

Оригинални научни рад

Урош З. ЂУРКОВИЋ\*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

## СТАТУС ДИДАСКАЛИЈА У ДРАМИ БАНОВИЋ СТРАХИЊА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА\*\*

*Апстракт:* На примеру драме Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза, показана су исходишта различитих дефинисања дидаскалија у односу на природу драмске комуникације. Према разликама у одређивању термина, извојене су две групе: шире и уже схватање дидаскалија. Шире схватање дидаскалија на примеру дела чине дидаскалије простора и времена, дидаскалије карактеризације, као и елементи који не припадају главном, дијалошком току драме попут уводних сцениских напомена, епиграфа и самог наслова дела. Уже схватање дидаскалија подразумева њихово разумевање као несамосталног, помоћног текста који представља функционалне напомене у делу. Разматрањем оба типа дидаскалија, указано је на њихов вишеструки интерпретативни значај.

*Кључне речи:* дидаскалије, Борислав Михајловић Михиз, Бановић Страхиња, ауторски глас, драмски текст, епско и драмско у драми, драмски простор, карактеризација у драми.

### БАНОВИЋ СТРАХИЊА ИЗ УГЛА ДИДАСКАЛИЈА: ИСТОРИЈА РЕЦЕПЦИЈЕ, ЕПИГРАФ И АУТОПОЕТИКА

Од премијере *Бановић Страхиње* на сцени Југословенског драмског позоришта 1963. године, написано је више десетина различитих текстова о овој драми – од есеја и расправа до критичких студија (Бајчета 2017: 276). Међутим, и поврх богате рецепције, пажња проучавалаца везана је за ограничени круг тема, а две предњаче: однос драме према фолклорном предлошку и статус женских ликова (Бајчета 2017: 276). За разлику од споменутих тема, које

\* Докторант, стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, uros.durkovic@gmail.com

\*\* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2020-14/200020 од 24. јануара 2020. године.

представљају опште место интерпретације Михајловићеве дебитантске драме, занемарено је сагледавање структуре драме и њених формалних одлика.

Иако су дидасталије примећиване у рецензији као један од важнијих сегмената дела (Бајчета 2017: 282), ниједан рад није у целости посвећен овој теми. Надомешћивање овог изостанка може бити важно како због могуће корелације између формалног и садржинског слоја драме, тако и због целовитијег разматрања њених драмских стратегија.

За конституисање света *Бановић Сјрахиње* важан је један биографски податак везан за анегдоту коју је забележио Јован Ђирилов. Он наводи како је подстицај за писање дела потекао из пишчеве расправе са Бошком Петровићем; док је Петровић тврдио како „не можемо да имамо никада добру драму на теме из средњег века, јер се веома мало зна како је та епоха изгледала: не зна се шта се заправо јело, шта се пило, како одевало” (Ђирилов 1986: 387), Михиз је својим писањем желео да докаже супротно.

Израз те намере видљив је већ у епиграфу драме: „Драма није историјска. Зато су анахронизми у њој намерни и онда када су случајни” (Михиз 1986: 7). Дакле, будући да драма *није* историјска, али је смештена у одређени историјски, друштвено-политички (Бајчета 2017: 282) тренутак, потребно је формирање друкчијег, измењеног хоризонта очекивања, у коме мотивација јунака не произилази из веродостојно приказане свакодневице, већ из психолошке убедљивости и сучељавања начела, која нису везана само за време на које упућују. Одабиром општепознате теме из српске културе, Михајловић упарује националну традицију са савременим позориштем, супротстављајући се миметичкој перспективизацији дела. Истицање епиграфа битно је и због још једног разлога: исказ о неисторичности драме не мора бити сагледаван само као њено жанровско одређење, већ и као став о референцијалној природи драмског говора (Ђурковић 2020: 61–62). Иако се ослања на чувени предлог, драма не представља подражавање историјско-митолошких комплекса већ њихову филозофску проблематизацију. Дијалектика историјског и неисторијског *Бановић Сјрахиње* јесте у својој референцијалности изнова интерпретативно изазовна – читаоцима и гледаоцима дата је улога сталног препознавања сличности и разлика између фолклорног предлошка и драме.

Уколико прихватимо шире сагледавање дидасталија, које подразумева напомене у оквиру секундарног (помоћног) текста драме (Ђурковић 2020: 62–63), онда овај епиграф може да се тумачи као једна од дидасталија. Разлог више за такво тумачење јесте и доследност *ауторској њаса* присутног у сценским упутствима почев од овог епиграфа до краја драме – већина сценских упутстава поседују стилске одлике ове луцидне уводне напомене – међу којима су: гномичност, иронија, парадокси, значењски обрти и језичка економичност. Препознатљив пословични и ироничан израз присутан

у Михизовим критичким текстовима, Владан Бајчета препознаје у говору једног драмског јунака, Југ Богдана, кога назива пишчевим *резонером* и *ласноћговорником* (Бајчета 2017: 299). Међутим, Бајчета не истиче да је овакав стил својствен и дидаскалијама. Ипак, такво увиђање би показало занимљиву подударност између лика Југ Богдана и ауторског гласа унутар дидаскалија. Док ауторски глас није непосредно присутан на сцени, јер није драмско лице, лик Југ Богдана представља његов могући сценски продужетак. Штавише, саме реплике Југ Богдана имају аутопоетичку и аутореференцијалну вредност – исказану кроз широк мисаони распон: од иронично интонираног размишљања о односу историје и предања у контексту културе сећања<sup>1</sup>, до карневалског афоризма о афоризму који подсећа на исказе мудрих луда<sup>2</sup>. Интелектуалне игре Југ Богдана тако корелирају не само са језиком дидаскалија већ коментаришу и њихов садржај.

Повлашћена позиција Југ Богдана у односу на остале ликове драме омогућава режијске интервенције у виду преплитања његових реплика са гласом из дидаскалија. Међутим, већ сâм епиграф може имати своју говорну експликацију на сцени – пре ступања глумца на сцену, могуће је пустити његов звучни запис или га представити на неки други начин. На практичном примеру показује се како, супротно неким дефиницијама, дидаскалије не морају представљати обавезујуће неизговорени и неизговориви текст драме (Ђурковић 2020: 60), већ могу бити подложне различитим режијским интервенцијама. Дакле, њихова функција не мора бити метајезичка, већ постаје грађа којом можемо управљати у односу на сопствено читање (Pavice 2004: 337).

## ДИДАСКАЛИЈЕ ПРОСТОРА

Динамичан однос између текста и извођења поседују дидаскалије везане за представљање драмског простора<sup>3</sup> дела. Драмски простор Михајловићеве драме одвија се на две локације – дом Страхњићиња Бана у Бањској

- 1 „И предање ти је, знаш, као и ја, иронично. И право да ти кажем, неће бити велико чудо ако се једнога дана, после много година, почне о мени говорити и писати да сам био, рецимо, старац са седом брадом, или још горе – да сам био јунак, ја који никад нисам ратовао” (Михиз 1986: 61).
- 2 „Почели су афоризми. Наиме, то последње што си рекао, то је афоризам. 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” (Михиз 1986: 102).
- 3 Потребно је направити разлику између *драмског* и *сценског* простора. Док драмски простор припада драмском тексту и оживљава се кроз читаочеву уобразиљу, сценски простор представља транспоновање драмског простора на сцену. Наравно, одлика успешне режије *не мора* да значи подударање између драмског и сценског простора, али ова два концепта су свакако у неком облику узајамности (Pavice 2004: 76–77).

(I чин) и дворац Југовића у Крушевцу (II и III чин) – које имају три различита вида у односу на сва три чина драме.

Опис драмског простора у сва три чина дат је уводним дидаскалијама: наведени су реквизити и распоред осталих сценографских елемената, попут врата и прозора. У првом чину истиче се сведеност драмског простора, који није приказан само кроз техничке инструкције, већ и који има субјективно интониране и недовољно одређене исказе<sup>4</sup>. Овакви искази функционишу као коментари просторног плана, али имају и извештајни карактер степена самосталности. Један од најупечатљивијих јесте констатација да дом Бановић Страхиње одликује „Солидно сиромашко господство” (Михиз 1986: 13). Ова језгровита синтагма представља скривени ауторски коментар у оквирима сценских упутстава (Ђурковић 2020: 63), односно, сумирање претходно наведеног описа простора. Дакле, језик дидаскалија није везан само за *драмску иронију* већ и аутоиронију исказану у суптилним и сажетим аутокоментарима.

Оваква врста коментара може бити уобличена и кроз парентезу, као у приказу дворане у дворцу Југовића у другом чину: „У њу се улази и излази (а улази се и излази често у овој комуникативној кући) здесна, кроз двокрилна висока врата” (Михиз 1986: 51). На тај начин фокус дидаскалије није усмерен на *сада* и *овде* (Ђурковић 2020: 64) колико на подразумевано претходно трајање<sup>5</sup>, које не мора да има своју драмску реализацију<sup>6</sup>, али које чак не мора да буде јасно дефинисано – као што је то случај са напоменом да се у трећем чину у дому Југовића, не зна које је доба дана (Михиз 1986: 91). Ово изостављање јасног временског плана у завршном чину суптилан је ауторов драмски сигнал, који свој смисао добија тек упоређивањем са претходним чиновима. Дизајн светла у драми показује раскорак између текста и просторно-временског континуума инсценације (Равице 2004: 378) – док сам опис овог сценског сегмента заузима само неколико речи, он може имати далекосежне последице по организацију сценског простора, а тиме и на целокупни доживљај драме. Економичност текста није подударна са трајањем драмског извођења.

Значај расвете у драмском тексту изузетан је и интерпретативно заповстављен феномен. Светло има могућност коментара, фокализације, стварања атмосфере и успостављања ритма представе, али оно и дословно

4 Попут „помало мрко, четвртасто и тврдо” (Михиз 1986: 13).

5 Још примера за одређење сталности стања у дому Бановић Страхиње можемо пронаћи и у уводној дидаскалији првог чина: „Дуго се већ ту живи и дуго једнако” (Михиз 1986: 13) или „брижљива рука стално одржава малени жижак кандила” (Михиз 1986: 13).

6 Попут духовите напомене да је Југ Богдан „Можда мало костоболан” (Михиз 1986: 51). Уколико бисмо дидаскалије схватили као *помоћни шекси* остаје нејасно на који начин би се сценски могао дочарати овакав исказ.

обликује сценски простор<sup>7</sup>. Његова функција није само декоративна, већ суделује у стварању смисла представе (Ravice 2004: 309). Зато треба подробније размотрити план расвете у оквиру дидаскалија. Док је у уводној дидаскалији првог чина приказан један ублажен план расвете, као и сведене боје („рано, косо јутарње светло” и треперење кандила, тамни тонови зидова) (Михиз 1986: 13) у другом чину долази до контраста: истицања различитих извора светлости („полијелејски лустер”, „блиставо оружје на зидовима”, одредница „многа светла”) (Михиз 1986: 51), као и сплета црвене и беле боје. У трећој сцени се и блага расвета из првог чина и блештава из другог преображавају у неодређеност, што појачава утисак тајновитости новостворене суднице (Михиз 1986: 91). Такође, контрастирани су и други сценографски елементи у односу на претходни чин, попут празног стола-трпезе на коме се од реквизита једино налази пешчани сат. У светлу скривених ауторских коментара у дидаскалијама о којима је било речи, индикативан је коментар везан за просторну организацију чина: „Иста дворана у дворцу Југовића у Крушевцу. Само је сада распоред нешто друкчији у поретку који не крије своју намеру. Ово је судница” (Михиз 1986: 91). Пошто је у сценској напомени наглашено да поредак овог драмског простора *не крије своју намеру* поставља се питање које би се тицало претходне просторне организације драме: да ли је, дакле, *намера* у њима била скривена? Ауторски глас у дидаскалијама још једном суптилно усмерава инерпретативни ток драме, указујући нам да је судница у дому Југовића постојала и раније, само није била читана. Ово сазнање се уклапа са оним што је познато о лику Жене, Страхињине љубе, за коју је већ примећено како је, упркос наслову драме, њен протагониста (Бајчета 2017: 278–279). Тако сценска напомена посредно дочарава да је Жени било суђено и *и*ре почињеног преступа – а предмет осуђивања била је њена различитост, која није саобразна ономе што је породица, односно, друштво од ње очекивало. Уколико имамо у виду референцијалну природу драмске комуникације, можемо приметити како су заправо и сами гледаоци у позицији немих судија. Просуђујући о реакцијама ликова у односу на лично и књижевно искуство, гледаоци интерагују са садржајем драмске радње, а квалитет Михајловићевог драмског текста потврђује се у томе што није могуће доћи до једнозначних закључака.

7 Занимљиво је како је глагол *зурити* етимолошки повезан са светлом – зурење као гледање нетремице вишеструко је повезано са драмом. Гаврил Стефановић Венцловић критикујући улично позориште, сцене назива *зурницама* – односно просторима у које се зуре. На тај начин указао је на један неочекивано савремен доживљај сценског простора по коме је за успостављање *перформативне простора* кључна позиција посматрача, а не извођача. Акт зурења би стога био чин подударан сценским рефлекторима – сам поглед одређује ток сценског дешавања. О зурницама више у студији *Велико доба* Зорице Несторовић (Несторовић 2016: 77–78). О етимолошкој повезаности глагола *зурити* и *свјетла* погледати речник Рика Дерксена (Derksen 2008: 541, 552).

## ДИДАСКАЛИЈЕ И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

Једна од основних функција дидаскалија јесте карактеризација драмских лица. Пратећи историју сценских упутстава, примећујемо како је овај тип дидаскалија млађи од дидаскалија везаних за простор и време. Узрок ове појаве јесте промена статуса драмских ликова, која се, иако присутна и раније, интензивирала у 18. и 19. веку. Учесталост драмских лица која су одређена пре свега својом драмском функцијом (типови), смањује се, док се број ликова који поседују индивидуалне, понекад и противречне, црте личности, повећава (карактери) (Pavice 2004: 336). Раст интересовања за психолошку и социјалну мотивацију ликова и „traganje za društveno obilježenim pojedinicima” (Pavice 2004: 336) изискује измењене драматуршке стратегије. Стога генеза дидаскалија везаних за карактеризацију ликова може представљати основ за проучавање модернитета у историји драмске књижевности.

У том светлу, *Бановић Страхиња* представља драму сложеног одређења ликова. За разлику од многих драмских текстова у којима су напомене везане за карактеризацију ликова присутне већ у оквиру пописа драмских лица, у Михајловићевој драми оне се налазе у уводним напоменама сваког од три чина (Мајка, Југовићи) или у тренуцима пре ступања драмског лица на сцену (Бановић Страхиња, Жена, Милутин, Влах Алија). Аналогно гномском стилу сценографских коментара, карактеризација драмских ликова поседује сажете и приповедно интригантне исказе, уобличене кроз низ парцелизованих реченица. Тако је лик Мајке приказан, након обавештења да је на сцени, кроз низ парцелага<sup>8</sup>, а исти језичко-стилски манир у приказивању драмских лица присутан је и у дидаскалијама посвећеним осталим драмским лицима<sup>9</sup>.

Ауторски глас дидаскалија једноставним, ефектним, а значењски сложеним исказима дочарава портрет јунака. Тако је Мајка описана као „Свађалица без горчине. Забринута за судбину и нестанак старог доброг реда” (Михиз 1986: 13), Страхиња као „Неромантичан, неаромантичан лик чврстих а једноставних линија” (Михиз 1986: 14), а Жена као „Рођена за жртву, злочинца и саучесника у исти мах” (Михиз 1986: 26). Сви наведени примери показују афористички стил, као и извесну самосталност у односу на реплике драме. Чак и извучене из контекста, одреднице везане за одређење ликова поседују поетску снагу, која се постиже контрастима (свађалица без горчине), парадоксима и алогизмима (неромантичан и неаромантичан) и њиховом ефектном комбинацијом (жртва, злочинац и саучесник). Ова, свим ликовима својствена рељефност и неодгонетљивост, захтева посебан

8 „На сцени је Мајка. Стара жена, неповијена стаса и мало дрхтавих руку. Строго и чисто одевена. Блиска стварима око себе, блиским њој” (Подвукао У. Ђ.) (Михиз 1986: 13).

9 Једини изузетак јесте приказивање Југ Богдана, Војина и Бошка Југовића исказано кроз непарцелисане реченице (Михиз 1986: 52).

режијски третман, где многи детаљи, као у споменутом примеру *костоболе* Југ Богдана, не морају бити упризорени на сцени. Проширивање драмског света оваквим надахнутим прозним целинама сведочи о сталној тенденцији упила епског у драмском (Ђурковић 2020: 61).

Поједине напомене дидаскалија посвећених карактеризацији ликова сасвим су блиске лирском дискурсу. Тако је за глас Влаха Алије истакнуто како „не прикрива пустош, неку порушеност у души” (Михиз 1986: 26). Попут функције расвете у драми поједине дидаскалије посвећене карактеризацији имају за циљ остваривање посебне атмосферичности; а искази о особинама ликова неретко превазилазе временски хоризонт драме. Узрок *порушености у души* Влаха Алије није наведен, али, иако назначен, није ни релевантан за остваривање његовог драмског потенцијала, јер је јасно да упућује на моменат који није иманентан драми.

Индикативно је како се у описивању ликова одржава једна врста неодређености чак и када су у питању егзактни подаци попут година старости. Тако ће, на пример, бити описани слуга Милутин („На размеђу је година када зрео човек почиње да бива старчић.”) (Михиз 1986: 18) и Војин Југовић („ближи четрдесетој него тридесетој години живота”) (Михиз 1986: 52). Функција оваквих намерних непрецизности јесте драмско онеобичавање. На тај начин читаоцима већ познати ликови, посредством инвентивне дидаскалије, постају онеобичени и поново спознати. Овај процес је посебно уочљив у дидаскалијама посвећеним Југовићима, које доносе још неке детаље о статусу ауторског гласа. Одређене особине Југ Богдана тако су хумористички интониране, уз честу употребу савремене лексике, па чак и жаргона<sup>10</sup>, а у само неколико реченица исказане су финесе у политичког бића Војина Југовића, чији је глас описан као глас „главног канцелара царства”.<sup>11</sup> Бошко, најмлађи Југовић, приказан је хомогеније у односу на остале ликове, уз упечатљива поређења („радује се животу као младо штење”) (Михиз 1986: 52). Међутим, оно што приказ Бошка Југовића издваја у односу на остале ликове јесте што је приказан и кроз лик који се у драми не појављује – Мајку Југовића. Исказ да је она свом сину „улила чврсту свест о изузетности и подвигу који га чека (...) који за њега, разуме се, може бити само јунаштво” (Михиз 1986: 52), говори и о њој и о Бошку. Међутим, говори и о Југ Богдану, који у овој драми није представљен као носилац

10 „Не воли компликације. Његово папучарство је комбинована последица комоције, лењости и алергичности на буку и патетику. Кад невоља наиђе, он више разуме него што уме” (Михиз 1986: 51).

11 „Говори, када је све у реду, одмерено, сигурним и обавештеним гласом главног канцелара царства. (...) Пажљиви политичар по вокацији, он није хипокрита, или је то једино за тренутак: на самим почелима заокрета, онда одмах почиње да верује у оно у шта треба да верује” (Михиз 1986: 52).

епског начела, колико као интелектуална фигура склона релативизацији управо оних вредности које је Мајка Југовића усадила свом сину. Стога Југов монолози о јунаштву посвећен Бошкун представља коментар на ову невелику напомену у дидаскалијама:

„Јунаштво је најједноставније од свих врлина. Чак се и рецепт зна. Узмеш три драма чврсте вере у нешто, три драма необазирања на последице, и добру оку јаке воље. Све то измешаш и – готово. То ти не можеш да разумеш јер си и сам јунак, али можеш да верујеш на реч мени који сам увек био *кукавица њо рођењу*” (Курзив У. Ђ.) (Михиз 1986: 62).

Присутна својим одсуством, Мајка Југовића посредно утиче на радњу драме као „дух покретач и редитељ судбине читаве породице” (Бајчета 2017: 299), чије је присуство наговештено иза малих врата дворане у Крушевцу, што отвара организацију драмског простора ка ономе *иза* сцене. Њено одсуство јесте апсолутно, као и систем вредности чији је она преносник и репрезент. Извориште патријархалног морала у делу, иронично, не налази се међу драмским лицима, већ је присутно уписано у репликама ликова и дидаскалијама.

Као дело *хоџимице њоџрешној наслова* (Бајчета), наслов не упућује само на драму Жене, већ и на децентрираност текста. Јер, окосница *Бановић Сџирахиње* не налази се у свима познатом току радње еписке песме, већ у њеном коментару и ономе што је наговештено као могућност – у дидаскалијама. Као што осуда Мајке Југовића према својој ћерки долази ван граница сценског простора (Михиз 1986: 85), тако се и упориште драме налази у овом простору ван сцене. Иза наизглед конвенционалног драмског проседеа, који се темељи на једном од канонских дела српског националног канона, Михиз се изнова бави односом присуства (дијалог) и одсуства (дидаскалија). Присутна својим одсуством, Мајка Југовића носилац је патријархалног, еписког светоназора – њено бескомпромисно *џврдо срце* израз је апсолутности еписког света у коме је закон колектива у сукобу са индивидуалним принципима (Бајчета 2017: 300).

Драмско постојање Мајке Југовића, штавише, првенствено је везано за сферу дидаскалија и, у мањој мери, алузије у репликама ликова, које у себи носе интертекстуалну мрежу наслеђа народне књижевности. Стога је оцена Весне Језеркић да је лик Мајке Југовића *једна велика дидаскалија* (Језеркић 2006: 74) подстицајан и са формалне и са идејне стране. Са формалне стране, очито је да Мајка Југовића егзистира у драми само као *persona muta*, дакле као фигура одсуства. Са идејно-симболичке стране, Мајка Југовића као *велика дидаскалија* представља *дидаскалију унуџар дидаскалије*, будући да се цео Михајловићев драмски текст може читати као дидаскалија народне песме Старца Милије, јер и сам, *хоџимице њоџрешан* наслов, може потпадати под шире схватање дидаскалија. И наслов је, дакле, део секундарног



(помоћног) текста и иза њега, као и иза осталих дидаскалија, стоји истовестна ауторска инстанца. Разматрање прожимања и уоквиравања дидаскалија упућује нас на још једно њихово одређење, а то је да се дидаскалије могу посматрати као посебна врста *интертекста*. Препознавање интертекста једна је од одлика референцијалне природе драмске комуникације, а Михизово остварење не представља пуки преображај фолклорног текста у драмски већ његову проблематизацију и полемичку актуелизацију.

Од паратекстуалног статуса у антици до интертекстуалног статуса у модерном театру (Ђурковић 2020: 64), дидаскалије су прошле кроз радикалну генезу, која се у савременим, постдрамским остварењима отвара ка хипертекстуалности и потпуној епизацији драмског текста, у коме је укинута позната хијерархија текста (подела на примарни и секундарни драмски текст).

### УЖЕ СХВАТАЊЕ ДИДАСКАЛИЈА

Уколико бисмо појам дидаскалија сузили на његово функционално схватање – односно раширено одређење дидаскалија као *јомоћног текста* (Ђурковић 2020: 60) – поимање драме било би измењено. За разлику од оквира шире схваћеног појма дидаскалија као текста који надсвођује и његове дијалошке деонице, уже схватане, дидаскалије представљају несамостална и литерарно неразвијена упутства за остваривање различитих аспеката деловања актера драме. Њихово значење разумљиво је једино унутар самог система драмског текста, јер уже схватане дидаскалије никад не реферишу на вандрамску раван. Иако је до сад било речи о ширем схватању дидаскалија, ни уже не треба бити занемарено, будући да многе дидаскалије Михизове драме могу припадати овом одређењу. Тако можемо да разликујемо неколико типова уже схваћених дидаскалија: 1) дидаскалије унутар реплика ликова, 2) упутства о сценском кретању и деловању ликова између реплика ликова, 3) остале (углавном звучне и визуелне) напомене.

Дидаскалије унутар реплика ликова најбројнија су врста уже схваћених дидаскалија и део су конвенционалног драмског језика. Њихова улога потиче из недовољности информација самог *јоворног текста*. Тако нам ова група најчешће говори коме је неко обраћање упућено, као и начин на који је остварено. Такође, напомене у оквиру ове групе могу бити везане и за гестове драмских лица, иако су они бројнији у другом типу. Неки од њих, попут напомене о додиру дланова Влаха Алије и Жене (Михиз 1986: 42), могу имати далекосежнији интерпретативни значај, али већина представља конвенцију и нужност. Ретко напомене овог типа могу имати елементе ауторског коментара, као у дидаскалији у којој је истакнуто како Влах Алија „Урла од среће и неког пијанства” (Михиз 1986: 47). Да је овај исказ уже схваћене дидаскалије

субјективан, доказује да би непристрасна и неутрална била реченица у којој би се назначило само како лик виче, без обзира на начин и повод.

Други тип уже схваћених дидаскалија у највећем броју представља распоред кретања драмских лица – интеракцију са ликовима и манир ступања на сцену. Најважније и интерпретативно најизазовније јесу дидаскалије ове групе које, с једне стране, приказују сценске борбе, а са друге стране, тишину Жене у последњем, за њу *иресудном*, чину драме. И сцене борбе у првом и Женино ћутање у трећем чину, приказани су као оквир за мизансцен, сведено, без епизације присутне у шире схваћеним дидаскалијама. Ипак и интензивирање кретања током сукоба, као и његово одсуство на суђењу, захтевају посебну пажњу режије и глумаца, која није и не може бити садржана у сведеним сценским упутствима. Михизова драматургија тишине показује недовољност речи – говор тела Жене на суђењу може бити садржајнији и сугестивнији од многих говорних исказа ликова. Тако је један од емоционално најинтензивнијих момената драме везан за невербални контакт Југ Богдана са својом ћерком након осуде и реакција њеног брата Бошка (Михиз 1986: 114). Иако је нетипично за овај тип дидаскалија, у описивању Бошкове патње присутан је скривени ауторски коментар – описивање Бошка као плавог младог џина,<sup>12</sup> потекао из уводне дидаскалије другог чина.<sup>13</sup>

Индикативно је да је дистрибуција уже схваћених дидаскалија различита у различитим чинovima – док су најбројније у првом, најређе су у последњем чину, што се и објашњава истицањем сведеног кретања драмских лица. Ипак, сведеност дидаскалија не означава и одсуство активности на сцени, већ њихову друкчију организацију.

Трећа група дидаскалија је најређа, јер је већина акустичних и визуелних напомена већ садржана у оквиру уводних дидаскалија. Ипак, поједине напомене везане за распоред врата, прозора и сценских реквизита (иконе, шкриња, пешчаник), као и звучних ефеката (бука, комешања, звона), местимично су присутне. Могуће је да се овај тип сценских напомена појављује и уланчан са другим типовима. То је случај са приказом сусрета Жене и Влаха Алије, у којој је истакнут широк распон сценских напомена – од манастирских звона и звекета оружја, преко Жениног погледа и приказа рањеног слуге Милутина, до изгледа Влаха Алије (Михиз 1986: 36). Овај дидаскалијски низ значајан је јер указује не само на више нивоа сценских збивања, већ и на још један скривени поглед *ауторској џласи*. Наиме, и у дидаскалијама посећеним карактеризацији Жене<sup>14</sup> и у овом низу напомена, посебна пажња

12 „Венијамин породице је млад, плав џин” (Михиз 1986: 52).

13 „Стао је. Загледао се у њу, заустео да нешто каже, онда је покрио лице обема шакама и заридео. Тресу се рамена плавог младог џина” (Михиз 1986: 114).

14 „Сем очију, крупних и грозничавих, има и нешто мало лица” (Михиз 1986: 26).

посвећена је погледима јунака<sup>15</sup>. Одабир детаља који ће бити представљени у оквиру дидаскалија, а који нису од непосредног значаја за активности драмских лица, представљају израз перспективизације ауторске фигуре, која у овом случају више одговара филмском него позоришном медију.

Преглед уже схваћених дидаскалија показује њихов значај пре свега као упутног текста, који употпуњује вербалне исказе јунака. Међутим, чак и овакве напомене, сведене првенствено на своју функцију, поседују елементе епизације драме.

## ЗАКЉУЧАК

На примеру драме Бановић Сирахиња Борислава Михајловића Михиза, показани су исходи различитих дефинисања дидаскалија у односу на природу драмске комуникације. Епизација драме не представља слабење њеног драмског потенцијала, већ умножавање интерпретативних могућности.

Уочен је широк спектар примена дидаскалија у наведеном драмском тексту – од аутопоетике, карактеризације и просторно-временске организације дела (шире схватање дидаскалија), до функционалних напомена, које, као *јомоћни ѿекси*, одговарају ужем схватању дидаскалија.

Дидаскалије су на послетку добиле и своју могућу метадрамску и симболичку димензију која надилази сва њихова појединачна одређења. Тако се Михизова драма осветљава као пример филозофског театра, који проблематизује нека од кључних места српске еписке традиције.

Проучавање прожимања примарног и секундарног текста у Михизовој драми открива улогу скривеног ауторског гласа као коментатора драмских збивања. Стога фигура ауторског гласа обједињује улоге приповедача и коментатора, чак и у уже схваћеним дидаскалијама.

## ИЗВОР

Михиз 1986: Борислав Михајловић Михиз. *Издајице*. Београд: Бигз.

## ЛИТЕРАТУРА

Бајчета 2017: Владан Бајчета. „Бановић Сирахиња Борислава Михајловића Михиза – драма хотимице погрешног наслова”. *Лейџис Мајице српске*, књига 500, св. 3 (2017): 276–300.

Derksen 2008: Rick Derksen. *Etimological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon*. Leiden, Boston: Brill.

15 „Очи су јој огромне, запрепашћене, страшно је то што оне виде.” и „Плаве, испране очи под суровим челом” (Михиз 1986: 36).

- Ђурковић 2020: Урош Ђурковић. „О дидаскалијама и природи драмске комуникације”. *Башћина*, св. 52.
- Ravice 2004: Patrice Ravice. *Pojmovnik teatra*. Prevela Jelena Rajak. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Antibarbarus.
- Језеркић 2006: Весна Језеркић. „Женски ликови у драмама Борислава Михајловића”. *Михизова драма у европском контексту: зборник Ђексцова*. Ириг: Српска читаоница Ириг и Фонд „Борислав Михајловић Михиз”.
- Несторовић 2016: Зорица Несторовић. *Велико доба*. Београд: Klett, 2016.
- Ђурилов 1986: Јован Ђурилов. „Михизове чудне издајнице”. *Издајнице*. Борислав Михајловић Михиз, 385-403, Београд: Бигз.

Угoш Z. ЂУРКOVIЋ

STAGE DIRECTIONS IN BORISLAV MIHAJLOVIĆ MIHIZ'S  
PLAY *BANOVIĆ STRAHINJA*

SUMMARY

Borislav Mihajlović Mihiz's play *Banović Strahinja* excels as a text of special dramatic qualities, deeply connected with various aspects of stage directions. In order to show them, we analyzed how various dramatic elements, such as characterization, irony, space, and time, are represented in the context of stage directions. One of the most important aspects of *Banović Strahinja* is present in auctorial voice that can be seen both in the stage directions and as part of the primary text. Because of that, Mihiz's play cannot be seen only as a reinterpretation of the famous Serbian epic poem, but also as a literary work in its own right firmly connected with modern theater tendencies.

*Key words:* Borislav Mihajlović Mihiz, *Banović Strahinja*, didaskalia, stage directions, drama, auctorial voice, space in drama, characterization in drama.