

Ljubav u doba usmenih žanrova

EVELINA RUDAN

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1. 12. 2021.

DOI: <https://doi.org/10.17234/19789531758642.6>

Sažetak

Rad se bavi probojima individualnosti u usmenim žanrovima koji u percepciji istraživača funkcioniraju kao žanrovi visoke tipizacije likova i visoke stereotipizacije odnosa među njima. Ti su žanrovi i njihove konkretne aktualizacije uglavnom nastajale u predmoderno vrijeme, dakle prije koncepta osobe »kao jedinstvene i slobodne individue« (Lenz 1998). Proboji individualnosti u tim se žanrovima ostvaruju upravo u polju simboličkog kodiranja ljubavi i intimnosti. Balade su onaj žanr čija se aktualizacija tragike često i odvija u prostoru sukoba individualnih potreba (i/ili žudnji) i društvenih normi i vrijednosti (Delić 2001), ali ta je potreba češće sigurnost, npr. dom (Rudan, Tomašić, 2015) nego romantična ljubav. Epske pjesme, s druge strane, uspostavljaju u prvom redu koncept junaka i bitnih događaja, pa se istraživanje koncepta ljubavi u njima čini kao poduhvat unaprijed osuđen na propast. U prvom slučaju, ljubavi u baladama na primjeru najpoznatije balade, *Asanaganice*, pokušat će se pokazati kako tragični kraj junakinje nije rezultat samo sukoba unutar krutog patrijarhalnog poretka nego upravo i sukoba dvaju stidljivih proboja individualnosti njezinih glavnih protagonista, ali i pokazati načine razlikovanja recepcije u okviru dviju različitih *emocionalnih zajednica* (Rosenwein 2006, 2015), pisane i usmene. Pokazat će se i kako epska pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* nije tek epska pjesma o junakinji iz kataloga međunarodno raširenog motiva djevojke ratnice nego i epska pjesma koja osigurava i koncept ljubavi kao partnerstva.

Ključne riječi: balada, epska pjesma, *Asanaginica*, *Arvatka divojka*, emocionalna zajednica, recepcija, kod romantične ljubavi, afektivni obrat, aktivni ženski lik, djevojka ratnica, žanr

1. UVOD

Tri su poticaja ovom radu. Prvi je svakako pozivni tekst skupa *Ljubav radi ljubavi* (2018), na kojem je rad bio i izložen, i iskazana potreba propitivanja koncepta romantične ljubavi, drugi je jedan raniji rad u kojem sam se bavila ljubavlju i spolnošću u usmenoj tradiciji uz izložbu *Ljubav i spolnost u Istri* (2016), a treći je rad u kojem se iz perspektive afektivnog obrata bavim mogućim folklorističkim okvirom za istraživanje emocija (Rudan 2018). Nadalje, teorijski okvir ovog rada računa s konceptom emocionalne zajednice povjesničarke Barbare Rosenwein (2006; 2015), koji duguje i ideji tekstualnih zajednica Briana Stocka.¹

Rosenwein pod konceptom emocionalne zajednice podrazumijeva, ukratko, socijalne grupe »čiji se članovi pridržavaju istih vrednovanja emocija i njihovih izražavanja« (2015: 437). Te socijalne grupe mogu biti u širokom rasponu: od obitelji i susjedstva preko akademskih institucija do kneževskih dvorova, a istraživanje povijesti emocija može tretirati čak i neku naciju, slijedeći Andersenov koncept zamišljene zajednice, kao emocionalnu zajednicu (isto: 444). Povjesničar/ka istraživač/ica povijesti emocija, da »bi istražio sisteme osjećaja«, naglašava Rosenwein, mora utvrditi »što te zajednice (i pojedinci unutar njih) definiraju i procjenjuju kao vrijedno ili opasno po njih jer na temelju tih procjena ljudi izražavaju emocije; emocije koje cijene, devaloriziraju ili ignoriraju; prirodu afektivnih veza među poznanicima; i module emocionalne ekspresije koju očekuju, potiču, toleriraju i osuđuju« (isto). Za

1 Istražujući značenje i utjecaj pismenosti, pisanog jezika i modela interpretacije u 11. i 12. stoljeću, i s obzirom na reformske i heretičke pokrete u tom razdoblju, pa i s obzirom na to kako su nepismeni članovi zajednica mogli biti pod utjecajem pisanih tekstova, Brian je Stock iznašao koncept *tekstualne zajednice* koja se organizira (i na intelektualnoj i na socijalnoj i na afektivnoj razini i na razini oblikovanja životnih pravila i običaja unutar zajednice i u odnosu s onima izvan zajednice) oko nekog autoritativnog teksta. Pritom jedan, uglavnom puno manji dio grupe, svoje obrazovanje temelji na poznavanju pisma i tumačenju teksta, njegovu prenošenju i čuvanju njegova tumačenja, a drugi dio zajednice, koji iako nepismen, tim tekstovima biva ozračen kroz socijalizaciju unutar te grupe. Upravo to mu omogućuje da objasni kako je moguće da su sveti tekstovi imali veliki utjecaj i na one koji su bili nepismeni i nikad tim tekstovima nisu mogli neposredno prići (Stock 1983: 88–151).

utvrđivanje značenja određene emocije u određenom razdoblju povjesničar bi u fokus svog istraživanja trebao staviti artikulirane ili implicirane norme u nizu izvora, istražiti različite glasove, a uzeti u obzir i izabrani korpus pisanih tekstova, uključiti i reprezentativna djela pojedinaca računajući uvijek i s njihovom recepcijom. Uglavnom, emocionalna zajednica može za svoj nukleus imati i tekstualnu zajednicu (isto: 445).

Ovo istraživanje, naravno, nije historiografsko i ne zanima ga detaljno istraživanje emocionalnih režima kolektiva u određenom razdoblju, ali polazi od ideje da određena razdoblja, pa i određena književna razdoblja (za pisanu književnost) i određene zajednice (za usmenu književnost) i njihovi participatori u pisanim zajednicama (koja uključuje: i stvaranje, i prevođenje, i uočavanje, i isticanje određenih djela, i zanimanje za njih) određeni tekst i njegove unutartekstualno proizvedene emocije čitaju na određeni način. Ono što nas u ovome radu zanima jest način na koji su kodirane emocije ljubavi u dva usmena žanra, na odabranim primjerima. Prvi je izabran i zbog načina oblikovanja emocije ljubavi u tekstu, ali i zbog recepcijske slave u književnim krugovima od trenutka pojavljivanja, pa će nas zanimati na koji je način taj usmeni žanr, tj. njegov najpoznatiji primjer čitala književna zajednica pisane književnosti, a na koji način ga je mogla slušati i koji tip ljubavi je bio važniji usmenoj zajednici. Drugi je primjer epska pjesma, a taj je primjer izabran upravo zato što žanr epske pjesme posve sigurno nije prvi žanr na koji bismo pomislili kao prikladan za istraživanje koncepta ljubavi, a posebno ne koncepta romantične ljubavi, k tome ostvarene kao partnerske ljubavi.

Čitanja književnih tekstova mogu pod terminom emocija podrazumijevati složen koncept od nekoliko sastavnica: afekta (osjećaja) kao, ukratko, trenutačne fiziološko-kemijske reakcije, subjektivnog doživljaja te manifestacija ponašanjem i jezičnim izražavanjem društveno prepoznatljivim, a time i kulturološki kodiranim (usp. npr. Kapetanović 2017). U tom kontekstu s romantičnom ljubavi računam kao s konceptom koji je, ako to uopće jezično smijem komparirati, »kulturološkiji« i od već dovoljno složene emocije ljubavi, koji uključuje narativni razvoj, vremenski okvir, odnos dviju individua i mogućnost da se ostvari, prepoznata i narativno afirmira tek svlada-

vanjem određenih prepreka na putu. Izvan konteksta konkretnog istraživanja moglo bi se dokazivati da se koncept romantične ljubavi i način na koji je iznjedrivana u zadnjih dvjestotinjak godina zapravo može vidjeti kao mehanizam kroćenja, kultiviranja i alibiranja žudnje i, uprošćeno, fizičko–kemijskih reakcija. Naime sva društva, koliko je poznato, bilo horizontalno bilo vertikalno, imala su neka ograničenja, pravila, tipove normiranosti za ostvarenje seksualne žudnje. Zazor od njezina nekontrolirana izboja u određenim će razdobljima i/ili društvima biti rješavan različitim tipovima nadzornih mehanizama: religijskih pravila, društvenih običaja i sl. U razdobljima u kojima takvi tipovi nadzornih mehanizama počinju slabjeti društvo iznjedruje, ojačava, podržava i razvija upravo koncept romantične ljubavi, jer taj koncept sam u sebi osigurava neka ograničenja, neka pravila, neki vid nadgradnje fizisa i kemije, omogućuje kultiviranje žudnje i legitimitet naših žudilačkih poriva istodobno alibiranih trpnjom (pasijom) i slučajem kao posljedicom nekontrolabilnih i izvanvoljnih okolnosti, kako, prateći mehanizme semantičke preobrazbe kodiranja ljubavi i intimnosti, uočava Luhmann (1996).

No mene je zapravo zanimalo način na koji je ljubav probijala u vremenima i žanrovima koji razloge za taj tip ograničavanja u sebi nisu imali jer su bili dovoljno razvijeni i drugi tipovi i mehanizmi kroćenja, pa su upravo ti drugi mehanizmi mogli osigurati tako potrebnu sastavnicu za romantičnu ljubav, njezin važan gradbeni element, a to je prepreka. Unatoč opasnosti od simplifikacije, moglo bi se reći da one mijene i potrebe društva i kulture koje u pisanim književnim oblicima zadovoljavaju i proizvode različite književne epohe, pravci i razdoblja, u usmenim se književnim oblicima zadovoljavaju različitim žanrovima. Usmeni stihovani pripovjedni žanrovi u percepciji istraživača funkcioniraju kao žanrovi visoke tipizacije likova i visoke stereotipizacije odnosa među njima. Ti su žanrovi i njihove konkretne aktualizacije uglavnom nastajali u predmodernom vrijeme, dakle prije koncepta osobe kao jedinstvene i slobodne individue (Lenz 1998). No proboji individualnosti ostvaruju se upravo u polju simboličkog kodiranja ljubavi i intimnosti. Pritom su balade onaj žanr u kojem se aktualizacija tragike često i odvija u prostoru sukoba individualnih potreba (i/ili žudnji) i društvenih normi i vrijednosti, a ta je potreba češće sigurnost, npr. dom (Ru-

dan, Tomašić 2015), nego romantična ljubav. Ipak, to ne znači da se ne može naslutiti da su upravo usmene balade poticaj Veri Stein Erlich (1971) za konceptualiziranje jednog tipa tradicijskog odnosa prema ljubavi kao romantične ljubavi koja nosi pečat fatuma i tragike. Balade će, na tragu Maxa Lüthija, Simona Delić (2004) očitati kao onaj žanr koji zapravo uspostavlja kod familijarnosti i, u dosad našoj najboljoj analizi baladnih zapleta, pokazati zašto je kodiranje obiteljskih odnosa žanrovski tako presudno važno za balade. Epske pjesme, s druge strane, uspostavljaju u prvom redu koncept junaka i bitnih događaja, pa se istraživanje koncepta ljubavi u njima čini kao poduhvat unaprijed osuđen na propast.

Pa ipak u prvom slučaju, ljubavi u baladama, na primjeru najpoznatije balade, *Asanaginice*, može se vidjeti kako tragični kraj junakinje nije rezultat samo sukoba unutar krutog patrijarhalnog poretka, nego upravo i sukoba dvaju stidljivih proboja individualnosti njezinih protagonista, a epska pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* nije tek epska pjesma o junakinji iz kataloga međunarodno raširenog motiva djevojke ratnice nego i epska pjesma koja osigurava koncept ljubavi kao partnerstva za koje je bilo potrebno da se izraze neke posve individualne težnje inače stereotipnih epskih junaka.

2. ASANAGINICA² ILI KOJA LJUBAV ZA KOJU ZAJEDNICU

Unatoč množini tekstova koji su se *Asanaginicom* bavili na različite načine, u trenutku kad sam izlagala ovaj rad na skupu *Ljubav radi*

2 U ovome će se članku, osim u citatima, i na pjesmu i na naslovnu protagonisticu (i njezina muža) referirati u onom obliku u kojem je ona prvi put objavljena i zapisana u Fortisovu djelu *Viaggio in Dalmazia* (1774), dakle: *Asanaginica*, *Asanaga* (samo suvremenom grafijom). Ne samo zato što tako nalaže znanstveno poštenje prema onome tko ju je prvi objavio — dakle Fortisu — i prema onima koji su tu inačicu u tom obliku oblikovali usmeno i prenosili — dakle kazivačima koji su je kazivali ili Fortisu ili onima koji su mu prijepis dostavili (Muljačić 1975: 39–49) — nego i zato što je njezina prva prijevodna slava (na koju ovdje dijelom upućujem) počela u tom obliku. Osim Fortisova prijevoda na talijanski *Canzone dolente della nobile sposa d'Asan aga* (prema prvom izdanju v. Fortis 1975: 28–30), tu su i njemački i francuski prvi prijevodi: *Klaggesang von der Edlen Braut des Asan Aga* Clemensa Werthesa (1975: 70–73); *Klaggesang von der Edlen Frauen des Asan-aga* J. W. Goethea (1975: 76–86); *La Femme d'Assan* Charlesa Nodiera (1975: 174–176), a prije toga i anonimni francuski prijevod

ljubavi (Beč, 2018) činilo mi se zgodnim otvoriti mogućnost čitanja te balade na presjecištu perspektive afektivnoga obrata i koda romantične ljubavi u kontekstu recepcije jer takvih čitanja do tada još nije bilo.³ *Asanaginica* me, dakle, nije zanimala toliko iz perspektive toga što se u njoj književno zbiva, nego puno više iz perspektive toga kako to zbivanje slušaju njezini recipijenti u okviru emocionalnih, uvjetno usmenih zajednica u sredini u kojoj je nastala, bivala prenošena, razvijala svoje inačice, kao i iz perspektive toga kako su je potencijalno čitali u okviru emocionalne zajednice onodobne evropske kulturne javnosti koja je tako pomamno i žudno krenula s njezinim prevođenjem i čitanjem da su se neka ponajbolja onodobna evropska pera u tome okušala. *Asanagicu* su, osim Werthesa, Goethea i Nodiera, prevodili Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Walter Scott, Aleksandr Puškin, Adam Mickiewicz i brojni drugi (usp. Bošković–Stulli 1978: 251), a Goetheov prijevod *Asanaginice* objavljen je i u poznatoj Herderovoj zbirci *Volkslieder* iz 1778.⁴

već četiri godine nakon objavljivanja Fortisova djela — *Chanson sur la mort de l'illustre épouse d'Asan-aga* (v. Isaković 1975: 163–165). O jeziku i grafiji Fortisove *Asanaginice* v. temeljitu, iscrpnu i argumentiranim dokaznim postupkom izvedenu dijalektološku studiju Ive Lukežić (2005). *Asanaginica* je uglavnom bila priređivana prema prilagodbi Vuka Stefanovića Karadžića (1894: 513–519, o čemu detaljno u: Lukežić 2005), a većina njezina daljnjeg života u književnim preradbama, obradama pa i prijevodima, udžbeničkim uvrštavanjima bit će pod nazivom *Hasanaginica*. Ovdje se nećemo baviti raspravama o tom dijelu života pjesme, a ni raspravama o pripadanju i kulturološkom kroćenju (Šeremet 2013), ne samo zato što će nas zanimati drugi aspekti nego, između ostalog, i zato što *Asanaginica* u oba svoja oblika pripada na različite načine svima kojima je bila dovoljno važna da o njoj pišu, da je prepjevaju, da je koriste kao predložak svojih književnih djela, da je prenose usmenim putem mimo udžbenika ili reoralizacijskim postupcima iz udžbenika.

- 3 Ta se mogućnost učinila potencijalno produktivnom i poticajnom i drugim istraživačima koji su izlaganje slušali na tom skupu: Mirko Sardelić u svoj inače širi rad uključuje i čitanje *Asanaginice* iz perspektive afektivnoga obrata (2020), a Marini Protrka Štimec poticajnom je bila ideja romantičnog ljubavnog koda za očitavanje *Asanaginice* iz perspektive recepcije, koliko je vidljivo iz sažetka rada »Govor i šutnja Fortisove *Asan-aginice*. Rod i žanr u transkulturalnoj recepciji balade«, u: *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht. Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš*, ur. I. Jandl et al. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2021.
- 4 O tome više u: Ćurčin 1935. O evropskoj recepciji *Asanaginice* usp. i Kuić 1975; Burian 1975; Esih 1931; Janković 1955; Miklošič 1975; Murko 1975.

Fascinacija *Asanaginicom*, pa i Fortisovim poglavljem »O običajima Morlaka« iz knjige *Put po Dalmaciji* (1774), uz koje je priložena, imala je svoje književne odjeke i u nekim književnim djelima, primjerice u djelu Justine Wynne grofice Ursini i Rosenberg *Les Morlaques* (»Morlaci«) iz 1778.⁵ Fortisov putopis i polemički odgovor mladoga Ivana Lovrića poslužili su svojim podacima i Nodieru za njegovo najpoznatije djelo, roman *Smarra, ou les Démons de la Nuit, conte fantastique* (1821). Mérimée piše svoju zbirku *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Croatie et l'Herzégowine* kao pseudozbirku usmenih pjesma iz Ilirije koje mu je kazivao pjevač uz gusle Hyacinthe Maglanovich (1827). Tu je onodobnu evropsku pomamu za morlakizmom opisao dobro i Inoslav Bešker (2007a). Pomama za usmenim, za narodnim, imala je svoje izvore u težnjama evropskoga romantizma prema egzotičnom, divljem, drukčijem, nepoznatom i zato zanimljivom, a dijeljenje tog interesa jedna je od razina na kojoj se pokazivala uzajamnost evropskoga romantizma (Pavlović 1998: 256). Dakle, takav interes za *Asanagicu* posve sigurno jest posljedica i evropskog romantizma (evropskih romantizama) jer je interes za nju ujedinjavao i interes za narodno i interes za egzotično, i to u lakoj geografskoj blizini. Ali tu se sretno slučio još jedan interes, a to je interes za kod romantične ljubavi u njezinu tragičnom ostvaraju. Jagoda će Truhelka u ushićenom komentaru uz prijevod i komentar rasprave Camille Lucerne o Herderovu smještanju *Asanaginice* navesti:

Herder bješe tako smion, da je plemenitu pjesancu o zloshvaćenoj ljubi slovenskoga muslimana postavio tik pokraj najdivnijih tvorevina Shakespearske ženske tragike, pokraj prizora o Dezdemoni i Ofeliji. Ona sačinjava tamo na kraju prvog dijela narodnih pjesama tihi epski završetak onim dirljivim lirsko-dramatskim melodijama, kojima je smisao smrtonosna ljubav. [...] Da bi okrutnost njena gospodara mogla biti samo mrk izražaj mukle, same sebi i svome predmetu neznane ljubavi, da ovdje na usta narodna nije ovjekovječena samo žalosna već upravo tragična zgoda, jedva je Herder mogao da razabere razumom iz sastavka balade, kakav mu je bio pri ruci. No njegov neisporedivi osjećaj za sve klice i mladice humanitarnosti, onaj tanki prićut, koji mu je

5 Vidi više u Bošković–Stulli 1978: 25; Pavlović 1998. O tome kako je taj roman utjecao i na poglavlje romana *Corrina* Mme de Staël, kao i o njezinu poznavanju Goetheova prijevoda *Asanaginice*, usp. Bošković–Stulli 1975: 252.

uza svu jezičnu tamu do spoznaje izveo unutrašnji oblik i razvoj svih pravih pjesmotvora, namijenio je ovoj žalosnoj pjesanci mjesto, koje pretpostavlja i zastupa sud srca. (Truhelka 1975: 129)

Ali nije Herder jedva razabirao, nego je posve dobro razabrao ono što je htio i ono što je bilo važno za čitanje pisane književne i emocionalne zajednice na kraju 18. stoljeća, a to je tragična, smrtonosna ljubav kao jedna od poluga konceptualizacije koda romantične ljubavi. Ne umire Asanaginica jer joj je majčinsko srce slomljeno (da je zbog toga, mogla bi bila umrijeti i ranije), ne umire toliko ni zbog okrutnih društvenih pravila (da je zbog toga, mogao bi joj onaj pokušaj samoubojstva i uspjeti), nego u trenutku spoznaje da je Asanaga, nagao i prijek, kakav je u tekstu izgrađen kao lik, još uvijek ljubi — i to je puno presudnije od odvajanja od djece. Naime njegove rečenice:

A to gleda junak Asanaga
Ter doživlje do dva sina svoja:
»Hod'te vamo sirotice moje!
Kad se neće smilovati na vas
Majka vaša srca ardjaskoga.«

koje su naizgled upućene djeci, a posredno zapravo Asanaginici, možemo očitati i ovako: Asanaginica ih razumije (zapravo naslućuje) i kao izraz projekcije Asanagine krivnje koju pokušava izazvati i kod nje. Točno prepoznavanje te projekcije ono je što je ubija, odnosno ono što izaziva smrt. I u zapletu (uvrijeđenost koja se može objasniti očekivanjem dolaska one koju ljubi i one koja ljubi njega) i u iskazu projekcije na kraju Asanaga se oblikuje kao individualan karakter, kao što je i njezino prepoznavanje i očitovanje te projekcije onaj iskaz koji osigurava Asanagicu kao individualni karakter. Stid koji se na različite načine pokušavao tumačiti, a za koji je uspješno Hatidža Krnjević argumentirala da je za baladu izvrstan upravo zato što nije dokraja protumačiv (1975), kao što je za baladu izvrsno i to što ga Asanaga ne želi razumjeti — čak i neovisno o kasnijim interpretacijama koje ga svode na njegovo potpadanje pod utjecaj zapadnih i modernijih oblika shvaćanja međubračnih i ljubavnih odnosa (npr. Georgijević 1975) — i njezino (Asanaginičino) ostajanje u starim odnosima jest istodobno i odraz društvenih očekivanja i normi, ali i individualan izraz karaktera. Jer da je riječ

samo o očekivanoj normi i samo o Asanaginičinoj podložnosti toj normi, onda ne bi bilo moguće naići na balade koje tematiziraju istu kulturnu sredinu, a u kojima ljube ne samo da obilaze svoje ranjene supružnike u gori nego ih uspješno ili manje uspješno i njeguju (npr. *Ljubi Hrnjičina*, usp. Rudan i Tomašić 2015). Uostalom, na tragu takva čitanja bila je svakako već spomenuta Camilla Lucerna, koja Asanagu vidi kao onoga tko očekuje i traži slobodan čin ljubavi (tako vidi njegovo razočaranje i gnjevljenje zbog Asanaginičina nedolaska) i to očekivanje je već i prema Lucerni izraz proboja njegove individualnosti (1905: 41–42). Iako Asanaginičine postupke vidi u bitnome kao određene okolnostima, ispunjenjem moralnoga ideala žene tog vremena i prostora (krotkost, suzdržanost), postupanjem prema naredbi i zahtjevu i muža i kasnije brata, uzrok njezinu strašnom završetku vidi upravo i u klici spoznaje, ili prije slutnje, da te muževe riječi na kraju bivaju znakom da tu neke ljubavi još ima (isto: 46).

H. Krnjević, poštujući i ističući Lucernin doprinos u interpretaciji i analizi i prijevoda, ipak će joj zamjeriti da je unekoliko krivo očitala vrijeme, prilike, kulturu i običaje:

Ma koliko Lucerna želela da se srodi sa problemom *Hasanaginice*, ona je ipak nekad gleda kao stranac i iz perspektive drugog sveta i druge kulture. Zato i jeste najbolje u studiji ono što žena kazuje o ženi na planu psihološkog zapleta, ali samo dotle dok ne iskrсне pitanje određenog mentaliteta, nacionalnih svojstava, historijskoga trenutka — svega onoga što baladu čini našom. Egzaltirani ton studije doveo je do izvesnih preterivanja u tumačenju pesme. Primamljiva teza o aktivnoj ljubavi zvuči kao otkriće, ali otkriće stranca i s tačke gledišta vremena u kojemu piše. No ostaje kao njena trajna vrednost što je Lucerna prva osetila duboke i njoj bliske nemire u duši glavne junakinje. Osim toga, ona je prva i gotovo jedina osetila svu tragičnost Hasanagina položaja i složenost situacije. (Krnjević 1975: 470)

Međutim, to što je Lucerni mana iz perspektive H. Krnjević, za aspekt koji nam je u ovom tekstu važan jest zapravo vrlina — jer to što je Lucerna čitala *Asanagicu* kao strankinja, k tome kao visokoobrazovana strankinja iz perspektive drugoga svijeta i druge kulture, vjerojatno je najbliže onome kako ju je čitala i nekih sto godina prije onodobna evropska publika (isto strana, isto iz vizure drugog svijeta i kulture). I to je bilo ono što je tipu te i tadašnje emo-

cionalne zajednice, odgojene na tradiciji tragičnih ljubavi i s novim rađanjem ideje o konceptu romantične ljubavi, moralo biti zanimljivo. Upravo ta aktivna ljubav koju Asanaga traži i očekuje kao individualni karakter te smrt Asanaginice, koja je rezultat njezina razaznavanja da je Asanaga još ljubi a da povratka više nema, a koje omogućuje njegova potreba da izazove krivnju u njoj. Prema tome, Lucernina je »egzaltirana« interpretacija bliža evropskoj onodobnoj »emocionalnoj zajednici« i njezinim čitateljskim očekivanjima i nalaženjima, a dobri tekstovi, što ova balada nesumnjivo jest, imaju u sebi dovoljno signala i dovoljno *tamnih mjesta* da su omogućavali i taj tip čitanja i razumijevanja emocija, osviješteno interpretacijski ili samo čitateljsko–prihvatiteljski. Dakle, *Asanaginica* je u trenutku svoje najveće evropske slave čitana zapravo i kao balada o smrtonosnoj, tragičnoj ljubavi, odnosno u ključu koda romantične ljubavi.

Preskočit ćemo ovdje kako su je čitala dalja tumačenja u okviru južnoslavenskih književnosti i kultura, njezinih pisanih, kazališnih, filmskih i opernih inačica i postaviti pitanje jesu li tu baladu tako slušali i njezini usmeni recipijenti u sredinama u kojim se prenosila, izvodila, oblikovala u bližim ili daljim inačicama? Odnosno je li i njima najvažniji faktor privlačnosti bio mogući koncept romantične ljubavi? I kako uopće možemo dobiti odgovor na to pitanje? Vremenski stroj nemamo, zapise i reakcije tadašnjih usmenih recipijenata nemamo, imamo samo tekst, i on je oblikovan tako kako je oblikovan, s više tamnih mjesta, aluzija i prostora za učitavanje, što je ujedno i onaj aspekt žanra balade koji će je u pisanoj kulturi estetski gotovo uvijek pretpostaviti epskoj pjesmi.

Međutim, imamo nešto drugo: inačice *Asanaginice* koje su zapisane kasnije, i te inačice gotovo redom naglašavaju nešto drugo, odnosno barem jedno od zatamnjenih mjesta pokušavaju razložiti i objasniti — ovdje ćemo se pozabaviti dvjema takvima.⁶ Naime inačica koju je Ivan Meštrović ponio iz rodne kuće i koja je bila dio njegova usmena repertoara, pa ju je na nagovor Milana Ćurčina i zapisao (Ćurčin 1932a), već malo razvija, dodaje, »podebljava« završetak i jače ga privezuje uz majčinsku žalost, jer ni Fortisova (Fortis 1774: 104) ni splitska verzija (Karaman 1974: 327) ne uključuju imenicu *majka*, a Meštrovićeva nadodaje: »u majci je srce prepuknulo,

6 O drugim, daljim inačicama usp. Andrić 1975.

gledajuć sirotice svoje« (Ćurčin 1932b), što slabi estetsku napetost iz perspektive »birana« književna čitatelja iz razdoblja evropskoga romantizma, kao i današnjeg, ali ne nužno i iz perspektive emocionalne usmene zajednice koja je slušala i prenosila, rekreirala *Asanagičine* inačice. Kad Radoslav Medenica (1975: 418) bude tvrdio, želeći dokazati da je Meštrovićeva inačica zapravo inačica naknadne reoralizacije balade koju je prema Fortisu priredio Karadžić,⁷ vjerojatno će griješiti i u tome, ali i u tvrdnji da »[p]esma ne donosi ni jednu jedinu novu misao« i da »[i]menovanje dece uvećava varijantu za tri stiha, a to je ustvari samo raspevani stih« (isto). Pitanje koje možemo postaviti glasi: što u kontekstu poezije znači sintagma »nova misao«? Naime, u poeziji je i ponavljanje jedne jedine riječi — »nova misao«, značenjski, zvukovno, smisljeno, a kamoli to ne bi bilo, ovdje ovlašno spomenuto, imenovanje djece, promjene u zadnjim stihovima, i pisanje pisma kaduni umjesto poručivanja. Pritom za aspekt iz kojeg se motri u ovome radu nije zapravo uopće presudno je li Meštrovićeva inačica reoralizirana inačica Fortisove prema Karadžićevu priređivanju, jer čak i da jest,⁸ ovdje nas zanima što se u njoj dogodilo i što je bilo važno naglasiti tim promjenama. Sve nabrojane promjene usmjerene su na to da intenziviraju tragediju Asanaginice kao majke. Pisanje pisma ženi (»piše knjigu kaduni ljubovci«) odnos Asanage i Asanaginice čini posrednijim i distanciranijim od stiha iz Fortisove verzije u kojoj Asanaga »ter poruča virnoj ljubi svojoj« ne samo zato što je izbor formule »knjigu piše« stereotipniji nego i zato što izbor glagola »poruča« bez objašnjavanja kako je ta poruka dostavljena ostavlja *tamno mjesto* koje se može očitati i kao usmeno poručivanje, kao poruka izrečena u trenutnoj jarosti i naglosti. Osim toga, ta poruka u Meštrovićevoj verziji glasi: »Kado moja, moja nevirnice«, i jednoznačnije daje glas samom Asanagi od Fortisove verzije u kojoj to, kraće i dvosmislenije, koristeći stalni epitet »virnoj ljubi«, obavlja glas pripovjedača. Međutim, intenziviranje tragedije Asanaginice kao majke u Meštrovićevoj verziji uspostavlja se i kod opisa pokušaja samoubojstva:

7 Protuargumente toj tvrdnji moguće je suvislo iznesene naći i u Georgijević 1975: 406–407.

8 A uvjerljiviji su argumenti onih koji ne misle tako, počevši od samog Ćurčina koji je i objavljuje (1932) preko Matije Murka (1975) do Georgijevića (1975).

Za njom trči dvoje dice lude,
 Mlada Fata od sedam godina,
 Nikolica od tri godinice,
 Materi se drže oko struka. (Ćurčin 1932: 123)

Svi ti stihovi (koji zamjenjuju tek jedan u Fortisovoj i splitskoj inačici: »za njom trču dvi cere divojke«), angažirani su upravo oko toga da prenesu i u recipijent/a/ice proizvedu iskustvo emocije bola djece, i time bola majke koja se osjeća prisiljenom na tako strašan čin. U tu svrhu uposlano je i konkretiziranje njihovih imena (Fata, Nikolica), konkretizacija dobi (sedam i tri godine) kao i frazemska slika držanja materi oko skuta. Dakle, očito je da je usmenoj tradiciji, tj. onome tko je tu pjesmu raspjevavao bilo važno naglasiti upravo aspekt Asanaginičina majčinstva, a odnos s Asanagom u drugome je planu. To je još jednom naglašeno i na kraju: Asanaginičina se smrt u Fortisovoj i splitskoj inačici izražava formulom »bilim licem zemlji udarila«, potencijalno računajući s Asanaginicom u svim njezinim ulogama. Meštrovioćeva inačica sužava zapravo Asanaginicu na aspekt majke, dodatno ga ističući: »u majci je srce prepuknulo«. Dakle, romantična tragična ljubav koju su u *Asanaginicu* upisivali prvi prevoditelji i tumači (s obzirom na tekst, s pravom), za njezin daljnji usmeni život nije bila presudna, usmenu zajednicu zanimala je jedna druga emocija, i jedan drugi koncept ljubavi, a to je onaj majke prema djeci. To će još više doći do izražaja u inačici Pavle Kuvelić s otoka Šipana koju je zapisao Matija Murko. Tu Asanaginica već poduzima i korake za udaju svoje kćeri za djevera, Asanaga pada posve u drugi plan i Asanaginica ga otpisuje kao zla oca te ona posve jednoznačno umire zato što se ne može odijeliti od najmlađeg sinka:

S njim se majka oprostiti ne može
 Bijelim ga je rukam zagrlila.
 Mrtva, jadna uz bešicu pade.
 I premine Asanaginica. (Murko 1935: 118)

Murko taj kraj opisuje kao uzdizanje do »tragične visine majčine boli jer je mogla sve podnijeti samo ne oprostaj s jednogodišnjim sinkom« i nastavlja dalje s interpretacijom:

Kod ovog prostog i prirodnog konca ne treba tumačenja, je li se aga pokajao ili ne, je li poslao svoju djecu da vrate majku i zašto ju je tako jetkim riječima zvao natrag, da je majka radi toga ispustila dušu. Tra-

gični događaj iz viših muslimanskih krugova kršćanska seljačka pjevačica je pojednostavila, te prilagodila svojoj sredini; ali silna tragika je na koncu ipak sačuvana i nama približena sa čovječanskog gledišta. (Murko 1935: 119)

Dakle, Murko nedvojbeno prepoznaje usmjerenost te inačice na majčinsku bol, jednoznačnost kraja, kao i potencijalne razloge prilagodbe, međutim kad navodi da je »silna tragika na koncu sačuvana« i »nama približena iz čovječanskoga gledišta«, onda najprije valja reći da tragika Asanaginice u toj inačici nije sačuvana, barem ne tragika Asanaginice kao cjelovite osobe, nego je zapravo istaknut i višestruko pojačan samo jedan aspekt te tragike, onaj majčinski. Što je Pavli Kuvelić i zajednici za koju je ona kazivala pjesmu očito bio najvažniji aspekt. Drugo je pitanje zašto Murko misli da je to stvar približavanja iz »čovječanskoga gledišta«. I je li i njemu, pa onda pretpostavljeno i onom kulturnom krugu kojem se svojim tekstom obraća, bliža i razumljivija smrt zbog majčinske patnje? Ono što je zanimljivo u Murkovu čitanju jest to da on Kuvelićkinjoj energičnoj Asanaginici — koja zapravo, onoliko koliko joj položaj omogućuje, pokazuje otpor nerazumno muževu zahtjevu, ako nikako drukčije onda tako da ga otpiše kao zla oca i da se njime i odnosom prema njemu više zapravo uopće emocionalno ne bavi — tu energičnost i taj otpor ne zamjera. A to je točno ono što će Kuvelićkinjoj inačici zamjeriti Henrik Barić:

Umesto one krotke, bespomoćne i nerazumne, nepravednoj sudbini potpuno predate žene, javlja se neka Hasanaginica koja, u prolazu sa svatovima, energično prelazi prag agina dvora, pred čerkom grdi oca (»U zla oca nisu dobra djeca«), i — usput već ima raspoloženje da skombinuje udadbnu čerke za svog novog devera, da bi neposredno za tim, umrla od bola pred bešikom »bega sina od godine dana«. (Barić 1975: 457)

Višestruko je zanimljivo to Barićevo zamjermanje, ono ponajprije pokazuje i njegovo očekivanje (očito ne i Murkovo, iako svoje tekstove piše u istom razdoblju)⁹ o krotkosti, bespomoćnosti i nerazumnosti kao »većim« kvalitetama ženskog lika. Međutim, Pavle Kuvelić, kazivačica iz šipanske tradicije dobrih kazivačica i epskih

9 Murko 1935 (prva objava), Barić 1938. Isaković je njegov tekst uvrstio u svoj zbornik pa je ovdje citiran iz toga izvora (Barić 1975: 453–458).

pjesama,¹⁰ nije tako mislila, i očito je i zajednici za koju je kazivala bilo blisko da Asanagicu oblikuje kao energičniju, pobunjeniju i emancipiraniju. Doduše, tu joj snagu, energičnost i pobunjenost Kuvelić omogućuje usredotočenjem, pa i svođenjem na majčinski aspekt ljubavi. Mogli bismo i nastaviti pa reći da je usmena otočka kazivačica naprosto poželjela »vidjeti« puno emacipiraniju Asanagicu nego što bi je htio vidjeti ovlaštenu tumača »visoke« pisane kulture, koji je, zapravo, tumačenjem Asanagina prijekora na kraju (prijekora koji čita kao doslovno Asanagino zamjeranje njezinu majčinstvu), i sam svodi na ulogu majke. Pavli Kuvelić njezina krotkost i bespomoćnost naprosto nije bila dovoljno prihvatljiva, i Murko je za to našao razumijevanja. Fortisova inačica i splitska inačica estetski su, naravno, uspjelije, ali ne zato što je Asanaginica bespomoćnija, krotkija, pasivnija, nego zato što su te inačice stilski i izrazno skladnije, a i pružaju više interpretativnoga otpora, tj. imaju više *tamnih mjesta*, manje jednoznačnosti, a onda i mogućnosti da se i Asanaga i Asanaginica očitaju iz različitih aspekata svojih osobnosti.

Na koncu možemo se vratiti početnoj premisi i reći da je uspješna *Asanaginičina* evropska književna recepcija dug, barem jednim dijelom, i aktivacijskoj snazi koncepta romantične ljubavi koji njezina baladna *tamna mjesta* omogućuju. S druge strane, njezinu dugom usmenom životu taj koncept očito nije bio najvažniji, usmeni njezini rekreator/i/ice ne nude tumačenja (niti to mogu) niti ostavljaju pisane interpretacijske tragove o tome, ali dodaju, preoblikuju i razrađuju ona mjesta koja naglašavaju koncept ljubavi koji je njima bitan — onaj između majke i djece. U slučaju Pavle Kuvelić, između ostalog, i zato da Asanagicu učine nešto aktivnijim i pobunjenijim ženskim likom. Jedni je čitaju ponajprije kao ljubeću i pateću ženu, drugi je slušaju ponajprije kao ljubeću i pateću majku.

3. ARVATKA DIVOJKA ILI KAKO LJUBAVNI ODNOS OSIGURATI KAO PARTNERSKI U EPSKOJ PJESMI

Za razliku od slave koju je sebi priskrbila *Asanaginica*, drugi primjer iz ovog rada — epska pjesma iz *Alačevićeva zbornika* s naslovnom junakinjom Arvatkom divojkom — nije ni poznata ni slavna, ni

10 Od kojih je najpoznatija *Kate Murat*.

prevođena, a ni iščitavana. Dakle, sve i da hoćemo, nju ne možemo omjeravati o recepciju, ali možemo vidjeti što se događa u njoj, odnosno možemo li tu govoriti o ljubavi radi ljubavi. Pritom je izabrana ne samo s razloga svoje relativne nepoznatosti, nego zato što je s jedne strane riječ o epskoj pjesmi (a epske su pjesme zadnje u kojima bi netko mogao tražiti koncept romantične ljubavi), a s druge zato što se uklapa u niz raznožanrovskih aktivnih ženskih likova koji posvema odudaraju od predodžbi o pasivnim, trpećim i tek receptivnim ženskim likovima. Ovdje možda mogu spomenuti npr. Pavlovu ljubav iz romance *Albus kraj* (Botica 1996: 256–257), u kojoj nadaleko razvikana Marina ljepota osigura romanci zaplet, ali sretni rasplet osigurava njezina proaktivnost i pamet, pa se pokazuje aktivnijom od muža i pametnijom od kralja.

Proaktivnom, pametnom, domišljatom i snažnom pokazat će se i Arvatka divojka, a upravo će takav njezin lik biti onaj koji omogućuje partnersku ljubav između nje i Bećir-age. Pjesma o Arvatki divojki objavljena je i u izboru edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, pod br. 19 (Bošković–Stulli 1964) i u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, također pod br. 19 (Dukić 2004). Bošković–Stulli je donosi pod naslovom *Arvatka divojka u carevoj vojsci*, a Dukić pod naslovom *Harvatka divojka i valjen Bećir-aga*.¹¹

Pjesme koje tematiziraju djevojku ratnicu mogu se pratiti transkulturalno u različitim evropskim usmenim tradicijama (sefardska, portugalska, njemačka, talijanska, francuska, mađarska, hrvatska i druge južnoslavenske usmene tradicije), kako je to prateći baladne (pa i one s većom protegom epskoga) realizacije tog modela pokazala Simona Delić (2014). Nju su naročito zanimale pripovjedne sekvence slavonskih pjesama o djevojci ratnici pokazujući da te sekvence odgovaraju pripovjednim sekvencama »'južnoeuropskog' tipa te međunarodn[ih] balad[a] poznat[ih] pod različitim naslovima (*La doncella guerrera, La fanciulla guerriera* itd.)« (isto: 80). Pripovjedne su sekvence tog modela :

11 Dukićev je naslovni izbor bolji s obzirom na ono što se u pjesmi stvarno tematizira, a izbor Bošković–Stulli imenuje protagonisticu (Arvatka) onako kako se ona imenuje i u većem dijelu pjesme, jedino se u početnim stihovima imenuje kao Ervatka (grad se isto imenuje na početku kao Ervat, kasnije kao Arvat), a u muškome svom obličju ona je dosljedno nazivana Ervom barjaktarem.

1. Poziv na vojsku ostarjelom ocu; 2. Razgovor kćeri i oca; 3. Prerušavanje djevojke; 4. Sumnja u djevočin identitet; 5. Savjeti kako otkriti djevočin identitet i kušnje; 6. Odlazak/ ili bijeg iz vojske; pa ponekad i 7. Potjera; 8. Povratak kući i 9. Vjenčanje. (Delić 2014: 93)

Međutim, pjesma o Arvatki divojki nije balada već epska pjesma ne samo zbog narativne razvedenosti i broja stihova (485) nego i zbog načina oblikovanja iskušavanja, opisa bitke, razvedenog opisa opremanja junaka i većeg broja pripovjednih sekvenci. Ipak, unatoč svoj svojoj epskosti, ona se, za razliku od baladnih realizacija toga sižea, u bitnome ostvaruje kao pjesma u kojoj se paralelno prati razvoj ljubavi glavnih protagonista, koji, paradoksalno, za baladne modele te teme nije presudan.

Pripovjedne sekvence epske pjesme o Arvatki divojki mogu se podijeliti ovako:

1. Glas o ljepoti djevojke; 2. Opremanje junaka; 3. Prosidba; 4. Carev poziv Bećir–agi u vojsku; 5. Razgovor Bećir–age s majkom; 6. Prerušavanje djevojke u Ervu barjaktara; 7. Iskušavanje Erve barjaktara (koje, za razliku od modela koji navodi Delić, ovdje nije u svrhu provjere rodnog identiteta djevojke već u svrhu približavanja Bećir–agi i zadobivanja njegove pune pažnje); 8. Carev poziv Bećir–agi da izađe na megdan Dilitliji Luki; 9. Ponuda Erve barjaktara da izađe na megdan umjesto Bećir–age; 10. Bitka Erve barjaktara i Dilitlije Luke; 11. Careva nagrada Bećir–agi (dvije zlatne jabuke) za uspješnu bitku; 12. Predaja nagrade (careva muštuluka) Bećir–age Ervi barjaktaru (nagrade koja će kasnije služiti za prepoznavanje); 13. Povratak Bećir–age i njegovih vojnika; 14. Povratak Erva barjaktara u djevojački identitet; 15. Prepoznavanje; 16. Vjenčanje.

Bećir–agu zatječemo kad do njega stiže glas o neviđenoj ljepoti djevojke koju prose sa svih strana. Njezina je ljepota formulom izražena, broj i ugled njezinih udvarača daje joj na dodatnoj vrijednosti i potvrdi te ljepote:¹²

Od kada 'e svite postanuo,
nije lipši cvitak procvatio
što je sada na ovu godinu

12 U drugu svrhu o takvim tipovima formula za izražavanje ljepote na skupu *Ljubav radi ljubavi* govorila je Lidija Delić, pa ovdje samo upućujem na njezin rad u ovome zborniku.

u Ervatu gradu bielome,
 u Ervatu Ervatka divojka.
 Na curu su svati navalili:
 dvanest bana od dvanest zemalja,
 a trinest sa mora serdara,
 mlogo više aga i momaka
 al divojka za nikoga neće. (Dukić 2004: 177)

Prije agina odlaska u prosidbu velik je narativni prostor posvećen opremanju konja (u omjeru: opremanju junaka 10 stihova, a opremanju konja 30), što će se pokazati prilično bitnim jer se konj tu pokazuje kao falusna protega moći, junaštva i skrbničke sposobnosti (ono što u predodžbama pučke i popularne suvremene kulture počesto osigurava auto). Opremi djevojke koju resi majka ova pjesma osigurava tek dva stiha ne samo zato što su toposi opremanja junaka razvijeniji za epski model pjesama od toposa ukrašavanja djevojaka nego i zato što je njezin stvarni izgled zapravo irelevantan. Aga po nju dolazi zato što je *čuo* da je lijepa, a ona se u njega zaljubljuje zato što *vidi* da je lijep. Naime, kad aga konačno stigne do njezina grada, on konja razigrava na livadi, i ono što Arvatki prvo privuče pažnju nije nikako junak, nego upravo sjajan konj i po njemu zaključuje: »da mi konja dobar junak jaši« (Dukić 2004: 179). Ipak, kad konačno dospije pogledati junaka, i on joj se poprilično sviđi:

Kad Bećira cura ugledala,
 od mila joj oči postadoše,
 a niz obraz suze oboriše, (Dukić 2004: 179)

i to objasni svojoj majci: »ja ne vidi' lipšieg junaka« (Dukić 2004: 179). Zanimljivo je da pjesma ima potrebu objasniti njezinu zatravljenost, ali ne i aginu. On je još uvijek doživljava kao trofej, je li mu i osobno lijepa ili zanimljiva u tom trenutku je posve nevažno: on pita njezinu ruku, majka mu je daje, i to je sve. Udvarački poduhvat je gotov. Pripreme za svadbu prekinut će carev poziv, a aga će, između svadbe i cara, izabrati cara, i to ne samo zato što mora nego i zato što mu je to osobno bitnije (kako je vidljivo iz razgovora s majkom). Ali djevojka se ne da smesti, preoblači se u muško odijelo, predstavlja se kao Ervo junak i odlazi k njemu i njegovim vojnicima na bojno polje. Pritom ona ne odlazi, kao što odlazi u baladnim inačicama

koje analizira Delić, zato da zamijeni starog oca (2014), nego je njezin odlazak motiviran zapravo ljubavlju i željom da bude blizu agi («od žalosti kose obrijala», Dukić 2004: 181), i njezino se oblačenje i oprema kratko opisuju kao što veće približavanje izgledu i ponašanju age, kao naznaka njihova budućeg partnerskoga odnosa: »pak uzimlje pritila konjica / kano oni valjen Bećir-age. / Na se meće junačko odilo / ka odilo valjen Bećir-age« (isto: 181). U svakom se nadmetanju pokazuje boljom i uspješnijom od njegovih vojnika, a na kraju, u trećem mu spašava i glavu, zbog čega joj daje dvije zlatne jabuke koje kasnije funkcioniraju kao znak prepoznavanja, odnosno kao dokaz da je upravo ona Ervo. No prije toga zajedničkim vojnikanjem i bitkama aga Erva toliko zavoli kao osobu da je posve nezainteresiran za onu lijepu trofejnu djevojku s početka. Kad se ona konačno preobuče u djevojku, agi svadbena svečanost prolazi nevoljko i u tuzi što se Ervo nije vratio. Ta je agina navezanost i bliskost koju je s Ervom uspostavio takva da i njegovi vojnici zabrinuto pitaju djevojku (a zapravo Ervu barjaktara sad već povraćenog u djevojački identitet) kako će se uopće pojaviti agi bez njega, dok sam aga na djevojku i svoju buduću ženu uopće ne reagira, zapravo je prihvaća tek zbog poslušna majci («haje i ne haje»). Također, ona mu se otkriva tek nakon što se uvjerila u njegovu ljubav prema Ervi barjaktaru (odnosno njoj samoj izvedenoj u muškom rodu) s kojim je aga razgovarao, koji se umjesto njega borio, čiju lojalnost i vještinu poznaje i cijeni, s kojim je uspostavio odnos bliskosti (neovisno o hijerarhijskom odnosu aga — vojnik), koji mu je, dakle, omilio kao osoba i bez koga više ne može.

»Di si, Ervo, moje desno krilo?
 Ti si moju zaminio glav'!
 Pa on pade po meku dušek, u
 kad evo ti prid kulu svatovi,
 među svatim lipa divojka.
 Stara mu je besidila majka:
 »Moj Bećire, moje dite drago!
 Sađi, sinko, doli na avliu,
 pak ti skini sa konja divojku,
 iznesi 'e na bielu kulu!
 Za to Bećir 'aje i ne 'aje.
 Stara ga je zaklinjala majka:
 »Ajde, Bećo, moje dite drago!«

Žao mu se bilo ujat majci,
 [...]

Kad je večer za večerom bilo,
 pak besidi valjen Bećir–ago:
 »Di si, Ervo, moje desno krilo!
 Da sam znajo tebe izgubiti,
 ja se ne bi oženio nikada!« (Dukić 2004: 189)

Prepoznavanje omogućuje skladno sastavljanje onoga što se najprije moralo rascijepiti (s jedne strane djevojka u ulozu ljepotice/ trofeja, s druge strane njezina želja da ju se vidi i kao osobu), ali da bi to bilo moguće i ostvarivo, najprije se ona morala »izvesti« u muškom rodu. Tim se postupkom u epskom svijetu pjesme ostvarila ljubav kao odnos dviju osoba, kao partnerski odnos, a ne samo kao odnos dviju društvenih uloga (muža i žene). Nakon prepoznavanja — na koje Arvatka pristaje tek kad se potpuno uvjeri u to da je aga voli kao osobu (»A kad čula lipa divojka / da joj cvili valjen Bećir–ago / od mila joj oči postadoše«; isto: 189) — rascijepljeni identitet Arvatke divojke kao trofejne ljepotice i Erve barjaktara kao omiljenog druga, »sastavlja se« i omogućuje i puninu sreće:

A kad Bećir riči razumio,
 on se biše začudio
 i Mamedu svome zavalio,
 da Bog dade i srića Božja,
 da mu dade divojkom junaka,
 baš junaka Ervu barjaktara,
 a divojku Ervatkinju mladu. (Dukić 2004: 188)

4. ZAKLJUČAK

U prvom slučaju, ljubavi u baladama na primjeru najpoznatije balade, *Asanaganice*, pokazalo se kako tragični kraj junakinje nije rezultat samo sukoba unutar krutog patrijarhalnog poretka nego upravo i sukoba dvaju stidljivih proboja individualnosti njezinih glavnih protagonista, ili barem kako je velika vjerojatnost da ju je onodobna evropska publika (kao svojevrsna emocionalno–tekstualna zajednica zatravljenja njome i preko nekih od najpoznatijih književnih pera koja su je prevodila) čitala i razumijevala i u kodu romantične ljuba-

vi, ali ujedno i to da je usmena emocionalna zajednica, u kojoj je u nekom obliku i dalje živjela, imala potrebu naglasiti drugu emociju — majčinsku ljubav i tragediju majke. Koncept romantične ljubavi ovdje je propitan iz perspektive recipijenta, iz želje da se naglasi da to što čitamo i/ili slušamo u nekom tekstu ovisi i o prevladavajućoj paradigmi one emocionalne i tekstualne zajednice koja čitano i/ili slušano prima u određenom razdoblju, a dobri tekstovi uvijek imaju dovoljno aktivacijske snage i potencijala u sebi da to omoguće: jer u svojoj prvoj inačici Asanagicu jest moguće očitati i kao ljubeću i pateću ženu i kao ljubeću i pateću majku i to istodobno, samo različite su je zajednice dobro primale iz različitih razloga.

Epska pak pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* nije tek epska pjesma o junakinji iz kataloga međunarodno raširenog motiva djevojke ratnice nego i epska pjesma koja prurušavanjem i rascjepljivanjem ženske protagonistice u dva rodna identiteta (lijepa djevojke i lojalnog, emocionalno bliskog bojnog druga) i završnim spajanjem tih dvaju identiteta osigurava neke elemente koda romantične ljubavi (zatravljenost, kušnje, prepreke koje prolazi Arvatka), ali još i više koncept ljubavi kao punog partnerstva. Pri tom se partnerska ljubav uspostavlja iz perspektive muškoga lika koji ju osvješčuje tek na kraju, a koncept i romantične i partnerske ljubavi iz perspektive ženskoga lika. Na koncu, to je epska pjesma dvostruke subverzije: prvo, u epski svijet »krijumčari« široko narativno razvedeni razvoj ljubavne priče; drugo, ženski se lik pokazuje dvostruko aktivnijim — i u ulozi junaka na bojnome polju i u ulozi junakinje u »ljubavnom boju«, tj. u osviještenosti vlastitih emocija i poduzetnosti da se one obostrano ljubavno realiziraju. Da je, dakle, Bećir-aga prihvati i kao osobu, a ne samo kao funkciju (jer udaja za njega joj ionako ne bi bila izmaknula).

LITERATURA

- Andrić, Nikola. 1975. »Motiv 'Hasan-aginice'«, u: Isaković 1975: 439–452.
 Barić, Henrik. 1975. »Tragika u pesmi o Hasanagicini. Pokušaj književne interpretacije«, u: Isaković 1975: 453–466.
 Botica, Stipe. 1996. *Usmene lirske pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska [Stoljeća hrvatske književnosti, knj. 9].

- Bešker, Inoslav. 2007a. »Asan–Agina ubojita riječ. Antiteze i enigme glede Asanaginice«. *Književna republika* 10–12: 171–183.
- Bešker, Inoslav. 2007b. *I Morlacchi nella letteratura europea*. Roma: Il calamo.
- Bošković–Stulli, Maja [prir.] 1964. *Narodne epske pjesme II*. Zagreb: Matica hrvatska — Zora [Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 25].
- Bošković–Stulli, Maja. 1978. »Usmena književnost«, u: Maja Bošković Stulli i Divna Zečević. 1978. *Usmena i pučka književnost*. Zagreb: Liber — Mladost, 7–353 [Povijest hrvatske književnosti, knj. 1].
- Burian, Václav. 1975. »Kopitar kot inspirator in propagator prvih Vukovih zbirki narodnih pesmi. Poglavlje iz daljše studije o Kopitarju«, u: Isaković 1975: 304–309.
- Delić, Simona. 2001. *Između klevete i kletve. Tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Delić, Simona. 2014. »Slavonske inačice pjesme o djevojci–ratnici u hrvatskoj usmenoj tradiciji u komparativnom kontekstu: književno–antropološki pristup zapletu i liku«, *Scrinia Slavonica* 14, 1: 79–106.
- Dukić, Davor [prir.] 2004. *Usmene epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska [Stoljeća hrvatske književnosti. knj. 71].
- Erlich, Vera. 1971. *Jugoslavenska porodica u transformaciji. Studija u tri stotine sela*. Zagreb: Liber.
- Ć[určin], M[ilan]. 1932. »*Hasanaginica* u narodu (Meštrovićeva verzija)«, *Nova Evropa* 15, 3–4: 119–130.
- Ć[určin], M[ilan]. 1932. »Mladi Gete kao prevodilac *Hasanaginice*«, *Nova Evropa* 15, 3–4: 110–119.
- Esih, Ivan. 1931. *Balada i drama »Hasanaginica« u češkoj literaturi*. Zagreb: Tisak Zaklade tiskare narodnih novina.
- Fortis, Alberto. 1774. *Viaggio in Dalmazia*. Venecija: Presso Alvise Milocco, all'Apolline.
- Fortis, Alberto. 2004. *Put po Dalmaciji*, prir. Josip Bratulić. Split: Marjan tisak.
- Georgijević, Krešimir. 1975. »Murkova *Hasanaginica*« u: Isaković 1975: 403–410.
- Goethe, J[ohann] W[olfgang]. 1975. »Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga«, u: Isaković 1975: 76–86 [prijevod iz 1778].
- Isaković, Alija [prir.] 1975. *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*. Sarajevo: Svjetlost.
- Janković, Mira. 1955. »Tri engleska prijevoda *Hasanaginice* u Škotskoj«, *Rad JAZU* 304: 135–158.
- Kapetanović, Amir. 2017. »Emocionalni svijet *Osmana* i *Osmanščice*«, *Croatica* 41 (61): 131–153.
- Karadžić, Vuk Stefanović. 1894. *Srpske narodne pjesme*, knjiga treća, prir. Ljubo Stojanović. Biograd [Beograd]: Štamparija Kraljevine Srpske. [Priređeno prema bečkome izdanju iz 1846.]

- Karaman, Srećko Dujam. 1882. »Narodna pjesma iz Spljeta [*Hasanaginica*]«, *Slovinac* 5, 23: 497–498.
- Krnjević, Hatidža. 1975. »*Hasanaginica*. Prilog proučavanju usmenih balada«, u: Isaković 1975: 467–496.
- Kuić, Ranka. 1975. »Kolridž i *Hasanaginica*«, u: Isaković 1975: 281–286.
- Lenz, Karl. 1998. »Romantische Liebe — Ende eines Beziehungsideals?«, u: *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, ur. Kornelia Hahn i Günter Burkart. Opladen: Leske und Budrich Verlag, 65–84.
- Lucerna, Camilla. 1909. *Zur Asanaginica*. Zagreb: M. Breyer [Studienblätter zur kroatischen und serbischen Literatur].
- Lucerna, Camilla. 1905. *Die südslavische Ballade von Asan Aga Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe*. Berlin: Verlag von Alexander Duncker.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Zagreb: Naklada MD.
- Lukežić, Iva. 2005. »Dijalektološko čitanje Fortisove *Asanaginice*«, *Čakavska rič* 23, 1–2: 101–129.
- Lüthi, Max. 1973. »Familienballade«, u: *Handbuch des Volksliedes*, Band I: Die Gattungen des Volkliedes, ur. Rolf Brednich et. al. München: Wilhelm Fink Verlag, 89–100.
- Medenica, Radoslav. 1975. »Matija Murko: 150 godina godina *Asanaginice* u literaturi i usmenom predanju«, u: Isaković 1975: 411–421.
- Miklošič, Franc. 1975. »O Goetheovom *Klagensang von der edlen Frauen des Asan Aga*. Historija originalnog teksta i prevoda«, u: Isaković 1975: 328–340.
- Muljačić, Žarko. 1975. »Od koga je A. Fortis mogao dobiti tekst *Hasanaginice*«, u: Isaković 1975: 39–49.
- Murko, Matija. 1935. »*Asanaginica* sa Šipana«, *Nova Evropa* 28, 4–5: 112–119.
- Murko, Matija. 1975. »150 godina *Asanaginice* u literaturi i usmenom predanju«, u: Isaković 1975: 363–402.
- Nodier, Charles. 1975. »La Femme d'Asan«, u: Isaković 1975: 174–176. [Prijevod iz 1821.]
- Mérimée, Prosper. 1975. »Triste ballade de la noble épouse d'Asan-Aga« u: Isaković 1975: 184–190.
- Pavlović, Cvijeta. 1998. »Morlacchism according to the novel *Les Morlaques* by Justine Wynne the Countess Rosenberg Orsini (Venice, 1788)«, *Narodna umjetnost* 35, 1: 255–275.
- Rosenwein, Barbara H. 2006. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: NY Cornell University Press.
- Rosenwein, Barbara H. 2015. »Problemi i metode istraživanja povijesti emocija«, *Historijski zbornik* 68, 2: 441–458.
- Rožnay, Samuel. 1975. »Nařikani nad manželkau Asan Agy. Z morlackého«, u: Isaković 1975: 499–501. [Prijevod iz 1818.]

- Rudan, Evelina. 2018. »Kodiranje straha u suvremenim proznim žanrovima — prilog istraživanju emocija iz folklorističke perspektive«, u: *Hrvatski prilozi 16. međunarodnom slavističkom kongresu*, ur. Stipe Botica et al. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Hrvatski slavistički odbor, 139–150.
- Rudan, Evelina i Josipa Tomašić. 2015. »Usmene balade i njihovi prostori«, u: *Balkanski folklor jako kod interkulturovy II*, ur. Vesna Petreska i Joanna Rečkas. Skopje–Poznanj: Institut za folklor »Marko Cepenkov«; Sveučilište Adama Mickiewicza, 93–115.
- Sardelić, Mirko. 2020. »Kultura i jezik emocija: prožimanja hrvatske književnosti i svakodnevice« u: *Emocije u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 48. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Lana Molvarec i Tatjana Pišković. Zagreb: FF press i Zagrebačka slavistička škola, 173–194.
- Šeremet, Vahida. 2013. *Studija »Hasanaginice« od 1646. godine do danas. Knjiga puta do ishodišta*. Tuzla: Print Com.
- Truhelka, Jagoda. 1975. »Južnoslavenska balada o Hasanaginici i njezin prijevod od Goethea. Napisala Kamila Lucerna, učiteljica u Zemaljskom ženskom liceju zagrebačkom«, u: Isaković 1975: 129–152.
- Vaillant, André. 1975. »Vuk Karadžić i *Hasanaginica*« u: Isaković 1975: 316–324.
- Werthes, Clemens. 1975. »Klagensang von der edlen Braut des Asan–Aga«, u: Isaković 1975: 70–73.

Love in the Time of Oral Genres

Summary

This paper analyses the streaks of individuality in oral genres, which, from the researcher's perspective, function as genres of high character typification as well as high stereotypisation of relationships between them. These genres and their specific actualizations mostly originated in premodern times, i.e. before the concept of a person "as a unique and free individual" (Lenz 1998). The intention of this paper is to demonstrate, on the example of ballads and epic poems, that the streaks of individuality are realized precisely in the field of symbolic coding of love and intimacy. Ballads are the genre whose actualization of tragedy often takes place in a space of conflict between individual needs (and/or desires) and social norms and values; however, this need is more often related to security, eg home (Rudan, Tomašić, 2012) than to romantic love. Epic poems, on the other hand, primarily establish the concept of heroes and important events, so the exploration of the concept of love in them seems like an endeavor that is already doomed to fail. In the first case, the case

of love in ballads, as seen in the example of the most famous ballad, *Asanaginica*, the paper demonstrates that the tragic end of the heroine is not only the result of a conflict within a rigid patriarchal order but also of the conflict between two timid streaks of the individuality of its main protagonists, as well as ways of distinguishing reception within two different 'emotional communities' (B. Rosenwein, 2006, 2015). It also shows that the epic poem *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* is not only a poem about a heroine that was selected from an array of the internationally spread motif of a warrior girl, but it hints at the concept of love as a partnership.

Keywords: ballad, epic oral poem, genre, affective turn, *Asanaginica*, *Arvatka divojka*, emotional community, reception, romantic love, active female character, girl warrior, oral community