

„ПОД ВОДОМ ВРИШТИ. ПОД ВОДОМ
ЛАЈ.“ КОНСТРУКЦИЈА РОДНОГ
ИДЕНТИТЕТА У ХАСАНАГИНИЦИ –
ОД ДРАМЕ ЉУБОМИРА
СИМОВИЋА ДО ПРЕДСТАВЕ
НОВОСАДСКОГ ПОЗОРИШТА

докторанд
Филозофски факултет,
Универзитет у Новом Саду

Сажетак: Рад представља компаративну анализу драме *Хасанагиница* (1973) Љубомира Симовића и њене сценске адаптације у извођењу ансамбла Новосадског позоришта (драматуршкиња Ведрана Божиновић, редитељ Андраш Урбан), овенчане Стеријиним наградом за најбољу представу 2019. године. Тумачи се конструкција родног идентитета мушких и женских ликова, заснована на народној балади, чија се полазишта у драми и представи уметнички надграђују. Модернизацијом уметничког поступка и коришћењем драмских изражајних средстава, Хасанагиничина судбина се с индивидуалног плана преноси на општи, представљајући универзалну људску судбину у савременим патријархалним и капиталистичким репресивним друштвима. Истиче се комплексан однос између фигура мушкарца-ратника и неименоване жене-мајке, које су подједнако потлачене због политичких, верских, националних и других интереса. Представа Новосадског позоришта приказује жену која се буни и пати, у њеним различитим хипостазама – од мајке и супруге до глумице. Хасанагиничина трагична смрт изазива својеврсну катарзу, док, с друге стране, Хасанагина судбина одсликава *masculine stress* изазван немогућношћу испуњења захтева породице и заједнице. Драма Љ. Симовића и њена позоришна адаптација приказују растрзану и унесрећену породицу, чија је трагедија заснована на законима које је нужно следити, али и мењати, кад престану да испуњавају сопствену функцију.

Кључне речи: Љубомир Симовић, савремена српска драма, позориште, народна књижевност, Стеријино позорје, родне студије, компаратистика

Балада као књижевна врста „на међи“, која у себи садржи лирске, епске и драмске елементе, већ по самим својим особеностима јесте погодна за драмску адаптацију и позоришно извођење. С друге стране – таква народна балада каква *Хасанагиница* јесте, толико универзална да је и свачија и ничија, препуна мрачних места, недоречености и замки у које њени тумачи вековима¹ упадају желећи да

1 *Жалосна ђјесанца ђлеменише Асанагинице* је 1774. године, у оригиналу и преводу на италијански језик, објављена у делу *Пушовање ђо Далмацији* Алберта Фортиса, као илустрација певања Морлака. Четири године након Фортисовог издања, појављује се у Гетеовом препеву на немачки језик, у оквиру Хердерове збирке *Гласови народа*, и на

је дешифрију и „оголе“, у свакој својој драмској и позоришној (ре) интерпретацији доноси ново разумевање комплексних мушко-женских односа у патријархалној култури јужнословенских народа. У оквирима јужнословенских књижевности, најзначајније драме инспирисане трагичном судбином Хасанагинице написали су: Милан Огризовић (премијера у Хрватском народном казалишту 1909, драму исте године публикује Матица хрватска), Алекса Шантић (премијера у Народном позоришту у Београду 1910, драмски текст је објављен у 277. броју *Летописа Матице српске* 1911. године), Љубомир Симовић (премијера у Народном позоришту у Београду 1974, драмски текст је објављен у шестом броју друге књиге часописа *Сцена* у години премијере), Алија Исаковић (премијера у Народном позоришту у Мостару 1981, драмски текст је објавила Заједница професионалних позоришта БиХ 1983, а исте године је и на ТВ Сарајево приказана телевизијска драма заснована на овом тексту), Нијаз Алиспахић (аутор либрета прве бошњачке опере – публикованог 1999, која је премијерно изведена 2000. године у Народном позоришту Сарајево).

Симовићева *Хасанагиница* од самог настанка своје место проналази у живом позоришном животу српских сцена, написана је за потребе Народног позоришта у Београду као нешто „потпуно“ лично, ауторово, далеко од пуког драматизовања народне баладе или преправљања и дописивања претходних драма о трагичној судбини Хасанагинице и њене породице. Премијерно изведена на двестоту годишњицу од објављивања Фортисовог *Путовања њо Далмацији*, у мају 1974. године (играна укупно стотину пута пред више од двадесет пет хиљада гледалаца), преточена у ТВ драму и филм 1983. године, на значају и актуелности није изгубила ни скоро пола века касније. Томе у прилогу говори и њен успех на Стеријином позорју² – Љубомир Симовић 1975. добија Стеријину награду за текст савремене драме, а Милош Жутић (у улози Бега Пинторовића) Стеријину

тај начин је „прва продрла у учену Европу, припремила терен за прихватање других песама српско-хрватске говорне зоне и до данас остала највише превођена народна песма“ (Клеут 2008: 74–75). За *Хасанагиницу* су се заинтересовали и у њеном превођењу опробали неки од најзнаменитијих аутора светске књижевности, попут Гетеа, Пушкина, Скота, Меримеа и Мицкјевича. Вук ову песму први пут публикује у *Малој иросионародној славеносербској њеснарици* (Беч, 1814), на основу Фортисовог записа, узалуд трагајући за њом у народу. Студије о *Хасанагиници* су током XX века писали значајни истраживачи попут Владана Недића, Матије Мурка, Хенрика Барића, Твртка Чубелића, Хатице Крњевић и Мидхата Бегића.

2 Сценске адаптације *Хасанагинице* Љубомира Симовића су четири пута извођене у такмичарској селекцији Стеријиног позорја: 1975 (НП Београд, редитељ Желимир Орешковић), 1998 (Крушевачко позориште, редитељ Љубослав Мајера), 2003 (НП Београд, редитељ Јагош Марковић, драматург Ивана Димић) и 2019 (Новосадско позориште, редитељ Андраш Урбан, драматург Ведрана Божиновић) и једном као представа у част награђених – 2013 (Народно позориште Републике Српске – Бања Лука, редитељ Оливера Ђорђевић, драматург Бранко Брђанин).

награду за глумачко остварење, док су глумице које су тумачиле Хасанагиницу награђене трипут – Соња Дамјановић (1998), Вања Ејдус (2003) и Марта Береш (2019).³

Позоришна година између два петнаеста марта (2018–2019) obeležena je sloganom „Побуна – женски род”. У извештају селектора 64. Стеријиног позорја, драматурга Светислава Јованова, наводи се да је заједничка одлика свих представа које су уврштене у такмичарски део нашег најзначајнијег фестивала драме и позоришта, упркос њиховим естетичким, поетичким и идеолошким разликама, „аутентичан и истраживачки приступ проблематици женске еманципације“. Јованов наводи како је „реч о представама у којима побуна занемареног, потиснутог, и/или поробљеног женског идентитета, као Другог – постаје шифра борбе за друштвене, моралне и цивилизацијске промене“ (Каталог 2019: 14). Међу осам представа такмичарске селекције налазе се и две ауторског двојца – драматуршкиње Ведране Божиновић и редитеља Андраша Урбана: М.И.Р.А. Битеф театра из Београда и Хасанагиница (Hasszán aga felesége) Новосадског позоришта (Újvidéki Színház), која је и проглашена убедљиво најбољом српско-мађарском представом сезоне.⁴

„Уживљавајући се у језик, ликове, њихове односе и збивања, писац, у ствари, пројцира представу властитог времена о једном сегменту прошлости, те, хтео то, или не, 'поправља' и преправља ту прошлост” (Пешикан Љуштановић 2009: 66). Љубомир Симовић својом драмом испеваном у бланкверсу, осавременује литерарни предлогак, покушавајући да одговори на питања која балада поставља и попуни места недоречености (Хасанагиничин стид, страх, породични односи, мотивација Хасанагиних поступака). Он то чини специфичним „језиком својих јунака, променом простора у коме се драма збива, увођењем нових ликова, новим психолошким одређењем и мотивацијом познатих јунака“, са „становишта искустава, сазнања и поимања свога времена“ (Пешикан Љуштановић 2009: 66). Симовићева драма остаје верна основним садржинским поставкама баладе, али мења смисао збивања о којима у балади сазнајемо – „она постаје слојевита метафора о манипулацији као усуду модерног човека и трагању за могућношћу отпора тој манипулацији“ (Пешикан Љуштановић 2009: 66). Андраш Урбан и Ведрана

3 Критика бележи да „Хасанагиница, у сувереном, снажном, упечатљивом тумачењу Марте Береш, која својом етеричном појавом и одлучним ставом, налик панк хероини, пркоси патријархалним, мачистичким, ретроградним друштвеним нормама и политичкој пропаганди, није само носилац основних, круцијалних значења, темељних идејних и идеолошких матрица представе, него синоним бунта и отпора, контрапункт свеопштем насиљу и нитковлуку“ (Каталог 2019: 44).

4 Поред Стеријине награде за најбољу представу, *Хасанагиница* Новосадског позоришта 2019. године осваја и Стеријину награду за драматургију (Ведрана Божиновић), Стеријину награду за глумачко остварење (Марта Береш) и Стеријину награду за сценску музику (Ирена Поповић Драговић).

Божиновић сценску поставку *Хасанагинице* заснивају на мотивима драме Љубомира Симовића, али је дописују и развијају да би о манипулацији говорили са становишта свог времена, четрдесет и пет година након што је Симовић написао своју прву драму.⁵ Њихова сарадња баладу и драму које су уврштене у школску лектуру претаче у физички, ментално и музички захтевну представу која „није намењена млађима од 18 година“.

Андраш Урбан кроз два паралелна тока – екстремно згуснутих и сажетих Симовићевих сцена и „позоришта у позоришту“ у ком ансамбл излази из оквира ликова баладе и драме и у своје име приповеда/пева/виче о проблемима жена и глумица у савременом (и даље) патријархалном позоришном и свакодневном животу, истражује „који се то женски лик данас пласира као део манипулативне машинерије, било које, верске, политичке, системске“, док Ведрана Божиновић у својој драматуршкој поставци *Хасанагинцу* види као архетип „човека који поштује све законе, живи по њима, мири се с њима, усклађује и опет страда јер не може да прихвати да се закони мењају у зависности од тога како коме одговарају“ (Каталог 2019: 42–43). У свему томе егзистирају људи – именовани и неименовани мушкарци и жене који покушавају да се изборе са животом који им је наметнула религија, традиција, историја или националност. Детерминисани родно кодираним улогама мушкарца-ратника (и самих подељених на тлачитеље и потлачене према статусу и друштвеном положају) и жене-мајке/супруге, ни једни ни други не могу да се изборе с очекивањима средине и правилима игре која им је наметнуо „неко други“. Стога они и страдају у трагичном неспоразуму током вечите борбе за самоактуализацију. Литерарни предлошци постају повод да се на сцени говори у име идеологије (и против ње), о потлачености и манипулацији у позоришном, политичком, приватном и сваком другом облику савременог живота.⁶

У народној балади о *Хасанаги* и *Хасанагиници* не сазнајемо ништа више од њиховог социјалног статуса и чињенице да између

5 Сродно драматуршкој поставци Ведране Божиновић, *Хасанагиничина* судбина била је полазна тачка и у истраживању савремене црногорске ауторке Ксеније Поповић, која покушава да одговори на питање ко су данашње *Хасанагинице* у истоименом ауторском пројекту Данила Маруновића (Народно позориште Сарајево, 2022).

6 Слободан Савић истиче да „Андраш Урбан узима тек толико из Симовићеве драме, подједнако колико и из народне баладе о *Хасанагиној жени*, да би задржао основни сиже драмске приче, а потом, на себи својствен радикалан начин, и сасвим у духу савремених позоришних пракси, поставља представу у форми панк концерта, чији су основни потпорњи тематизација односа према жени, разумевање њене улоге у друштву, бунт и отпор према сваком насиљу, физичком и идеолошком. Најзад, можда и на првом месту, проказивање и обрачун са свим облицима манипулације. Политичност представе садржана је не само у отвореном друштвеном ангажману него у промишљено спроведеним поступцима актуелизације и реконтекстуализације изворних текстуалних предложака и доследној примени савремених, референтних позоришних пракси сценске презентације“ (Каталог 2019: 44).

њих настаје трагички неспоразум изазван неиспуњеним очекивањима узрокованих *стигдом*.⁷ Хасанагиницу као Симовићеву протагонисткињу присвајамо и доживљавамо као своју управо због њене универзалне патње и запитаности над неминовношћу судбине, која не познаје ни језик, ни нацију, ни религију, а ни пол. Стога *Хасанагиница* може бити и српска и хрватска и бошњачка балада, а истоветан утисак може оставити на примаоца ње као баладе/драме и на свим другим језицима, па и мађарском (једном од првих језика на ком је публикована). Први монолог Хасанагинице у представи Ведране Божиновић и Андраша Урбана то управо потврђује:

Није учтиво реченицу почињати са ја. Ја сам туристичка атракција. Двије туристичке заједнице у Хрватској воде рат око тога гдје да ми се сагради гроб. Ја сам национално власништво. Ја сам највећа хрватска балада. Највећа бошњачка балада. Највећа балада српског народа. Стид због којег сам умрла је одлика католичког одгоја. Стрпљивост у патњи коју имам припада жени муслиманки, бошњачком националном корпусу. Мајчинска пожртвованост чини ме правом српском јунакињом. А сад говорим на мађарском. Ја нисам жена. Ја сам његова жена. Турчинова жена. Агина жена. Она је агина мајка. Ја сам њена снаха. Његова сам сестра, бегова сестра, а бег је по положају изнад аге. Она је бегова мајка. Ја сам њена кћерка. Ја сам нечија мајка. А вама нисам ништа. Шта сам ја? Ђуле којим једни у друге пуцате. Ни то ситнија сам ја. Ја сам глина, блато. Може од мене чаша. Може од мене шерпа. Блато се не пита. Блато не поставља питања.

Зашто да оставим своје дете?

Зато што је тако рекао Хасанага?

Зашто?

(Božinović 2018: 3)

И у сценама које претходе овој читује се проблем именовања женског субјекта. Хасанагиница статусно стоји насупрот „половним женама“ за војничку „употребу“, које су ословљене на скоро педесет начина и тиме окарактерисане само као објекат – нпр. „крáva, коза, глупа гуска, дебилуша, лудача, курветина, пичка“ (Božinović 2018: 2).⁸ Ипак, иако има порекло, Хасанагиница нема лично име.

7 „Још од Фортиса, којем се Хасанагиничин стид 'чини несхватљив', практично нема испитивача који није покушао да протумачи овај аспект песме. Уопштено, ова разматрања се крећу у два правца: или се стид јунакиње детаљно образлаже и оправдава анализом претпостављеног социјално-психолошког контекста песме, или се истиче недовољност оваквог образложења јунакињиног поступка и покушава да се накнадним домишљањем појасни и њено понашање и реакција њеног мужа“ (Пешикан Љуштановић 2009: 73).

8 Дејство псовки у Симовићевој драми и њеној позоришној поставци је такође двојако, с једне стране војници и неименовани мушки колектив користе вулгаризме да би исказали своју супериорност у односу на оно феминино (и симболички начинили отклон од њега), док је Хасанагиничино псовање султана и султанове пасје мајке, однос-

Њој име⁹ није потребно јер је детерминисана породичним односима у којима је увек у позицији објекта, а никад субјекта – она није жена, она је агина жена (насупротив Хасанаги који је примарно ага и секундарно муж), она није мајка, она је мајка сопствене деце, ћерка својих родитеља, сестра свога брата, који је првенствено бег па брат, као и свачији, универзални објекат манипулације – ђуле којим сви једни на друге ударају.

Хасанагиница, иако и супруга, сестра и ћерка, свој положај у колективном памћењу добија у улози мајке. Њен идентитет бисмо (према: Tomić 2014) могли да одредимо као идентитет брижне мајке и жене-жртве патријархалног закона, у чему је и њена трагедија. У Симовићевој драми она не може да се помири с чињеницом да добијањем илми-хабера губи једини статус који је поседовала и своју генеричку суштину – да буде мајка. Идентитет брижне мајке у складу је са патријархалним концептом дозвољеног и пожељног понашања. Иако Хасанага у балади мајку своје деце у афекту карактерише као „срца каменог“, она је брижна, саосећајна и посвећена својој деци. У Симовићевој драми из тога произлази њена потреба да *разуме* позицију у којој се неочекивано нашла.

Управо је на стиду – очекиваном и прописаном понашању смерне жене Хасанагиничиног времена, заснована концепција њеног идентитета. С једне стране, она је продукт патријархалне заједнице коју заступају Хасанагини војници – сматрајући да она није погрешила, поштујући обичаје засноване на *Курану* и избегавајући могућност да њена посета супругу постане предмет оговарања и ласцивних песама које би се испевале о њеном доласку због похоте, а не бриге. Хасанага на ово гледа из другачије перспективе, која Хасанагиничин идентитет конструише као нужну покорност срцу (супругу), а не слову закона. Њена улога супруге и мајке доведена је у питање због тога што Хасанага види социјални, а не етички проблем у посећивању мужа на самрти – „не може, госпа, од своје силне госпоштине!“:

ХАСАНАГА:

Него је охоло моја госпођа, / неће јој се господској нози у логор, / међу касапе и главосече,

у војној болници смрди, види се крв, / војска неокупана, / образовање на врло ниском нивоу, / хигијена равна нули, / истим ножем секу и нокте

но позив на полно општење, један од најзначајнијих сигнала губљења стида и срамоте пред оним што ју је задесило. Оно је богато емотивним набојем и по својој функцији катарзично и ослобађајуће. Такво је и Хасанагино псовање традиције, религије и обичаја у представи Новосадског позоришта.

9 „Жене стичу својственост поседовањем променљивог имена, разменом имена, што значи да име никада није трајно и да идентитет стечен именом увек зависи од друштвених захтева очинства и брака. Развлашћење је за жене услов идентитета“ (Batler 2001: 193).

и хлеб! / Ту може и да се повраћа! / Где ће ту она своје беговске ноздрве!
/ Да је због неког, па и да покуша, / ал где ће беговица, па још Пинторо-
вићка, / замисли, / старо господско колено, стара лоза, / због једног аге,
па нек јој је и муж, / из госпоштине у планину да потегне! / Е, па, ево јој
садево! / Има одма д идеш, / да кажеш да ми се губи из куће! За свагда!
/ Па сад нек види / колко ће је коштати њена госпоштина! (Simović 1976:
16–17)

Симовићеве секвенце се у представи/перформансу Новосадског позоришта „дописују“ и развијају кроз лирске пасаже из драме Милана Огризовића,¹⁰ паролe и аутентичне панк сонгове, те се Хасанагина срџба додатно разјашњава и модернизује следећим стиховима:

Нису ране од метка и ножа / Већ су ране што их мисли дају. / Ниси до-
шла. Требала си доћи. / Само на трен да ти очи видим. / [...] / Тако сам
те силно желио. / Чекао сам. Нисам дочекао. / Ниси дошла. Требала си
доћи. / Јебеш љубав која поклекне пред обичајем. (традицијом) / Јебеш
љубав која поклекне пред законом. / Јебеш обичаје. / Јебеш традицију. /
Јебеш закон. / Јебеш људе. / Јебеш образ. / Јебеш стид. / Јебеш љубав.

(Božinović 2018: 2)

Насупрот Хасанаги који не жели разумевање и саосећање, већ послушност, Хасанагиници не треба утеха, већ јој је потребно да разуме поступке свог супруга: „да је бар имао разлога, / разлога макар каквог, / разлога макар ко око прста конца...“. Симовић њихов супружнички однос заснива на тумачењима према којима Хасанага чини екстремне поступке управо због љубави – Хасанагиница је научена на покорност и сакривање, током брака је била жртва његове љубоморе, није је пуштао насамо ни с братом, а слушкиње је лично прегледао да се увери у то да су жене. Посесивност коју је Хасанага испољавао довела је Хасанагиницу до безизлазне ситуације: „Од страха нисам смела, ефендијо! / Да сам му дошла, реко би да сам похотљива, / и не би ми признао да сам дошла због њега, / него да, куја, осетим војнички зној!“ (Simović 1976: 23). Она је тиме испуњавала обичаје чији је Хасанага чувар и заступник, док он због тога тражи „никад више / ни у сенку моје куће да не уђе!“ (Simović 1976: 13).

Повратак у родитељски дом приказује позицију Хасанагинице у односу на друге субјекте патријархалног породичног живота. Хасанагиница живи са свекрвом која се према њој опходи заштитнички, али је лишена моћи да јој помогне. Она покушава да измени судбину намењену својој снаји наговарањем мушкараца на делање – док Бег Пинторовић остаје глув на њене и молбе сопствене сестре.

10 Уп.: „ХАСАНАГА: Како ли сам пожелио тебе! / Само на час да ти очи видим! / Само на час да те себи винем! / Да си дошла – / Ох за оних ноћи / Кад на пустом легају сам лежо, / Кад је шума дисала тишином – / Само аскер на стражи се чуо! – / Кад су звијезде титрале у ноћи, / Онда сам те пожелио, љубо! / За тобом сам болан уздисао, / Да ћеш ноћним повјетарцем доћи... / Ал не дође – срца камена!“ (Ogrizović web: 56).

Иако на први поглед делује да његови поступци одступају од традиционалне слике братско-сестринске љубави и брата као безусловног заштитника, они су условљени социјалним улогама. Ефендија Јусуф Хасанагиници излаже како „бегови нерадо гледају / толико власти у Хасанагиним рукама“ (Simović 1976: 25), док Бег Пинторовић својим односом према зету показује нетрпељивост према његовим аутократским поступцима. У томе се читава и Пинторовићева жеља да Хасанагу понизи и исмеје, *искојавиши* мртвог Имотског кадију као новог супруга своје сестре – за ког јој је било забрањено да се уда у младости јер је бег *ћрорачунао* Хасанагу као бољу прилику. Тиме је показао своју потпуну и непрестану (над)моћ над сестрином судбином и учинио њу жртвом његових погрешних одлука.

Хасанагина мајка показује разумевање за поступке свога сина, иако их не оправдава експлицитно. За разлику од Бега Пинторовића, чији је „почетак отаљо чукундед“, Хасанага, син ужара, морао је оно што нико други није морао – њега чува његова ревност, а не породично име. Док је у крви бранио Херцеговину, Хасанага је чекао да му се роди дете, и тек након седам година брака рађа му се први син. За разлику од народне баладе, у којој је Хасанагиница мајка петоро деце, њена драмска обрада уводи мотив неплодности и ишчекивања који нарушавају идилу патријархалног дома. Тако Хасанагиница мора да буде *сиремна* и да се „на брзину“ опрости од свог сина јединца у колевци, чија мајка престаје да буде по доношењу илми-хабера.¹¹ Пинторовићев поступак у ком захтева илми-хабер, којим се поништава сестрина прошлост, брише брак и игнорише постојање детета, одступа од закона према чијем устројству се заснива живот муслимана. Она је сада само бегова кћер и сестра, те не постоје препреке за проналажењем места на ком се још увек „није угасило“. Насупрот свекрви, Хасанагиничина мајка пример је прелазног идентитета мајке – између брижне и безосећајне мајке-демона. Њено понашање, пре свега игнорисање потреба сопствене ћерке, могли бисмо да објаснимо и у светлу положаја жене унутар патријархалне заједнице. Хасанагиница је женско – иловача која на све пристаје, она се не пита, она не поставља питања, о њеној судбини се разговара у мраку, тамо јој се и суди, те је није потребно оправдати нити разумети, већ је нужно научити је трпљењу и како да се *ћонесе у несрећи*. Мајка такав положај жене прихвата као из-

11У представи Новосадског позоришта овај детаљ се даље разјашњава: „Илми хабер је потврда да не постоји законска препрека да се дјевојка уда. То значи да је дала пристанак да се уда и да није удата за неког другог. По истом вјерском закону разведена жена мора да чека три мјесеца од развода до нове удаје и припадају јој малољетна дјеца, посебно дојенче које треба да доји двије године. Разведена жена не може добити илми хабер прије истека законског чекања и не може га дати муж. Начин и вријеме када се даје овај илми хабер је кршење свих права које Хасанагиница има. Брише се закон, како би се избрисала прошлост. Од Хасанагинице ова потврда прави неудату дјевојку, без дјеце и обавеза“ (Božinović 2018: 4).

вестан и једини могућ, те је нема саучесница у страдању сопственог детета, с којим води „дијалог глувих“:

ХАСАНАГИНИЦА: Ни у соби не смем сама да останем. / Стално као да има некога. / Лепо чујем нечије дисање, / нечије кораке. / И стално сањам сандуке пуне снега! / Не знам зашто баш / сандуке пуне снега... / Не знам шта то може да значи. / А кад се пробудим, / учини ми се ко да се истога часа / неко нагло од мене одмако... / Као да сам у туђој власти. / Али не онако као у агиној, / ил беговој...

МАЈКА ПИНТОРОВИЋА: Треба да припазиш на онај сервис / за дванес особа. / Мого би да се полуца. / Везове сам ти наслагала / у онај сандук са монограмом. / Да не заборавим: / кључ ти је у соби. / На столу, поред кључа од подрума. (Simović 1976: 82–83)

Мотив непостојеће прошлости Ведрана Божиновић и Андраш Урбан користе да би (уз пратњу гусала) провокативно проговорили о савременим друштвеним појавама универзалним за народе који Хасанагинуцу присвајају – тако „Рестарт. Нула. Нула.“ постаје и симбол односа према прошлости, чија се одговорност амнестира својеврсним илми-хабером, колективном амнезијом:

Нисмо земљу продали банкама.

Нисмо заваравали народ са бесплатним акцијама. Нисмо им лагали да им је боље када им је било много горе.

Нисмо отјерали младе из земље.

Нисмо били кржави националисти. Нисмо мрзили мањине. Нисмо мрзили другачије.

Нисмо поклекли криминалним групама. Нисмо заташкавали убиства и злочине.

Нисмо увели цензуру и нисмо силом научили људе на аутоцензуру.

Нисмо лагали о демократији.

Нисмо лагали о капитализму.

Нисмо хтјели апсолутну власт.

Нисмо шутјели о томе да је свака трећа жена пребијена.

(Božinović 2018: 4–5)

Сонг у ком се Хасанага обрачунава с патријархалним моралом и обичајима може се посматрати у дијалогу с оним у ком се Хасанагинуца обрачунава са уобичајеним ставовима о рађању. Робовање традицији и обичајима доводи до женске побуне. Она неће да рађа „јер то тако треба“, „да не би била сама“, „да би искусила једину праву љубав“, „јер је то биолошка предиспозиција“, „да било коме докаже да могу и каријера и породица“, „да би ко имао да је води у болницу када напуни 70“ или „да има коме рећи да му је отац свиња кад је остави“ (Božinović 2018: 5–6). Такође, Хасанагинуца која иступа

као универзални глас потлачених не жели да рађа ни да би тиме заступала било чије интересе – државе, народа или верске заједнице. Женски глас се тиме супротставља стубовима друшт(а)ва, она не жели децу која ће да пуне нечија гробља и буду ћуле, какво је она постала својим рођењем.

Пауза у радњи која говори о судбини Хасанагинице, поред поменуте музичке секвенце, одвија се кроз још три сцене у представи Новосадског позоришта. Оне су од изузетног значаја за креирање слике пожељног женског идентитета у мушком друштву. У првој од њих на сцени су глумице које изговарају вицeve као примере мизогиније и вербалног и психичког насиља над женама. У њима је жена представљена као демонско биће које мушкарцу служи за сексуалне потребе, кување и „чишћење гована“. Без ње се може, уколико супруга умре, муж ће приметити само гомилање прљавог веша, док је дозвољено убити је, осакатити, понизити и повредити. У њима се наводи како су жене иритантне, те вагиналне инфекције постоје да би се женама показало како је имати уз себе „иритантну пичку“, док је за мушкарца жена све оно „бескорисно око пичке“. Листа женских права наведена је на празном листу папира, док је једино што је нужно у просуђивању жене освртање на њене полне карактеристике – пре свега груди. Жене нису цивилизацији пружиле ништа вредно помена, те је најпаветније што је изашло из женских уста „Ајнштајнов курац“, док посао треба дати „оној која има највеће сисе“, а не најквалификованијој кандидаткињи (Вођиновић 2018: 6–8).

Посебан акценат у представи се ставља на табуизирано подручје женског полног органа и менструалну крв. У вицевима је жена представљена као пит бул с кармином током ПМС-а, док је менструација и бол коју у вези с њом жене осећају управо „оно што жене заслужују“. Тако и у једној од наредних сцена глумице које тумаче улоге Хасанагинице, њене мајке и свекрве изводе перформанс у ком, обучене у беле спаваћице, које зашивају у пределу гениталија, своја уста и тело мажу црвеним компотом. Зашивање спаваћице би се могло посматрати као симболичко зашивање химена након Хасанагиничиног добијања илми-хабера и *рестартовања* ње као биолошке жене, односно ревингизације. Менструална крв је у традиционалној култури посматрана као нечиста и заразна, али и мудра, мистериозна и симболички моћна крв (према: Radulović 2009). Менструална крв је део унутрашњег идентитета жене, баш као и њено име које није пожељно (а ни потребно) помињати, те је способна да угрози заједницу, па и онечисти сакрални простор храма и тиме угрози религијски аспект живота заједнице. Она је истовремено нешто што изазива зазор и страх мушког дела заједнице, али и антиципира испуњење улоге жене као мајке, односно посматра менструацију као прву (понегде и једину) етапу у стицању полне и сваке друге зрелости жене.

Наредна сцена представе почиње кад мушкарци травестирани у жене у доњем вешу, са штиклама и халтерима, излазе на позорницу и истерују глумице које су изговарале мизогине вице. Сцена је замишљена као сусрет чланица једног ансамбла, које говоре о проблемима с којима се сусрећу у позоришном животу, којим владају мушкарци. У овој сцени приказано је, првенствено, неповерење жена према намерама мушкараца. Оно настаје из очекивања и негативног искуства које су већ проживљавале, оне или неко њима близак и познат. На аудицију се по правилу долази у мини сукњи и изазовном доњем вешу, а сцене скидања се посматрају као намерна сексуализација жене, да би редитељи, које „би требало објесити за муда, ту на улазу у позориште“, мастурбирали из мрака на њихова гола тела. Ситуација у којој уметнички директор (с којим би требало чинити исто што и с редитељем) позива глумицу на састанак и затвара врата не може бити ништа друго до порив „да ме обори на стол, да ме зграби за косу и да крене да улази у мене отпозади“ (Воџиновић 2018: 9). Њихова борба против (страха од) злоупотребе доводи до апсурдних ситуација и обесмишљавања сваке женске побуне. Тако глумица, да би се одбранила од редитеља напасника, који је пита може ли да клечи у једној од сцена, добија лекарско уверење да није способна да клечи – и сада не може да добије никакву улогу јер је сматрају инвалидом, а клечање жене, самим тим, једином функцијом коју она може да испуни у каријери. Мушкарци који су високо на хијерархијској лествици у позоришном и филмском животу нису једини стуб друштва који злоупотребљава глумице и сексуализује их. Ту су и „обични“ људи који звижде на улици или загледају њихову задњицу, али и политички моћници – финансијери позоришта, али и сви други мушкарци који на било који начин осећају супериорност и моћ којом би дошли до циља – задовољења сексуалних потреба. Жена која пристане на понижавајућу игру заузврат добија улогу и новац – оно нужно што би обезбедило егзистенцију њој и читавој њеној породици, али и ансамблу:

АРПАД

Како ми да сачувамо своје самопоштовање кад нас стално проституишу. Зна се кад позориште треба да добије паре како шаљу нас да разговарамо са градоначелником и помоћницима. И зна се добро како се тад треба обући. И дођеш у мини сукњи а сви балаве и знаш како би само да те јебу. (Воџиновић 2018: 11)

Прелаз између овог и наредног приказа злоупотребе жене испуњен је цитатима из *Библије* посматране као изворишта патријархалног односа према жени и конструисању њеног родног идентитета. Први од њих је из старозаветне *Песме о врсној жени*, према којој је њена родна улога кодирана бригом о породици и ћутањем – врсна жена вреди више од бисера, крепка је и лепа, богобојажљива,

посвећена ручном раду, устаје пре свих да би спремила јело, сади виноград, брине о сиромашнима и убогима, пази на владање своје породице и не зна за лењост и доколицу. Њена једина награда јесте та што је синови благосиљају, а муж хвали. Други цитат је из *Посланице Ефесцима* у којој се наводи како жена у односу према свом супругу мора бити покорна као у односу према Господу, муж је глава жене као што је и Христ глава цркве, спаситељ њеног тела. Телесност се помиње и у наредна два цитата. Први од њих је из *Прве саборне посланице айосћола Пејтра* и говори о лепоти, не као телесној, већ као духовној – насталој у покорности, док је други преузет из *Посћања*: „Теби ћу многе муке задати кад затрудниш, са мукама ћеш децу рађати. Жудња ће те терати мужу, а он ће господарити над тобом.“

Након потврде ових ставова симболичним *амин*, глумице које тумаче улоге Хасанагинице, њене мајке и свекрве¹² враћају се на сцену и излажу ставове о томе каква је *добра* жена. Ови ставови сродни су прихватању правила да глумице долазе на аудиције у мини сукњама, конструисани су и представљени као препоруке којима ће се жена водити да би што успешније испунила сопствену функцију. Водећи се ставом да „добра жена добро пуши“, глумице на сцени изводе својеврсни *шушоријал* како би показале како задовољити свог мушкарца. Ови савети неодољиво подсећају на тзв. женске часописе у којима се сексуалност представља као извор за задовољење потреба мушког партнера, а не жене којој је намењен. Функција институције позоришта није избегнута ни у овом случају, већ служи као место на ком ће жене научити вештине оралног секса, а не запасти у парадокс: „Од вас се очекује да знате пушити курац, али да то нисте научиле пушећи нечији други курац“ (Војиновић 2018: 12). Насупрот идеалној жени представљеној цитатима из *Сћарој завети*, награда коју *добра* жена треба да добије јесте задовољство мушкарца кроз излив семене течности, а „Гутајте! Гутајте! Гутајте!“ (Војиновић 2018: 12–13) замењује пређашње *амин*.

Наредна секвенца представе аналогна је наставку дешавања унутар Симовићеве драме. Кроз разговор Хасанагиних аскера открива се други – „мушки“ слој приче, премештен с породичног на политичко поље. Они сматрају да је сваки поступак чинилаца власти дубоко промишљена политичка одлука – од тога да Хасанага кија с неком намером, до тога да је листање дрвећа ствар политике, а самим тим „и то с Хасанагиницом канда је нека политика“ (Simović 1976: 37). Војници сматрају да између аге и бега сигурно постоји неки дубљи проблем који се испољава кроз Хасанагиничин усуд. И Хаса-

12 У представи Новосадског позоришта истакнуте су и физичке разлике између Хасанагинице – парадигме модерне жене (Марта Береш) и њене мајке (Ливиа Банка) и свекрве (Терезиа Фигура), које беспоговорно пристају на улогу коју им је патријархат наменио, бранећи његове законе и устројство.

нага и Хасанагиница несвесно постају жртве манипулативне машинерије, о њиховој судбини увек одлучује неко други. Хасанагиничин монолог на крају првог дела драме заснива се на чињеници да „неко с неким о твојој судбини / разговара / у мраку“, због чега „немаш појма шта се дешава / ти ниси у том колу; / а то је твоја глава / међу њима / на столу“ (Simović 1976: 58). Јусуф Хасанаги указује на то да „мислиш да све држиш у својим рукама, / чврсто и сигурно, / а на крају / испадне да си чинио онако / како је хтео неко кога и не знаш. / Човек верује да је сав савцит од челика, / а оно испадне да је тај челик восак / између нечијег палца и кажипрста“ (Simović 1976: 47).

Положај аскера сличан је положају жена, они немају никакву власт, нити могу да одлучују о томе шта ће чинити, пожелети или рећи – њихово је да се покоравају и следе мисли и жеље силника. Ипак, с обзиром на то да су наоружани, они могу (бар у мислима) да се побуне. Као ни Хасанагиница, немају шта да изгубе, те им ни свој ни туђи живот ништа не значе, једина имовина су им буђава чизма под главом, коњско ћебе и хлеб удробљен у кишницу, једина функција коју поседују је колективна, само у гомили постоје и вреде, да би бранили туђе интересе. Једина инстанца која је на нижем положају од њих јесу управо жене за војничку употребу, које им дају привид да су живи.

С друге стране, Хасанага је жртва феномена названог *masculine stress*.¹³ Очекивања која мора да испуни на основу своје родне улоге конструисана су спрам друштвених потреба заједнице којој припада. Агама и беговима¹⁴ је стало само до тога да се о везира не огреше, док на Бога уопште ни не мисле – већ га кроје према себи, „ко да је Алах кошуља“ (Simović 1976: 51). Спрам свог ниског порекла, Хасанагин „пословни“ живот знатно је тежи од живота бегова: „Ја по гудурама, с куртом и демиртом, / а они дотле филџан, кафицу, ратлук, / па на срцаде под чемпрес! / Па до подне гледај уз Требишњицу, / а од подне низ Требишњицу! / А ко то осигурава?“ (Simović 1976: 44). Његова позиција бранитеља и чувара државе и закона, неосетљивог на духовне и емоционалне потребе, доведена је у питање током његове четворомесечне борбе за живот. Изолован у „гори зеленој“ под бијелим чадором, угрожене егзистенције и изгубљене физичке снаге, можда и први пут у животу добија времена да размишља и да се плаши.¹⁵ Те ране које има, а нису од метка и ножа, већ „што их мисли дају“, доводе до промене у његовој перцепцији приоритета.

¹³ *Masculine stress* се преузима као прилагођен термин на основу: Eisler-Skidmore 1987.

¹⁴ Тако и Бег Пинторовић мора да буде силан, разуман и јак, све док не падне ноћ и не изједначи се с осталим људима, који на себи немају бreme властодржја.

¹⁵ „Плаховита и недвосмислена одсечност аге из баладе, језик господина навиклог да заповеда и да без поговора буде слушан, у драми су се претворили у претњу, разметање и вику – у маску застиђеног и уплашеног човека, у фразу до комичности лажно и гротескно“ (Пешикан Љуштановић 2009: 67).

Насупрот устаљеном прихватању улоге у којој је првенствено ага, а секундарно супруг, он од Хасанагинице очекује оно што је до тада било немогуће и да помисли – да га посети упркос *сйиду*. Као мушкарац, војник и чинилац власти, супрузи никада није био веран и *увек му је било мало*.¹⁶ Насупрот томе, његов интимни живот у оквирима брачне заједнице није био задовољавајући. О томе сведочи седмогодишње ишчекивање потомства, које се у драми објашњава кроз двоструку перспективу аге и агинице и показује неразумеваше и зазор условљене мањком (или непостојањем) вербалне комуникације, које и доводи до трагичког сукоба:

ХАСАНАГИНИЦА:

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. / А љубоморан, љубоморан... [...] Па како, после свега тога, / да му дођем у планину? / Растрго би ме на комаде! (Simović 1976: 83)

ХАСАНАГА:

Све што пожелим, све ми постане казна. / Кад је дотакнем, ко да је гуја дотакла... / Приђем, она устукне... / Пред тим страхом изгубиш и вољу и снагу... / Ето зашто је ага стално ратово... / Беснео на другим женама... / Седам ме година питају шта је са децом... / Побеснео сам, напио се ко свиња, / запењен грунуо у њене одаје, / тако је до тога дошло...¹⁷ /

Тако је мени колевка кућу напунила... / Првенац, после седам година... / Самовољник, силник, отеро жену... / А отеро је, да се пред њом не стидим. [...] Први пут да је пољубим, / а да не склони главу... (Simović 1976: 104)

Хасанагиница пристаје на то да је брат без питања, као животињу, да Имотском кадији у року од седам дана, али сада, кад више нема шта да изгуби – буни се и поставља услове. На дан свадбе мора проћи поред Хасанагине куће и опростити се од сина. Хасанага не верује у њене намере, што изнова показује да се они, иако супружници, међусобно не познају, али и да жена није биће коме се може веровати.¹⁸ Уколико се овај услов не испуни, она прети, услед преломног животног тренутка. Тај тренутак јој омогућава да залупи

16 Из перспективе војника, главни показатељ Хасанагине промене понашања која доводи до трагедије јесте то што он више нема изражене сексуалне потребе ка „неким другим женама“, те је само онај супруг који је потентан и неверан, *нормалан* мушкарац.

17 Мотив у ком је Хасанагиница силована у браку она ни не помиње, вероватно не сматрајући то неуобичајеним унутар заједнице којој припада, док Хасанага разуме тежину својих поступака и у моменту покајања признаје тај чин злостављања као своју кривицу и бол.

18 У завршној слици драме и Хасанагини аскери закључују да је Хасанагиница била *онаква* жена, али упркос њеној узорности: „Да није умрла, нико јој не би верово“ (Simović 1976: 105).

врата за собом, као Ибзенова Нора, али и друге јунакиње из историје модерне светске драме које су доживеле преломни тренутак схвативши да их је издао маскулинитет којем су читавог живота биле подређене. Оне спознају да су изгубиле све и да више не постоји ништа због чега би осећале страх од јавног срамоћења, те први пут у својим животима добијају *моћ*.¹⁹ Стога је и Хасанагиничин монолог у стању растројства један од најпотреснијих лирских пасажа савремене српске драме:

ХАСАНАГИНИЦА:

На пример, да пред светом / учиним неку срамоту!

На пример, да се попнем на софру, пред сватове, / да се разголитим, / да питам како им изгледам! / Могу да нудим да пипају, да провере! / Пипни, Хусеине, пипни, Сулејмане, / Синане, шта се стидиш, захвати шаком, / охо-хохооо! / има доста, остаће и за кадију! / Показаћу ти, Мустафа, шта и како! / Видим ја тебе, Мујо, како ме фиксираш! / У реду, нисам с раскида, / ал само ако си позамашан! / Да ми је знати, / ко је бољи: коњушар или коњ? / Јеси ли чуо? / Могу да псујем султана, / и султанову пасју мајку, / и везира – шта ми ко може? / Ваљда ћу нешто да изгубим? / Ионако сам све изгубила! / Схваташ ли сад? / Свашта могу! / Кажем ти само толико, / колко да видиш о чему се ради! / Ја се више не плашим ни срамоте! (Simović 1976: 64–65)

Након сцене из куће Пинторовића уочи свадбе, у представу Новосадског позоришта уметнута је секвенца аналогна сцени у којој се о женама говори из перспективе мизогиних мушкараца. И овог пута су на позорници глумице које тумаче улоге Хасанагинице, њене мајке и свекрве, само што се у њима тумачи како је мушкарац „потпуно егоцентричан, заробљен у себи, неспособан саосјећати или се идентификовати са другима, неспособан за љубав, пријатељство, њежност. Он је потпуно сâм, изолована јединка, неспособна за односе са било ким.“ Он не размишља већ дела инстинктивно, животињски, „он се не може везати ни за шта осим за властите физичке сензације“, те постаје машина – ходајући дилдо, изједен кривицом и стидом, страхом и несигурношћу, „али је опсједнут пичком“. Он ће учинити све у нади да га тамо негде чека „пријатељска пичка“, што се објашњава тиме да завиди жени на њеном полном органу. Функција секса у његовом животу јесте бег од страха од сопствене пасивности – „јебање је мушка одбрана од жеље да буду жене“. Тако су и стубови патријархалног друштва условљени мушкарчевом фрустрацијом – кроз сопствену функцију оца жели само мир, тишину и страхопоштовање. Иако све што додирне на овом свету „претвори

19 Она овим први пут ставља сопственог брата у подређени положај – њему све *йага* у *воду* због тога што Хасанагу мора да моли, уцењује и поткупљује да би испунио сестрину жељу (и то само због тога да не осрамоти породицу), што никако није било у његовом интересу.

у говно“, он осмишљава сопствени живот и оправдава своју неспособност да се повеже „са било ким или чим“ (Vožinović 2018: 23–24) кроз конструкцију филозофије и религије, кроз које оправдава своје постојање и измишља Рај, неспособан да у овоземаљском животу пронађе срећу и оствари се.

У представи Новосадског позоришта измењена је сцена Хасанагиничине смрти,²⁰ кроз коју се у Симовићевој драми постиже катарза и преокретање дефиниције централног мотива *сџида*, након што агина мајка изговара: „Хасанаго, будало, она је мртва!“ (Simović 1976: 104). Кад у представи Хасанагиница изговара да осећа како њена кожа *јочиње да мисли*, на сцену ступају сватови (војници који су у првој сцени представе, у недостатку женског присуства, међусобно полно општили у оргијастичком заносу). Сцени смрти (пренесеној директно из народне баладе, према Фортисовом запису) претходи Хасанагиничино наређење: „Почните. / Скачите. Лезите. Скините се. Хоћете да ме јебете. Јако хоћете да ме јебете.“ (Vožinović 2018: 24).

Драма *Хасанагиница* Љубомира Симовића приказује судбину једне породице растрзане и унесрећене законима које треба следити, али и мењати, кад они престану да испуњавају своју функцију. Такав закон је поред државног или религијског и закон рода, према ком је мушкарац одговоран и безосећајан а жена послушна и емотивна; мушкарац војник и бранитељ нечијих туђих интереса, а жена мајка и чувар огњишта. Човек као јединка се губи у очекивањима која му (патријархални или било какав други) закон намеће, те услед личне фрустрације не може да се пронађе и оствари у свету који ју је и узроковао. У представи Новосадског позоришта, кроз различите секвенце, судбина Хасанагинице – архетипа, али и парадигме модерне жене, и њеног супруга, преноси се на колективни план, те у сонгу који глумци након аплауза изводе *на дис* долази до потпуног изједначавања свих људи – у репресивном друштву смо сви ми нико и ништа, *senki* и *setti*, независно од пола, рода, религије или нације којој припадамо.

20 Такође се експлицитно не разјашњава ни то да је Имотски кадија мртав већ седам година, што у Симовићевој драми представља важан (баладични) мотив будуће хијерогамије између њега и Хасанагинице (као Хада и Персефоне, за којом не плаче мајка, већ деца) у ценету. „Кадија је умро од љубави према њој, и он је метафора леденог присуства смрти, јединог избора за жену лишену идентитета, отргнуту од једине улоге коју је с љубављу обављала – улоге мајке.“ (Gordić Petković 2007: 135)

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Ибрајтер, Горан (ур.). *Кашалоі 64. Стеријиној позорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2019.
- Клеут, Марија. *Народна књижевност: фрајменити скрийити*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2008.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Транспозиција усмене баладе у Симиовићевој *Хасанџиници*“. *Кад је била кнежева вечера?: усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009. 65–82.
- Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd: Fabrika knjiga, 2001.
- Božinović, Vedrana. *Hasanaginica: tekst predstave premijerno izvedene u Novosadskom pozorištu 24. aprila 2018*. U rukopisu, 24 str.
- Gordić Petković, Vladislava. „Šekspirovi junaci i motivi u savremenoj srpskoj drami“. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: DOO Dnevnik, 2007. 127–139.
- Eisler, Richard & Skidmore, Jay. „Masculine Gender Role Stress: Scale Development and Component Factors in the Appraisal of Stressful Situations“. *Behavior Modification* 11.2 (1987): 123–136.
- Ogrizović, Milan. *Hasanaginica*. <<https://lektire.skole.hr/djela/hasanaginica>> 1.9.2022.
- Radulović, Lidija. *Pol/rod i religija: konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Srpski genealoški centar – Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2009.
- Simović, Ljubomir. *Hasanaginica: drama u dva dela i osam slika*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1976.
- Tomić, Svetlana. *Realizam i stvarnost: Nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive*. Beograd: Alfa Univerzitet, 2014.

„Scream Under Water. Bark Under Water.”

The Construction of Gender Identity in Hasanaginica – from Ljubomir Simović’s Play to the Performance of The Novi Sad Theatre (Újvidéki színház)

Summary

This paper presents a comparative analysis of Ljubomir Simović’s play *Hasanaginica* (1973) and its stage adaptation, performed by the Novi Sad Theatre ensemble (playwright Vedrana Božinović, director Urbán András), which won the Sterija Award for the best play in 2019. We analyze the construction of the gender identity of male and female characters, whose representation is based on a folk ballad, and which is upgraded in the play and stage performance. By modernizing the artistic process and using dramatic elements, the fate of *Hasanaginica* is transferred to the general plan, representing the universal human destiny in modern patriarchal and capitalist repressive societies. We also analyze the complex relationship between the figures of the famous man-warrior and the unnamed woman-mother, who are both oppressed due to political, religious, national and other interests. The Novi Sad Theatre production shows a woman who suffers and who protests, in her various hypostases – from mother and wife to actress. András Urbán and Vedrana Božinović present them through two parallel streams – shortened Simović’s scenes on the one hand, and metatheatre on the other, in which the ensemble goes beyond the characters of Simović’s text and in his own name narrates/sings/shouts about the problems of women and actresses in modern (still) patriarchal theatre and everyday life. *Hasanaginica* is presented as someone’s wife, mother or sister, but never a subject who acts. She can speak any language (even Hungarian), but she does not have the right of the freedom of opinion and expression. Her tragic death brings viewers to catharsis. *Hasanaga*, on the other hand, experiences masculine stress because he cannot fulfil the expectations of the society and family. Ljubomir Simović’s play shows the personal fate of a broken and unhappy family because of the laws that need to be followed, but also changed, when they lose their function. The human being as an individual is lost in the expectations that (patriarchal or any other) law imposes on him, and due to personal frustration, he cannot be found and realized in the world. A woman is portrayed as an obedient sexual object, as a whore, mother and housewife, whose survival is based on male intelligence and abilities. On the other hand, a man is presented as an insecure, frustrated mechanical penis, which could not survive without a woman’s intelligence, strength and care. In the end, a universal conclusion is reached – in a repressive society, everyone is nobody and nothing, regardless of their gender, sexuality, social position, religion or nation.

Keywords: Ljubomir Simović, contemporary Serbian drama, theatre, folk literature, gender studies, comparative studies, Sterijino pozorje

Примљено: 4. 1. 2022.

Прихваћено: 11. 10. 2022.