

ВЛАДАН БАЈЧЕТА

„БАНОВИЋ СТРАХИЊА” БОРИСЛАВА
МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА – ДРАМА
„ХОТИМИЦЕ ПОГРЕШНОГ НАСЛОВА”

Од свих драмских текстова Борислава Михајловића Михиза, *Бановић Страхиња* до сада је привукао највише критичко-аналитичке пажње.¹ Михајловић је у тој драми досегао висок степен артистичке прераде предлошка, који карактерише потпуни заокрет у драматуршком фокусу спрам изворника. Нека од до сада понуђених тумачења концентрисана су на поједина маркантна мјеста радње, затим на одређене психолошко-филозофске проблеме, а онда и на компаративно-контекстуално позиционирање драме. Честа непоклапања аналитичких увида свједоче о комплексности дјела, које се, будући такво, опире једносмисленим тумачењима и мимоилази судбину дефинитивно „читљивог” текста.

Осврћући се на Михајловићеве аутопоетичке смјернице, потребно је најприје подсјетити на уочену чињеницу да пишчев налог тематског везивања уз национално предање и митологију не представља превратнички моменат у историји српске драмске књижевности, већ да је његов случај тренутак заокруживања једне

¹ Рецепција Михајловићевих драмских дјела је широка: од критичких написа поводом појединих инсценација, преко есејистичких елаборација о одређеним њиховим аспектима, до проблемских расправа и студија посвећених појединим драмама. За разлику од Михајловићевог критичарског рада, у великој мјери погрешно категоризованог па отуда тако и вреднованог, извјесни слојеви његових драма наишли су на темељније критичке увиде, којима се у појединим случајевима данас тешко да има нешто ново додати. Међутим, те интерпретације као да је пратила једна врста критичарске инертности, непрестано заинтересоване за исте аспекте дјела, какви су однос епских предлогака и пишчевих обрада, или, на примјер, анализа женских ликова, да би сагледавање саме структуре драма, као и одређених њихових смисаоних упоришта, бивало дато тек у назнакама, односно потпуно заобиђено.

умјетничке праксе која посједује континуитет: „Комадом *Бановић Страхуња* (1963) Борислава Михајловића Михиза навршава се читаво столеће модернистичког дијалога наших драматичара са светом народне (херојске) епике – дијалога који је, силовито а истовремено тако естетизирајуће отворио Костићев *Максим Црнојевић*.”² Та врста дијалога, чији почетак аутор наводи проналази у дјелу Лазе Костића, имплицитно упућује на романтичарски извор инспирације Михајловићевог оригиналног књижевног рада. Као што је његову поезију пресудно обиљежио лирски сентимент Бранка Радичевића, тако се и у Михајловићевим драмама може разазнати наслеђе романтичарских настојања српске драмске књижевности. Осим обраде мотива из епске поезије као рефлекса романтичарске фасцинације народном традицијом, поједини елементи драмске структуре какав је, рецимо, статус појединца у друштвеном окружењу, свједоче да Михајловићеве драме сажимају и друге романтичарске утицаје, учинковито подвргнуте еминентно модернистичком третману.³

Стога је одређене тврдње изречене поводом Михајловићевог односа према датој традицији потребно дубље критички преиспитати: „Овај комад, мада је у њему збивање смештено у предвечерје косовске битке, у оквиру породичне трагедије чији су протагонисти Бановић Страхуња и његова жена, није романтичарска драма. У њему се, у најмању руку, сукобљавају две подједнако важне, у основи противречне пишчеве намере: жеља да се унеколико реконструишу форме живота наше средњовековне цивилизације, која опчињава аутора, и настојање, пошто је писац дете овог доба, да се мит из кога извире српско национално осећање иронично интерпретира, зато да би се показало какав је одувек био стваран положај појединца у историји.”⁴ *Бановић Страхуња* свакако није романтичарска драма у дословном смислу, уколико би то било која драма пишчевог доба могла уопште бити, али њена стилско-умјетничка поливалентност не може се потпуније сагледати без односа који Михајловић успоставља и са романтичарским наслеђем. Мишљење да је пишчева намјера иронична интерпретација конститутивног

² Светислав Јованов, „Иза отворених врата. *Бановић Страхуња* или успон и пропаст ироније”, *Обманути ерос (Женско ишћање у српској драми)*, „Филип Вишњић”, Београд 1999, 93.

³ Не би било тешко идентификовати неколико протагониста Михајловићевих драма са једном од могућих дефиниција романтичарског драмског јунака: „Њихов типичан јунак је горда и усамљена личност јаког духа и осећања, вечни незадовољник и тражилац правде, човек племенитих тежњи и искреног протеста против бесмисла који влада у друштву и свету.” – Васо Милинчевић, *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд 1985, 255.

⁴ Владимир Стаменковић, „Романтична игра, иронична теза”, *НИН*, 3. III 1963, 9.

националног мита добрим дијелом је тачно, али као и првоизречени став непотпуно. Михајловић иронијски превреднује и један ток српског књижевног наслеђа и устаљено поимање националне митологије, али они су у својој изворној супстанци присутни као конституционални елементи драме. То се јасно види у односу драмског према изворном епском тексту.

Основно полазиште Михајловићевог *Бановић Сџрахиње* је епска народна пјесма коју је Вук Карацић, поред њих још три, записао од гуслара Старца Милије.⁵ Ријеч је о једном од даровитијих Вукових пјевача и једној од најљепших пјесама српске епске поезије. Интересантно је да се претпостављена линија драмске књижевности, од Костићевог *Максима Црнојевића* до Михајловићевог *Бановић Сџрахиње* на својим крајњим тачкама, заснива на двијема од четири забиљежене Милијине пјесме. Потрага за евидентним драмским потенцијалом Милијиног пјевања захтијевала би засебну аналитичку пажњу, али за сада треба истаћи да је Михајловић основне фабуларне елементе од гуслара преузео непромијењене:

1. Банове припреме за путовање
2. боравак у Крушевцу
3. вијест о несрећи
4. изневјеравање од тазбине
5. мегдан и друго женино издајство
6. повратак у Крушевац
7. осуда невјерства
8. Баново праштање.

Структура мотива сведених на базичну функцију у причи показује потпуну вјерност предлошку и њу је потребно предочити управо да би се истакла есенцијална разлика у Михајловићевом приступу грађи. Та разлика садржана је прије свега у *џомјерању акценџија* са Бановог праштања на мотивацију Женине издаје. Док је у пјесми Страхињина љуба дата према типском моделу невјернице, коју у одсудном тренутку непријатељ лукаво окреће против мужа, семантички најзгуснутија мјеста драме посвећена су могућим разлозима Жениних поступака. Баново праштање остаје интригантно питање, али је оно сада другопланско, мада слојевитије мотивисано и у великој мјери последица Бановог разумијевања Жениних одлука. С правом је већ примијењено да је у случају Михајловићевог *Бановић Сџрахиње* ријеч о драми *хоџиџице џоџреџиноџ*

⁵ Вук Карацић, *Српске народне пјесме II*, Просвета, Београд 1988, 196–214; Владан Недић, *Вукови пјевачи*, Матица српска, Нови Сад 1981, 47–51.

наслова, будући да номинални протагониста заправо није главни јунак.⁶

Таква промјена фокуса неминовно је условила и пишчеву већу концентрацију на поједине етапе фабуларног тока. Разлике у сижеима нису детерминисане само законитостима драмске форме, које у појединим случајевима налажу посредно, наративно представљање одређених сегмената приче, већ превасходно ауторском интенцијом. Отуда је, на примјер, у драми пола првог чина посвећено Влах Алијиној отмици, док се у пјесми о томе тек извјештава у мајчином писму; а цијела Милијина епизода са старим Дервишем, од свих двеста стихова, сведена је код Михајловића на Страхинино узредно помињање помоћи бившег сужња. Та контрастна симетрија у структури последица је двају умјетничких тежњи: код Милије да се потцрта изузетност опјеваног јунака и антиципира његово неочекивано милосрђе, а код Михајловића да се отвори драмски проблем и назначи нов смјер његовог развоја са Женом у средишту сукоба.⁷

Измјена перспективе при умјетничкој обради општепознатих прича уобичајено је стваралачко настојање. Михајловићев избор за најчувенију од пјесама о „невјерној љуби” већ је прокоментарисан и у складу је са до сада реченим: „Усмена традиција, и у Михизовом *Бановић Сџрахињи*, и у целом току модерне српске драме коме он припада, несумњиво функционише као српска *ојџийейознаиџа ѝрича*. Уместо питања *џиџа се десило*, као суштински битна израњају питања *како*, и пре свега, *заџиџо* се то десило, битан постаје угао посматрача, а тиме, посредно, и визура његовог времена.”⁸ Међутим, *ојџийейознаиџосџи* се не односи само на конкретну народну пјесму, већ се призивањем једног тематског одјелјка косовског

⁶ „Михиз конструише *Бановић Сџрахињу* као драму *хоџимиџе џоџреџиноџ наслова*” – С. Јованов, нав. дјело, 104. И други аутори упутили су на реорганизацију односа ликова у Михајловићевој драми: „Веома пажљиво ишчитавање текста навело ме на мисао да је Михизов *Бановић Сџрахиња*, уствари, драма о њој, а не о њему.” – Мирослав Радоњић, „Деконструкција мита о Бановићу Страхини у причу о жени с тајном”, *Михизова драма у европском контекџту (Зборник џекџтџова)*, Фонд „Борислав Михајловић Михиз” и Српска читаоница Ириг, Ириг 2006, 43.

⁷ Сажимање, односно екстензија појединих сегмената епске приповјести, може се према одређеним теоријским сугестијама схватити и као израз Михајловићевог истанчаног осјећаја за избор драмски прихватљивих садржаја епске материје. Јер, како је у савременој теорији драме установљено: „Ако драма носи недозвољене епске црте, сматра се да грешка мора лежати у избору грађе” – Петер Сонди, *Теорија модерне драме*, прев. Дринка Гојковић, Лапис, Београд 1995, 7.

⁸ Љљана Пешикан Љуштановић, „Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном. *Бановић Сџрахиња* Старца Милије и *Бановић Сџрахиња* Борислава Михајловића Михиза”, *Кад је била кнежева вечера?*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, 33.

циклуса у драму уводе и други мотиви фрагментисане националне епопеје. Поред „Кнежеве клетве”, која се дословно преноси у тексту драме, иновативно конституисан лик ’одсутно присутне’ мајке Југовића у интерпретативни видокруг поставља и пјесму „Смрт мајке Југовића”; а ту су и алузије на неке друге познате јунаке косовског предања, као и свеколике националне усмене епике. Тако је Михајловић у *Бановић Страхињи* позадину основног драмског сукоба тематски проширио, па тиме продубио проблемски хоризонт преузет из пјесме Старца Милије.⁹

Досадашња одређења *Бановић Страхиње* у жанровском погледу кретала су се у крајње различитим смјеровима. За такву ситуацију драма је пружила добар материјал подједнако својом формом колико и садржинском слојевитошћу. Сам писац је уводном напоменом изреченом у памтљивом парадоксу упозорио на сложеност тог проблема: „Драма није историјска. Зато су у њој анахронизми намерни и онда када су случајни.”¹⁰ Упркос чињеници да је ријеч о причи везаној уз централни догађај српске историје, Михајловић

⁹ У битној мјери површно схватање Михајловићевих намјера доводило је до погрешних закључака у погледу односа његове драме према Милијиној пјесми, па тако и до пренаглашено негативних вредносних судова: „Бановић Страхиња”, драма у три чина, од Борислава Михајловића Михиза, изведена крајем фебруара 1963. године, у Југословенском драмском позоришту у Београду, има уствари врло мало везе са темом о Бановић Страхињи из народне традиције. Ту се само под фирмом ’Бановић Страхиње’ гомила мноштво егзистенцијалних мисли, идеја, домишљања и ’надмишљања’, најчешће мутних и недоречених исечака, где се гледаоцу на крају крајева оставља на вољу да допуњује и ствара себи *своју представу* о личностима у драми и проблематици коју је она *имала да каже*. Типичан пандан савременом апстрактном сликарству. Драма је крштена као ’Бановић Страхиња’ очигледно с намером да би изванредна и општепозната народна песма о Страхињи привукла радозналост публике – у чему се потпуно и успело: кућа је била дупке пуна, али то је, нажалост, и једини домет ове драме.” – Радосав Меденица, *Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној епизици*, Научно дело, Београд 1965, 134–135. Текућа критика пак, назначујући извјесне одлике које ће долазеће анализе темељније подвући, одредила је *Бановић Страхињи* водеће мјесто међу српским драмама насталим према историјским и митским догађајима: „У нашој више него скромној драмској литератури инспирисаној легендарним косовским и покосовским догађајима готово да и нема успешнијег драмског дела, јер је врло тешко уобличити, преточити традиционалне мотиве у убедљив текст, који би у исти мах имао и довољно сценске животности. (...) У средишту овог дела није мотив о јунаку и његовој неверној жени, већ је тај мотив само *повод* да се изнесу неки од сукоба између појединих личности о којима нам легенда, иначе, даје врло мало одређених података.” – Рашко В. Јовановић, „*Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза”, *Позориште*, март–април 1963, 78.

¹⁰ Борислав Михајловић Михиз, *Издајнице*, БИГЗ, Београд 1986, 7; И у првим критичким коментарима драме указано је на комплексност њеног односа према *историјском*: „Ми без резерве не можемо да прихватимо ово упозорење и чини нам се да је драма по својим главним актерима, по стравичној визији косовске битке, која даје неки судбински призивак свакој ријечи и свакој акцији, дубоко историјска, наравно у књижевно-теоријском смислу ријечи.” –

наведеним исказом сугерише да у његовом фокусу није општепозната прошлост. Ту је прије свега ријеч о умјетничкој намјери да се у други план постави преломни историјски догађај на чијем се фону одвија интимна прича и који ће управо поменути анахронизми пресудно одредити као мизансцен основног драмског заплета. Један ниво текста, доследно посредован хронолошки неадекватним типом говора, указује да је пишчево одређење драме особена мимикрија, иза које се прикрива другачија врста *историјности* текста. Наиме, једном од ликова консеквентно је додијељена улога интелектуалног арбитра и то на два плана: на интимно породичном и национално-историјском. Југ Богдан представља повлашћену личност чији је задатак да коментарише ток историјских ломова и преокрета породичне драме, напуштајући привремено своју епоху и проговарајући језиком неких будућих времена. Отуда и могући закључак проблема неминовно завршава у парадоксу: драма је *историјска* у највећој мјери на мјестима своје анахроничности. Или, зарад теоријске прецизности која измиче парадоксалном мишљењу, боље је говорити о *Бановић Страхини* као и о *драми историје*.¹¹

У том смислу, једна дистинкција у контексту расвјетљавања проблематике историјске драме корисна је у овом случају:

Сматрамо да би у том погледу било веома важно начинити некакву општу поделу на оно што се назива *друштвена историја* и оно што се назива *политичка историја* једног народа. Под првом бисмо подразумевали слику живота људских односа у прошлости који се могу повезати са савременим животом и односима између људи у савременом свету. Друга би била анализа проблема владања, сукобљавања око власти, ратовања или пропагирања одређених политичких теза у некој даљој или ближој историјској епохи, актуална и за време у којем се нека драма пише или изводи. Прва говори о друштвеној ситуацији у мировању или о променама које у њу уносе сукоби споља; друга говори о сукобима самим, о њиховим узроцима, последицама којом се они покрећу или разрешавају.¹²

Љубомир Зуковић, „Борислав Михајловић – ’Бановић Страхини’”, *Сиварање*, март 1963, 353–354.

¹¹ Жанровска поливалентност *Бановић Страхини* изискује употребу различитих термина како би се дотакли сви њени формални слојеви, па и таквих који припадају нестабилним, како је у литератури већ уочено: „[Драма историје] је у књижевном животу присутна само као могућност.” – Предраг Лазаревић, „Историјска драма и драма историје”, *Историјски догађаји као теме и мотиви у југословенској драмској књижевности*, Стеријино позорје, Нови Сад 1990, 91.

¹² Марта Фрајнд, „Историја у драми и историјска драма”, исто, 17.

Судећи према овом разграничењу, драма *Бановић Сџрахиња* доминантно је окренута *друшћивеној историји*, и то посебно у смислу њеног односа према савременом свијету, док је *политичка историја* залеђе заплета. Будући да историјска драма у изворном значењу главно интересовање посвећује политичкој историји, *Бановић Сџрахиња* се не уклапа у то терминолошко одређење. Ако се дода чињеница да за личност Бановић Страхиње историографија није нашла утемељење у релевантним изворима, појам историјске драме у традиционалном значењу одаљава се за још један ступањ из видокруга жанровске класификације.

Поједине техничке одлике *Бановић Сџрахиње* навеле су неке тумаче да дјело одреде као врсту „драме за читање”,¹³ првенствено захваљујући дидаскалијама писаним необичајено комплексним, високо стилизованим, на моменте чак приповједачким изразом. Ипак, чини се да је вишезначност сценских индикација превасходно упућена режисеру и да писац на тај начин жели обезбиједити реализатору свог текста одређен степен интерпретативне слободе, знајући као већ искусан позоришни дјелатник да тек у сусрету двије ауторске личности драма добија аутентично сценско уобличење. Али примједба ће се свакако показати основаном и то можда више у самим дијалозима него у дидаскалијама.

Мишљење да се *Бановић Сџрахиња* може поимати и као *драма за читање* подупире до сада вјероватно најпрецизније пронађена ознака за њу – „конверзациона психолошка драма”.¹⁴ Акцент на дијалогу и на унутрашњој, психолошкој слојевитости карактера компликован је задатак за било који покушај позоришне адаптације и питање је у којој мјери је могуће апсорбовати све њене аспекте, а да се сачува мотивацијска равнотежа задата сценским индикацијама. С друге стране, један иновативан угао посматрања открио је знатан слој политичког у драми: „Колико год то изгледало неочекивано, политички аспект најизразитије је исказан у драми *Бановић Сџрахиња*. (...) Као да се у овој драми непрестано суочавају класично и модерно, а други лик тог суочавања јесте, у ствари, сусрет епског и политичког. Захваљујући оваквој концепцији драме, Михизовог *Бановић Сџрахињу* можемо да читамо на најмање неколико начина: као политичку драму, као драму херојске дезинтеграције, као драму етичког и емотивног, као драму

¹³ Милена Илишевић, *Жанровска преишлијања у савременој српској драми: Борислав Михајловић Михиз, Борислав Пекић, Слободан Селенић (Друзи чин расправе у два чина)*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2011, 40.

¹⁴ Петар Марјановић, „Нетко беше Страхињићу Бане”, *Српски драмски йисци XX столећа*, Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм радио и телевизију, Београд 2000, 206.

јаким жена.”¹⁵ Поред тога што указује на битан политички аспект драме сакривен међу њеним слојевима, овај навод још једном потврђује сугерисану претпоставку да се о *Бановић Сџрахињи* нипошто не може говорити речником једнозначне детерминације. Та драма захтијева систематичну спецификацију свих њених *аспеката*, који би тек евентуално могли бити обухваћени једним крвним именитељем.

Стога је упутно испитати и њен однос према трагедији. Ослањајући се на познату Аристотелову мисао да се трагедија бави оним што људи *чине* прије него оним *ко су*, лако је уочити да су сукоби протагониста у *Бановић Сџрахињи* прије свега психолошки мотивисани. Они дјелују (*чине*) вођени својим одређујућим карактерним цртама (*ко су*), било да је у питању непрозирна мотивација Женине „тајне”, или Страхинаина стоичка животна девиза „што морам ја то и хоћу”. Одсуство патоса, физичког страдања главних актера, у истом смислу негативно дефинише ту Михајловићеву драму према појму трагедије. Избјегавање казне и патње, у којима читалац потенцијално слуги епилог радње, своје доста темељно одређење проналази у термину савремене теорије драме – „преживљена катастрофа”.¹⁶ *Бановић Сџрахиња* одговарао би у знатној мјери том моделу драмског расплета.

По мишљењу неких аутора *Бановић Сџрахињу* могуће је сврстати у категорију *џрагикомедије*.¹⁷ Иако поједини аспекти иду наруку тој претпоставци, као што је лик Југ Богдана, који својом *веселом релативношћу* даје нешто ведријих тонова суморној атмосфери приче, такво рјешење није најсрећније с обзиром да се не може говорити о напоредности комичког и трагичког у дјелу, већ само о елементима комике повјереним једној личности. Такође, чињеница да *драма у ужем смислу* подразумева мијешање трагедије и комедије „најчешће у циљу озбиљног приказивања тема из свакодневног живота”¹⁸ указује да би претходно понуђено одређење било сувишна спецификација, којом се сасвим непотребно сужава генолошки оквир. Тако се долази до одреднице прикладне

¹⁵ Гојко Божовић, „Политика и еп у драми *Бановић Сџрахиња*”, *Михизова драма у европском контексту...*, 57–58.

¹⁶ Ејдријан Пул, *Трагедија. Сасвим крајњак увод*, прев. Небојша Марић, Службени гласник, Београд 2011, 135.

¹⁷ „Пристижући из епске и митске конвенционалне прозирности и једнозначности, Михизове јунакиње постају не само равноправне фигуре у равни радње, већ и главни подстрекачи и носиоци њених двосмислених – *иронијских, њародијских и џрагикомичних* – значења.” – С. Јованов, нав. дјело, 94; Видјети још и Јован Попов, „Барокна и модерна трагикомедија: Корнејев *Сид* и Михизов *Бановић Сџрахиња*”, *Жанрови српске књижевности*, Филозофски факултет / Орфеј, Нови Сад 2006, 453–479.

¹⁸ *Речник књижевних џермина*, „Романов”, Бања Лука 2001, 148.

да наткрије све одлике дјела, па и све досадашње термилошке етикете: *Бановић Страхињу* је најмање погрешно означити као драму у ужем смислу.

Помјерање тежишта са главног јунака легенде на женског актера приче очитује се већ у првом чину. У поређењу са узорном епском пјесмом, у којој невјерна љуба остаје невидљива све до сцене двобоја, евидентно је да Михајловић сву пажњу одмах концентрише на мотивацију њених поступака. У Милијиној пјесми то је типски лик прељубнице лишен било каквих индивидуалних црта, а код Михајловића слојевито обликован карактер на повлашћеној позицији у драми. Док је у епском контексту безименост јунакиње у функцији њеног недвосмисленог свођења на улогу издајника брачне и породичне заједнице, дотле се у Михајловићевој драми може претпоставити да изостављање конкретне номинације лику прибавља другачију врсту универзалности. Истовјетна неодређеност у два случаја има опречан задатак: у првом да симплификује мотивацију карактера свдећи га на саморазумијевајући преступ, у другом да замршене конце психолошких подстицаја представи у њиховој сложености као општијој законитости. Ријеч је о унутрашњем сукобу Жене који је у највећој мјери последица отпора строго дефинисаном и исто тако примијењеном патријархалном кодексу.

У уводном разговору Страхиње и Мајке отвара се питање Женине самоизоштности, које учесници дијалога на различите начине поимају. Мајка у типској слутњи антагонизоване свекрве („јесмо ли је недостојни“),¹⁹ а Страхиња са бистрином човјека способног да ствари разматра пригушених емоција:

Е, ја о томе мислим нешто своје. Видиш, десето је, претпоследње дете у тој чудној кући. Сестра, прворођена Милица, постаде царица, деветоро браће све некако једнаки и за подвиг неки далеки рођени, а над њима та тешка, крупна, црна, амбициозна мајка од малих ногу им улива свест о изузетности. А она расла косо, побочке, усамљена, зачитала се и свој подвиг никако да нађе. Њих све ухвати политика и држава, којој су се нашли крај кормила, а она своје нешто друго хтела у животу, а не знала шта. И тако једног дана баци своју судбину на коцку, а ја...²⁰

У Страхињином монологу могу се препознати три равни од којих је грађена Михајловићева драма: познати елементи народног предања и националне историје уписани у широки рецепцијски

¹⁹ Б. М. Михиз, *Издајце*, 24.

²⁰ Исто, 25.

хоризонт, ауторске реинтерпретације преузетих мотива, и потпуно оригиналне интерполације у затечени материјал. По том принципу је и Женина комплексна психологија детерминисана превасходно породичним поријеклом преписаним из традиције, затим породичним релацијама које писац преформулише у новом виђењу, и оригиналним мотивским иновацијама, које ће тек у току драме добити своје потпуније разјашњење. Ти различити мотивацијски краци уливају се у Женину темељну отуђеност од оба свијета – оног из ког је потекла и оног у који је дошла. Михајловић је уобличио књижевни лик чије поступке одређују токови неколико унутрашњих, снажно преплетених подстицаја. Стога их је потребно анализирати у њиховој међузависности, насупрот досадашњој херменеутичкој пракси претежно посвећеној одређивању „пресудне” међу постојећим мотивацијама.

Прво Женино појављивање Михајловић је умјетнички функционално осмислио: „Дуга фина рука јој мало стилизовано, мало намештено, у студираном гесту лежи најчешће преко груди као да нешто брани или нешто крије. (...) Жена с тајном коју, вероватно, ни сама не зна и стално изнова ствара, жена незадовољна собом и свим око себе, незадовољством сангвиничким, можда нискотоничним, али искреним и неизлечивим. (...) Рођена за жртву, злочинца и саучесника у исти мах.”²¹ У тим пишчевим упутствима види се инсистирање на недовољној прозирности, а такође сукобљености унутрашњих покретача уочљивих у Жениним гестовима и говору: поза руке нешто брани или крије, доминантни израз лица требало би да сугерише њено одсуство свијести о најдубљим разлозима незадовољства али истовремено учешће у његовој перманентној производњи, док њена „судбинска” предодређеност, као вјероватно највеће искушење глумици којој би био повјерен Женин карактер, заокружује тај амбивалентни психолошки профил.²² Михајловић вјешто узмиче буквалним индикацијама, уклањајући се дословности која би претворила лик у књишког слугу једног психолошког покретача, односно носиоца једне идеје. Та ауторски контролисана намјера додатно оснажује налог да се интерпретација усмјери са избора из сугерисаних путоказа у правцу њихове синтезе.²³

²¹ Исто, 26.

²² Тиме на снази добија поменута претпоставка о *Бановић Сјрахињи* као драми за читање, јер извјесна упутства из дидаскалија, напросто, морају бити прочитана ради досезања дубљих смисаоних нивоа текста.

²³ Критика је назначила пишчев обазрив однос према својој јунакињи, чиме јој је прибављен висок степен умјетничке убједљивости: „Не тумачи ова драма Женину тајну и не саопштава је експлицитно. Та тајна умне и дугим лектирама наклоњене сестре царице Милице, та тајна пред којом су пала у воду сва предвиђања о поступцима једне замишљене, вазда одсутне, ћутљиве и хировите

Друга сцена првог чина, временски удаљена од прве пет дана, приказује сусрет Жене и Влаха Алије. Тренутак Женине одлуке да напусти дворца и крене са непријатељем до сада је прилично оскудно тумачен, уз занемаривање битних детаља и ауторских сигнала. На примјер, поједине Женине реплике откривају да њен однос према Страхињи није једнозначан у смислу незадовољства нежељеним браком, већ да у тој заједници ипак постоји поштовање које није најобичнији израз дужности. Када је Влах Алија пита: „Ко ти је господар?“, Жена му, досљедно пишчевим сугестијама, одговара са двоструким поносом: „Господар сам ја сама себи. А двори су Бановић Страхиње, племића и витеза српског кога нема овде, иначе ви не бисте прекорачили овај праг сем као роб.”²⁴ Та реченица семантички резонира са Жениним последњим ријечима упућеним Мајци, из чега није тешко закључити да након „завођења” Влах Алије Женин однос према њему остаје непромијењен: „Кажите Страхињи да ме и овако и онако морао изгубити. Овако је бар црње, дубље и неповратније. *Одлазим са овим (џорак осмех) човеком...*”²⁵ (Подв. В. Б.) Њена дотадашња „љубавна игра” у потпуности је, како је у литератури донекле назначено, била мисија спасавања Мајке и слуге Милутина. Тако треба разумјети и њено избијање мача из Милутинових руку, јер је тај чин несумњиво израз свијести да би очајнички насртај слугу малаксалог од рана одвео у сигурну смрт.²⁶ Али у позадини се наслуђују затегнуте и друге мотивацијске нити, које се испољавају у Женином једновременом кидану веза са својим промашеним животом. Женине намјере су часне и она се херојски носи са својим примитивним отмичарем, али сви импулси незадовољства, дискретних тајни и нејасних порива добили су повољну прилику да дају себи одушка. У самовољном ропству Жена проналази парадоксалну супституцију за жељено ослобођење:

Влах Алија

А-ха, крупне сам ја то зверке данас уловио. Е, па лепо идем да погледам ту бабу пре но што наредим да је убију.

Полази.

жене, та тајна неочекиваног одласка са Влахом Алијом, та тајна генезе пословично ’верне љубе’ у успутну љубавницу једне пустахије, остаје да траје на страницама ове драме као најлитерарније решење.” – Драшко Ређеп, „Борислав Михајловић: Бановић *Страхиња*”, *Лейолис Мајнице српске*, мај 1963, 503.

²⁴ Б. М. Михиз, *Издајнице*, 38.

²⁵ Исто, 46.

²⁶ „Недвосмислена је њена заслуга што Мајка и Милутин нису били убијени.” – П. Марјановић, нав. дјело, 212.

Жена

Чекај, Турчине! Ту жену нећеш убити. (Хвата га за мишицу и држи га тако док говори.) Стани! Видиш, ја сам пре неки дан хтела да учиним нешто страшно.

Влах Алија

Шта страшно жена може да учини? Шта велико жена може да учини?

Жена

Велико? И теби је исто велико и страшно, је ли? Нисам то страшно неки дан учинила... какве су ти то тврде мишице као од челика... а сад ћу учинити нешто можда и страшније. У црни ћу бунар да скочим. Поћи ћу с тобом. Знам, знам, да можеш да ме однесеш везану на седлу. Али ја ћу поћи од своје воље, слободно. Зато што тако хоћу. Бићу ти жена. Драгана, ропкиња, шта хоћеш.²⁷

С једне стране, Жена очајнички радикализује манипулацију противником, будући да Влах Алија своје откривене слабе тачке инстинктивно креће да брани оружјем, а с друге, у свом поступку она препознаје инверзни еквивалент планираног повлачења из живота, што се накнадно открива из њеног писма прочитаног у трећем чину. Намјеру да напусти мужа и оде у манастир да би што дубље покопала „свој неуспели и погрешно отпочети живот”²⁸ Жена изједначава са одлуком да пође са Турчином. Њој подједнако страшно изгледа тиховање између манастирских зидина и добровољна робија под чадором султановог одметника, будући да је њен сан о срећи био другачије замишљен него што јој га је судбина додijелила. Своје издајство она разумије и као врсту олакшавања терета човјеку кога напушта, отварајући пут његовим емоцијама ка процишћујућем презиру.

Тумачења према којима се у Жениним ријечима препознају назнаке еротске фасцинације Влах Алијом треба одбацити у корист разумијевања реплике као ултимативног средства контроле разбојника.²⁹ Прије свега, она је одмах на почетку сцене претпо-

²⁷ Б. М. Михиз, *Издајнице*, 43.

²⁸ Исто, 99.

²⁹ „Аналитичар са склоношћу за психолошки приступ не би пропустио да запази гест (‘Хвата га за мишицу и држи га тако док говори’) и речи жене које непосредно претходе одлуци да својом вољом пође с Турчином плавих испраних очију (‘какве су ти то тврде мишице као од челика’), које вероватно

ставила Страхинјину снагу Влах Алијиној, а затим отворено показала презир према Турчину. Такође, у тренутку када изговара те ријечи Жена очигледно осјећа Влах Алијин замор разговором и његову одлуку да чини једино што умије – да дјела, па стога прибјегава посљедњем рјешењу, које јој је Влах Алија посредно сугерисао: „Жене не убијам. Њих волим ако хоће, а ако неће, онда их опет волим. Само више волим кад хоће него кад неће.”³⁰

У другом чину раслојавање Женине мотивације везује се за далеку прошлост. Оно је посредовано Југ Богдановом причом из дјетињства његове млађе ћерке о ритуалу магијског предсказивања дјететове будућности. Када Милутин дође из Бањске са немилим вијестима, Југ изговара: „Ето ти га на, у шта ју је занело”,³¹ антиципирајући тиме касније сјећање на првобитни обред. Југ Богдан ту успомену евоцира у тренутку када Војин Југовић извјештава своју мајку о насталим околностима, а Бошко моли оца да прекрати непријатну тишину:

Бошко

Причајте нешто док чекамо. Не могу да поднесем тишину.

Југ

Шта да причам?

Бошко

Причајте шта било, само да не ћутимо. Шта мислите сад док гладите тај пешчани сат?

Југ

Зар га гладим? Шта мислим? Ништа не мислим. Сећам се само. И то се, однекуд, сећам тренутка кад је проходала. Чудно. Толику децу имам а једино памтим њену поступаоницу. Обичај женски, врачарски. Ти знаш, Бошко, да твоја мајка држи до свих обичаја. Још у старој нашој кући то је било. И њој су били поставили, као и свој женској деци, плетиво неко, јабуку – да се види да ли ће бити здрава и румена, огледало, зна се зашто, кључеве – да ли ће бити чуварна, варјачу и још којешта. И онда је пустише. А она мала, мала,

антиципирају оно двосмислено 'мада' у великој брачној дуо-сцени у трећем чину.” – П. Марјановић, нав. дјело, 209.

³⁰ Б. М. Михиз, *Издајице*, 40.

³¹ Исто, 66.

оволишна, црне неке косице, а очи је већ онда имала огромне, прво се мало заљуљала на ногама, па онда крете. Ми сви гледамо чега ли ће да се маши. А она стала и ручице не пружа. Као данас да је гледам. Стисла десну песницу на груди и не отвара је. Онда, одједном, трже простирку на којој је све то лежало и сручи све на под. Жене се само згледаше, лош је то знак био, а ја сам се сит смејао и њима и њој.³²

Симболички предмети (пешчани сат, огледало, кључеви) у мотивацијски хоризонт уводе пагански схваћену предестинираност дјетета, чија ће магијска појавност у оквиру драмске радње пронаћи свој херменеутички пандан у психоаналитичким симболима. На Бошков коментар да су све то „бапске приче” Југ се надовезује реторичким питањем из кога је јасно да упркос декларативном слагању са најмлађим сином он прихвата могућност постојања извјесног значења у ономе што је исприповиједао: „И кад је брже стигла та црнокоса девојчица и да одрасте, и да се начита, и да се насамује, да се покоцка са животом, да се уда и да *целу њросѣирку њоново сручи на њод. Мала девојчица са сѣиснуѣом њесницом на ѣрудима.*” (Подв. В. Б.) Дакле, чин њене издаје Југ означава као поновљену радњу иницијацијског ритуала – као испуњење предсказања. Према томе, ријеч је о нечем урођеном или, психолошки истанчаније – наслијеђеном, за шта постоје претпоставке и на другим мјестима у тексту. Наиме, у првим, афектираним реакцијама на Милутинов извјештај, Бошко говори оцу: „То се она на вас била уметнула. То је била ваша кћи”, на шта му Југ одговара: „Није на мене, сине. Никада ја не бих био способан да тако нешто учиним.” Да Југ посљедњу реченицу изговара дикцијом супротном од значења које има на уму, дакле у несвјесном тону одобравања, види се јасно из Бошкове наредне реплике: „Ви још мало па ћете то за подвиг прогласити.”³³ Ту се треба вратити само мало уназад како би се у потпуности разумио смисао Југове „бабске приче”. Када представља Југа прије његовог првог појављивања, писац између осталог каже: „Не воли компликације. Његово папучарство је комбинована последица комоције, лењости и алергичности на буку и патетику.”³⁴ Та индикација упућује на то да су Југове ријечи изговорене управо онако како их је Бошко чуо – са признањем сопствене неспремности, или неспособности за сличан поступак, а не етичким ограђивањем од њега. Југ је човјек који је ради властитог

³² Исто, 80.

³³ Исто, 69.

³⁴ Исто, 51.

комфора својој жени препустио власт из сјенке, а такав његов уступак као да је наишао на отпор у најмлађој наслѣдници. Она је, насупротив њему, спремна да макар и „компликацијама” разрјешава своје брачне околности, у којима, као и он само без икакве сатисфакције, живи незадовољна. У драми *Бановић Страхинија* равноправно су раздијељени родитељски утицаји и наслѣдни фактори у крушевачкој племићкој породици: док, према наведеним Страхининим ријечима, браћи Југовићима „тешка, крупна, црна, амбициозна мајка од малих ногу улива свест о изузетности”, дотле у најмлађој ћерки трансформисане искрсавају очеве инхибиције. Југова прича заправо је психолошка алегорија наслѣдне детерминације, која би се темељније могла елаборирати трагом учења Леополда Сондија о фамилијарном несвјесном, али би то далеко превазишло циљеве и сврху ове анализе.³⁵

У трећем чину, у сцени суђења, сазнаје се битан податак из предисторије драмом обухваћене приче. Наиме, писац преузима један мотив из европске драмске литературе, који ће му послужити као нови индикатор мотивације Жениних поступака. У питању је епизода витешког турнира за руку младе принцезе, конструисана према драми Пјера Корнеја *Сид*.³⁶ Тај догађај, наговјештен у првом Страхинином монологу („тако једног дана баци своју судбину на коцку”), открива још једну нит у сплету Жениних дубинско-психолошких подстицаја. Одбијајући да одговара на питања породичног вијећа Југовића, Жена се први пут огласи када Страхинија у својству свједока одреди турнир као прави почетак догађаја. Она, према пишчевим упутствима, „изненада гласно, и као за себе” каже: „Један коњ се оклизнуо на леву предњу ногу.”³⁷ Бошко разумије њену неочекивану упадицу, јер је као дјечак, опчињено гледајући спектакл, запамтио сваки детаљ његовог тока, међу њима и тај да се Косанчић Иван, један од три учесника поред Страхиније и Реље Крилатице, жалио како је у одсудном тренутку доживио пех услед незгоде са коњем. У том тренутку постаје јасно да је Жена прижељкивала Иванову побједу на турниру, али остаје неодго-

³⁵ Видјети: Леополд Сонди, *Учење о фамилијарном несвесном*, прев. Петар Бојанић, Прометеј, Нови Сад 2011.

³⁶ Веза између Михајловићевог и Корнејевог комада већ је темељно испитана у цитираној студији Јована Попова. Основна сличност запажена је у следећем: „Иако је [Химена] пристала да се уда за оног који победи у двобоју уприличеном на њен захтев, потајно се нада Дон Санчовом поразу. Слично њој је и Југ Богданова кћи обећала да ће поћи за победника турнира, прижељкујући за мужа Косанчића, а добивши Страхинића. То је та тајна, или бар део тајне, назначене у дијаскалији приликом њеног првог појављивања на сцени; тајна од које су поједини тумачи у новије време начинили готово противтежу загонетке Страхининог опраштања на крају драме.” – Ј. Попов, нав. дјело, 468.

³⁷ Б. М. Михиз, *Издајце*, 95.

нетнуто зашто је било потребно да хазард одлучи о судбини њене удаје. Одговор се разложно може потражити у околностима организовања турнира, на које Страхиња скреће пажњу: „Оног дана, кад јој се сестра удавала за цара, пре почетка великог турнира, гласником је објављено да ће ваша најмлађа ћерка дати руку ономе ко победи.”³⁸ (Подв. В. Б.) Пресудан утицај тих околности на њену одлуку примјетиће пажљив читалац, односно гледалац, који се досјети Жениних ријечи упућених Влах Алији након што јој се он два пута обрати са „царице”: „Немој да ме зовеш царицом! Не волим то.”³⁹ Такође, она је у свом писму мајци са горчином констатовала да до сестриног „царског достојанства његова неважна садржина не би могла ни да доспе”.⁴⁰ Жена је, по свему судећи, у својој примарној породици осјећала изопштеност од великих улога намијењених браћи и старијој сестри, због чега је импулсивно, у тренутку када се њена породица везује уз врховно племство удајом старије ћерке за самог цара, уложила напор да пажњу преусмјери на себе. Она то по свој прилици чини са вјером у неминовност срећног расплета, напојена романтичним причама своје обимне лектире.

Књиге које чита, што ће готово сви јунаци коментарисати као знак њене изузетности било у негативном или позитивном смислу, до тог тренутка играле су важну улогу у Женином животу.⁴¹ Међутим, друга сцена у првом чину, гдје је затичемо замишљену над одломком *Лейојиса иоја Дукљанина*, показује да је после турнира напукла Женина илузија о могућој узвишености човјековог живота, коју је проналазила у литератури:

„Они пак који су били на челу војске дођу с војском и узму целу Рашку област” – како је то једноставно у књигама. Једноставно и брзо. Дођу и узму целу Рашку област. А у животу би се то отегло, отегло, и не би било то. Дођу и узму. (Наставља да чита.) „А жупан Рашке побегне и дође краљу Предимиру с два своја сина, Пленом и Радиградом, и ћерком својом по имену Прехвалом.” Како су била глупа та старинска имена. Прехвала. Свашта. (Чита даље.) „А Предимир краљ, видевши кћер његову да лепа беше веома и да су јој сви делови тела добро грађени...” (Жена прсне у смех. Устане и настави

³⁸ Исто.

³⁹ Исто, 44.

⁴⁰ Исто, 28.

⁴¹ Мајка: „Она ће се затворити горе, загледати се у своје књижурине”; Страхиња: „Зачитала се и свој подвиг никако да нађе”; Бошко: „Паметна је била, сто пута паметнија од мене. Начитана”; Југ: „И кад је брже стигла та црнокоса девојчица и да одрасте, и да се начита, и да се насамује”, исто, 14, 25, 69, 80.

да се смеје.) Као да пише о цркви, а не о жени. „Сви делови тела добро грађени.” (Жена разгледа себе.) Јесу ли и мени сви делови тела добро грађени.⁴²

Њен читалачки отклон од извјештачености живота транспонованог у књигама расте из реченице у реченицу. Она га види прво осиромашеним у његовом неминовном сажимању, затим превазиђеним и анахроним, а најзад и комично примитивним у погледу ниподаштавајућег односа према жени. Ипак, стечени опрез према књигама одједном попушта када текст провоцира њену прикривену аутоперцепцију властите тјелесности. Индикативно је да Жена, супротстављајући женско тијело и цркву, коментарише стил прочитаног као израз подразумијевајуће пасивизације њежнијег пола, наслијеђене из прошлости. То имплицира да у њој постоји јак отпор према наметнутом обрасцу радикалног супротстављања духовности и путености, проистекао из унутрашњег осјећања да љубав није израз тјелесних функција и да љубавни избор није ексклузивно право мушкарца. Њен очито пригушен еротски порив и њена потреба да подрије традицију женске десубјективизације додатно разјашњавају одлуку да своју судбину окрене противно наметнутим обичајима. Ту се види како се у Жени укрштају, или, прецизније, преклапају различите мотивације, настале у сукобу интимних потреба бића и затеченог друштвеног поретка. Символички гледано, њено поређење женског тијела и цркве указује на то да одлука да пође са Влах Алијом једним дијелом произлази из свијести о димензијама унутрашњег пораза који би јој нанио планирани одлазак у манастир.

За Михајловићевог Бановић Страхињу могло би се рећи да је прије свега човјек дужности. Писац у уводној напомени о њему каже: „Што мора, то и хоће”,⁴³ а сам Страхиња на исти начин неколико пута изричито карактерише себе и своје поступке.⁴⁴ Ријеч је, дакле, о човјеку који намет судбине подноси супротстављајући му свој волунтаристички принцип, чиме неминовност судбине трансформише у сопствену вољу и поставља је као властиту дужност. Тај особени стоицизам подједнако је посљедица његовог беневољентног карактера, изражене способности емпатије и стабилног интелекта својственог парадоксалним спојевима физичке снаге и духовне префињености. Михајловић истиче његово уклањање од театралности пред било којом врстом сентиментализма:

⁴² Исто, 35.

⁴³ Исто, 14

⁴⁴ Исто, 17, 84, 103.

„Од оних људи што се ретко а лепо и тихо радују, а чешће и још неприметније пате“.⁴⁵ Сви његови поступци, увијек крајње одмјерени, одраз су дужности према заједници претпостављеној решавању личних проблема. Ипак, испод површине сугестивно промиче интимна драма коју је та комплексна личност свјесно подредила захтјевима, према сопственим ријечима, „велике приче века“.⁴⁶

Страхиња дубље од других јунака разумије озбиљност настале ситуације и наслућује епохални прелом надвијен над њиховим животима. Већ у првом чину, молећи Жену и Мајку за слогу у кући током његовог одсуства, он скреће пажњу на смутње које им историја припрема: „Љуља се, љуља и колеба све. Олуја се спрема. Требаће можда много снаге и памети да се спроведу наши мали животи кроз уске теснаце овог напуштеног века. Биће нам од велике помоћи ако једни друге примимо онакве какви јесмо.“⁴⁷ За разлику од Југ Богдана, који му једини парира у луцидности при сагледавању историјских кретњи (додуше са једне полуциничке дистанце), у лику Бановић Страхиње сажима се трагика Косовског боја, чија неумитност постаје све очигледнија. Тај укрштај приватне несреће са колективном катастрофом, управо симболички сажет у похари његовог дома, закључен је у ефектном патосу Страхињиног последњег монолога у трећем чину:

Стари барјак банова Страхињића виће се на Косову међу барјацима све српске господе. Биће мало људи испод њега, можда ће га једва држати ослабеле руке немоћног слуге Милутина, али он се неће повити и неће пасти док још носим ово главе на рамену. (...) Неће ми чак ни рука задрхтати због тога што за мене неће ко имати да се моли Богу.⁴⁸

Разлика између Страхињиног и Југовог односа према развоју историјских околности најочитија је након кнежеве вечере, која се догађа иза сцене пред почетак другог чина. Југ намјерно банализује управо завршени састанак како би испровоцирао свог уштогљеног сина Војина и мирисом славе опијеног Бошка: „Тако, и ово смо отаљали.“⁴⁹ Успјела провокација отвара расправу коју Страхиња прекида својим утиском: „Не знам како вама који сте навикли на ове призоре, али мени је то било нешто потресно, озбиљно и судбоносно.“⁵⁰

⁴⁵ Исто, 14.

⁴⁶ Исто, 116.

⁴⁷ Исто, 30.

⁴⁸ Исто, 118.

⁴⁹ Исто, 53.

⁵⁰ Исто, 54.

Тиме су предочене другачије перспективе Страхиње и Југа, скициране још у сценским индикацијама: скромни амбијент двора Страхињића опониран скоројевићкој раскоши дворца Југовића означава два супротна опхођења српског племства према својим дужностима.⁵¹ Док је бањска господа, према ријечима Страхињине мајке, осиромашила улажући у последњу велику задужбину, дотле хедонистички Крушевац изражава немар новоиздигнуте аристократије за све друго осим за уљуљканост у тек стечени статус. Опозиција тих ставова очитује се и у Страхињиној забринутости с једне, и Југовој лежерности, односно патетичној уживљености његових синова у своје улоге с друге стране. Ту је припремљена немогућност усаглашавања двије стране око начина превазилажења породичне несреће, чији исход, како ће се показати, и не зависи толико од воље једне од антагонизованих страна, колико од одсутне харизме њихове матроне.

Војин и Бошко показују спремност да се ставе на располагање Страхињи, иако из сасвим другачијих побуда: Бошко у романтично-херојском заносу, а Војин према неписаном задужењу за чување угледа породице. За разлику од народне пјесме, гдје изричито Југ ускраћује помоћ зету, у Михајловићевој драми он стоји по страни, узалудно опомињући синове да чине лудост уколико се упусте у безумну авантуру. Ту се осјећа Југова немоћ пред њиховом непоколебљивошћу, али још више свијест да коначна одлука није ни у његовим ни у њиховим рукама. Суштина сукоба између Страхиње и Југовића састоји се у томе да Југовиће, односно њиховог позадинског покретача – мајку, Жена не занима као индивидуално људско биће, већ као дио заједнице чија је судбина строго планирана и вођена искључиво политичким аспирацијама. Такав њихов однос према Жени сугерисан је у уводном дијелу њеног писма, гдје је истакнуто да је један од разлога одлуке да се повуче у манастир чињеница да је „заборављена од својих”.⁵² Страхиња, за разлику од тога, настоји да разумије своју жену, коју упркос свијести о неузвраћености емоције истински воли. Као што је његова дужност према најширој заједници затеченој у опасности неупитна и безинтересна, тако је и његова одговорност за своје ближње етички и емотивно утемељена, насупрот нехумано калкулантској логици Југовића:

⁵¹ Већ је умијесно упозорено на ту чињеницу: „Малена Бањска’ указује се као супротност престоном Крушевцу, а ’солидно сиромашко господство’ Бановића аријетичкој разметљивости Југовића. И једно и друго писац детаљно описује у дијалогима.” – Ј. Попов, нав. дјело, 474.

⁵² Б. М. Михиз, *Издајце*, 99.

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 цео век, али хоћу и морам да носим мали свет који ми је живот поверио. Мени је вашу ћерку поверио живот, можда није требало да то учини, свакако није требало да то учини, али је учинио. Она је моја брига, ја имам да је бринем. Морам да је бринем. А ја што морам ја то и хоћу.⁵³

Изузев датог навода, Страхиња је ријетко категоричан у својим ставовима и размишљањима. Он до својих становишта долази, изузетно у односу на остале ликове драме, сагледавајући ствари из перспективе друге стране. Страхиња је једини јунак који није вођен искључиво својим интересима већ и бригом за људе око себе. У томе му се придружује само Жена, у тренутку када дјелује како би спасила животе Страхињине мајке и слуге Милутина. Стога је епилог драме у којем се она враћа Страхињи мотивисан тиме што њих двоје, упркос међусобној отуђености, инстинктивно осјећају да по дубокој суштини узајамно припадају.⁵⁴ Насупрот осталима, који у бити сагледавају само последице Женине издаје, Страхињу интересују узроци. Он и прашта јер је једини у стању да се поистовијети са другим. У том смислу тачни су закључци засновани на становишту да је Страхињино праштање узроковано тиме да он своју жену види као „отпадницу” од њене матичне породице.⁵⁵

⁵³ Исто, 84.

⁵⁴ „За Страхињу и Југ Богданову ћерку пре би се могло рећи да живе у паралелним световима, можда утемељеним на сличним вредносним категоријама, но различитим емотивним склоповима и доживљају непосредне стварности.” – Мирослав Мики Радоњић, „Лик Бановић Страхиње од епске песме до Михизове драме (поступак карактеризације у контексту жанровских конвенција)”, *Михизова драма у европском контексту*, 25–26.

⁵⁵ „Није, чини нам се, довољно истицано да је Страхиња у песми не само опростио жени, него је и повео са собом јер ју је сматрао бољом од њених најближих и у њој видео личност која је *деловала* и тиме показала свој индивидуалитет.” – Николај Тимченко, „Песма и драма о Бановић Страхињи”, *Дело*, март 1964, 402–411; „Страхиња не суди, ни жени ни њеним судијама. Зашто – не каже. Можемо претпоставити да жени неће и не може да суди јер је схватио да за њену издају није крива само она, него и Југовићи, родитељи и браћа, са својим неразумеванем и недостатком пажње према њој, па и он сам: три године је живео поред ње, коју је добио случајно, која за њега није била пошла из љубави и која је, кад га је напустила, то учинила да би прекинула ‘неспоразум’ који су њих двоје називали браком.” – Хуго Клајн, *Појаве и проблеми савременог позоришта*, Стеријино позорје, Нови Сад 1969, 48. Друго од наведених мишљења ипак занемарује да је један од разлога Страхињиног праштања засигурно и Женино отписивање било какве његове кривице за њен планирани одлазак у манастир. То се види из завршних редова писма које Страхиња чита у трећем чину: „Желим још да знате да ми човек чије име напуштам није ништа криво учинио и да све то с њим нема никакве везе.” – Б. М. Михиз, *Издајце*, 99.

Михајловић иновативно разрађује динамику Страхињиних потеза у односу на епски предложак. Сцена суђења у трећем чину, у којој Страхиња игра улогу бранитеља окривљене, говори да је његова одлука о праштању производ дуготрајнијег промишљања, а не импулсивне освете тазбини која га је издала. Страхиња увиђа да је Жена у свим својим поступцима показала отклон од југовићког начина мишљења, али још важније, он схвата вишеструкост њене мотивације, подстицане Жениним различитим неспоразумима са свијетом. То се најбоље види у ономе што Страхиња безуспјешно покушава, или успијева да прећути током процеса. Страхиња својим поступцима показује да превазилази важећи модел односа између мушкарца и жене. Индикативно је његово схватање љубави, изговорено у првом чину, па онда поновљено у тренутку присјећања на турнир у којем је „освојио” будућу супругу: „Ја никада нисам од ње ништа више ни добио до њену руку и њено тело. И никад ме није обмањивала у том погледу. И она и ја смо знали, ја боље него она, да је љубав или нешто што се мора, или не може.”⁵⁶ (Подв. В. Б.) Тај императив као предуслов љубави у супротности је са важећим образцем избора резервисаног само за једну страну, макар се он имплицитно релативизовао Женином вољом оличеном у одлуци да турнир о томе пресуди. Према Страхињиним ријечима, свијест о тој неопходности припада обома и то је друго мјесто њихове међусобне идентификације. И Страхиња и Жена су отпадници од владајућег кодекса, с том разликом што Женино отпадништво мора подразумевати драстичније резове, па последично и озбиљније последице, док су консеквенце Страхињине супротстављености на нивоу вербалног сукоба са представницима владајућег поретка.⁵⁷ Страхиња је свјестан њихове суштинске компатибилности и у том погледу и то је још један од разлога са кога он својој жени прашта.⁵⁸

⁵⁶ Исто, 97. Поводом овог навода указано је на битан аспект односа између супружника, који је до тада био погрешно интерпретиран: „Ипак, не стоји претпоставка Светислава Јованова да је Жена ’номинална (неконзумирана) Страхињина супруга’ (нав. дело, 109). Јасно је да су супружнички односи Бана и његове љубе у драми нехармонични. Она је је хладна, он је на свој тихи начин (’што морам то и хоћу’) воли без речи и без радости, али то не значи да је њихов брак ’неконзумиран’. Страхиња изричито заклиње Жену хлебом и постељом (’у име хлеба који смо заједно појели и постеље коју смо делили’ – БС, I, 22) да не оде у манастир пре боја, а у сцени суђења опет каже: ’Ја никад нисам од ње ништа више ни добио до њену руку и њено тело’ – БС, III, 79.” – Љ. Пешикан Љуштановић, нав. дјело, 40.

⁵⁷ Запажен је паралелизам њихових преступа спрам система закона друштвене заједнице: „Тешко је рећи да ли у оквирима епског света већи преступ чини Страхињина жена, одлучујући се на прелубу, или Страхиња, у часу када јој прашта и крши подразумевајуће правило казне на којој би се обновиле релације једног света.” – Г. Божовић, нав. дјело, 57–58.

⁵⁸ Једна интересантна интерпретација патријархалне културе у Михајловићевој драми, понуђена је у контексту њеног односа према Шекспировим

За разумијевање Страхињиног милосрдног геста подједнако је важно уз оно што се од њега чује оно што он прећуткује. Током суђења Страхиња безуспјешно настоји да од породичног вијећа прикрије чињеницу да пред шатором Влах Алије није затакао своју жену као робинју, већ као Турчинову љубавницу. Али прије него што му Војин ипак извуче ту информацију, он успијева да сакрије истину да је Жена у одсудном тренутку двобоја стала на Влах Алијину страну. Цио Страхињин напор заташкавања података о Жениним поступцима након њене прве „издаје” последица је његовог увјерења да су до тога довели неспоразуми који су се уланчавали од непромишљено уприличеног турнира, до њене одлуке о повлачењу у манастир. То се управо читује у једином самосталном дијалогу мужа и жене, пошто се вијеће повуче са сцене, када на њено питање зашто је прећутао да је насрнула на њега током мегдана он одговара питањем: „Зашто ми ви никад нисте рекли за Ивана Косанчића?”⁵⁹ Страхињина потреба да не суди на основу објективних последица, како то чине Југовићи, већ да схвати Женине субјективне побуде за које сматра да нису израз хаотичне ирационалности, или неморала у баналном смислу како јој то приписује суд, налог је разумског мишљења човјека који држи задату ријеч:

Лагао бих вас када бих вам рекао да ми је лако. Тврда се нека, камена грудва стегла у мени. 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 шта ни да пра-

трагедијама: „Жена у патријархалном поретку нема слободу говора ни слободу избора, не верује се ни њеним речима ни њеном ћутању, а једини доказ њеног интегритета и мере њене лојалности је смрт. Мртва Дездемона више није оличење сексуалног греха, Офелија је поново верна драга, мртва Гертруда изнова постаје одана мајка, мртва Корделија власништво свог оца, мртва Хасанагиница стиче право на патњу. Поклоњен живот делегитимизује Женину побуну. Жива жена Бановић Страхиње може да буде само доказ лажне племенитости патријархалног поретка, поретка који ће јој уклонити живот и тако одузети подвиг. (...) Следимо ли шекспировске паралеле, Страхиња се оправдано и логично намеће као инверзија Отело: док Отело убија због непостојеће прељубе, Страхиња жени опрашта и доказану прељубу, и несумњиву издају, и покушај да га убије. (...) Но Страхињин опроштај и Отелова казна израз су идентичне патријархалне моћи.” – Владислава Гордић Петковић, „Женски ликови и женски светови у *Бановић Сџрахињи*”, *Михизова драма у европском контексту*, 50–52. Проницљиво успостављање контрастних компарација поентира у ипак грубом закључку, који пренебрегава чињеницу да у случају *Бановић Сџрахиње* Жени, за разлику од осталих наведених драмских јунакиња, опроштај није наметнут већ понуђен као могућност, коју она са пуним интегритетом прихвата. Њена последња реплика у драми – „Хајдемо одавде” – свједочи да Жена *бира* опроштај уместо казне, која би јој, према понуђеној интерпретацији, додијелила подвиг.

⁵⁹ Б. М. Михиз, *Издајце*, 109.

шта. Тај може само да разуме, чак и онда када не разуме. Ништа вам не нудим што већ није било ваше. Мој дом се једном отворио пред вама да постане ваш, једном и заувек, и без обзира шта вам се десило. Ја не узимам натраг оно што једном дам.⁶⁰

У том часном служењу датој ријечи, на чему и Жена у више наврата инсистира алудирајући на горке последице таквог свог држања по себе, долази се до треће додирне тачке коју спознају отуђени супружници. Настала криза умјесто да повуче њихов, Жениним ријечима речено „погрешно отпочети живот” у потпуну катастрофу, води ка поновном спајању на темељу оних њихових особина које су и раније могле бити мјесто сусрета.

Несклад историјског времена које је у драми приказано и високо интелектуализованог говора њених јунака једно је од пишчевих упадљивијих средстава онеобичавања. На разлике у начину изражавања појединих актера и раније је скренута одговарајућа пажња, али је промакао важан аспект артикулације дијалога, који открива преношење савремене перспективе у догађаје далеке прошлости.⁶¹ Иако се у говору различитих ликова повремено чују психолошко-интелектуалне конструкције дисонантне приказаном времену, над њима апсолутни монопол посједује Југ Богдан.

У улози својеврсног коментатора, Југ са висине животног искуства и своје интелектуалне супериорности у односу на саговорнике прати ствари које се око њега дешавају. Он говори афористички, сажимајући своје увиде у интелектуалистички гномске сентенце. Његов „дискурс” видно одскаче од средине и од времена у коме се радња драме одвија. Југ аутоиронијски дефинише такву реторичку поетику: „Кад кажеш нешто одлучно, паметно и нетачно, онда си рекао афоризам, а афоризам је тачан само док се не обрне, онда је опет тачан. Зато афоризам није истина, а истина најчешће није афоризам.”⁶² Та мисао, упућена Војину, у већој мјери односи

⁶⁰ Исто, 117.

⁶¹ „У стилу и језику Михизове драме уочљива је стално и намјерно потенцирана присутност епског десетерачког говорења у духу народне пјесме, која се најснажније осјети у језику Страхињиног слуге Милутина. Сасвим је разумљиво да човјек из народа природно носи набој усмене традиције, који ће се у језичком материјалу драме оштро развити од савременог, идеологизованог говора Војина Југовића, једнако као и од аристократски прочишћеног, барокно отмјеног и истодобно суздржаног језика Жене, царичине сестре, као и од једноставног, јасног, простосрдечног језика Страхиње, или префињено ироничног, стално спретног и гипког, духовитог и интелектуалног језика интелектуалца Југа.” – Дарко Лукић, „Епска народна пјесма у драмској литератури – један покушај приказа; Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза”, *Историјски догађаји као теме и мотиви у југословенској драмској књижевности*, 126.

⁶² Б. М. Михиз, *Издајце*, 101–102.

се на њеног власника. Југови афоризми, богати лексиком пишчеве савремености, указују на повлашћену позицију тог јунака. Југ је Михајловићев резонер – гласноговорник чија је функција да експлицира ауторове ставове о појединим питањима која драма покреће.⁶³

Бранећи се од очеве жаоке, Војин одговара оцу: „Ако се не варам, то што сте ви сада рекли, та последња реченица такође је афоризам”,⁶⁴ на шта Југ опет цинички опсервира: „Види, види, и ти постајеш духовит. Па да, фанатизам може увек више него што може.”⁶⁵ Осим очигледне неподударности са амбијентом у којем су изговорене, апострофиране реплике свој резонерски статус откривају у компатибилности са појединим Михајловићевим дискурзивним текстовима. Погледа ли се његова „Белешка о фанатизма”,⁶⁶ лако се може уочити да та као и друге Југове сентенце изгледају као пресађене из Михајловићевих публицистичких текстова, или као врло прикладне њиховом интелектуалном хоризонту. Драма у томе губи на кохерентности слике свијета средњовјековних српских дворова, коју је писац узео себи у задатак да сачини, али зато добија на хуморној компоненти, оличеној у фигури писца који своју мисао непосредно „кријумчари” у реконструкцију давне прошлости.

Инвентивно удешено одсуство једног од покретача развоја радње даје посебну оригиналност Михајловићевој драми. У првом опису дворане у Крушевцу писац истиче значајан детаљ: „На чеоном зиду још једна мала врата, јако акцентована бојом. Да ли су та врата затворена или отворена, од тога зависи веома много.”⁶⁷ Иза тих врата обитава Југовића мајка, дух покретач и редитељ судбине читаве породице. То „наметљиво одсуство антагонисте”⁶⁸ у хоризонт драме уводи још једну народну пјесму – „Смрт мајке Југовића”.⁶⁹ Михајловић је радикално трансформисао симбол националне пропасти на Косову у носиоца политичких и сталешких амбиција српске властеле поткрај средњег вијека.⁷⁰

⁶³ На примједбу новинара Феликса Пашића да му се чини како у једној личности *Бановић Сврахиње* препознаје њеног творца, Михајловић је одговорио: „Знам о којој се личности ради. Немам, наравно, деветоро деце, нисам учествовао у боју на Косову, али сви моји добри познаници кажу да у репликама Југа Богдана препознају мој иронични тембр. А што добри познаници кажу, то је обично истина”, Борислав Михајловић Михиз, *Казивања и указивања*, БИГЗ, Београд 1994, 62.

⁶⁴ Б. М. Михиз, *Издајнице*, 102.

⁶⁵ Исто.

⁶⁶ Б. М. Михиз, *Казивања и указивања*, 86–89.

⁶⁷ Б. М. Михиз, *Издајнице*, 51.

⁶⁸ Владета Јанковић, *Беоцук*, СКЗ, Београд 2011, 151.

⁶⁹ В. Карацић, нав. дјело, 192–194.

⁷⁰ Осим што се овакав поступак разумије као израз Михајловићевог настојања да се деперсонализацијом назначи симболички статус мајке Југовића, прихватљива су тумачења према којима је аутор њиме демонстрирао осјећање

Рефрен пјесме „И ту мајка тврда срца била” окренут је на на- личје и „тврдо срце Југовића мајке” у драми означава њену безосје- ћајност за индивидуалне потребе своје дјеце пред јасно планира- ним циљевима породичне заједнице. Писмо које Жена по свом мужу шаље у Крушевац адресирано је конкретно на мајку, што недвосмислено упућује да је Жена, као и сви остали, свјесна чиње- нице чија је последња ријеч у њеном првом дому. Војинови уласци у собу у својству породичног „канцелара” чешћи су од осталих и његова је улога посредника између мајке и другог дијела фами- лије. Та врата протестно се затварају када се ономе ко се иза њих налази упућује критика, било у непосредном облику од Страхине, било у виду ироничних коментара Југ Богдана. Она се затварају и онда када мајка чује онолико колико јој је потребно да би презри- во прешла преко важних нијанси. Приправност браће Војина и Бошка да са зетом крену у потрагу за сестром сломљена је једним њиховим проласком иза тих врата, одакле се обојица враћају пре- обраћени мајчиним неприкосновеним ауторитетом. Југовића мајка оличење је једне стране сукоба индивидуалних принципа и зако- на колектива, као једног од централних проблема обликованих драмом. Она је уједно још један доказ да је драма *Бановић Страхина* првенствено драма о Жени, чија је судбина вођена, поред свега осталог, и борбом са сјенком мајчиног ауторитета.

Отуда је претежни аналитички фокус према мотивацији главне јунакиње *Бановић Страхине* био један од поузданих начина да се дође до нових увида и сазнања о Михајловићевом несумњиво највреднијем драмском тексту.

мјере у организовању драмске структуре: „Наравно, читав лик мајке Југовића јесте једна велика дидаскалија. И чини нам се да је то једино могуће решење, да би публика тешко прихватила њену физичку појаву на сцени и да је аутор тога свестан.” – Весна Језеркић, „Женски ликови у драмама Борислава Михај- ловића”, *Михизова драма у европском контексту*, 74.