.