

Александар-Саша Грандић

**ПОСТМОДЕРНА ПОЕТИКА ТРАНСПОЗИЦИЈЕ  
КЛАСИЧНОГ У САВРЕМЕНИ ПОЗОРИШНИ ТЕКСТ И  
АКТАНЦИЈАЛНИ МОДЕЛ У ДРАМИ:  
„ХАСАНАГИНИЦА“ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА**

Апстракт: У овом раду разматрана је структура поступка уметничког обликовања Љубомира Симовића у драми: „Хасанагиница“, при чему је пуна пажња посвећена утицајима најстаријих забележених облика ове народне баладе, док је на темељима театролошких истраживања Ан Иберсфелд и Предрага Лазаревића успостављен схематски приказ актанцијалних модела и предочена њихова текстуална функција.

Кључне речи: *постмодерна, балада, Морлаци, морлачка култура, Ерлангенски рукопис, талак (развод), актанцијални модел.*

**I Увод**

Када је 1973. године тадашњи управник Народног позоришта Велимир Лукић позвао свог

пријатеља из студентских дана Љубомира Симовића да му достави текст *Хасанагинице*, очигледно није био руковођен само пријатељким осећањима како то

претпоставља Петар Марјановић<sup>1</sup>, већ је у предвечерје доношења новог Устава некадашње СФРЈ, који је усвојен 1974. године и у коме су припадници исламске вероисповести добили ново национално одређење Муслимани, имао на уму и те околности, те је желео да се Народно позориште из Београда још једном покаже и докаже и као национална, али и мултикултурална институција.

Овом нимало лаком захтеву пријатеља Симовић је одговорио на себи својствен начин понудивши више него занимљиву драму у стиховима. Писана слободним, тзв. белим стихом, *Хасанагиница* је добила знатно другачији не само књижевни, него и позоришни облик, у односу како на изворни предложак, народну, усмену, баладу, тако и на дотадашње драмске текстове са истом тематиком.<sup>2</sup>

---

1 Марјановић, Петар: „Три трагикомедије савремене осећајности“, *Сцена*, књ. II, бр. 4-5, год. XXXIV/1998. стр. 62-68.

2 Поређења са претходним драмским остварењима могу се наћи у већ наведеном тексту Петра Марјановића, али и у ова два рада,

Стаменковић, Јадранка: „Српско књижевно наслеђе и модерна драмска форма“, *Повеља*, 1/2004, стр. 83-104.

Музаферија, Гордана: „Чинити за театар“, *Изабрани огледи из драме и театра*, Тешањ, 2004. стр. 78-86.

Међутим, ни Симовићева драма није прошла без измена. Данас можемо да говоримо о две варијанте овог текста, првој која се појавила 1973. године и штампана је у новосадском часопису „Сцена“ (6/1974) и коначној која је штампана у књизи „Драме“ (Стубови културе, 2002). У литератури су већ констатоване све најважније разлике између ове две варијанте<sup>3</sup> тако да ћемо у овом раду да се користимо оном која је 1984. године објављена у БИГЗ-у, односно текстом из 1973. године, како и стоји у напомени издавача. Овакво одређење темељи се на чињеници да су доцније изостављени (брисани) они делови који доприносе укупној атмосфери комада, мада у одређеној мери доводе до успоравања радње што их чини сценски мање прилагодљивим, с тим да имају и веома значајну функцију релаксације садржаја на мистичко-филозофском плану, а што се превасходно односи на појаву два баштована у завршним сценама комада.

---

3 Марјановић, Петар: „Неостварив митски сан у драми савремене осећајности“, *Театрон*, Београд, бр. 121/122, год. 2002/03, стр. 23-36 и

Стаменковић, Јадранка: „Српско књижевно наслеђе и модерна драмска форма“, *Повеља*, 1/2004, стр. 83-104.

## II Историјски корени Хасанагинице

На основу сачуваних историјских података можемо да наведемо чињеницу да је лик Хасанаге протоипски, односно да је у песми опевана реална личност, с тим да је несумњиво утврђено и постојање имотског кадије. О овоме Клемент Бушић пише:

„Хасан-ага звао се је кућом Араповић то племе, колико је мени познато, још живи у Љубушком. Двори су му били у Врдолу (Врдовно), данашњи Загвозд и Жупа, села на сјеверном обронку Биокова, откле је најлакши успон на Биоково. Ране је задобио од кршћанских четника које је организирао са својим у Далмацији помагачима генерал Фросколо за вријеме Кандијскога рата (1645-69), да свуда гдје могу нападају Турке и робе њихове дворове, е би их тако што успјешније истиснуо из Далмације.

Вјероватно је, да је и Хасан-ага био љуто рањен бранећи домаћи праг, или у каквој потјери са кршћанским четницима. Да избјегне другоме нападу, он се је дао рањен пренијети на Биоково, да ту у ти-

шини, под чадором, у горском зраку, гдје има сваког љековитог биља, вида и лијечи своје љуте ране. Док се лијечио, посјећивала га је, како пјесма каже матер и сестрица, а љуба од стида не могла. Мајка и сестра ненавидне, као нажалост често, на невјесту, осводише је код мужа, Хасан-аге с нехајства, а он на то љут даје јој отпуст. Овај отпуст или како пјесма каже: опроштење, да се може вратити својој мајци у Клис, морао је слиједити између године 1645-48, јер је 1648. био освојен од кршћана Клис и Турци из њега истјерани, те је тако и бег Пинторовић брат Фатимин (наше Хасанагинице) морао иселити.

Рекао сам, да су двори Хасанагини били у Врдолу (Загвозду): а то, ако и неуправно, и пјесма каже. Кад је Хасанагиница била испрошена од имотског кадије, она је знала, да ће свати морати проћи украј Хасанових двора и да ће морати видјети своје сиротице, зато је молила брата бега Пинторовића, да пише имотском кадији, да дуг покривач носи на дјевојку.<sup>4</sup>

4 Бушић, Клемент.: „Хасанага и Хасанагиница“, *Јадранска вила*, III/1930, бр.8, стр. 123

Сличан став запажамо и код Анте Ујевића који износи следеће:

„Прва хисторијска личност, која је несумњиво постојала за читаво вријеме турског владања у Имотском, јест имотски кадија. Друга, исто тако позната хисторијска личност, јест Хасан-ага Араповић, који је за турско-га владања имао неколико села Имотске Крајине у својој власти, као нпр. Жупу, Загвозд, Грабовац, и који се спомиње на дужности задварског диздара. На тој дужности је и погинуо недалеко од Задварја 17. ожујка 1669. г. баш на крају Кандијског рата.

Брат Хасанагиничин Пинторовић-бег живио је на Клису до његова пада 1648. г. и био је по предаји замјеник клишког санџака. Хасан-ага је у борби с рајом у току Кандијског рата рањен у Биокову око г. 1646. Тада, по народној пјесми, тешко рањеног агу није обишла жена. То га је страховито разљутило, и он је отјера. Хасанагиница пође брату на Клис. Међутим, убрзо долази женидбена понуда имотског кадије и пролазак сватова за Имотски преко Задварја, односно преко Загвозда, где је била кула Хасан-

агина. Пролазећи мимо двора Хасанагина, она је затражила, да је покрију дугим покривачем <да не види сиротице своје>. Шта се том приликом догодило знамо из народне пјесме.

Поред двију хисторијских личности ове пјесме – Хасан-ага Араповића и имотског кадије – тешко је утврдити, колико је остала садржина пјесме проткана хисторисјком истином, а колико ју је народна машта искитила. Међутим, народ показује у гомилама југозападно од Модрога језера, у гају, обраслом боровима, гроб, у коме почива Хасанагиница.

Након освајања Имотског од стране Млечана (на почетку 18. стољећа) сужава се турски териториј. Из Имотске Крајине Турци бјеже у сусједну Херцеговину и појачавају број муслимана у томе крају. Имотски кадилук прелази у Љубушки, а вјечни спомен његов, на Имотски остаде у пјесми *Хасанагиници*.<sup>5</sup>

Укрстимо ли ове податке видећемо да је за настанак „Хасанагинице“ у оном облику у којој

5 Ујевић, Анто. : „Гдје је настала Хасанагиница“, *Слободна Далмација*, 17. III 1965.

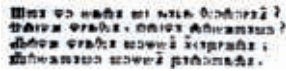
су је забележили прво А. Фортис, а потом и В. Ст. Караџић веома важна морлачка култура. Наиме, Хасанагина прека нарав и крајње суров однос према супрузи могу да се мотивишу и настојањем „кршћанских четника“ односно Морлака да угледном госту – Фортису – пренесу са каквим облицима фанатизма су суочени у својој борби за слободу. Немилосрдник, који зарад свог повређеног ега жртвује све што му је најмилије – породицу (жену и децу) - повод је морлачком

певачу да Фортису пренесе део слике сурових османлијских завојевача, али и истих таквих „бранитеља царства“ у нетом окончаном Кандијском рату.

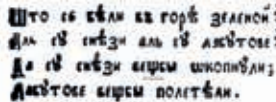
Чињеница да Фортис у свом делу улази у проблематику језичке историје, омогућиће Вуку Ст. Караџићу да се детаљније посвети овом проблему, те да *Хасанагиницу* уврсти међу српске народне песме и то „пјесме јуначке средњијех времена“, а то видимо из следеће слике:

*Слика 1. : Различите писмене форме „Хасанагинице“*

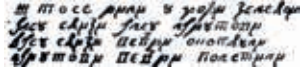
Почетак „Хасанагинице“ глагољица



Почетак „Хасанагинице“ српскословенска ћирилица



Почетак „Хасанагинице“ морлачка азбука



Исходишну тачку за овакав став налазимо у следећим Фортисовим речима:

„Пошто нека слова која се употребљавају у Далмацији нису многим позната, осјећам да је потребно преписати ова четири стиха на три главна писма, то јест, глагољицом или Јеролимским писмом литургијских књига,

Ћирилицом старих докумената и рукописном Ћирилицом Морлака која много сличи руском курзиву, уколико се изузму неке његове особености. Морлачки курзив је далеко мање читак али садржи више аутентичног од било којег њиховог усменог преношења, од којег сам се у тексту донекле удалио. Велико слово код Србијанских калуђера и

курзив којим се пише у унутрашњости Босне, а који је готово арабизиран, такође су не-обични, али би било дуго о њима говорити.“<sup>6</sup>

Морлаци (стр.грч. *Μαυροβλάχοι* – *мавровласи*) или „Црни Вла-си“ веома су занимљива групација за оба велика филолога, јер се разликују по свом раслојавању у хришћанству, јер су једни право-славни, а други католици, с тим да католици уживају велике по-властице и заштиту изразито ка-толичке Млетачке републике. Међутим, много је значајније то што Морлаци православнога за-кона бивају више војнички анга-жовани, њима припада обезбеђење Крајине, односно границе, док су католици више задужени за по-литичко-административне по-слове. Ово нам доказује и историјска позиција, али и улога, истакну-тог, православног, морлачког првака и војводе Вука Манду-шића.

На основу ових података намеће се одређење по коме је могући певач/певачица ове песме из ре-да православних Морлака, непо-

средни учесник у Кандијском ра-ту, а ако је реч о ставу да је могући казивач ове песме и ћерка саме Хасанагинице<sup>7</sup>, опет се поставља питање забележене варијанте, јер је Фортис није могао забележи-ти од муслимана, којих, како смо видели из наведених историјских параметара, није било у његовој непосредној околини.

Став да је Фортисов казивач превасходно из реда хришћан-ских Морлака суштински је за Вукову оријентацију да ову пес-му уврсти међу српске национал-не творевине, тим пре што он међу Србима као јединственом народу види само религијске баријере. О том проблему Вук пи-ше:

„Заиста се зна да Срби сад жи-ве у данашњој Србији (између Дрине и Тимока, и између Дуна-ва и Старе планине), у Метохији (од Косова преко Старе планине, гдје је Душанова столица При-зрен, српска патријаршија Пећ, и манастир Дечани), у Босни, у Херцеговини, у Зети, у Црној Го-ри, у Банату, у Бачкој, у Сријему,

<sup>7</sup> Шеремет, Вахида: „Хасанагиница од 1646 године до данас: књига пута до исходишта“, Тузла, PrintCom, 2013, стр. 27 и 219.

<sup>6</sup> нав. прем. Исаковић, Алија.: *Хасана-гиница 1774-1974*, Сарајево, 1974, стр. 27.

у десном Подунављу од више Осијека до Сентандрије, у Славонији, у Хрватској (и Турској и Аустријској крајини), у Далмацији, и у свему Адријатичком приморју готово од Трста до Бојане. Зато у почетку рекох *заиста* се зна, јер се управо још не зна докле Срба има у Арнаутској и у Маћедонији. (...)

Како год што они закона грчкога ове закона римскога зову Буњевцима и Шокцима, тако исто и ови закона римскога и они закона турскога њих зову *власима*, а осим тога још они закона римскога у Далмацији око Сплета и Сиња и *ркаћима* (или *хркаћима*). А у пријатељскоме разговору они закона грчкога зову ове закона римскога *крићанима*, а они њих *хришћанима*. Кад човјек помисли нпр. да Маџара има и римскога и калвинскога закона, па се сви зову Маџари; или: да Нијемаца има и римскога и луторанскога и калвинскога закона, па се опет сви зову Нијемци; мора се чудити како се барем ови Срби закона римскога неће *Срби* да зову. Арнаути су у овој ствари за нас још ближи и приличнији примјер него и Маџари и Нијемци: њих

(Арнаута) има и римскога (а може бити гдјешто и грчкога) закона, па се сви зову Арнаути, и да речемо да се између себе мало мрзе, али према другијем народима живе као и браћа, као да су сви једнога закона, и један би од њих турскога закона убио десет правијех Турака за једнога Арнаутина макар кога хришћанског закона, као што би и Арнаутин римскога закона убио десет Талијанаца за једнога Арнаутин турскога закона. (...)

Сви паметни људи и од грчкијех и од римскијех Срба признају да су један народ и труде се да би мрзост због закона или сасвијем искоријенили или барем умалили што се више може, само је онима римскога закона још тешко *Србима* назвати се, али ће се по свој прилици и томе мало-помало навикнути; јер ако неће да су *Срби*, они немају никаквога народнога имена<sup>[31]</sup>. Да реку да су једни *Славонци*, други *Далматинци*, трећи *Дубровчани*, то су све имена од мјеста у којима живе и не показују никаквога народа. Да реку да су *Славени*, то су

и Руси и Пољаци и Чеси и сви остали славенски народи.<sup>8</sup>

На основу наведених података, евидентно је да они пружају пуну аргументацију нашем ставу да је Фортисов певач/казивач ове баладе првенствено из реда православних Морлака. О проблему певача/певачице односно казивача/казиачице ове баладе од кога је Фортис могао да забележи и да је 1774. године у Венецији штампана у својој чувеној књизи *Viaggio in Dalmazia (Путовање по Далмацији)* у науци о књижевности изнесени су бројни ставови.<sup>9</sup> С тим да овде треба на-

8 Караџић, Вук. *Срби сви и свуда*, Беч, 1849, стр. 1-27.

9 детаљније о томе у: Franz Miklosich: „Über Goethe's 'Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga'. Geschichte des Originaltextes und der Übersetzungen“, *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften*. Philosphis-historische Classe, CIII Band, II Heft, Wien, 1883

Стјепан Босанац: „Наша народна пјесма у европској литератури“, *Вијенац*, 1893, бр. 5.

Валтазар Божишић: „Два неиздана писма Алберта Фортиса о Дубровнику“, *Дубровник*, 1905.

Мурко, Матија: „Домовина Хасанагинице“, Гетеов зборник, Праг, 1932, стр. 252-266.

Муљачић, Жарко: „Од кога је А. Фортис могао добити текст *Хасанагинице*?“, *Радови* Филозофског факултета у, Задру, год.11, св. 11, 1972/1973, Задар, 1974, стр. 277-289.

гласити чињеницу да Љубомир Зуковић, а потом и Вахида Шеремет као могућег народног казивача наводе жену, а Шереметова претпоставља да је реч о Фатими, ћерки Хасанагинице

Истовремено, са историјског становишта, можемо да сагледамо и личне Фортисове мотиве зашто је изабрао и забележио баш ову песму, јер како у поговору књизи: „Пут по Далмацији“ наводи њен приређивач Јосип Братулић, Фортис је син осиромашеног племића, а не бербери-

---

Ђурчин, Милан: *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, Leipzig, 1905. (докторска дисертација)

Ђурчин Милан: „Хасанагиница у народу (Мештровићева верзија)“, *Нова Европа*, XXV/1935, бр. 2/3, стр. 119-130.

Сакулац Милисав: „Алберто Фортис и Хасанагиница, ЛМС, СIII/1929, св. 3, књ.319, стр. 356-362.

Франић, Анте: „Како је Алберто Фортис могао доћи до *Хасанагинице*, Фил. Фак. Задар „Радови“, св. 14-15, год. 14-15, Задар, 1976, стр. 115-131.

Зуковић, Љубомир: *Несхваћена Хасанагиница*, Зборник МС за књижевност, Нови Сад, 1979, св. 1-3, стр. 71-79

Геземан, Герхарт. *Студије о јужнословенској народној епизици*, Београд – Нови Сад, 2002. Караџић, Вук Ст. *Српске народне пјесме* књ. 3., Београд, 1969. стр. 372.

Исаковић, Алија.: *Хасанагиница 1774-1974*, Сарајево, 1974

Шеремет, Вахида. *Хасанагиница од 1646 године до данас: књига пута до исходшта*, Тузла, PrintCom, 2013.



на при цркви Светог Франческа у Падови, како су то наводили ранији биографи, с тим да му се мати, након очеве смрти, преудала за једног од најугледнијих падованских аристократ грофа Каподалисту. Очигледно је, у светлу ових чињеница, да је Фортис у знатној мери распознао и судбину своје мајке преко тешке и горке животне сторије Хасанагинице.

Да Хасанагиница као народна, усмена, књижевна творевина има снажне историјске корене и прототипско утемељене потврђују нам и бројне сачуване варијанте ове песме. Тако у својој студији: „Хасанагиница у кругу својих варијаната“ Геземан пише:

„Као што је занимљива цела спољашња повесница ове песме у филолошкој науци, тако је занимљива и историја открића њених варијаната.“<sup>10</sup> У варијантама које Геземан наводи запажамо низ различитих обрата и ситуација у односу на оно што је забележио Фортис, а што је и Вук објавио у домену српске епике, тако да се

поређењем свих наведених облика ове песме стиче утисак како је у различитим околностима и у различитим социјалним и националним срединама ова песма опевала одређени историјски догађај. Поређењем ових варијанти запажамо како се мотивацијски склоп поступака Хасан-аге и његове жене креће од потпуне покорности мужевљевој вољи и страдању од велике љубави према породици, а нарочито према деци, до натуралистичких описа породичног насиља и нехајног, а потом и изазовног и крајње пркосног мимоилажења поред мужевљевих двора при чему се још више потенцира његова безразложна љубомора. Међутим, са аспекта варијанти ове песме најзначајније су, по нашем мишљењу, оне које у целости мењају имена и националност протагониста, тако да се у улози у Хасан-аге налази Иво Сењанин, гласовити ускочки првак, а његова жена у неким облицима бива именована као Мара док се у другим њено име и не помиње.

У доменима оријенталне структуре грађе запажамо да се алитернирају имена Хасан-ага /

<sup>10</sup> Геземан, Герхарт. *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд – Нови Сад, 2002, стр. 5.

Алил-бег / Халил-бег, Хасанагиница / Алилбеговица / Халилбеговица.<sup>11</sup>

За наше разматрање историјских оквира *Хасанагинице*, веома је значајно Вуково запажање о овој песми:

„Ова је пјесма први пут наштампана 1774 године у путовању Ф о р т и с о в о м по Далмацији и то Латинскијем словима с преводом Талијанским; а из овога превода превео ју је Г е т е 1789 године на Њемачки језик: тако је она прва наша народна пјесма, која се појавила у ученој Европи. Из путовања Фортисова ја сам је 1814 године преписао нашијем словима и онда овдје наштампао. У поменутој Фортисовој књизи она је наштампана са много штампарскијех, а по свој прилици, и писарскијех погрјешака, које сам ја, колико сам и како сам онда знао, гледао да поправим. Послије је више за то нијесам штампао, што сам све очекивао, не ћу ли је у народу гдје од кога чути но до сад нигдје им спомена. Да је Фортис казао мјестимице гдје ју је чуо и преписао, ја бих

путујући по Далмацији ишао онамо и питао најстаријих људи и жена; али он то није назначио. Тако је ја сад опет овдје штампам по Фортису. Што сам прије поправио, нешто сам задржао, као што мислим да би народни пјевач према осталијем пјесмама казао; а гдјешто сам се и повратио к Фортису, што сам чуо да се у народу говори и пјева. Из онога, што је код гдјекојијех ријечи и стихова доље назначено, познаће читатељ како главне промјене, тако и смјесу нарјечија, особито Босанскога и Чакавачкога.“<sup>12</sup>

За наше испитивање историјских корена *Хасанагинице* веома је значајно то што је у рукописном зборнику који потиче из 16. века нађеном у Универзитетској библиотеци немачког града Ерлангена 1913. године, под бројем шест забележена и најстарија сачувана варијанта *Хасанагинице*. Герхард Геземан је на основу детаљне анализе овог документа закључио како је његово порекло из области Војне Крајине. Геземан такође наводи и да је писар и сакупљач ових песама иста особа немачке националности,

11 <sup>12</sup> Караџић, Вук Ст. *Српске народне пјесме* књ. 3., Београд, 1969. стр. 372.

12

која је користила брзописну (дипломатску) ћирилицу. Иако је сâм рукопис пронашао истакнути немачки слависта Штајнмајер, он је све до 1920. године био необрађен, да би га тада Геземан детаљно испитао, те је исте године поднео исцрпан реферат на Филозофском факултету у Минхену, а 1921. године, на српском језику, предао је реферат о овом открићу и у Српској краљевској академији. Српска краљевска академија је у оквиру рада свог одељења за: Историју, језик и књижевност српског народа, у манастирској штампарији у Сремским Карловцима 1925. године, штампала овај зборник у целости.

Његово објављивање било је значајно из више разлога, јер је показало да су Срби већ у првим деценијама естаблирања османлијске управе на територијама српских средњовековних држава, одбијали да се одрекну спомена на своје славне претке и своју државно-правну историју. Истовремено, анализом садржаја ове прве забележене варијанте Хасанагинице долазимо до неколико занимљивих запажања, али, пре свега, ту је чињеница да

варијанта коју је записао Фортис није, уједно, и најстарија сачувана, тако да се сва досадашња датирања Хасанагинице, од године 1649, могу узети само као условна и приближно тачна. Тим пре, што је ова прва сачувана варијанта, иако и мотивско-тематски различита, са кључним елементом развода, али, што је много важније, и њен настанак се везује за потпуно исто географско подручје на ком је Фортис забележио своју варијанту. Да бисмо прецизно одредили о чему је реч послужићемо се поређењем ове две најстарије сачуване варијанте:

Варијанта 1.: Ерлагенски рукопис (16.век – приредио Г. Геземан)

б  
 Вино пие ага асаната  
 вино пие саружиници\* свио\*  
 туљ проходи муз муз синь  
 аљ говори муз муз синь  
 ѿ како самь юнакь постануи  
 ниса\* лѣл'ше гв'поше не\*ш  
 како дана\* асананици  
 слушаш га ага асаната  
 у рука му чаша вина бише  
 нити и може бити ни штанат  
 веће му се нах руке просула  
 пакь се поше на кони понети  
 не може се ѿ маа повети

дружина га на кони пошла  
 пакь ѿиде блу доору своје  
 злеш'ла е га'ун'чиа млада  
 да пакь айку дѣра кони прии  
 не да нон се инань ни талати  
 а камоли да му кони прии  
 веће самь сиха сдобра кони  
 пакь ѿиде на високь чер'ва  
 а и са ни\* каду'чиа млада  
 говориш аго асаната  
 каду'чико некр'ва инѣно  
 где те виде муз муз синь  
 где те виде богь те не издаш  
 те се дана\* већь дружини\* фаи  
 да се лѣла ѿ ова сѣта  
 и да лѣл'шу ова видно пие  
 она му се лѣво саванише  
 асаната драги гв'по'ше  
 тако жене и дѣна иѣана  
 и тако ми чо'та разавань  
 и тако ми зинге хажинак  
 жинь ми безан братаць на'млаи  
 ниса\* муз не у сан'ку свила  
 а камоли на шов видела  
 може бити да мне видш  
 ка\* са\* ютрость невен'ме джала  
 то не слуша аго асаната  
 що се нѣму ката саванише  
 већь тр'же лат'на пустоана  
 пакь оудара кату'чичу саю  
 како шо е даво ударш  
 просула ни кр'ва врозь конуи  
 ту е дош'ла се'тра асаната  
 те се жила брат'цу рокевону  
 не ударш но мон рофени бра'ко  
 пакь тие нишо саванила  
 ако тие саванила бра'ко  
 ѿброн носш по жога наха  
 и подна нон дванац'ть робини  
 що е она ѿ маае дошла

и дванац'т кочи'м' ченса'  
 що е она ѿ маае дошла  
 скочш е аго асаната  
 ѿброн носш по жога наха  
 и даде нон дванац'ть робини  
 и дванац'ть кочи'м' ченса'  
 оправн ноу свонон милон Ма'ки  
 ка' е она милон ма'ки пош'ла  
 обуи'ла се що гв' лѣл'ше може  
 са ни\* иде дванац'ть робини  
 те ни др'же ѿ ферече спуте  
 на но ага са чер'ака гледа  
 а како е юнакь сьгледаш  
 тако се на ма' показш  
 зацио млада кату иправиш  
 пакь став говорита аго  
 ме'на у'та ткоше ва' любити  
 чер'не очи ткоше ва' испити  
 бѣле руке ткоше ва' кр'шита  
 там'не плѣш ткоше ва' гр'лито  
 -пане тр'же може ѿ поиса  
 да удари себе у сер'це  
 се'тра га е за ножь пр'фатила  
 не удри се мон рофени брако  
 и до са\* су кате оправ'лине  
 аљ се нису юнаци морали  
 шсвер'нуса кату'чиа млада  
 пакь стаде аги говорита  
 асаната немон се морити  
 доше врѣме ка' неш' се морити  
 мон уста любитише муз  
 мон очи на'пише и муш  
 мон руке кр'шиташе муш  
 мон плѣш гр'литаше Муш  
 на срамоту теби Асаната  
 пакь о'иде свонон мило\* ма'ки  
 узе кале\* и бѣле ар'ti'e  
 те напшса ситну блу книгу  
 те ю по'ла муз муне синь  
 дош' дош' муз муне синь

и бу тебе ѿ'лобета млада  
 на срамоту аго асаната  
 скочш муз ра\* и несе  
 те катуи кѣне свѣтоше  
 те ѿиде кату'чиа млада  
 асанату у свѣтоше злов  
 кашига айку ѿпоруи  
 и се инань вола\* упрето  
 него тебе ажно доше спѣи  
 а камоли у доорон ула

**Варијанта 2: Српске народне пјесме јуначке средњијех времена**  
(В. Ст. Караџић 19.век)

Шта се б`јели у гори зеленој?  
 Ал` је снијег, ал` су лабудови?  
 Да је снијег већ би окопнио,  
 Лабудови већ би полетјели;  
 Нит` је снијег, нит су лабудови,  
 Него шатор аге Хасан-аге,  
 Он болује од љутијех рана,  
 Облази га мати и сестрица,  
 А љубовца од стида не могла.  
 Кад ли му је ранам` боље било,  
 Он поручи вјерној љуби својој:  
 „Не чекај ме у двору б`јелому,  
 „Ни у двору, ни у роду мому.“  
 Кад кадуна р`јечи разумјела,  
 Још је јадна у тој мисли стала  
 Јека стаде коња око двора;  
 Тад` побјеже Хасанагиница,  
 Да врат ломи кули низ пенцере;  
 За њом трче дв`је ћере дјевојке:  
 „Врати нам се мила мајко наша!  
 „Није ово бабо Хасан-ага.  
 „Већ даица Пинторовић беже.“  
 И врати се Хасанагиница,  
 Тер се вјеша брату око врата:  
 „Да мој брате, велике срамоте!  
 „Гдје ме шаље од петеро дјеце!“  
 Беже мучи, ништа не говори,  
 Већ се маша у цепе свионе  
 И вади јој књигу опрошћења  
 Да узимље потпуно вјенчање  
 Да гре с њиме мајци у натраге  
 Кад кадуна књигу проучила,  
 Два је сина у чело лубила,  
 А дв`је ћере у румена лица,  
 А с малахним у бешици синком  
 Од`елит се никако не могла,  
 Већ је братац за руке узео  
 И једва је с` синком раставио,  
 Тер је меће к себи на коњица,  
 Са њоме греде двору бијеломе.  
 У роду је мало вр`јеме, ни недељу дана,  
 Добра када и од рода добра,  
 Добру каду просе са свих страна,  
 А највише Имоски кадија.  
 Кадуна се брату своме моли:  
 „Ај тако те не желила, брацо!

„Немој мене дават` ни за кога,  
 „Да не пуца јадно срце моје  
 „Гледајући сиротице своје.“  
 Али беже ништа не хајаше,  
 Већ њу даје Имоском кадији.  
 Још кадуна брату се мољаше,  
 Да напише листак б`јеле књиге,  
 Да је шаље Имоском кадији:  
 „Дјевојка те л`јепо поздрављаше  
 „А у књици л`јепо те мољаше:  
 „Кад покупиш господу сватове,  
 „И кад поћеш њеном б`јелу двору,  
 „Дуг покривач носи на дјевојку,  
 „Када буде аги мимо двора,  
 „Да не види сиротице своје.“  
 Кад кадији б`јела књига дође,  
 Господу је свате покупио,  
 Свате купи, греде по дјевојку.  
 Добро свати дошли до дјевојке,  
 И здраво се повратили с њоме;  
 А кад били аги мимо двора,  
 Д`вје је ћерце с пенцера гледаху,  
 А два сина пред њу изхођаху,  
 Тере својој мајци говораху:  
 „Сврати нам се, мила мајко наша!  
 „Да ми тебе уживати дамо.“  
 Кад то чула Хасанагиница,  
 Старјешини свата говорила:  
 „Богом брате, свата старјешина!  
 „Устави ми коња уза двора,  
 Да дарујем сиротице моје.“  
 Уставиле коње уза двора.  
 Своју дјецу л`јепо је даровала:  
 Сваком сину ноже позлаћене,  
 Свакој ћери чоху до пољане,  
 А малом у бешици синку,  
 Њему шаље убошке хаљине.  
 А то гледа јунак Хасан-ага,  
 Пак дозивље до два сина своја:  
 „Ход`те амо сиротице моје!  
 „Кад се неће смиловати на вас  
 „Мајка ваша срца каменог.“  
 Кад то чула Хасанагиница,  
 Б`јелим лицем у земљу уд`рила  
 Упут се је с душом раставила,  
 Од жалости гледајућ` сироте.

Поређењем ове две варијанте запажамо језичке разлике, које су за нашу тезу мање значајне, и садржајне које су много важније.

Примарном анализом садржаја песме у Ерлангенском рукопису можемо да лоцирамо неколико кључних места:

1. употреба непосредне ироније (Хасан-агино пијанство);
2. подругивање Мује-Мујезина;
3. љубомора као кључни агенс.

На основу иронијских компоненти ову варијанту са историјског становишта можемо одредити као „подругачицу“ односно песму којом се хришћански / кршћански елемент исмева тзв. потурицама, односно онима који су „продали веру за вечеру“, а да је реч о таквом елементу потврђује нам чињеница о прекомерној конзумацији алкохола-вина (шеријатом строго забрањеног пића) Хасанаге. И његов титулар – ага сугерише нам да је реч о војничком положају, односно о човеку који је „на сабљу“ стекао углед и то борећи се, већма, против оних којима је до јуче припадао.

Свештенички положај прељубника – мујезин – такође нам сугерише овако постулиран однос, јер се као кључни супарник аге испоставља најнижи свештенички чин у исламу, али, и неко ко је „правоверни“ и чврст у томе, те тако и осваја симпатије агинице, којој је, очигледно, дојадило мужево понашање.

На основу податка да је Ерлангенски рукопис датиран као спис из 16. века, запажамо, из општег историјског контекста, да он настаје у тренутку кад се отоманска власт у потпуности учвршћује на Балкану и кад ислам постаје непосредно владајућа религија и идеологија, те је тиме и непосредни иронијски отклон у овој верзији Хасанагинице значајнији и израженији.

### ***III Постмодерна поетика транспозиције класичног у савремени позоришни текст***

Стилска формација постмодерне као домена у савременој уметности донела је двоструки однос уметника према традицији, односно према делима класичне уметности. Тако се путем непосредне цитатности класична умет-

ност само наново контекстуализује при чему је важан елемент иронијског отклона, те се и на тај начин успоставља нова вредност у поступку уметничког обликовања. С друге стране, класична уметност или класично дело су само повод на основу ког се ствара потпуно аутономно уметничко дело, при чему се задржавају само најважније конотације узетог предлошка. И у овом другом поступку уметничког обликовања, иронијски отклон такође има веома важну функцију, јер се преко њега успоставља и одређена комуникација са узетим предлошком. Поступак уметничког обликовања у постмодерном делу заснива се на оним начелима која је у најбољој мери сажео и исказао Јан Кот када је писао о Шекспиру. У његовој књизи: „Шекспир као наш савременик“ дате су потпуне и прецизне одреднице ре-креирања постојећег уметничког дела како на бази нове контекстуализације, тако и на темељима кључних позиција садржаних у почетном предлошку.

Овај други вид у поступку уметничког обликовања више је изражен и одражен у делима: ли-

ковне, музичке, сценске, а делимично и књижевне уметности, док је први више заступљен у књижевности неголи у другим уметностима.

Полазећи са позиције преобликовања класичног садржаја и његовог ре-креирања у аутономно уметничко дело без знатније непосредне цитатности, Симовић већ на почетку свог рада поставља једно веома важно питање, а то је који је предлошак, заправо, најважнији, односно која од забележних варијанти *Хасанагинице* је најрелевантнија као примарно исходиште?!

Одговор на ово питање није нимало једноставан, јер евидентно је да Симовић укршта елементе *Хасанагинице* из Ерлангенског рукописа (најстарији запис) са Фортисовим и Вуковим записом ове баладе. Из најстарије варијанте преузима слику отворене и наглашене сексуалности, али и употребе алкохола, док из потоње варијанте узима кључне трагичке елементе.

Уколико пажљиво размотримо структуру Симовићевог дела запажамо да се оно састоји из два дела од по четири слике:

| Први део                                   | Други део                              |
|--|--|
| Прва слика (Војна болница у планини)       | Прва слика (Кућа бега Пинторовића)     |
| Друга слика (Хасанагина кућа)              | Друга слика (Хасанагина кућа)          |
| Трећа слика (Логор пред Хасанагином кућом) | Трећа слика (Кућа Пинторовића. Башта.) |
| Четврта слика (Кућа бега Пинторовића)      | Четврта слика (Пред Хасанагином кућом) |

које нам својом просторном одређеношћу сугеришу симболику уробороса, или константног цикличног кретања, што нас доводи до конотација *зачараног круга* или *врћења у круг на истом месту*.

Упоредимо ли ове просторне планове са онима садржаним у две наведене верзије усмене баладе запажамо да су просторни планови Ерлангенског рукописа:

1. кафана,
2. Хасанагина кућа,
3. родна кућа Хасанагинице,

док су у варијанти коју је забележио Фортис, а Вук Караџић пренео следећи:

1. ратни логор,
2. Хасанагина кућа,
3. кућа Пинторовића,

„А љубоморан, љубоморан...

Није ме, теби пуштао ни кад си болесна .

#### 4. Хасанагина кућа –

из чега произилази да је Симовић просторне планове своје *Хасанагинице* компоновао ослоњен на варијанту из Вукове збирке.

С друге стране, у профилацији ликова Симовић се много више ослања на варијанту из Ерлангенског рукописа. У том контексту утицај ове најстарије до сада познате варијанте *Хасанагинице* можемо да поделимо на спољашни и унутрашњи план. На спољашњем плану у првом реду је мотив *љубоморе*, док у усменој форми она покреће Хасанагу да почини непосредно злодело – тешко пребије жену – код Симовића он Хасанагу потиче на још веће, притуљено зло које разједа и разара изнутра, а чије размере видимо из обраћања Хасанагинице мајци:



Кад си ми пред порођај послала Сеаду,  
 да ми се нађе,  
 скинуо је до гола,  
 да провери да није случајно мушко...  
 А ја пред порођајем...  
 Па како, после свега тога,  
 да му дођем у планину?  
 Растрго би ме на комаде!“  
 (Симовић:1984,92-93)

Иронија садржана у антони-  
 мији: „Како је лако ударио про-  
 сула се крвца низ кошуље“ и ко-  
 мична сцена када пријатељи по-  
 дижу пијаног Хасанагу на коња,  
 јер не може сам да узјаши, исхо-  
 дишне су тачке за нијансирање  
 односа како између Хасанаге и

Хасанагинице тако и међу аске-  
 рима и баштованима код Симо-  
 вића, јер Хасанага, који и за су-  
 вишну реч може да „натакне на  
 колац“ или да како упозорава  
 Ахмед у функцији гласа народа  
 или античког хора:

„Немој да те чује буква,  
 да те чује камен,  
 да те чује жаба,  
 да те чују слепи мишеви  
 да те чује паучина!  
 Јер ћеш ти да висиш, и то цео,  
 ко што аги виси један део!“  
 (Симовић:1984,14),

није само силник спреман на  
 непосредно физичко злоставља-  
 ње, већ, што је много горе, он је  
 спреман да спроводи и најгоре

психичке тортуре о чему сведо-  
 чи Хасанагиница у разговору са  
 мајком:

„Код Хасанаге је било страшно.  
 Ко да сам му војник, а не жена.  
 Ни сунца, ни месеца.

Уживао је да ме мучи,  
да га се гадим.  
Намерно није хтео да се купа.“  
(Симовић: 1984,92)

На спољњем плану утицај Ерлангенског рукописа видљив је и у функцији костима. У балади он има пресудан утицај на Хасангино кајање што је отерао жену, која је заносно лепа, а нарочито када је украшена накитом и скупоценим оделом с којим се враћа својој мајци, силаина тог покајања је толика да Хасанага жели да се убије у чему га спречава сестра, док се код Симовића то покајање само наговештава у тренуцима када Хасанага разматра и детаљно описује накит беговице Пинторовићке бивше мужене, при чему такав богат и посебан костим – раскошно рухо о коме мајка говори у башти – двоструко утичу на Хасанагу, прво је да пожали за својом одлуком, али само на кратко, а друго је да искаже своју сурову, вучију природу.

Срећан крај баладе у Ерлангенском рукопису где Хасанагиница одлази и удаје за Мују мујезина, док Хасанага остаје да

пати, послужио је Симовићу да преформулише ову матрицу на начин да се нова Хасанагиничина удаја потпуно одвија на метафизичком плану. Страшно сазнање које се открива на крају комада да ју је брату дао за покојника са физичког аспекта веома инвентивним решењима прелази на метафизички терен где се, заправо, довршава круг живота, односно где се довршава Хасанагинично мукотрпно циклично кретање. Та својеврсна *насија* заправо је окосница овог комада, јер се преко ње у потпуности открива егзистенцијални парадокс Хасанагинице.

### **3.1 Утицаји исламске традиције и културе**

Тим пре што се Симовићев комад у потпуности одвија међу муслиманима српског језика, нигде нема турцизама, нема тзв. бошњачких речи, израза, фраза, чак и кад међусобно говоре прваци, као што су Хасанагиница –

беговица, њен брат бег Пинторовић, не запажа се продор књижевног стандарда, него они остају у доменима колоквијалног (мош, каш, видо, колко, заладило и сл.) па чак и тамо где би требало да се појави чист задњонепчани сугласник х – *заладило* – то није случај. Све ово нам сугерише да је реч, заправо о *странцима*, људима који су све друго осим оног што јесу, јер иако су им „чукундеде име стекле“ они су и даље неприлагођени, дошљаци у средини у којој би требало да се осећају свој на своме. Тврди, љути херцеговачки камен одјекује побуњеничким пушкама, јер против кога, заправо, Хасанага ратује?!

Да је реч о скоројевићима сведоче и туђице које се појављују у међусобном обраћању као што су: *презент* (поклон), *инсинуација*, *деранжирати*. У два наврата бег Пинторовић наглашава да су ножеви које даје Хасанаги *презент*, те му напомиње да се не *деранжира*... Продор ових речи очигледно наговештава нови заокрет на политичком плану, а када се има у виду и контекст када дело настаје (1973. година) он-

да много шта постаје знатно јасније.

Истовремено од арапских речи и израза појављују се оне најважније: *Аллах* (Бог), *Кур'ан* (света књига), *Курбан-бајрам* (празник), *Селам алејкум* (поздрав: са тобом мир Божји), *Алејкум селам* (отпоздрав: Мир Божији са тобом), *илми-хабер* (отпусно писмо при разводу), што нам јасно указује на то на који начин се поимање ислама испољава код појединих ликова чиме се још више изражава њихов дејствени план.

Два најљућа противника Хасанага и бег Пинторовић поздрављају се са *селам алејкум*, али празно, без дубине, без *истинске вере*, што само потврђује чињеницу да су они *туђинци* у вери, да им је ислам, заправо, само предуслов социјалног статуса и позиционирања.

С друге стране, евидентан је утицај Ерлангенског рукописа и у поступку уметничког обликовања лика Хасанагинице код Симовића, јер док се у балади она заклиње: дином, иманом, рамазаном, књигом хамајлијом, братом најмлађим, да није

прељубница, у драми се сви елементи рашчлањују и из сваког од њих произилази оно што и јесте суштина *Хасанагинице*.

Испрва охола *беговица* која није дозвољавала једном *аги* да јој се приближава иако јој је муж (седам година чекали су на дете, а и оно је настало силом), удата за недрага (желела је да пође за имотског кадију), постепено се преображава у само оличење вере. Наиме, пођемо ли од примарног значења речи *ислам* долазимо до појмова: *преданост, покорност, потчињеност*, а није ли *Хасанагиница* у целости покорна породици кад полази за недрага, кад је наново удају за мртвог драгог, није ли у потпуности потчињена када је *Хасанага* узима на силу и зачиње јој дете, није ли том детету у потпуности предана као мајка!?

Њен *иман* односно свеукупна вера у Бога толика је и толико снажна да она постаје потпуни мистик. Њени *имански шартти* су њен живот, она целим својим бићем и телом и душом сведочи сваки редак, сваки ајет, сваку суру.

У тренутку када јој брат доноси илми-хабер у њој се слама

онај део бића који је веровао у земаљске законе и земаљску правду и она схвата да *моралисање* није *морал*, да *морални закон* стоји изнад сваког другог земаљског права и закона, јер није прописан од човека, већ од Бога.

Развод у овом случају представља инцидентно језгро које покреће збивање у варијанти коју су забележили Фортис и Вук и код Симовића, док је у случају Ерлангенског рукописа он употпуњавајући догађај, којим се само убрзава ток радње, јер је спасоносно решење за *Хасанагиницу*.

Уколико пажљивије размотримо инцидентно језгро, односно оно што покреће целокупно збивање, видећемо да је његово примарно одређење непосредно садржано у шеријату. То значи да је покретач збивања у целости усмерен ка томе да прикаже исправан однос према вери и да покаже, али и докаже, шта су то истинске исламске вредности.

Тим пре што је шеријат генерички појам који у себи садржи како верско (*фикх*) тако и световно (*кануни*) право, с тим да се

*фикх* заснива искључиво на Кур'ану и предаји (*сунна*), док је *кануни* одређен општим друштвено-политичким приликама, те поједини владари, било локалних, регионалних или широк овлашћења, могу по свом нахођењу, да непосредно утичу на одредбе, али и на измене онога што подразумева *кануни*. Стога се *фикх* одређује као опште или универзално право у исламу, док се *кануни* дефинише као локални закон.<sup>13</sup>

Да бисмо исправно одредили улогу развода као генератора збивања у првој забележеној верзији Хасанагинице, морамо да из *фикх-а* узмемо оне одредбе које се односе на конкретан случај. *Хукм* (пропис) којим се одређује развод (*талак* - од „*итлак*“ – *слати или оставити*) био је дат само мужу, али се у његовом тумачењу не подударују ханифејска и ханбелијска правна школа са другим правним школама у исламу<sup>14</sup>, тако Ебу Давуд од Ибни Омера бележи предање које је

код Хакима вјеродостојно, а код Ибни Маџе забележено са веродостојним ланцем преносилаца, да је Посланик а.с. рекао: „Најомраженији халал (дозвољен) код Аллаха џ.ш. је талак (развод, дисолуција брака).“

За нашу тезу о „Хасанагиници“ важни су они случајеви када се талак допушта, а то су случајеви смрти (фактичке или претпостављене) супружника, споразумни развод и судска одлука о разводу. Престанак брака – *фесх* је дозвољен – *мухаб* када се докаже брачна невера, похваљен – *мендуб* – када је последица жениног небадедског понашања, односно када брачни друг покаже изразито одбијање или недоследност у спровођењу практичних верских одредби ислама. Према одређеним правним школама у исламу у овом случају *талк* је дозвољен и женама<sup>15</sup>, као што је забрањен – *харам* – без икаквог разлога и потребе. Према Кур'ану (4,34) где се каже:

13 Детаљније о овоме у: Беговић, М.: *Шеријатско брачно право*, Београд, 1936.

14 Детаљније о овоме у: Штулановић, М.: *Шеријатски поглед на развод, вјенчани дар и период чекања жене након развода* (Талак, Мехр и`ддет), Бихаћ, ?, стр. 5.

15 Видети детаљније о овоме у: Халид б. Су'уд ел-Булејхид: *Ситуације у којима се жени дозвољава развод брака*, Сарајево, 2013 (аутор је члан Научне Саудијске Организације за Суннет)

و التي تكافون تشوزهن فخطورهن واهجروهن في المضاجع و اضربوهن  
فإن لطنكم فلا تبغوا عليهن سبيلا...

„...А оне чијих се непослушности прибојавате, ви посаветујте, а потом се од њих у постељи оделите, те их и ударите, а кад вам постану послушне, онда им зулум не чините!“ –

како видимо дозвољен је одређен степен отвореног насиља према женама – батињање, ударање, али и ту поједине правне школе уводе стриктна ограничења, да се не сме ударати свом снагом, да се не сме тући по лицу, с тим да имамам Мухамед Бакир наводи да то треба бити као ударац чачкалицом и пита: „колико боли кад се неко удари чачкалицом“?<sup>16</sup> По шеријату од ударца се не сме кожа зацрвенети, а камоли да помодри или се знатније озледи. На основу свега наведеног видимо да је у најраније сачуваној верзији „Хасанагинице“ присутно неколико негативних елемената који по шеријату дозвољавају развод брака, а то су: пијанство Хасанагино, његова безразложна љутња на жену, тешка увреда части коју јој наноси и коначно прекомерна употреба силе: ударац „постуаном“ тј. буздованом по прсима

од чега се „просула крвца“. Стога, верзију из Ерлангенског рукописа са становишта доктринарног ислама можемо да одредимо као *моралитет*, којим се даје поука да се жене морају оделити – развести – од мужева који не поштују веру и њене одредбе. С друге стране, уколико прихватимо чињеницу да је казивач/певач ове песме хришћанин/кршћанин, онда се она може одредити као крајње ангажована *сатира* у којој се приказују негативне последице наглог и неутемељеног примања ислама само зарад личне користи, а што је у непосредној корелацији и са Симовићевим ставом по овом питању.

Обе ове констатације употпуњује опис Хасанагиног понашања након *талка*. Са становишта *моралитета*, силника и харабатлију стиже праведна казна, док са аспекта *сатира* „нововерца“ приказује у светлу потпуног моралног посрнућа и животног па-

<sup>16</sup> *Асп* – Информативни исламски часопис, бр. 22, год. 5, кат. Фикх, јануар/фебруар, 2008.

да – тежња ка самоубиству, што, опет доводи до наравоученија да се не исплати „дати веру за вечеру.“

Прихватимо ли чињеницу да дисолуција брака правно-шеријатски бива са сваком формом која упућује на раскид брачног уговора, било да се ради о говорној изјави или писаном документу, онда можемо да одредимо како је развод у верзији коју су забележили Фортис и Караџић, последица крајње специфичних околности.

У овој, најпознатијој варијанти „Хасанагинице“, са аспекта шеријата запажамо да је реч о *сираху* (отпуштању) брачног друга, а које је последица „брачног занемаривања“. Из околности на које све начине Хасанага тражи развод од жене произилази да је, по шеријату, он употребио тзв. „троструки талак“, чиме је, директно, нарушио најважније одредбе брачног закона. О каквом инциденту, са аспекта исламске доктрине, је заправо реч сведочи нам и то да Несаија бележи хадис Махмуда Б. Лебида који је казао:

**أخبرنا رسول الله صلى الله عليه وسلم عن رجل طلق امرأته ثلاث تطليقات  
جميعاً. فقال: أربعب بكتاب الله و أبا بين أظهركم، حتى قام رجل فقال: يا  
رسول الله، أفلا تقتله...**

„Обавестили смо Посланика а.с. о човеку који је употребио троструко право развода, одједанпут. Он се љутито подигао, рекавши: ‚Зар се игра са Аллаховом Књигом, а ја сам међу вама?!‘ Један од асхаба скочи на ноге рекавши: ‚Аллахов Посланиче, да га убијем?!‘...“<sup>17</sup>

Што значи да се Хасанага испољава као силник за ког не вреде ни Божији, а ни људски закони. Са историјског становишта ово је веома значајна чињеница, јер се на овај начин покретачко – инцидентно – језгро формира на два плана, први је потпуно негирање шеријата, а друго

је крајње непоштовање обичаја и жене, а све ово бива појачано тиме што је Хасанага тешко рањен управо у борбама за успостављање исламског како верског, тако и друштвено-политичког поретка. Ова контрадикторност у знатној мери мотивише укупна збивања,

17 Наведено према: Ебу Абдурахман ен-Несаи: *Сунен*, Несаијева збирка хадиса.

тако да се непосредни историјски садржај у народној песми усме-рава са драматичног збивања ка целовитом драмском казивању.

За разумевање историјског контекста ове верзије „Хасанагинице“ веома је важно питање и улога Пинторовић-бега (брат) и имотскога кадије (младожења), јер се преко оваковог поступка Хасанаге они доводе у раван покушаја одбране вере и закона. Стога се, са историјског аспекта,

ова песма може посматрати и као *моралитет* у коме је дата поука како силници који устају против Божијих и људских закона разарају све око себе, али и као својеврсна сатира, ако се прихвати као тачна наша теза да је певач/казивач хришћанин. С тим, да овде сатира није изражена и ангажована као у првобитној варијанти из Ерлангенског рукописа, већ је она прикривена, наговештена тек са неколико интервенција као што су стихови:

|   |   |
|---|---|
| <p>„Немој мене дават` ни за кога,<br/>„Да не пуца јадно срце моје<br/>„Гледајући сиротице своје.“<br/>Али беже ништа не хајаше,<br/>Већ њу даје Имоском кадији.</p>   | <p>у којима је са историјског аспекта дата непосредна критика овешталог друштва у ком ни брат нема слуха за сестрино преклињање, у ком је једино важно надметање међу првацима чија је „старија“ и „јача“.</p>  |
| <p>Тад` побјеже Хасанагиница,<br/>Да врат ломи кули низ пенцере;<br/>За њом трче дв`је ћере дјевојке:<br/>„Врати нам се мила мајко наша!<br/>„Није ово бабо Хасан-ага.<br/>„Већ даица Пинторовић беже.“</p> | <p>где имамо јасну ситуацију забуне, при чему се наглашава размера егзистенцијалног парадокса у коме се нашла Хасанагиница након неочекиване мужевљево одлуке. При чему је евидентна критика друштва у ком је жена у крајње подређеном положају и у ком се не поштује ни њена улога мајке, која је неприкосновена у православном систему вредности.</p> |
| <p>А то гледа јунак Хасан-ага,<br/>Пак дозивље до два сина своја:<br/>„Ход`те амо сиротице моје!<br/>„Кад се неће смиловати на вас<br/>„Мајка ваша срца каменог.“</p>                                       | <p>где је изразом: „јунак“ успостављен непосредни иронијски отклон којим се у потпуности демаскира Хасан-агина друштвена позиција. Док се на историјско-друштвеном плану испољава директна критика „вредности“ система коме он припада.</p>   |

На основу свега наведеног можемо да констатујемо како ову верзију „Хасанагинице“ можемо

да одредимо као својеврсни сатирични моралитет у коме је изражена поука на који начин сва-



коврсни силници разарају свет и вредности око себе. А управо ово је и кључна потка на којој Симовић конституише своју драму. Тако се на крајње специфичан начин довршава транспозиција класичног у савремени текст.

#### **IV Актанцијални модел у драми Хасанагиница**

Ан Иберсфелд у књизи: *Читање позоришта* прихвата тезу Ван Дајка „да се испод бескрајне разноликости повести (драмских или неких других) може открити мали број односа између појмова који су много општији него што су ликови и радње, и које називамо *актантима*“<sup>18</sup>, односно „да се може утврдити *хомологија између дубинских структура текста и структура реченице*, дакле, да се *свеукупност текста може свести на једну велику реченицу* (што ће рећи да се уз помоћ текста може конструисати једна реченица чија би синтаксички односи били слика структуре текста).<sup>19</sup> Међутим, овде је нужно успоставити разлику између граматицара текста и семиолога,

јер за Иберсфелдову су „актанцијалне структуре просто начин читања, а појам појам актант један оперативан појам“<sup>20</sup> што нас упућује на закључак да је *актанцијална анализа* „корисно оруђе у читању позоришног текста“<sup>21</sup>, јер „одређивање актанцијалне структуре допушта да поштедимо себе оних анализа, конфузних попут класичне психолошке анализе ликова, и неизвесних попут такође *класичне драматургије* позоришног текста.“<sup>22</sup>

Упоређујући радове Ан Иберсфелд и аналитичке поступке проишле Гремасове *структуралне семантике* Предраг Лазаревић конституише актанцијални модел са шест кућица<sup>23</sup>:

20 Исто, стр. 47.

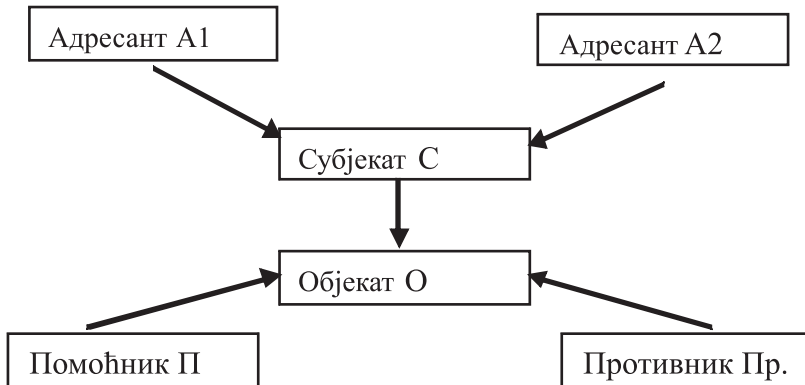
21 Исто, стр. 51.

22 Исто, стр. 47.

23 Лазаревић, Предраг. *Читање као преиспитивање*, ЗУНС, И. Сарајево, 2013, стр.62

18 Иберсфелд, Ан. *Читање позоришта*, Вук Караџић, Београд, 1982, стр. 46.

19 Исто, стр. 47.



При овоме треба имати на уму да Гремас прави јасну дистинкцију између јединица анализе које назива актантима и лица у комаду. Према овој оделитости Лазаревић наводи три конститутивне категорије актанта:

1. актант може бити апстракција (Град, Ерос, Бог, Слобода) или колективно лице (антички хор, војска) или пак скупина више лица (та група лица, видећемо, може да буде противник субјекта и његове радње);
2. једно лице може истовремено или наизменично да има различите актанцијалне функције;
3. један актант може бити сценски одсутан и његова текстуална присутност може бити означена једино у дискурсу других субјеката исказивања док

он сам није никада такав субјект, рецимо Астианакс или Хектор у *Андромахи*

при чему изводи следећи закључак: „актант се дакле изједначаје са елементом (лексикализованим или нелексикализованим) који у базичној реченици приче има синтаксичку функцију: постоје *субјекат*, *адресант*, *противник* и *помоћник* чије су синтаксичке функције очигледне и *адресант*, чија је граматичка улога мање видљива и који, ако се тако може рећи, припада једној ранијој реченици.“<sup>24</sup> Такву темпоралну припадност можемо да одредимо преко њене функције у целокупном склопу, а у доменима традиционалне гра-

<sup>24</sup> Исто, стр. 62.

матике то би био прилог за начин.

Применимо ли све наведено на дату Симовићеву драму онда можемо да конституишемо базични актанциони модел, при чему нам се намеће питање *адресанта*, односно поштиљаоца поруче, који има мотивацијску улогу у делу. У Симовићевој *Хасанагиници* то је *рат*. Наиме, радња, збивање, дешавање, отпочиње у време рата, у војној болници. Дакле, базични хронотоп драме је *ратна болница у планини*, односно место на коме се укрштају све најстрашније последице рата. У само делу ничим није сугерисано о ком је рату реч, да ли је у питању Кандијски рат (изворно историјско време варијанте коју су забележили Фортис и Караџић), Херцеговачка буна или неки од локалних сукоба у Херцеговини, само је прецизно одређен локалитет Херцеговине помињањем градова Требиња и Гацка. Сукоб као кључни конституент сваке драмске радње, без ког драма заправо и не постоји, код Симовића је одмах уведен у највећем степеној потенције, он је непосредан, директан – *рат*. Тај свеопшти су-

коб кад се рашчлани добијамо низ питања као што су: ко ратује, с ким ратује, зашто ратује... Ма како се чинили одговори нису тако једноставни. На општем плану ратују Отоманска царевина и хришћанска/кршћанска заједница, у складу с тим Хасанага је оличење царства, његов стуб и бедем на несигурним границама – крајинама, али, ако тај општи план донекле локализујемо добијамо једну необичну структуру о којој је већ било речи, а за коју нам упориште даје језик којим се користе протагонисти, дакле у Херцеговини на Крајини, противстављени су истоветњаци само друге вере, односно другог *закона*. На основу овога произилази да у базичном актанционом моделу кућице адресаната 1 и 2 заузима *рат* у свом општем виду (А1) и локализованом аспекту (А2). У складу са овим намеће се питање ко је субјекат (С)? У првом случају он је колективно тело (Војска+Хасанага+сви прваци који су изнад Хасанаге, али и бег Пинторовић, а у крајњем случају и сви остали именовани и неименовани протагонисти, чак и Хасанагиница) у другом случају то је такође колективни елемент

с тим да су ту садржани само Хасанага и војска му.

У кућици објекта (О) у овом случају (А1)+(А2) је породица Пинторовића и Хасанагиница као колективни објекат [модел (А1)], док је у случају модела (А2) објекат искључиво Хасанагиница. Међутим, као свеопшти објекат, као епицентрално дејство у одсуству присуства јесте лик Имотског кадије, неименован, физички мртав а у потпуности функционално дејствен. У том контексту само у нешто мањем обиму дејства у одсуству присуства је беба – једногодишњи Хасанагин син, који се појављује само на крају.

Из овако конституисаног базичног модела можемо да сагледамо актанционе моделе свих ликова, јер да нема рата не би било тако знатног повода за кључни инцидент/преседан који покреће збивање, а то је *талк* о ком је већ било речи.

Дакле, Хасанагиница на крајње специфичан начин трпи последице рата. Уколико узмемо да у њеном случају кућицу адресанта (А1) запрема рат у оба вида (општем и уже локализованом) он-

да у кућици (А2) можемо да констатујемо да је реч о рату породица (Хасанагине и Пинторовића). Овај сукоб има изразито социјалну димензију о којој је у литератури већ било речи, јер се сукобљавају бег (виши сталеж) и ага (нижи сталеж) а Хасанагиница је и субјект, али и објект овог сукоба с тим да у случају (А2) објекту се придружују и ликови имотског кадије и сина.

У кућицама помоћника (П) и противника (Пр) у случају Хасанагинице запажамо кључну инверзију на основу које можемо да утврдимо размере њене трагедије, односно да сагледамо њену *трагичку кривицу*, а самим тим да ово Симовићево дело одредимо као једну од веома успешних трагедија у систему српске књижевности, јер се као помоћник (П) испоставља једино Јусуф Хасанагин саветник, а као противници (Пр) Хасанага – муж и отац детета, бег Пинторовић – брат стара Пинторовићка – мајка. Дакле, наспрам Хасанагинице су њени најближи, она је у једном тренутку принуђена да им добаца како се служе њеним речима

када јој хвале имотског кадију за и својеврсни прекор за своју злу  
ког је она својевремено хтела да судбину:  
пође. Мајци и брату она упућује

„Па и то сам тако говорила, баш теби,  
онда, пре седам година!  
Хоћете ли сад  
да ја вама на то одговарам  
онако, оним речима,  
како сте ви мени одговарали?  
Кад сам рекла да је сав од кадифе,  
казала си ми да је женекаст,  
а да је Хасанага од станца камена!  
Мушкарчина!  
А кад сам теби говорила то,  
то за косу, руку, глас и покрете,  
казао си ми да је потуљен!  
Њему сте се и пред слугама смејали.“  
(Симовић: 1984,59)

У том контексту посебно ме- гута и сажиде свако светло, па и  
сто заузима својеврсна ода *мра-* саму душу као светло бесамртно:  
ку, односно свеопштој тмини која

„Не светли ништа ни у кући,  
не светли ни на сокаку.  
Неко с неким о твојој судбини  
разговара  
у мраку.  
Узалуд чекаш, дигавши  
очајно лице из шака.  
Не виде им се ни лица, ни имена,  
ни речи им се не чују  
од мрака.  
Немаш појма шта се дешава,  
ти ниси у том колу;

а то је твоја глава међу њима  
на столу.  
Не знаш да л ће ти главу на пањ,  
ил ће те с лађе, у цаку.  
Ти знаш само толико,  
да се то ради  
у мраку.  
Одмиче ноћ, а ти чекаш  
да ти се пресуда јави.  
Тебе не зову на разговор,  
а суде  
о твојој глави.  
Црне у довратку чекају те чалме,  
црне рукавице претресају ти стан.  
Нико ти неће рећи зашто мораш  
да дигнеш косу и наслониш образ  
на пањ.  
Соба се дими од кафа и од лула.  
Твоја глава, ил твоја рука, шта је сад пало на  
вагу?  
Не знаш, не видиш, не чујеш,  
све се то ради  
у мраку.“  
(Симовић: 1984,62-63)

Из наведених стихова јасно се открива и актуелна крајње сатирична конотација не само на време настанка ове драме, већ и на сва она времена у којима се испољавају тоталитарни режими и исте такве свести, али, што је најгоре, и савести. Много пре „Отпадника“ и „Грешника“ покајничких дела политкомеса-

ра на чијим рукама је невина српска крв, Симовић се хвата у коштац са веома значајном проблематиком тзв. нестајања људи и то у време када је и само помињање Голог отока и сличних места водило у мрак, у потпуно нестајање.

Међутим, преко овако успостављене модулације лика Хасанагинице Симовић у потпуности користи елементе садржане у Ерлангенском рукопису, јер због свог *ислама* односно покорности: Богу, породици, обичајима и родитељске преданости Хасанагиница страдава у овоземаљском свету. Баш као у заклетви јунакиње баладе: дином, иманом, рамазаном, књигом хамајлијом и најмлађим братом, Хасанагиничин трагички пут омеђен је управо испуњавањем сваког од ових сегмената.

Али, у одређењу Хасанагиничине трагичке кривице у Симовићевом делу може да се исказе и својеврсни приговор датом мишљењу, јер према развојној психологији она је и жртва сопствене сујете, јер као беговица која је принуђена (одлука породице) да пређе на социјално нижи слој (агиница) она испољава својеврсну сујету када пречи Хасанаги брачне дужности, што указује на чињеницу да је желела да иницира развод да би се *неокаљана* преудала за вољеног имотског кадију. Рођењем сина (зачет је на силу) ова ситуација

се мења и она постаје више него ли пожртвована мајка свесна да се више *неокаљана* не може упутити кадији.

Овај приговор у сваком случају не умањује размере њене трагедије и њене *трагичке кривице*, већ само доводи до целисходнијег сагледавања њеног мистичког преображења. Саобразно највећим духовницима она се подвизава и достиже ону врсту подвига који јој трајно додељује трнов венац схимне.

На тај начин она остаје светло у тами, мир у општем рату, животодавка у сваковрсној смрти...

## V Закључак

Из свега наведеног произилази да је Симовићева *Хасанагиница* такво драмско дело које је успело да антиципира низ претходних истоимених дела, а нарочито оних из усмене књижевне традиције, с тим да је оно истинска, савремена трагедија са универзалним порукама о судбини појединца у тоталитарним режимима и системима.

У поступку уметничког обликовања Симовић не пропуш-

та да понуди и отворене сатиричке елементе, да ослоњен на традицију искаже и јасне ставове у погледу формирања нових нација, да заокружи *Хасанагиничин ход по мукама*, и да тако на крајње специфичан начин у знатној мери саобрази хришћанско и исламско мистичко искуство.

Дакле, Симовић је успео да на основу поетике ипотичких начела постомодерне понуди аутономно уметничко дело, које полисемантичношћу својих симбола али и односа и саодноса међу ликовима односно протагонистима зрачи као целовит мозаик

шароликих судбина али и страдања *истоветњака* у сулудом рату (ратовима) наметнутим споља, те да кроз сваку од тих судбина искаже трагедију једног времена и једног народа.

Преко актанцијалних модела видели смо како се укрштају традиционално и савремено и на који начин је у систему српске књижевности Симовић понудио крајње упечатљиво уметничко дело које наставља свој живот на бројним сценама, не само српског говорног подручја, и које је и даље актуелно својим универзалним и свевременим порукама.