

Др Александра Р. Попин  
Др Виолета М. Јањатовић (рођ. Весић)

### ДА ЛИ РЕЧ ПО СЕБИ ИМА МОЋ (ХАСАНАГИНИЦА И ГЕРТРУДА ГОВОРЕ)\*

У раду ћемо се бавити упоредном анализом адаптација оригиналних предлогака – драме *Хасанагиница* Љубомира Симовића и чувене сцене 3.4 Шекспировог *Хамлеџа*, објављене у форми кратке приче *Гертруга огђовара* (*Gertrude Talks Back*) из пера Маргарет Атвуд. Гертрудин глас се код Шекспира једва чује: Хамлет својим говором потврђује моћ језика мушкараца. Атвудова покушава да покаже могућности моћи женског говора, које би трансформисале установљене концепте по којима су креиране жене у канонским текстовима. Хасанагиница Љ. Симовића такође добија моћ говора, што је пропраћено и умножавањем речи осталих јунака, по чему је учињен важан искорак у односу на усмени предлогак. Међутим, остаје отворено питање у којој мери се у делима моћ говора може изједанчити са моћи деловања субјекта (јунакиње).

*Кључне речи:* феминизам, постколонијализам, Хамлет, Хасанагиница, Маргарет Атвуд, Љубомир Симовић.

1. Увод. Друга половина XX века довела је до преиспитивања до тада опште прихваћених традиционалних вредности, стварања књижевног канона и односа центра и маргине. Говорећи о тим везама, један од најзначајнијих теоретичара постколонијализма, Едвард Саид, подсећа нас да је моћ наративе или блокирање појединих наратива од изузетне важности за једну културу (Саид 1994: xiii). Он истиче да су вредности које посматрамо као универзалне и апсолутне, заправо вредности доминантне групе, тј. центра. Те вредности су преношене на остатак друштва и прихватане као универзалне истине. У томе су коришћени различити инструменти, а књижевност

---

\* Рад је настао на основу прелиминарних истраживања изложених на научној конференцији *Језик, књижевност, моћ*, одржаној 6–7. маја 2022. на Филозофском факултету Универзитета у Нишу.

је била један од њих. Ипак, последње деценије XX века посведочиле су јачању утицаја маргиналних група које су почеле да трансформишу ове постулате и да исписују културне митове из сопствене перспективе.

Преиспитивање универзалних истина и вредности представља последицу преиспитивања конвенција модерног. Мишел Фуко, једна од најутицајнијих личности која је допринела обликовању појма моћи у модерној култури, у свом делу *Нагзирајући и кажњавајући (Discipline and Punish: The Birth of Prison)* каже да је моћ свуда, да је укључена у наше активности, деловања, животни стил, уверења и све остале аспекте нашег живота. Она се чак налази и у језику и дискурсу кроз које утиче на стварање „режима истине“. Он изједначава моћ и познавање истине, јер мисли да је моћ заснована на друштвено прихваћеним облицима знања и каже да је појам истине људски производ и да свако друштво има своје „режиме истине“ (FOUCAULT 1991: 3–72). Ти „режими истине“ намећу се појединцима кроз дискурс. У том погледу дискурс постаје главни гарант комфора и дисциплине у друштву. Оваква перспектива помера концепт реалности или истине од скупа универзално прихваћених, строгих чињеница, до скупа релативних, флексибилних вредности. На тај начин оно што људи зову реалност заправо је интерпретација или вештачка класификација онога што опажају.

У процесу креирања „режима истине“ неким маргинализованим групама попут жена ускраћено је право да креирају сопствену слику истине, већ уместо тога оне морају да се прилагоде патријархалним стандардима. То је један од разлога зашто су неки аутори, а у првом реду жене, почели да користе књижевност као оружје за пружање отпора. Они су у својим делима демистификовали патријархалне митове које су креирали мушкарци и нагласили да је оно што људи називају реалност само оправдање за измишљене приче и митове, „режиме истине“, како их назива Фуко.

**2. Ко је ГЕРТРУДА?** Када је Езра Паунд давне 1934. године написао есеј под насловом *Учинимо њо новим (Make it New)*, осврћући се на књижевну сцену у неким најзначајнијим престоницама Европе, он није указивао на неопходност прекида веза са прошлoшћу, већ заправо на важност истрајавања у томе да се проза и поезија модернизују кроз нове форме и адаптиране вредности (POUND 1994). Слично мишљење је изнела и Маргарет Атвуд 1975. године, када је упитана о важности женског писма и о креирању дела која рефлектују женске улоге у модерном друштву (ATWOOD 2015: 159). Она је истакла да митове не треба одбацити, већ их треба трансформисати и прилагодити вредностима савременог друштва. Тим принципима је остала верна и до данас. У својим књижевним делима, а нарочито у адаптацијама и ревизијама, те “flash” (инстант брзој) фикцији, она не одбацује оригиналне текстове који осликавају културне и друштвене вредности одређеног периода, већ их трансформише тако да одговарају њеним потребама и мења перспективу од мушке ка женској, а управо се тиме водила и у делу *Гертруда одговара*, ревизији Шекспировог комада *Хамлејт*, тј. једне од најзначајнијих сцена 3.4.

Гертруда представља један од најзагонетнијих женских ликова светске књижевности и засигурно један о којем је критика оставила велики траг. Најчешће је у критичким освртима представљана управо онако како су је видели њен син Хамлет и дух њеног супруга, као пожудна и неверна жена. Феминистичка критика је покушала да протумачи њен лик на мало другачији начин. Један од првих осврта пружила је Керилин Хеилбрун у својој студији *Лук Хамлејтове мајке* (*The Character of Hamlet's Mother*) у којој је преиспитала претходно изнете ставове утицајних теоретичара с почетка прошлог века, Бредлија и Вилсона. Она је истакла да је Гертруда била интелигентна и проицљива жена обдарена талентом за концизан и директан говор (1957: 204). Ребека Смит је у својој интерпретацији лика Гертруде истакла да су њене речи и дела производ једне благе и послушне жене, која се нашла у процепу између лојалности према супругу и сину. Она воли и једног и другог, а њихов конфликт је оно што је чини несрећном и збуњеном (1983:194). И Аделман у анализи лика Гертруде не налази негативне особине и истиче да пажљивим читањем Шекспировог комада опажамо пре жену која је збуњена, него зла, а да је њена сензуалност, на коју су многи указивали, мање очигледна од њене бриге за супруга и сина (1992: 15).

Бројна су питања која нам намећу критички осврти на Шекспирову краљицу Данске. Да ли је била Клаудијев саучесник у убиству Хамлета старијег? Да ли је волела своје мужеве или је била са њима у браку само због статуса? Да ли би се њена смрт могла протумачити као самоубиство са циљем да заштити сина? Док је сва ова и многа друга питања чине интригантном хероинском популарног канонског текста, она је истовремено чине и само женом, чији се глас у Шекспировом комаду једва чује и чије реплике у виду неколико изговорених реченица засигурно нису довољне да бисмо формирали став о њеној страни приче. Једно од главних полазишта феминизма да увек постоји и друга страна приче јесте оно што је вероватно и инспирисало Атвудову да је оживи у свој брзој/инстант (*flash fiction*) краткој фикцији и да јој да прилику да говори у своје име (TOLAN 2021:109).

У овој причи Атвудова примењује технику родне ревизије и мења начин приступа анализи лика Гертруде, те нуди једну алтернативну верзију добро познатог канонског текста. Уместо Хамлетовог монолога, који чини већи део напред поменуте сцене у оригиналном комаду, Атвудова у својој верзији нуди Гертрудину страну приче. Гертруда је та која је сада у центру пажње и која не само да одговара Хамлету, већ носи цео монолог, а лик Хамлета је сведен на пасивну фигуру чији се ставови могу назрети кроз њене коментаре (Nischnik 2006: 156–157). Атвудова и у наслову свог дела користи женско име, те тако истиче важност жена уопште као и то да је њено дело заправо Гертрудина реакција на Шекспиров оригинални текст, али и на различите интерпретације од периода његовог објављивања, па све до данас. У анализи и разумевању ове ревизије од изузетне је важности познавати интертекст, тј. оригинално дело, јер Атвудова узима различите елементе канонског текста и на пародичан начин их мења. Наиме, Гертрудин монолог

није непрекидан, већ испрекидан паузама кроз које можемо закључити да су Хамлетови коментари из оригиналног текста с намером избачени. Све што изговара Гертруда представља заправо одговор на Хамлетове нападе и оптужбе у Шекспировој верзији, а које морамо посматрати као утишани интертекст. Уколико бисмо оба текста ставили један поред другог, веома лако бисмо могли да реконструирамо цео дијалог. Такође, оно што се увиђа јесте и то да Атвудова у својој краткој фикцији не прати Шекспирову хронологију, већ гради лик Гертруде кроз низ неких специфичних момената, који посредно мењају Хамлетов дискурс у интертексту. Нераскидивост текста и интертекста у анализи сличности и разлика лепе Хамлетове мајке и краљице Данске говори о тексту као о мултидимензионалном простору у којем се мешају и сударају различити светови, светови канонског и пост-модерног, Шекспира и Атвудове, Атвудове и неких претходних аутора који су понудили своје интерпретације Шекспировог текста, али и не мање важног сусрета Атвудове и читаоца, а све то води до стварања једног новог фиктивног света пуног несигурности и двосмислености (Николић 2016: 136). Ипак, какву нам то Гертруду представља Атвудова и колико се она разликује од Гертруде из оригиналног комада?

**3. ГЕРТРУДА ГОВОРИ.** Хипотеза да је моћ језика велика и да је обично у рукама мушкараца јасно се види у чињеници да Хамлет у Шекспировом делу говори више од половине текста и да се радња сагледава из његове перспективе. Међутим, кроз поменуту интертекстуалну анализу интересантно је посматрати како моћ говора и језика уопште, уколико бива препуштена женама, може променити концепт реалности заснован на универзалним истинама. Гертруда у Атвудиној краткој фикцији користи дату моћ говора и на тај начин потпуно трансформише предодређене родне улоге. Када је Хамлет у оригиналном тексту напада због брзе удаје за његовог стрица, она реагује у складу са статусом које су све жене имале у Елизабетанској и Јакобинској Енглеској, потчињено и субмисивно, уплашена због тога каква ће бити реакција њеног сина. Овој Гертруди недостаје самопоуздање, а слика коју гради о себи искључиво је под утицајем слике како је виде мушкарци у њеном окружењу. Уместо да покуша и каже нешто у своју одбрану, ова Гертруда једва успева да прозбори неколико речи, али и у тим настојањима бива убрзо обесхрабрена под утицајем Хамлетових доминатних реторичких способности. Оваква представа Гертруде у Шекспировом комаду истиче у први план сексуалну моралност периода и чињеницу да се од жена очекивало да потискују своју сексуалност (Николић 2016: 138). За разлику од Шекспирове Гертруде, Атвудина Гертруда говори, одликују је самопоуздање, одлучност и нескривена сексуалност и не само то, она је та која води сада овај једностранни дијалог, док је Хамлетов лик сведен на пасивну присутност током ове сцене (Нисник 2009: 71). Кроз њен говор који је директан, често обојен иронијом и помало увредљив, Атвудова нам даје могућност да промислимо о новим родним улогама жена, јер је њена Гертруда типична представница 21. века.

Атвудина адаптација почиње Гертрудиним помињањем Хамлетовог имена, чиме се намеће интертекст. Кроз коментаре о томе како је Хамлет добио име, она кроз хумор деконструише патријархалну представу о њему, али и о осталим мушкарцима. У њеном тексту Хамлет није херој, млади интелектуалац који воли дуге монологе, већ студент који не воли да чисти, живи у прљавом стану и који се плаши женске сексуалности. Када се ради о његовој жељи за осветом, која је једна од главних тема Шекспировог комада, у Атвудиној причи она је сведена на уобичајену тензију која постоји између очуха и сина. За разлику од Шекспировог текста лик оца, Хамлета старијег, такође није приказан у позитивном светлу и Гертруда га не види као невину жртву, већ, напротив, истиче да је он неко ко је учествовао у њеном потчињавању и да је она морала да се прилагоди његовим жељама. За разлику од „старе“ Гертруде која се свом првом супругу обраћа са „мој господару“, Атвудина Гертруда заступа сопствене интересе, говори слободно о својим жељама и поривима и представља оличење сексуално ослобођене жене. На Хамлетову опаску у оригиналном делу да је Клаудију недостижна величина његовог оца, Гертруда у Атвудиној верзији у духу савременог доба сасвим слободно упоређује двојицу мушкараца. На овај начин, ауторка исцртава неке нове портрете не само Гертруде, већ и Офелије, које су као једини женски ликови у Шекспировом комаду биле представљене као пасивне фигуре, потпуно одређене сексуалном моралношћу периода у којем су живеле и од којих се очекивало да своју сексуалност потисну из једног или другог разлога. Примера ради, од Офелије као младе девојке очекивало се да сачува невиност до брака и то је нешто на шта је њен брат стално подсећао. С друге стране, од Гертруде, као старије жене и удовице, очекивало се да нема право на сексуалност, тј. да је по Хамлетовим речима то било потпуно непримерено за њене године. Атвудина Гертруда одбацује оваква родна ограничења, отворено говори о односу са својим првим супругом, па тако показује да је сексуално много слободнија од свог сина (Nischnik 2009: 72).

Оно због чега је Атвудова била често на мети феминиста је опис женских односа у њеним делима. Тако на пример у овој ревизији Шекспировог дела, она описује Офелију на веома негативан начин, као неког ко није достојан њеног сина. Таква негативна карактеризација јединог другог женског лика је не чини мањом заступницом феминизма, већ пре би се рекло реалистичнијом. Она кроз Гертрудин осврт на Офелију показује да су жене и њихови односи нешто што патријархат подржава и да до већине конфликта међу женама долази због мушкараца. Она такође зна да су такви конфликти део стварности, јер је и сама била жртва напада жена, онда када су је оптуживали да је радила против феминизма.

Док се са сигурношћу може рећи да је Атвудова у својој краткој фикцији приказала једну модерну верзију Шекспирове Гертруде, јасно је да њена намера није била да пише о савршеној еманципованој феминисткињи или само о родним улогама. Њена протагонисткиња није безгрешна и беспомоћна жртва патријархалног система, већ само жена, која је у стању да почи-

ни и нека злодела из оправданих разлога, као и неко кога поред позитивних одликују и неке негативне особине. Док ова „нова“ Гетруда отворено признаје кривицу и убиство првог супруга, Шекспирова Гертруда се руководи стратегијама и покушава да сакрије своја осећања. Атвудина Гертруда се супротставља и брани, док Шекспирова Гертруда остаје нема чак и када бива нападнута. Док Атвудина Гертруда има вољу за животом и самопоуздање, сконцентрисана је на сопствене потребе и прихвата одговорност за своја дела, ова Гетруда није заправо „боља“ Гетруда. Она је пре слободнија, одлучнија Гетруда која се боље уклапа у време у којем слика коју жена има о себи не зависи од онога како је виде мушкарци (Nisnik: 71). Ова нова Гертруда има право да буде то што јесте, док Хамлет и Шекспир немају право да јој због тога суде. На овај начин Атвудова не пружа само нову слику жене, већ својом кратком фикцијом улази у дијалог са енглеским књижевним каноним, Шекспиром, али и свим оним ауторима који су дали своје осврте на ово канонско дело (CUDER-DOMINGEZ 2003).

4. Ко је ХАСАНАГИНИЦА? Већ у Фортисовом запису у путопису *Viaggio in Dalmazia* (1774), усмена балада у наслову има „име“ „главне јунакиње“: „Жалосна пјесанца племените Асанагинице“, да би се у Вуковом препису наслов свео само на *Хасанагиница* (1814). Исти је случај и са драмом Љубомира Симовића, али и текстовима других аутора, којима је ова усмена балада послужила као предложак.<sup>1</sup> Верујемо да бисмо тешко нашли већи број примера књижевних текстова где је именовање неусклађеније са могућим деловањем *јунака* на плану текста. Истина, све се *врши* око Хасанагинице, али би требало нагласити чињеницу „око ње“. Делује да је читава окосница драмског заплета узрокована њеним *не/деловањем*, међутим, ближе истини је да се у Хасанагиници само зрцале *не/деловања* осталих актера, пре свега мушкараца – супруга и брата.

Пођимо само од њеног „имена“ – *означена* по мужу, она нема властито име, Хасангиница је жена која припада Хасанаги.<sup>2</sup> Џудит Батлер на једном

<sup>1</sup> Поред Симовићевог познато нам је још седам текстова са истим предлошком, од којих онај Томислава Бакарића носи име по Хасанаги, а Ирфана Хорозовића по Имотском кадији, док су остали насловљени са *Хасанагиница*. Реч је о делима Алексе Шантића, Милана Огризовића, Алије Исаковића, Нијаза Алиспахића и Ника Топића. Креиране су и опере, композитора Асима Хорозића, по либрету Нијаза Алиспахића (премијерно изведена у Сарајеву 2000. године), те Растислава Камбасковића, по тексту драме Ј. Симовића (изведена на Дан Народног позоришта у Београду 2009. године).

<sup>2</sup> „Postoji već cijeli korpus tekstova koji su uvjerljivo pokazali da je ime dio društvenog ugovora, a njegova ideologijska funkcija osiguravanje identiteta subjekta u vremenu bez njegova eksplisitnog ili implicitnog opisa, te da je uvjet te prve identifikacije legitimiranje maskulinom i heteroseksualnom normom. U toj zoni falusne kontrole, Hasanaginica se pokazuje kao dvostruko „skrivena žena“: zapravo, ono što folkloristika obično skriva pod eufemizmom patrijarhalne norme, činjenica je da ova „junakinja“ uopće nema vlastita imena, da je ona identificirana samo i jedino preko sižeom kreirane mreže, u prvom redu, srodničkih odnosa“ (MORNIJAK-BAMBURAĆ 2005: 308).

месту каже: „Biti dozvana kao „žena“, „Jevrejka“, „perverznojakuša“, „crnkinja“ ili „Šikana“, može se čuti i protumačiti i kao afirmacija i kao uvreda, u zavisnosti od konteksta (gde je kontekst delatna istoričnost i prostornost znaka)“ (2012: 91–92). Именовање жена по мушкарцима којима *ipriyagaju* у мање или више патријархалним културама део је конвенције, симболичког етикетирања које доводи до креирања имагинарног идентитета жене (кћери, сестре, супруге, мајке).<sup>3</sup>

Дакле, Хасанагиница јесте супруга – мајка – сестра – кћи, па тек на самом крају жена – особа. Она јесте и у усменокњижевном предлошку и у Симовићевој драми „добра када и од рода добра“, чак је у другом тексту „интелектуално и духовно најмоћнија личност“, али је „потпуно немоћна да мења свој положај“ (ЕГАНОВИЋ 2017: 846). Она је, речју, потчињена, производ наметнуте моћи механизма патријархалног система, моћи која је „поунутрашњена“, јер „potčinjavanje se uostalom i zasniva na temeljnoj zavisnosti od diskursa koji nikada nismo izabrali, a koji nas, paradoksalno, pokreće i podržava našu moć delovanja“ (BATLER 2012: 10), и стога: „У свим случајевима, моћ која испрва изгледа као нешто спољашње, наметнуто субјекту, нешто што присиљава на потчињавање, добија психичку форму која успоставља самоидентитет субјекта (BATLER: 11).

**5.** ХАСАНАГИНИЦА ГОВОРИ. У усменој балади Хасанагиница проговара четири пута (КАРАЦИЋ 2006: 522–524). Два пута се обраћа брату бегу Пинторовићу – констатујући срамотни захтев супруга, који је одваја од деце, а потом са молбом да је не удаје ни за кога. Трећи „говор“ је посредан – брат у њено име пише Имотском кадији *uyuyistivo* за младеначку *oiremu*, а четврти је у виду обраћања „старјешини свата“, којег Богом братими са молбом да заустави сватове како би даровала децу.

Драмски текст, јасно, омогућава шири опсег вербалног деловања, тако да „иако ништа не може изменити, Симовићева Хасанагиница, ближе једном модерном сензибилитету и поимању, бар исказује своју побуну“ (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2009: 78). Она, иако свесна моћи света који кроје мушкарци, ипак не види Хасанагу као бога (Симовић 2002: 28)<sup>4</sup>, она жели да „разуме“ тај свет (29) у коме се мајке одвајају од сопствене деце зарад сујете и импотентности, небитно да ли је реч о сексуалној, емотивној или политичкој. Не нашавши разумевање ни код брата, схвата да је у том свету мања и од јулета којим једни у друге пуцају: „Ставиш ме овде, ставиш онде, преместиш, / одмоташ, / замоташ, / узмеш, оставиш, / започнеш, па опараш, па препочнеш... / Хоћемо ли од тебе тестију, иловачо, / или ћемо ћасу, иловачо, или саксију, / или окарину, / или лонац? / Иловача бар нема језика<sup>5</sup>... (37). Јасан

<sup>3</sup> Уп. БАТЛЕР 2012: 92.

<sup>4</sup> Сва упућивања и наводи су из издања Симовић, Љубомир. *Драме*. Београд: Стубови културе, 2002. Број у загради означаваће број стране у овом издању.

<sup>5</sup> Управо језик је основна разлика између једне и друге *иловаче*, чега је Хасанагиница свесна.

је иронијски контекст ових речи на рачун мушкараца и света који „стварају“. Међутим, и тај свет је попут мишоловке, јер су и његови креатори сами покорени, сведени на део већег механизма, а над сваким од њих лебди Дамоклов мач како сопствених речи и деловања, тако и оних који су изнад њих у ланцу власти и моћи.

Хасанагиничине речи се, надаље, развијају у два плана, јер се и њена егзистенција ломи у две равни: једна је свет сновног, меланхолије и простора извесне смрти,<sup>6</sup> а друга је онострано – простор где се још, иако минимално, може деловати и исказати бунт, мада је смрт и овде извесна. Хасанагиница је свесна да њене речи неће променити свет, да се у том свету „њима“ не може ништа објаснити, па каже: „Говорим, говорим, / а реч по реч / све даље и даље од оног што хоћу да кажем“ (62). Брат јој чак и забрањује да говори без дозволе у тренутку када почиње да му саопштава шта заиста мисли о њему, а у једном дијалогу прети јој и физичком казном. Чини се да ниједан од ових мушкараца нема самопоштовање, а чито је да им једна жена представља само средство за манипулацију у политичким играма.<sup>7</sup> У тренутку када схвата да, иако је даје у Имотско, без питања, као животињу, брат ипак зазира од њених могућих поступака, Хасанагиница користи сопствену моћ говора како би остварила последњу жељу – да види још једном дете.

У први мах, рачунајући на братовљеве емоције, Хасангиница прети самоубиством, међутим, не изазвавши очекивану реакцију, проговара језиком за који, у очајању, схвата да му је једино разумљив. Почиње да му прети<sup>8</sup> да ће га осрамотити, да ће се разголитити, бити вулгарна међу мушкарцима, псовати султана, његову мајку, везира... Она иступа као жена која нема више шта да изгуби и каже: „Зинуо би ти кад би видео / шта све може да

---

<sup>6</sup> Меланхолија је овде изазвана својеврсном забраном Хасанагиничине љубави од пре седам година, када је уместо Имотском кадији дата Хасанаги. Након свега, покојни кадија постаје пожељни младожења. Заправо, Хасанагиницу само постојање детета дели од потпуног утапања у свет сновног, ононостраног, меланхоличног, који је све више обузима након Хасанагине одлуке. Све ово резултира и њеном истинском смрћу на крају драме, јер, суштински, њена душевна смрт латентно је присутна све време. Овакво стање могли бисмо протумачити речима Џудит Батлер, иако се мисли на забране различитих љубавних односа, па и хомосексуалних: „Zabrana nekih vrsta ljubavi proizvodi melanholiju u temelju subjekta (koja mu, stoga, stalno preti podrivanjem i razaranjem temelja), koju odaje neprekidna i nerazrešiva žalost. (...) Melanholija cepa subjekt obeležavajući granicu do koje se može prilagođavati. (...) Shvaćen kao zabrana, taj gubitak inauguriše subjekt i preti mu razaranjem“ (2012: 26–27).

<sup>7</sup> Гејл Рубин (2003) пишући о „трговини женама“ и налазима у етнографској грађи, између осталог, каже: „U izvesnim društvima, kakvo je pleme Nuer, cena neveste se može pretvoriti jedino u neveste. U drugim, cena neveste se može pretvoriti u nešto drugo, recimo, u politički ugled. U ovom slučaju, ženin brak je obuhvaćen političkim sistemom“ (141); „Srodstvo i brak su uvek deo ukupnih društvenih sistema i uvek su uključeni u ekonomske i političke aranžmane“ (142). Не ради ли се у Симовићевој драми управо о оваквој трговини?

<sup>8</sup> „Iako pretnja nije isto što i sam čin koji nagoveštava, ona je i dalje čin, koji ne samo da najavljuje nadolazeći čin, nego u jeziku registruje određenu silu, silu koja nije samo nagoveštaj nego i uvođenje sile koja sledi“ (BATLER 2014: 159).

учини човек / када оугла на срамоту!“ (76). Оваква претња допире до Пинторовића, јер он верује у то да још увек има шта да изгуби.

Занимљиво је да Симовић не дозвољава дијалог између Хасанагинице и Хасанаге. Наиме, када се и сретну, они више нису у истом свету. Заправо, као што смо рекли, она одавно насељава други простор, а у овоме говори / дела само ради последњег сусрета са дететом. У коначном Хасанагином монологу сазнајемо да је и његов чин узрокован стидом, који је осећао пред супругом. Тек након Хасанагиничине смрти отворио се простор за истину: иако насилно удата за недрагог, она је ипак до тренутка насилног сексуалног чина, изазваног дејством беса и алкохола, успевала да сачува макар интегритет тела, што је, чини се, до сада у литератури било занемаривано.

Након њене смрти добијамо одговор и на питање „да ли је моћ деловања језика иста као и моћ деловања субјекта“ (Батлер 2014: 157). У овој драми је одговор дао Муса: „Да није умрла, нико јој не би верово“ (115). Тумачећи овакав исказ, Владислава Гордић Петковић каже следеће: „Žena u patrijarhalnom poretku nema jezik,<sup>9</sup> ni slobodu govora, njenim rečima se ne veruje, dok se, opet, njeno nemoćno ćutanje tumači kao odsustvo emocija i obzira. Она може своје постојање да иѕкаже само смрћу. Dokaz njenog integriteta je smrt, a smrt je mera njene lojalnosti. (...) Jedino mrtva Hasanaginica može da bude odana žena i požrtvovana majka, jedino tako da s potpunim mirom, gotovošću i krotkošću primi muževljeve poljubac“ (2020: 272).

Усмена балада *Хасанаџиница*, ма колико била целовита уметничка творевина, очито је да читаоцима/ствараоцима, још од прве половине 20. века,<sup>10</sup> представља текст са својеврсним лакунама. У зависности од аутора оваква места попуњавана су у складу са њиховим поетикама, али и историјским контекстом. Од свега наведеног зависило је у коликој мери ће се поштовати оквири задати усменокњижевним предлошком.

Симовић је сачувао основну линију *радње*: љутња, стид, *оџиушијање* супруге, поновна удаја, смрт. Међутим, увођењем нових ликова и давањем свим ликовима умногостручене моћи говора, поред патријархалних оквира, који подразумевају мушко-женске односе, развио је и додатни друштвени/политички оквир. У тим оквирима главним ликовима додељују се димензије које употпуњују њихову психологизацију и надограђује мотивисаност за делање. Овакво читање/дописивање *Хасанаџинице* отвара нове могућности за тумачења садржаја смештеног како у време-простор њеног настанка, тако и у савремене оквири. Наиме, осим што су Симовићеви јунаци жртве патријархата на овим просторима (који се осипа, али не нестаје у потпуности),

<sup>9</sup> Zanimljiv je stav Mirman Mornjak-Bamburać da je čitava pesma, ako se izuzme njen početak u vidu slovenske antiteze, *stihovana razrada zakonika* (308). Međutim, još je intrigantnija autorkina teza o *ženskim glasovima* u baladi, emanaciji usmenih pavačica od kojih su zapisivači mogli čuti pesmu (317–319).

<sup>10</sup> Вуково читање и *препис*, те измене у тексту, тичале су се, углавном, лексичких питања (в. Караџић 2006).

они су и својеврсни зоон политикони, тако да њиховим активностима, поред емоција, управљају и различите друштвене/политичке законитости.

У оваквом друштву, све – деловање и говор – потенцијална је мишловка за сваког од актера. Сваки од њих прожет је одређеном трагичношћу, а женски ликови, на челу са Хасанагиницом, понајвише, јер она, и поред *осавремењавања* додељеном моћи говора – претње, завршава двоструком смрћу: душевном и физичком. Дакле, и у овом тексту, без обзира на одређену *еманципованост*, коју јој додељује аутор, жена која говори има ограничenu моћ деловања на свет мушкараца, а верује се само њеном *веледелу* – смрти.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА. Анализирајући текстове адаптација *канонских* текстова показали смо на који начин и у којој мери аутори вишеструко различитих културних провенијенција, доделивши својим јунакињама моћ говора, доприносе изменама на релацији маргина – средиште. У тексту М. Атвуд Гертруда иступа из позиције жене краја 20, односно 21. века. Њен говор има утолико моћ да је, надгласавши мушкараца, дефинише као жену која има став, потребе и слободу да о томе говори. Са друге стране, јунакиња Љ. Симовића, без обзира на дату својеврсну моћ говора, не успева да искорачи из *патријархалног канона*.<sup>11</sup> Она тек уз претње срамотним делањем успева да измени одређене одлуке мушкараца<sup>12</sup> у свом окружењу, али јој се заиста поверује тек након смрти.

Немогуће је износити шире закључке само на основу анализа двају текстова о томе колико се разликују *западно* и *источно* померање са *маршине* у односу на *канон* (не само књижевни). Лаконски се може рећи: да, на Западу је то мало другачије, Исток је и даље, *феминин*, *јасиван*, *субмисиван*, *патријархалан* и сл. Међутим, ако бисмо искорачили из *шекста* у *живој*, у којој мери можемо говорити о томе да је у одређеним тачкама глоба *ценитар* доживео потпуни преображај захваљујући *маршени*? Све докле год се жене игде боре за *право гласа*, па макар се то односило и само на неједнаке зараде за исти посао, докле год има потребе уопште говорити о правима жена, зар није јасно ко та права и даље држи под присмотром? Да, жене у већини држава имају право да говоре, али – да ли реч по себи има моћ?

<sup>11</sup> Кратак преглед *јушовања* баладе дала је у свом тексту Нирман Морњак-Бамбураћ, што отвара простор за причу о *идејним* и потенцијално проблематизовање чијем, заправо, књижевном канону ова песма припада (в. 316–317), да би на крају изнела и следеће ставове: „I sve nevolje s procesom kanonizacije ove literature nisu samo tlapnja „male književnosti“ da se njene vrijednosti mogu bez ostatka upisati u obrasce glorifikacijskih marifetluka koje je „zapadnjački kanon“ htio pridržati za sebe, već se radi i o tome da smo suočeni s gino-, a ne s androcentričnim modelom kanonizacije, što na nečuvен način baca svjetlo na „tajnu Hasanaginice“!“ (323).

<sup>12</sup> Истина је да су и мушкарци у овој драми жртве не само патријархата, већ и, у већој мери, једног опасног друштвено-политичког механизма, за који можемо поставити питање да ли је слика само једног древног времена. Међутим, анализе ових проблема и релација излазе из оквира нашег истраживања.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- ЕГАНОВИЋ, Фата. Двострука трагичност лика Хасанагинице у драми Љубомира Симовића. *Летњојис Мајице српске*, књ. 500, св. 6 (2017): 845–852.
- ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Транспозиција усмене баладе у Симовићевој *Хасанагиници*. *Како је била кнежева вечера: усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009, 65–82.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Драме*. Београд: Стубови културе, 2002.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Српске народне њесме*. Прир. С. Самарџија. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- \*
- ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers*. London: Routledge, 1992.
- ATWOOD, Margaret. *On Writers and Writing*. London: Virago, 2015.
- ATWOOD, Margaret. Gertrude Talks Back. M. Atwood (Ed.). *Good Bones and Simple Murders*. New York: Doubleday, 2001, 16–19.
- BATLER, Džudit. *Psihički život моћи: teorije pokoravanja*. Prev. V. Bogojević, T. Popović, T. Табаќки. Београд: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2021.
- BATLER, Džudit. O lingvističkoj ranjivosti. *Strategije čitanja*. Прир. Mirjana Stošić; [prev. Ana Došen... [et al.]]. Београд: Fakultet za medije i komunikaciju: Centar za medije i komunikacije, 2014.
- CUDER-DOMINGUEZ, Pilar. *Rewriting Canonical Portrayals of Women: Margaret Atwood's Gertrude Talks Back, 2003*. <<https://www.lsj.org/web/literature/atwood-gertrude.php>> 08.03.2022.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. London: Penguin, 1991.
- GORDIĆ PETKOVIĆ, Vladislava. Između stida, pobune i ponosa: dramske junakinje Ljubomira Simovića i Borislava Mihajlovića Mihiza. *Mesto stida i ponosa u religiji, filozofiji i umetnosti*. Прир. Z. Kuburić, A. Zotova, Lj. Ćumura. Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije; Београд: Pородични razgovori, 2020, 265–275.
- HEILBRUN, Carolyn. The Character of Hamlet's Mother. *Shakespeare Quarterly* 8 (2) (1957): 201–206.
- MORNJAK-BAMBURAĆ, Nirman. Hasanaginichino naslijeđe – rizici ženske priče. *Treća*, br. 1–2 (2005): 305–327.
- NIKOLIĆ, Milena. Gertrude and Grace: Margaret Atwood's *Gertrude Talks Back* and Alias Grace. *Central European Journal of Canadian Studies* 10 (11) (2016): 135–147.
- NISCHIK, Reingard. M. *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009.
- NISCHIK, Reingard. M. Margaret Atwood's Short Stories and Shorter Fictions. C.A. Howells (Ed.). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 145–160.

- POUND, Ezra. *Make it New: Essays*. London: Faber & Faber, 1934.
- RUBIN, Gejl. Trgovina ženama: beleške o „političkoj ekonomiji“ polnosti. Ž. Papić, L. Sklevicky (ur.). *Antropologija žene*. Prev. B. Vučićević. Beograd: Knjižara Krug: Centar za ženske studije, 2003.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. M. C. Waldrep & T.N.R. Rogers (Eds.). *Four Great Tragedies: Hamlet, Macbeth, Othello, and Romeo and Juliet*. Mineola: Dover, 2005, 1–105.
- SMITH, Rebecca. A Heart Cleft in Twain: The Dilemma of Shakespeare's Gertrude. C. R. S. Lenz, G. Greene, & C. T. Neely (Eds.). *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1983, 194–210.
- TOLAN, Fiona. Margaret Atwood's Revisions of Classic Texts. C.A. Howells (Ed.). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 109–123.

Aleksandra R. Popin  
Violeta M. Janjatić

DOES LANGUAGE INHERENTLY HOLD POWER?  
(HASANAGINICA AND GERTRUDE SPEAK)

Summary

Drawing on the ideas of poststructuralists, postcolonialists (led by Edward Said) and their discourse on the creation of literary canons and the relationships between the center and the margins, that is, the notion that narrative power or the ability to silence certain narratives is of great importance to culture, has led to a significant overlap between feminism and postcolonialism. Both theories aim to question the canon and include neglected voices within it. Revisions of canonical texts and their adaptations serve this purpose. This paper will engage in a comparative analysis of the adaptations of original works – Ljubomir Simović's drama *Hasanaginica* and the famous Act 3, Scene 4 of Shakespeare's *Hamlet*, presented in the form of a short story titled “Gertrude Talks Back” by Margaret Atwood.

Gertrude is one of the most intriguing heroines in world literature, both due to the ambiguity of Shakespeare's text and the fact that her voice is barely heard in the work, leaving room for numerous questions and interpretations from the only offered – dominant perspective: Hamlet's speech reaffirms the power of male language. Atwood attempts to demonstrate the possibilities of female speech, which would transform established concepts, through which women are portrayed in canonical texts.

In Simović's *Hasanaginica*, the heroine also gains the power of speech, accompanied by an amplification of the words of other characters, representing a significant step forward compared to the oral source. Additionally, Simović adds a political framework to the familial-social-traditional one. However, the extent to which the power of speech

in this work can be equated with the power of the character's actions remains an open question.

In Atwood's text, Gertrude speaks from the perspective of a woman from the late 20th or 21st century. Her speech holds enough power to define her as a woman with opinions, needs, and the freedom to express them, overpowering the male character. On the other hand, the heroine in Simović's play, despite possessing a certain power of speech, fails to break free from the patriarchal canon. Only through threatening, shameful acts does she manage to change some decisions of the men around her, but her true credibility comes only after her death.

In conclusion, the question remains open as to how much and in what ways these adaptations truly impact the canon and the center-margins relationship.

Dr Aleksandra R. Popin  
Državni univerzitet u Novom Pazaru  
Departman za filološke nauke  
SP Srpska književnost i jezik  
*apopin@np.ac.rs*

Dr Violeta M. Janjatović  
Državni univerzitet u Novom Pazaru  
Departman za filološke nauke  
SP Engleski jezik i književnost  
*vjanjatovic@np.ac.rs*