

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

Zagreb, 17. veljače 2014. godine

**ROMANSA, NACIJA I PATRIJARHAT U ŠENOINU
*ZLATAROVU ZLATU I ZAGORKINOJ KĆERI LOTRŠČAKA***

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentorica:

Dr. sc. Marina Protrka Štimec, doc.

Studentica:

Mateja Ištok

Sadržaj

1. Uvod.....	2
2. Šenoin roman <i>Zlatarovo zlato</i>	3
2.1. Historia est magistra vitae	4
3. Marija Jurić Zagorka: <i>Kći Lotrščaka</i>	6
3.1. Okolnosti pisanja i mjesto u kanonu	8
4. Uloga hrvatske književne periodike u popularizaciji <i>Zlatarova zlata</i> i <i>Kćeri Lotrščaka</i>	9
4.1. <i>Zlatarovo zlato</i> i <i>Kći Lotrščaka</i> kao popularni romani.....	10
5. O žanru romanse.....	13
5.1. Struktura romanse prema Northropu Fryeu.....	15
5.2. Teorija romanse prema Kristin Ramsdell.....	19
6. <i>Zlatarovo zlato</i> kao romansa	23
6.1. Elementi romanse u <i>Zlatarovu zlatu</i>	25
6.2. Dora i Pavao kao junaci romanse	27
6.3. Klara i Grga – likovi suparnici	29
6.4. Elementi usmenoga u <i>Zlatarovu zlatu</i>	31
7. Popularna povijesna romansa Marije Jurić Zagorke	33
7.1. Obrazac idealne romanse i <i>Kći Lotrščaka</i>	33
7.2. Junaci romanse i njihova karakterizacija.....	38
7.3. Likovi suparnici.....	42
7.4. Mit i intertekst u <i>Kćeri Lotrščaka</i>	44
8. Odnos autora prema nacionalnoj imaginaciji	48
8.1. Uloga književnog kanona u oblikovanju nacionalnog identiteta.....	49
8.2. Šenoin zagovor egalitarizma	51
8.3. Zagorkina kritika Crkve kao institucije.....	55
9. Patrijarhalne društvene vrijednosti	58
9.1. Pitanje junakinjina djevičanstva	62
9.2. Institucija braka	63
10. Zaključak.....	64
11. Popis literature.....	66

1. Uvod

August Šenoa i Marija Jurić Zagorka autori su koji su svojim književnim radom ostavili neizbrisivi trag u novijoj hrvatskoj književnosti. August Šenoa, kao predstavnik protorealizma, svojim je povijesnim romanom *Zlatarovo zlato* otvorio vrata romanesknoj produkciji u Hrvata, a Marija Jurić Zagorka, ključno ime hrvatskog modernizma, krenula je tim putem udahnuvši mu svježinu postavši tako jednom od najpoznatijih predstavnica tzv. popularne književnosti. Šenoa i Zagorka živjeli su u povijesno i politički različitim vremenima za Hrvatsku, ali i podjednako burnim što se odrazilo i na njihov književni rad. Književna periodika 19. stoljeća koja je redovito objavljivala romane u nastavcima odigrala je važnu ulogu u afirmaciji hrvatskoga romana i stvaranju stalnog hrvatskog čitateljstva. Na samom kraju 19. stoljeća dolazi do pravog širenja hrvatskog recepcijskog obzora te do profiliranja čitateljskih publika od kojih svaka, s obzirom na svoje intelektualne potencijale i estetske zahtjeve, preferira svoje književno štivo. Veliki je doprinos u proizvodnji i afirmaciji hrvatskog popularnog romana te procesu širenja hrvatskoga čitateljskog kruga u prvoj polovici 20. stoljeća dala Marija Jurić Zagorka koju mnogi smatraju najčitanijom hrvatskom spisateljicom. Osim u Zagorkinim romanima i u Šenoininim se povijesnim romanima mogu uočiti mehanizmi popularnog izrazito važni za razumijevanje njegovih djela, a koji su neodvojivi od temeljne podloge žanra romanse u okviru kojega će se promatrati Šenoin roman *Zlatarovo zlato* te Zagorkin roman *Kći Lotrščaka*. Radnja romana temelji se na povijesnim činjenicama, ljubavna je pripovijest u središtu obaju romana te je u njima prisutan stalež koji je na vlasti i teži tomu da svoje ideale prikaže u nekom obliku romanse u kojemu glavnu ulogu imaju časni i pošteni junaci te (fizički i duhovno) lijepe junakinje. Sve navedeno pridonosi odabiru upravo ovih dvaju romana, koji su dijelom obavezne školske lektire te se sastoje od samo jednoga dijela pa su time donekle uhvatljiviji za pregledan prikaz u daljnjim poglavljima, za temu ovog diplomskog rada. U prvim će se poglavljima ukratko opisati izabrani romani te će biti ocijenjeni u širem kontekstu kulturnog pamćenja žanra romanse. U daljnjim će se poglavljima usporediti njihov diskurz, odnos autora prema nacionalnoj imaginaciji prisutan u njima te će se promotriti patrijarhalne društvene vrijednosti prisutne u njima.

2. Šenoin roman *Zlatarovo zlato*

Ključnu stepenicu u razvoju hrvatskog romana predstavlja August Šenoa (1838.-1881.). Smatra se tvorcem hrvatskog modernog romana koji je kao žanr kanonizirao svojim povijesnim romanima. Uza sve to, Šenoa je autor prvog¹ hrvatskog estetski relevantnog romana *Zlatarovo zlato* (usp. Nemeč 1994: 79). Roman je prvotno izlazio u nastavcima u *Viencu*,² a kao knjiga prvi je put tiskan 1872. godine u Zagrebu s podnaslovom *Roman iz prošlosti zagrebačke* (usp. Frangeš 1975: 342). Radnja romana podijeljena je na dvadeset i šest poglavlja, odvija se na području Zagreba, Samobora i Medvedgrada između 1574. i 1592. godine, „za kraljevanja Makse Drugoga, a banovanja biskupa Đure Draškovića“ (Šenoa 2004: 7). Radnja romana iznesena je u dvije paralelne, međusobno isprepletene fabule: povijesnoj i ljubavnoj. Prva prikazuje sukobe Zagrepčana sa Stjepkom Gregorijancem oko posjeda i povlastica te političke spletke, a druga nesretnu ljubav (koju ugrožava staleška razlika) između plemića Pavla Gregorijanca i građanke Dore Krupičeve.

Središnje mjesto u *Zlatarovu zlatu* zauzima grad Zagreb koji Šenoa literarno oblikuje te se „sav posvećuje Zagrebu koji mu je najbliži, najpoznatiji“ (Frangeš 1957: 224). Tomu najbolje svjedoči kraj romana: „*Divna si, bujna si zelen-goro rodnoga mi kraja, ti prvi vidiku moga djetinjstva. I dignem li oči prema tebi, kada večernje sunce poigrava vrhom i dolom, kad svoje zlato prosiplje tvojim zelenilom, tu bude se u mojoj duši slike iz davne davnine, vrli junaci, uznosite gospe, ljuti silnici, bijedni kmetovi, a stari Medvedgrad, plamteći živim rumenilom, kao da je opet oživio! Al nije! Ruši se stara gradina, ruši: no dalje, dolje pod gorom, uspinje se sjajan, snažan kao mladahan junak – naš Zagreb grad*“ (Šenoa 2004: 287). Šenionu ljubav prema Zagrebu te iskazana kritičnost, naročito prema Zagrepčanima, gotovo da su „opće i poznato mjesto u povijesti hrvatske književnosti“ (Marks 1998: 28).

¹ Povijesti književnosti navode Miroslava Kraljevića kao autora prvog romana (*Požeški đak*, 1863.) u novijoj hrvatskoj književnosti (usp. Frangeš 1975: 179). August Šenoa u svojem članku *Naša književnost* smatra da je roman *Požeški đak* „pripovijetka za mladež, a ne roman“ (Šenoa 1996: 11). Prvi povijesni roman novije hrvatske književnosti nije napisao August Šenoa, već Ivan Krstitelj Tkalčić (1840.-1905.) koji je 1866. godine u Zagrebu objavio svoj roman *Severila ili slika iz progonstva kršćanah u Sisku* (usp. Nemeč 1992:156). Šenoi se daje prvenstvo jer on u hrvatsku književnost uvodi posve novu koncepciju povijesnog romana.

² Roman *Zlatarovo zlato* objavljuvan je u nastavcima od 5. kolovoza 1871. do 30. prosinca 1871. godine (od 31. do 52. broja) (usp. Frangeš 1975: 342).

2.1. *Historia est magistra vitae*³

Književna kritika uglavnom se slaže da je Šenoa suvereno vladao hrvatskom književnom scenom cijelo jedno desetljeće, točnije od 1865. do 1881. godine pa se to razdoblje u hrvatskoj književnosti naziva „Šenoim dobom“. Šenoino je doba obilježeno procvatom i afirmiranjem hrvatskog romana, koji postaje najomiljenijom književnom vrstom ujedno stvarajući i hrvatsku književnu publiku (usp. Marks 1998: 31). Šenoino doba, kao književno razdoblje, obilježeno je dualizmom romantike i realizma. Šenoa se u svojim programatskim, teorijskim tekstovima, doduše, zalagao za realizam, ali se nikada u potpunosti nije mogao osloboditi romantičarskih elemenata pa su u njegovim djelima prisutni tragovi romantičarske estetike koja se najjasnije uočava u njegovim povijesnim romanima.

Model povijesnog romana u europske je književnosti uveo škotski pjesnik i romanopisac Walter Scott (1771.-1832.) često nazivan i „ocem povijesnog romana“ (usp. Nemeč 1992: 159). Šenoa je njegov model povijesnog romana prilagodio „specifičnim hrvatskim prilikama i domaćoj književnoj tradiciji. Bit je toga romanesknog modela vjerna rekonstrukcija povijesnih zbivanja nastala kao rezultat istraživanja autentičnih dokumenata i povijesnih izvora. Za Šenou povijest više nema funkciju pozadine i kulise zbivanja: ona je akter romanesknoga svijeta i bitan čimbenik narativne progresije. Ona je utakana u radnju i na nju bitno utječe“ (Nemeč 1992: 159). Na koje se povijesne izvore i svjedočenja u svojim romanima pozivao Šenoa, što je preuzeo i odakle je crpio građu, a što je izmislio, kako je povezivao povijesne⁴ činjenice i stvarne povijesne osobe s fikcionalnim likovima, upozorava Antun Barac u studiji *Šenoa* (1926). Barac je, analizirajući roman *Zlatarovo zlato*, izveo osnovne zaključke o Šenoinoj tehnici povezivanja osnovnog žanra (povijesnog) sa sekundarnim (romantičkim): „Kao što se na historijskim činjenicama osniva onaj dio romana, gdje se govori o plemićima i političkim prilikama u Hrvatskoj, isto se tako na historijskim

³ Povijest je učiteljica života (Ciceron). *Historia est magistra vitae* geslo je za kojim Šenoa poseže tvrdeći pritom da ta Ciceronova uzrečica nalazi najbolje mjesto u povijesti Hrvata.

⁴ Šenoa u proslavu romana naslovljenom *Štiocu* iznosi metodologiju svoga rada te otkriva na koju se historiografsku građu oslanjao prilikom pisanja romana: „Nu, ne mogu da ti ne dokažem kako je knjiga postala. Premećući u arhivu grada Zagreba stare zaprašene hartije, u koje od sto godina nije bila ruka dirnula, naidoh i na ljutu i krvavu pruu među silnim podbanom Gregorijancem i građanima zagrebačkim. (...) Stao sam slagati listine, čitati i čitati do zlovolje. Kupio sam ovdje, kupio ondje, prebiraio zapisnike, račune, učio knjige i stare i nove“ (Šenoa 2004:5). Također, u *Tumaču*, na kraju romana, Šenoa donosi i detaljan popis autora i naslova koji čine historiografski materijal romana.

dokumentima osniva i prikazivanje građanskoga života. Nijedno ime građanina nije izmišljeno, a i najsitnije napomene iz tadanjega života baziraju se na spomenicima. Izmišljena je u romanu samo fabula i neka lica, koja u raspletu te fabule igraju važniju ulogu, no za karakteristiku vremena nisu važna. Izmišljene su Dora i paprenjarka Magda, izmišljeni su Jerko i Čokolin. (Možda je samo ime našao Šenoa u dokumentima.) Svoju fabulu iskonstruirao je Šenoa na osnovu činjenice, što je Gregorijanec bijesno napao na zlatara Krupića, a taj se moment dao bolje objasniti kakvim nepoćudnim privatnim odnošajem negoli samom parnicom s gradom. Stjepko Gregorijanec imao je dva sina, Nikolu i Pavla, koji je umro g. 1604. kao konjički časnik, veoma bogat, bez nasljednika - i evo veze s Krupićem i pomisli na nesretnu, romantičnu ljubav, zbog koje se Pavao nije htio ženiti“ (Barac 1926: 56).

Šenoina je koncepcija povijesnog romana rezultat nezadovoljstva zatečenim stanjem u hrvatskoj književnosti s ciljem da se ono pomijeni i poboljša. Svoje je nezadovoljstvo jasno iznio u svojem programatskom spisu *Naša književnost* (objavljen u *Glasonoši* 1865. godine): „*Naša novelistika? Jao i pomagaj! Kad čovjek poznaje ponešto hrvatsku i srpsku povijest, gdje mu se javlja toliko zanimivih zgoda, toliko sjajnih glava, kad motri naš sadanji tako bujni i raznoliki život, a kad gleda naše izvorne pripovijetke, kako da mu je onda pri duši? Mnogo toga nemamo, a što imamo, do malo iznimaka je cigli korov*“ (Šenoa 1996: 11).

Uvrštavajući historiografsku građu⁵ u svoje romane, njihove proslave, odnosno završne opširne tumače povijesnih događaja i ličnosti, Šenoa prožima fikcionalno i historijsko s tim da historiografski materijal osigurava vjerodostojnost naracije, a naracija suhu povijesnu građu čini zanimljivijom te životnijom. Poticaj, odnosno predložak nastanku Šenoina književna djela uvijek je neki stvarni povijesni događaj oprimjeren povijesnim dokumentima oko kojega Šenoa stvara fikcionalna zbivanja čiji su glavni junaci ili izmišljeni ili historijski posve beznačajni (usp. Nemeč 1994: 84). Svojom je koncepcijom povijesnog romana, Šenoa stvorio „čitateljsku publiku kojoj je roman postao omiljenim štivom, stvorio repertoar likova i tipova koji će dugo biti uzorom mnogim našim romansijerima, anticipirao naš prozni realizam te kodificirao i modernizirao urbanu štokavštinu kao nov prozni govor“ (Nemeč 1992: 157).

⁵Autor je glavne poticaje za pisanje ovoga djela dobio iz Kukuljevićeve studije *Zgode Medvedgrada* (1854), iz Krčelićeva djela *Historia ecclesiae zagrebiensis* (1770), ali i iz spisa o parnici između Zagrepčana i Stjepka Gregorijanca te *Kronika* (1578) Antuna Vrameca. Osim toga u djelu su korišteni i drugi historiografski materijali: saborski zaključci, govori, gradske peticije i sl.

3. Marija Jurić Zagorka: *Kći Lotrščaka*

Marija Jurić Zagorka (1873.⁶-1957.) prva je profesionalna novinarka na hrvatskim prostorima i najčitanija hrvatska spisateljica (usp. Nemeč 2006: 211). Njezini su romani većinom izlazili u nastavcima, kao podlistak u različitim novinama. Takvim izlaženjem romana, Zagorka je, kako bi zadržala čitateljsku pozornost, uspjela razviti posebnu tehniku rasta napetosti, odgađanja razješenja zagonetke te prekidanja radnje u najnapetijem trenutku (usp. Nemeč 2006: 213). Postigla je golemi uspjeh: novi nastavci njezinih romana s nestrpljenjem su očekivani, naklade novina su rasle, urednici su bili zadovoljni te tražili nove nastavke. Odlučujući je poticaj za pisanje romana Zagorki dao đakovački biskup Josip Juraj Strossmayer. Zahvaljujući njegovoj financijskoj potpori, tiskana su prva Zagorkina djela aktualne društvene tematike: kratki roman *Roblje* (1899) te „izvorna pripoviest iz zagrebačkoga života“ *Vlatko Šaretić* (1903) (usp. Nemeč 2006: 212).⁷ Osim što je Strossmayer bio Zagorkin „sponzor“, on joj je predložio i pisanje romana s građom iz hrvatske povijesti u kojima je on vidio „oružje“ pomoću kojega će se istisnuti strani, uglavnom njemački, romani. Zagorka je prijedlog prihvatila i krenula proučavati hrvatsku povijest, a kao rezultat toga proučavanja nastala su djela koja se mogu pohvaliti velikom popularnošću kod čitateljske publike.

⁶ Zagorkina godina rođenja nije se mogla jednoznačno odrediti. Naime, nije sasvim sigurno koje je godine i kojega datuma rođena Marija Jurić Zagorka. Ako ćemo vjerovati natpisu na njejoj nadgrobnoj ploči, ona je rođena 1. ožujka 1879. Ipak, navedena godina teško da je točna s obzirom na to da bi, po njoj sudeći, Zagorka završila osnovnu školu s pet godina, a udala se s dvanaest. Dragutin Prohaska kao godinu njenog rođenja naznačuje 1876. što je ipak bliže istini s obzirom na to da je poznato kako mu je neke podatke o svom životu učinila dostupnima sama Zagorka, no ni o točnosti te godine nije se nikad očitovala. Zagorka ni u jednom od svojih autobiografskih tekstova, pa ni u romanu *Kamen na cesti*, nije točno rekla kad je rođena, no dala je naslutiti da bi se moglo raditi o 1873. ili o 1874. godini. O njenim su godinama još s više ili manje uspjeha, nagađali i Vladimir Kovačić, Bora Đorđević te Saša Vereš. Vladimir Kovačević osobno je poznao Zagorku stoga se veliko povjerenje poklanja „njegovoj“ godini tj. 1873. Ivo Hergešić također se priklanja toj godini, no ne posve jer po njegovom u obzir ipak dolaze još i 1876. te 1879. S Kovačevićem su se složili Đorđević i Vereš koji je smatrao da je Zagorka rođena na Novu godinu 1873. „Misterij“ Zagorkina datuma rođenja razriješen je te se točnim datumom njezina rođenja smatra 2. ožujka 1873.

⁷ Oba je romana Lasić pročitao na tragu postšenoinskog realističnog uzorka, nazvao ih je romanima pojedinca, aktancijske i fabularne dovršenosti s objektivnim naracijskim postupkom i naglašenom opisnošću (usp. Detoni Dujmić 1998: 155).

Uporišta radnji svojim romanima Zagorka je nalazila u povijesti u kojoj je vidjela „rezervat senzacionalnih priča“ (Detoni Dujmić 1998: 162) te čije je događaje prilagođavala zakonima priče. Osim historiografske građe, Zagorka koristi i apokrifne podatke te usmenoknjiževne oblike (ponajviše predaje i legende) u svojim romanima. Ipak, u prvome su planu strastvene ljubavne veze i spletke povezane s nacionalnom i socijalnom problematikom (usp. Nemeć 2006: 214). Pisala je mnogo i s lakoćom, ali još do danas nije izrađena potpuna bibliografija njezinih radova. Ipak, Dunja Detoni Dujmić (1998) smatra kako su njezina najpoznatija djela ona s historijskom i pseudohistorijskom pozadinom, a u te se romane ubraja i roman *Kći Lotrščaka* (1921-22) o čijoj popularnosti svjedoči i činjenica da je taj roman dramaliziran u pet slika od strane *Glumačke družine Histriion* u sklopu Zagrebačkog histriionskog ljeta 27. svibnja 1931. godine. Roman je pod naslovom *Kći Lotrščaka* izlazio u *Jutarnjem listu* (1919-20, 2839-3054) i u *Hrvatskoj metropoli* (1925, 1-45; 1926, 1-23) pod naslovom *Kaptolski antikrist* (usp. Kolanović 2006a: 453).

Radnja feljtonskog povijesnog romana *Kći Lotrščaka* smještena je u 16. stoljeće, a odvija se u Zagrebu i Turopolju. Tematska okosnica romana jest ljubav između Divljana i Manduše koja je u svezi s motivima iz pučkoga folklora (legende vezane uz Grič, Kamenita vrata te vrelo Manduševac). Povezanost s pučkim vidljiva je i u podnaslovu romana: *Čarobna priča o Manduši zlatokosoj i postanku slavnog kraljevskog grada na sedam kula*. Kao i u Šenoinu romanu, u Zagorkinu romanu *Kći Lotrščaka* grad Zagreb zauzima važno simboličko mjesto i, može se reći da grad Zagreb, „nije samo pozadina romanesknog zbivanja, već gotovo mitski junak čija romantizirana prošlost izbija iz svake stranice“ (Kolanović 2006a: 449). O Zagorkinu poznavanju grada Zagreba svjedoči Bora Đorđević: „Nije bilo dana u kojem ne bi bar malo vremena posvetila proučavanju prošlosti Zagreba. Taj stari, danas pomalo i zaboravljeni Zagreb, ona je izvanredno poznavala. U mladosti je obilazila historijske arhive u Budimpešti, Beču i nekim drugim gradovima te tamo uspijevala doći do nekih rukopisa iz prošlosti Zagreba koji ni danas našoj javnosti nisu dovoljno poznati, a još manje istraženi“ (Đorđević 1965: 10). Historiografsku građu koju je koristila prilikom pisanja romana, Zagorka navodi u bilješkama romana (Zagorka 2012: 249, 262, 273): *Brandenburgove orgije* – napisao povjesničar Sebaldo Branberger te djelo hrvatskog povjesničara E. Laszowskog *Povijest Turopolja*.

3.1. Okolnosti pisanja i mjesto u kanonu

Zagorka se, u svojoj desetogodišnjoj novinarskoj karijeri (1895.-1905.), prateći rad zajedničkog hrvatsko-ugarskog parlamenta u Budimpešti, afirmirala kao prva moderna novinarka i politička reporterka u jugoistočnoj Europi (usp. Fibrec 2006: 48). Njezin je uspon u novinarskoj karijeri bio brz, ali i obilježen onodobnom sustavnom društvenom marginalizacijom žena. U europskim političkim krugovima javno ju je podržavao Tomaš G. Masaryk, a jedno od rijetkih, i njoj najdražih priznanja u Hrvatskoj (jer joj je bilo upućeno kao ravnopravnom čovjeku) stiglo je od hrvatskog političara i novinara Frana Supila („Zagorčice, Vi ste muž na mjestu!“). Zagorka je, kao i mnoge europske spisateljice 19. i početka 20. stoljeća, bila onemogućena u dominantnom književnom (muškom) kanonu te se okrenula tradiciji pučke odnosno usmene književnosti, tj. marginaliziranim ili trivijalnim žanrovima proisteklim iz nje, iako je građu za romane pomno istraživala po bečkim i peštanskim arhivima. Suradivala je s mnogim časopisima pišući često anonimno ili pod pseudonimima⁸. Nikada se nije smatrala književnicom, nego „samo“ novinarkom, a na prigovore kritičara da piše za široke mase te podilazi njihovim niskim strastima odgovorila je s pozornice Hrvatskog narodnog kazališta uoči premijere *Gordane* (1940): „Jest! Istina je! Pišem za publiku, za široke slojeve – jer sam dio njihov i ništa drugo. Jest! Istina je! Pogodujem instinktima publike širokih slojeva, jer su njihovi i moji. A koji su to instinkti njihovi i moji? Sloboda! – Pravica! – Čeznja za poštenjem! – Želja za dobrotom i tvrdo uvjerenje, da dobrota jednom mora pobijediti zloću! A tko je ta publika? I tko su ti široki slojevi, kojima sam pisala i kojima pišem? To su oni, koji nose ideale – nose zastave, koji se za njih dadu zatvarati, za njih strijeljati! To su vrlo, vrlo uzvišeni slojevi i njima služiti, njima smjeti i moći pisati, vrlo je velika čast i golema milost“ (Nemec 2006: 217).

Stav prema Zagorkinu književnu stvaralaštvu i modelu pripovijedanja koji je zastupala nije bio afirmativan. Vrlo je često bila prešućivana i osporavana, njezina su djela nazivana „šundom“ u kojem se podilazi najnižim čitateljskim instinktima (usp. Nemec 2006: 211). Danas je Zagorka nezaobilazno ime hrvatske književnosti ne samo kada se govori o procesu širenja hrvatskog čitateljskog kruga nego i o „razvijanju jednoga tipa proznog pisma bez kojega bi hrvatska književnost bila bitno osiromašena“ (Nemec 2006: 211-212).

⁸ Neki od Zagorkinih pseudonima jesu: Zagorka, Petrica Kerempuh, Zagorska ružica te šifra Z (usp. Detoni Dujmić 1998: 154).

4. Uloga hrvatske književne periodike u popularizaciji *Zlatarova zlata* i *Kćeri Lotrščaka*

Veliku je ulogu u popularizaciji romana *Zlatarovo zlato* i *Kći Lotrščaka* odigrala hrvatska književna periodika vremena u kojem su ti romani objavljeni. Kako je već spomenuto, *Šenion* je roman objavljen u časopisu *Vienac*, a *Kći Lotrščaka* izlazila je u nastavcima u *Jutarnjem listu* te *Hrvatskoj metropoli*. Kako je u novinama i književnim časopisima bilo nemoguće u jednom broju objaviti čitav roman, tekst se morao „podijeliti“ na manje cjeline. Romani u nastavcima objavljeni u hrvatskoj književnoj periodici namijenjeni su masovnoj konzumaciji kako bi se hrvatsku čitateljsku publiku odvratilo od čitanja stranih romana. U odnosu na europsku⁹ književnost u kojoj već u prvoj polovici 18. stoljeća dolazi do velikih promjena¹⁰ u čitateljskoj strukturi te se nekad homogena čitateljska publika, koju je činio malen elitni sloj intelektualaca i obrazovanog stanovništva, počinje raslojavati s obzirom na interese, ukuse, a kao rezultat toga bujanje je popularnoga štiva koje nije iziskivalo preveliku naobrazbu, znanje, odnosno čitateljsku kompetenciju, u Hrvatskoj je situacija specifična¹¹ (usp. Nemeč 2006: 203-206).

U Hrvatskoj sve do sredine 19. stoljeća prevladavaju njemačke knjige te časopisi.¹² Hrvatski su pisci imali važnu zadaću da „prvo stvore hrvatsku pripovjednu prozu koja bi istisnula njemačku knjigu, uglavnom trivijalnu“ (Nemeč 2006: 206). Ključnu su ulogu u stvaranju hrvatske pripovjedne proze odigrale upravo novine i časopisi u kojima su bile objavljivane novele i feljtonski romani hrvatskih autora. Pritom su se hrvatski književnici, čija je namjera bila pridobiti čitateljsku publiku, odvratiti je od čitanja njemačkih autora te

⁹ Veliki su uspjeh doživjeli feljtonski romani koji su svojim oblikom privlačni i pristupačni najširoj publici, ali i romani tiskani u obliku tzv. sveščića, jeftinih izdanja koja izlaze periodično, najčešće nekoliko puta tjedno (usp. Nemeč 2006: 204). Romani u nastavcima obično izlaze u obliku knjige nakon postignuta uspjeha u novinama ili sveščićima. Također, razvili su se i neki novi oblici distribucije popularnih romana: pretplata i kolportaža.

¹⁰ U nizu promjena, važno je spomenuti obavezno školovanje te porast pismenosti što je kao posljedicu imalo „širenje recepcijskog obzora, demokratizaciju tržišta te ubrzan rast svih vrsta jezične komunikacije. Od tada možemo pratiti i proces diferencijacije čitateljskih interesa“ (Nemeč 2006: 203).

¹¹ Naime, Hrvatska je sve do sredine 19. stoljeća zaostala agrarna zemlja s feudalnom društvenom strukturom.

¹² „Glavno štivo domaćeg plemstva i građanstva bila je *Luna*, zabavni prilog *Agramer Zeitung* koji izlazi u Zagrebu od 1826. do 1852. na njemačkom jeziku i ima veću nakladu od Gajeve hrvatske *Danice* (Nemeč 2006: 206).

zainteresirati za domaće štivo, ugledali na već poznate sheme, tj. hajdučko-tursku novelistiku¹³ pedesetih godina 19. stoljeća (usp. Nemeć 2006: 207). Korištenjem zanimljivih književnih postupaka nastojalo se zainteresirati čitateljsku publiku za čitanje hrvatskih književnih djela. Hajdučko-turska novelistika svojim je strukturnim elementima, narativnim shemama te konvencijama i stilskim klišejima pronašla književne recidive i u kasnijoj prozi (među autorima svakako je najpopularnija Marija Jurić Zagorka).

4.1. *Zlatarovo zlato* i *Kći Lotrščaka* kao popularni romani

Za hrvatsku književnost vrijedi pravilo¹⁴ da je veći dio romaneskne produkcije 19. stoljeća najprije izlazio u nastavcima u novinama¹⁵ i časopisima, a tek nakon toga samostalno kao knjiga. Ta činjenica govori o „nerazvijenosti književnog tržišta, o skromnim nakladničkim potencijalima, ali i o priličnoj homogenosti čitateljske publike“ (Nemeć 2006: 207). U 19. stoljeću časopis *Vienac* redovitim je objavljivanjem romana u nastavcima odigrao ključnu ulogu u „afirmaciji hrvatskog romana i stvaranju stalnog hrvatskog čitateljstva“ (Nemeć 2006: 207). Hrvatska književna periodika 19. stoljeća imala je veliku ulogu u stvaranju kanona. Jedan od kanonskih pisaca svakako je i August Šenoa¹⁶ čiji su romani tiskani prvo u časopisima (*Zlatarovo zlato*, *Čuvaj se senjske ruke*, *Branka*). U moderni se hrvatski recepcijski obzor počinje širiti, dolazi do fragmentiranja društvenih cjelina te se profilira više čitateljskih publika, svaka sa svojim estetskim zahtjevima te intelektualnim potencijalima. Neki su autori odlučili svoje tekstove prilagoditi široj publici što je označilo

¹³ Hajdučko-turskom novelistikom naziva se korpus kraćih prozних djela objavljivan sredinom 19. stoljeća koji obilježava skup prepoznatljivih književnih konvencija i klišeja (usp. Nemeć 1998b: 112) preuzetih iz usmene epike, Scottovih povijesnih romana te iz njemačke trivijalne produkcije (usp. Nemeć 1998b: 117). Ti su književni mehanizmi: otmice, osvete, prerušavanja žene u muškarca, dvoboji, izdaje, potrage, nagli i nemotivirani obrati, efekti iznenađenja (usp. Nemeć 1998b: 117). Navedene je književne postupke u kasnijoj hrvatskoj književnosti popularizirao August Šenoa u svojim povijesnim romanima.

¹⁴ Nemeć navodi kako u tom pravilu nema razlike između tzv. kanonskih i nekanonskih autora (usp. Nemeć 2006: 207).

¹⁵ Zanimljiva je činjenica da su i Šenoa i Zagorka u hrvatsku književnost ušli preko novinarstva. Dubravko Jelčić u studiji *Šenoa* (1984: 58) navodi: „Šenoa je ušao u književnost preko novinarstva, a novinarstvom se počeo baviti iz političkih ambicija.“

¹⁶ Vlado Pandžić u knjizi *Hrvatski roman u školi* smatra kako je Šenoa „stvorio čitaću publiku, a književnici iza njega su stvorili našu književnost“ (Pandžić 2001:49).

doba procvata¹⁷ popularnog romana. Dio književnih tekstova u znaku je „shematiziranja, trivilizacije i komercijalizacije“ (Nemec 2006: 209). Proces trivilizacije prvo je zahvatio povijesni roman, pogotovo nakon Šenoe, što se očitovalo u plošnim likovima te strogo zadanim i stalnim funkcijama u radnji. Šenoa nije bio imun od rekvizita koji pripadaju viteško-pustolovnom i romantičnom trivijalnom romanu. Nagle i nemotivirane obrate, neobične pustolovine, zamjene i krađe pisama, motiv idealnog prijateljstva i ljubavi, opise idealnih krajolika, likove intriganata koji su bitni za fabularne zaplete i rasplete (Grga Čokolin), fatalne žene (Klara Grubar-Ungnad), tajanstvene dobročinitelje i sl. – sve to nalazimo u njegovim romanima (usp. Nemec 1994: 88). Likovi zla su uvijek ti koji pokreću zbivanja u radnji, stvaraju nove intrige, organiziraju zavjere, a likovi dobra sudjeluju u obrani časti, kreposti, patriotskih ideala i neprekidno su u pogibelji (usp. Nemec 2006: 210). Osim toga kao cilj djela nameće se promocija osnovnih etičkih vrijednosti iz kršćanskog morala pa je u radnji čest sukob dobra i zla u kojem redovito pobjeđuje dobro, pravda, domoljublje. Može se zaključiti kako su sve to elementi popularnoga koje je autor koristio s namjerom privlačenja čitateljstva, širenja čitateljske publike koja je u estetskom smislu manje zahtjevna. No, sve je to Šenoa „proračunato“ ubacivao u svoja djela, pa tako i u *Zlatarovo zlato*, kako bi ostvario namjere iznesene u svojim programatskim tekstovima.

Zahvaljujući promjenama u strukturi nakladničkih i medijskih kuća, hrvatski popularni roman u prvoj polovici 20. stoljeća doživljava veliku ekspanziju. Popularne feljtonske romane počinju tiskati i tzv. „krajcaraški“ listovi (jeftini, visokonakladni listovi, zameci tabloida) poput *Novosti*, *Malih novina* ili *Jutarnjeg lista* što svjedoči o demokratizaciji i komercijalizaciji hrvatskoga književnog tržišta (usp. Nemec 2006: 210). Ključnu je ulogu u proizvodnji i afirmaciji hrvatskog popularnog romana u 20. stoljeću odigrala Marija Jurić Zagorka. Osparavajući stav¹⁸ prema njezinu književnu stvaralaštvu i modelu pripovijedanja koji je zastupala se promijenio (usp. Nemec 2006: 211). „Kako je raslo zanimanje za popularnu književnost, kako se mijenjalo mišljenje akademskih krugova prema ustroju i društvenoj funkciji popularnih romana, tako je rasla i cijena Marije Jurić u hrvatskoj književnoj historiografiji“ (Nemec 2006: 211).

¹⁷ Osim toga, procvatu popularnog romana uvelike je pridonijeo i razvoj tiskarstva (rotacijski je stroj izumljen 1873. godine, a slagarski 1884. pa su troškovi tiskanja sve niži), a kasnije i razvoj filma, radija, televizije i drugih medija (usp. Nemec 2006: 205).

¹⁸ Zagorka jest bila popularna, ali ponajčešće osparavana i uveliko potcjenjivana hrvatska spisateljica.

Zagorkine romane, pa tako i *Kći Lotrščaka*, odlikuje shematičnost, redundantnost i ponavljajući obrasci koji su ugrađeni u horizont očekivanja čitateljske publike (usp. Nemeč 2006: 215). Značajnu ulogu u oblikovanju fabule imaju uobičajeni rekviziti¹⁹ i sredstva za pokretanje radnje te stvaranje i zadržavanje napetosti: otmice, urote, dvoboji, zavjere, zagonetna ubojstva, spas u zadnji čas, neočekivani obrati, stalna iskušenja glavnih junaka (usp. Nemeč 2006: 215). Krešimir Nemeč tajnu Zagorkine popularnosti vidi u „hipnotičkom učinku njezinih fabula, u znalačkom korištenju arhetipskih situacija i lako prihvatljivih pripovjednih konvencija“ (Nemeč 2006: 217).

Kada se govori o konzumentima popularnih romana, to su u prvome redu građanstvo i malograđanstvo, a poseban je naglasak stavljen na ulogu žene unutar tih slojeva (usp. Nemeč 2006: 205). Može se reći kako je čitanje jedno vrijeme bio isključivo ženski „posao“ jer kako se žene u to vrijeme nisu mogle angažirati u politici, trgovini ili drugim aspektima javnoga života one su svoje slobodno vrijeme koristile uglavnom za čitanje. Upravo su zbog toga pisci popularnih romana u nastavcima vidjeli žene kao „ciljanu“ publiku te su njima prilagođavali teme, fabularne konstrukcije i pripovjedačke strategije (usp. Nemeč 2006: 205).

Dunja Detoni Dujmić smatra kako je popularna, tzv. trivijalna književnost ona „koja živi na klišejima“, a tzv. visoka književnost tim se klišejima opire, „a kojih se granice, zahvaljujući sličnim toposima, temama, motivima, vrstama – tako opasno prožimlju“ (Detoni Dujmić 1998: 153). Popularni povijesni romani Marije Jurić Zagorke mogu se plodonosnije sagledati ako ih se pokuša čitati u kontekstu popularnog proznog žanra romanse (usp. Kolanović 2006b: 344). Osim u Zagorkinim romanima i u Šenoinim se povijesnim romanima mogu uočiti mehanizmi popularnog izrazito važni za razumijevanje njegova djela, a koji su, također, neodvojivi od temeljne podloge žanra romanse. U daljnjim će se poglavljima ukratko opisati temeljna određenja žanra romanse prema dvama teoretičarima: Northropu Fryeu i Kristin Ramsdell te će se u okviru kulturnog pamćenja toga žanra ocijeniti Šenoin roman *Zlatarovo zlato* i Zagorkin roman *Kći Lotrščaka*.

¹⁹ O promišljenoj strategiji zadobivanja čitateljeve pažnje svjedoče i bombastični naslovi pojedinih poglavlja, npr. *Kaptolski antikrist*.

5. O žanru romanse

Kulturno pamćenje žanra romanse seže sve do 12. stoljeća i doba francuskoga feudalizma, kada se sam naziv *romansa*²⁰, u svojoj originalnoj upotrebi, odnosio na priče o viteškim djelima na narodnom starom francuskom, romanskom jeziku koji se razlikovao od službenog latinskog (usp. Kolanović 2006b: 332). Na starom francuskom *romant*, *roman* znači „uglađena romanca u stihu“ te „popularna knjiga“, knjiga na narodnom jeziku. Tek krajem 17. stoljeća žanr dolazi u Englesku gdje je imao vrlo široko značenje i označavao je opsežnija fiksijska djela²¹ čija „naracija i karakteristike nalikuju viteškim pričama i izbjegavaju realizam ostatka tadašnje prozne fikcije“ (Kolanović 2006b: 332). S vremenom, žanr romanse poprimio je brojne oblike te dobio na simboličkoj vrijednosti u engleskoj književnosti 18. stoljeća, kada se postupno počeo odvajati od romana. U razdoblju romantizma, romansa poprima gotička obilježja, a u 19. stoljeću „žanr se razvio kao izazov determinističkom francuskom romanu realizma te je gotovo promijenjen uskrsnuo u predrafaelitskom razdoblju engleske književnosti“ (Kolanović 2006b: 333). U novije se vrijeme žanr romanse počeo upotrebljavati kao oznaka za masovno proizvedene romane, obično ljubice, krimice ili SF te je često lišen svog zamršenog i dubokog kulturnog pamćenja (usp. Kolanović 2006b: 333). Pojam *romansa* počeo se izjednačavati s masovno proizvedenom književnošću: časopisima²² te sapunicama namijenjenima „emocionalno osiromašenoj publici“, odnosno ženama (Kolanović 2006b: 333). Simboličko značenje žanra romanse se promijenilo. Ono što je nekada bila „didaktična, aristokratska i pretežno muška romanca, dominantna od 12. do 16. stoljeća, zajedno s promjenama u pismenosti, književnoj kulturi i odnosima između fikcije i čitateljske publike“, danas je trivijalna vrsta namijenjena prvenstveno ženama (Kolanović 2006b: 334).

²⁰ Maša Kolanović (2006b: 332) navodi kako je *enromancier*, *romançar*, *romanz* značilo prevesti knjige na narodni jezik ili pisati knjige na narodnom jeziku.

²¹ Upotreba pojma *romansa* kao oznake za opsežnija fiksijska djela dovela je do toga da je teorija književnosti 20. stoljeća kao romanse etiketirala antičku proznu fikciju iz 2. i 3. stoljeća pr. Kr. (usp. Kolanović 2006b: 332).

²² Npr. *Moja tajna*, *Sudbina*...

Promatrajući prozni žanr romanse u polju domaće humanistike, može se primijetiti kako on nije doživio značajnu razradbu te supostoji uz njemu srodan pojam *romance*. *Rječnik stranih riječi* Bratoljuba Klaića ne čini razliku između pojma *romance* i *romanse*: „1. muz. malo vokalno djelo, obično lirskog sadržaja; također i pijesan za violinu, violončelo, klavir; 2. u srednjovjekovnoj španjolskoj literaturi pjesma historijskog ili epskog sadržaja, slična baladi“ (Klaić 1980: 1174). Vladimir Anić u *Velikom rječniku hrvatskoga jezika* navodi: „romansa (romanca) 1. *knjiž.* sentimentalna lirsko-epska forma pretežno vedrijeg, ljubavnog sadržaja; romanca; 2. *glazb.* a. pov. uglazbljeni tekstovi romanse b. vokalna ili instrumentalna kompozicija lirsko-poetičnog karaktera 3. *razg. fam.* sentimentalan ljubavni doživljaj“ (Anić 2006: 1348). Romanca se, unutar domaće znanosti o književnosti, tradicionalno tumačila kao usmenoknjiževni oblik pjesničke pripovijesti (usp. Kekez 1986: 178; Solar 1997: 196). Iako je romanca opisana unutar domaće znanosti o književnosti kao zaseban žanr, neki se njezini elementi podudaraju s elementima proznog žanra romanse: ljubavna tematika, razvijena naracija, sretan završetak (usp. Kolanović 2006b: 333). Premda romansa kao prozni oblik nije bila prisutna u literarnoj praksi hrvatskih pisaca s eksplicitnom poetičkom sviješću o žanru, mogu se pronaći argumenti za sagledavanje nekih prozних djela hrvatske književnosti (npr. *Zlatarovo zlato*) u kontekstu njezinih „strukturnih, semantičkih i ideoloških tragova“ (Kolanović 2006b: 333).

Status književnih djela i žanrova, odnosno mjesto koje oni dobivaju na stranicama periodike ili u recepciji svjedoči o dinamici njihove hijerarhizacije i snazi imena koja stoje iza njih (usp. Protrka 2009: 142). Elementima romanse obiluju prvi romani devetnaestog stoljeća – „žanra koji u jeku estetizacije književnosti zauzima središnje mjesto u njezinu žanrovskom univerzumu“ (Protrka 2009: 14). Žanrovske oznake za roman nema. Roman je bio oznaka za specifičan žanr trivijalnih popularnih ljubavnih romana koje je valjalo potisnuti domaćom produkcijom (usp. Protrka 2009: 143, 149) pa je svojedobno i termin „roman“ bio prohibiran²³. „Ovaj zazor od romana (romanse) možemo tumačiti posljedicom strahovanja od učinka utopijske projekcije njegova snovitog svijeta“ (Protrka 2009: 150) na patrijarhalnu kulturu (usp. Radway 1991: 13, 219) usmjerenu na stvaranje nacionalnog identiteta. „Klišeji prozvanih „romana“ meandriraju kroz sve vrste narativa, proznih i stihovanih, dramskih i

²³ Šenoa ne rabi termin roman već pripovijest („historička pripovijest XVI. vijeka“) drugom izdanju *Zlatarova zlata* (1878) jer je termin roman bio obilježen negativnim književnopovijesnim konotacijama (usp. Nemeč 1994:104).

lirskih. Ta se asimilacija trivijalnih postupaka u književnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, pa i kasnije, često tumači potrebom „zadobivanja“ ili privlačenja čitateljstva. Prepoznatljiva struktura romanse, vidljiva u fabulaciji i karakterizaciji likova, naročito u narativnim žanrovima od ilirizma do realizma može se tumačiti i međustupnjem estetizacije postupaka, gdje književni tekst postaje predmetom konzumacije, nestvarnim svijetom kojim vladaju stvarno poželjne vrijednosti: čednost, blagost, odanost, domoljublje i istinoljubivost“ (Protrka 2009:151-152).

5.1. Struktura romanse prema Northropu Fryeu

Prema načelima arhetipske²⁴ kritike, kojoj je Northrop Frye začetnik i glavni predstavnik, struktura cjelokupne književnosti jest mit (u izvornom značenju grčke riječi *mythos*, odnosno priča, ali u uvriježenom značenju priče o bogovima). Osim toga, Frye mit definira kao „jedan pol književne konstrukcije“ (Frye 2000: 157). Taj mit junačka je potraga za blagom te ima trojnu strukturu: *polazak – sukob – povratak*. On razlikuje tri sklopa arhetipskih simbola i mitova u književnosti: prvi je sklop „neizmješteni mit“ koji se bavi bogovima ili zlodusima te počiva na binarnosti dobra i zla, poželjnog i nepoželjnog, raja i pakla; drugi je sklop romantički i odnosi se na sklonost sugeriranja implicitnih mitskih obrazaca „u svijetu koji je tješnje povezan s ljudskim iskustvom“; treći je sklop realistički i odnosi se na tendenciju naglašavanja sadržaja i prikaza prije nego oblika priče“ (Frye 2000: 160). Ta su tri sklopa osnova četiriju predgeneričkih elemenata književnosti koje Frye naziva *mythoima* ili generičkim radnjama i povezuje ih s godišnjim dobima: proljećem (komedija), ljetom (romansa), jeseni (tragedija) i zimom (ironija) (usp. Frye 2000: 185). Arhetipe i mitove Frye povezuje s primitivnom i popularnom književnošću te definira popularnu književnost kao „književnost koja dopušta nesmetano shvaćanje arhetipova“ (Frye 2000: 136).

²⁴ Arhetipom smatra „simbol koji jednu pjesmu povezuje s drugom i time pomaže da se sjedini i integrira naše iskustvo književnosti“ (Frye 2000: 116). U teoriji književnosti pojam arhetipa poznat je pod nazivima konvencija i žanr.

U svom djelu iz 1957. godine, *Anatomija kritike*, Frye je romansi posvetio značajan analitički prostor smatrajući romansu modusom – „kategorijom širom od uobičajenog pojma žanra te apstrahiranom od društveno-povijesnih uvjeta“ (Kolanović 2006b: 335). Romansu smatra kategorijom starijom od romana te su njena društvena nagnuća, s uozbiljenim idealiziranjem junaštva i čistoće, usmjerena spram aristokracije (usp. Frye 2000: 348). Navodi kako je romansa oživjela u razdoblju romantizma kao „dio romantičarske sklonosti arhaičnom feudalizmu i kao kult junaka odnosno idealizirani libido“ (Frye 2000: 349). Romansa se bavi junacima te je posrednik između romana (koji se bavi ljudima) i mita (koji se bavi bogovima). Romansu definira kao „*mythos* književnosti koji se prvenstveno bavi idealiziranim svijetom“ (Frye 2000: 407). Kao što je Frye primijetio, „nijedna se knjiga ne može mjeriti s kontinuitetom novina, pa čim romansa postigne književni oblik, sklona je ograničiti se na slijed manjih pustolovina koje vode prema glavnoj ili vrhunskoj pustolovini, obično najavljujućoj od samoga početka čije okončanje zaokružuje priču. Tu glavnu pustolovinu, element koji romansi daje književni oblik, možemo nazvati potragom“ (Frye 2000: 213). Temeljna pripovijest u romansi pustolovnog je karaktera. Riječ je o potrazi²⁵ nakon koje junak stupa u borbu protiv zla; borba se vodi na život i smrt, a junak pobjedom spašava junakinju. Potraga koja uključuje sukob pretpostavlja dva glavna lika: protagonista ili junaka i antagonista ili neprijatelja. Uspješno izvršenje potrage najvažniji je element zapleta romanse. Tipični su likovi junak i njegov antagonist, junakov pomoćnik i izdajica.²⁶ U romansi djeluju svećenik i katkad zli čarobnjak (u suvremenoj romansi znanstvenici) te draga koju treba spasiti. Likovi su stvoreni po crno-bijelom načelu, gdje svakomu pozitivcu odgovara negativac na suprotnoj strani, a struktura je romanse dijalektička: naglasak je na sukobu protagonista i antagonista, a čitateljeve su simpatije uz junaka.²⁷ U romansi su „junaci hrabri,

²⁵ „Potpuni oblik romanse očito je uspješna potraga, a takav dovršen oblik ima tri glavne etape: etapa pogibeljnog putovanja i uvodnih manjih pustolovina, odsudna borba – obično neka vrsta bitke u kojoj ili junak ili njegov protivnik, ili pak ubojica, moraju poginuti – i uzvišenje junaka. Koristeći se grčkim nazivima, te tri etape možemo nazvati *agon* ili sukob, *pathos* ili borba na život i smrt i *anagnorisis* ili prepoznavanje, priznavanje junaka, koji je očito dokazao da jest junak čak ako i ne preživi sukob“ (Frye 2000: 213).

²⁶ „Stoga svaki tipični lik u romansi naginje tomu da kao protivnika ima svoju moralnu opreku, poput crnih i bijelih figura u šahu.“ (Frye 2000: 222).

²⁷ „Potraga koja uključuje sukob pretpostavlja dva glavna lika, protagonista ili junaka i antagonista ili neprijatelja. (...) Neprijatelj može biti običan čovjek, ali što se romansa većma bliži mitu, junaku se pridaje sve više atributa božanstva a neprijatelj sve više preuzima demonska mitska svojstva. Središnji je oblik romanse dijalektički: sve je usredotočeno na sukob junaka i njegova neprijatelja, a sve su čitaočeve vrijednosti povezane s junakom. Stoga je junak romanse analogan mitskom Mesiji ili izbavitelju koji dolazi iz nekog gornjeg svijeta, a

junakinje lijepe, hulje huljske, a nisu važne smetnje, dvoznačnosti i neprilike iz svakodnevice“ (Frye 2000: 173). Neprijatelj je povezan „sa zimom, tamom, zbrkom, jalovošću, malaksalim životom i strogošću, a junak s proljećem, zorom, redom, plodnošću, snagom i mladošću“ (Frye 2000: 214). Likovi koji pomažu jesu idealizirani i čisti, ako odmažu karikirani su, „nitkovi i kukavice“ (Frye 2000: 222).

Frye studiju *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976) u cijelosti posvećuje žanru romanse čiju definiciju nagovještava naslovnom sintagmom: svjetovno pismo. On razlikuje dva tipa verbalnog iskustva: mitsko (*mythical*) i bajkovito (*fabulous*), koje razlikuje s obzirom na njihov autoritet i društvenu funkciju, a ne strukturalno (usp. Frye 1976: 8). Frye navodi kako je za kategoriju mitskoga karakteristična visoka simbolička vrijednost jer te verbalne tvorevine prikazuju teme od primarne važnosti za pojedino društvo (npr. religije, zakoni, društvene strukture, okoliš, povijest), a za kategoriju bajkovitoga (narodne priče, legende) karakteristična je niža simbolička vrijednost u društvu jer obuhvaća imaginacijske potrebe zajednice te za funkciju, u prvom redu, imaju zabaviti njihove recipijente (usp. Frye 1976: 8-9). Prvom je tipu verbalnog iskustva Frye pridružio simboličko značenje svetog (*sacred*), drugome je pridružio značenje svjetovnog (*secular*). Fryeva studija počiva na tezi da, „unatoč brojnim ispreplitanjima, ova dva pola verbalnog iskustva ipak možemo promatrati i opisati sekularne priče kao jednu integralnu cjelinu koja egzistira na svetim pričama, u zapadnoj civilizaciji prije svega povezanima s biblijsko-kršćanskom tradicijom“ (Kolanović 2006b: 335). Popularnu književnost smješta u područje verbalne kulture (balade, narodne priče, legende) za čije je razumijevanje potrebna minimalna stručnost i obrazovanost te je zbog toga popularna kultura dostupna najširem krugu ljudi (usp. Frye 1976: 26). Veza između popularne književnosti i romanse upravo je u povezanosti s narodnom pričom. Osim toga, Frye ističe povezanost žanra s popularnim tvrdnjom da se glavni dio popularne književnosti sastoji od sentimentalne romanse s ljubavi i avanturom kao njezinim ključnim mjestima (usp. Frye 1976: 23). Također, i popularna književnost i romana

njegov je neprijatelj analogan demonskim silama nekog donjeg svijeta. Sukob se ipak odvija u našem svijetu (ili se barem tiče prvenstveno njega), koji se nalazi u sredini i koji je karakteriziran cikličkim kretanjem prirode. Suprotni polovi prirodnih ciklusa zato su stopljeni sa suprotnošću junaka i njegova neprijatelja. Neprijatelj je povezan sa zimom, tamom, zbrkom, jalovošću, malaksalim životom i starošću, a junak s proljećem, zorom, redom, plodnošću, snagom i mladošću“ (Frye 2000: 213-214).

dijele jednaku klasnu poziciju, s obzirom na to da su iz perspektive vladajućih zadovoljavale najniže potrebe podređenih.²⁸

Romansa je, tvrdi Frye, proizašla iz sekularnog tipa verbalnog iskustva. Romansu definira kao strukturalnu srž sve fikcije: izvedena direktno iz narodne priče, bliža je smislu fikcije više od bilo kojeg drugog aspekta književnosti, shvaćena u cijelosti kao epsko stvorenje čovjekove vizije vlastita života kao potrage.²⁹ Frye kategoriju svjetovnosti smatra krovnim ideološkim okvirom romanse. Kao središnji element romanse (uz pustolovinu), Frye navodi ljubavnu priču (*love story*), a uzbudljive avanture smatra samo uvodom koji vodi ka seksualnom sjedinjenju (usp. Frye 1976: 24). Junaci i zločinci u romansi postoje kako bi simbolizirali kontrast između idiličnog i tamnog svijeta (usp. Frye 1976: 53). Idilični svijet povezan je sa srećom, sigurnošću i mirom. Naglasak je stavljen na junakovo djetinjstvo ili ranu fazu junakove mladosti. Avanture koje uključuju razdvojenost, usamljenost, patnju supostoje u svijetu demona ili tamnom svijetu (*the demonic or night world*). Za početak romasni karakteristično je junakovo odvajanje od identiteta, ali na kraju, većina romansi ima sretan završetak koji uključuje vraćanje junakova identiteta.³⁰ Junak romanse doživljava niz avantura iz kojih redovito izlazi kao pobjednik. Strukturna srž karakterizacije likova jest njihova naglašena polarnost. Ono što u *Anatomiji kritike* odgovara četirima *mythoima*, Frye u ovoj studiji naziva četirima narativnim kretanjima (*four primary narrative movements*) u literaturi. Prvo je kretanje silazak iz višega svijeta, zatim silazak u niži svijet, uspon iz nižega svijeta te uspon u viši svijet. Autor smatra kako su sve priče u literaturi kombinacija (ili metaforičke derivacije) navedenih četiriju kretanja (usp. Frye 1976: 97).

²⁸ To se može, na primjer, vidjeti iz naziva koje je žanr u svojem popularnom obliku imao na engleskom jeziku: *dime novel* (u značenju jeftina ulična romana bez književne vrijednosti) ili *penny-dreadful* (u značenju jeftina, napeta, pustolovna ili kriminalistička romana, rotoroman), a koji donekle podrazumijevaju da su skupe knjige automatski i estetski vrijedne (usp. Frye 1976: 25).

²⁹ „Romance is the structural core of all fiction: being directly descended from folktale, it brings us closer than any other aspect of literature to the sense of fiction, considered as a whole, as the epic of the creature, man's vision of his own life as a quest“ (Frye 1976: 15).

³⁰ „Most romances end happily, with a return to the state of identity, and begin with a departure from it“ (Frye 1976: 54).

5.2. Teorija romanse prema Kristin Ramsdell

Kristin Ramsdell autorica je knjige *Romance Fiction: A Guide to the Genre* (1999) u kojoj definira žanr romanse, donosi pregled kulturnog pamćenja žanra, objašnjava popularnost romanse te navodi vrste romanse donoseći definiciju svake vrste romanse s kratkim osvrtom na povijest određene vrste romanse.

U najstrožem literarnom smislu, sva popularna fikcija jest romantična. Ona prikazuje svijet kakav bi trebao biti, a ne kakav jest te je prema tome nerealno romantična. Romansa se definirala samo kao ljubavna priča (usp. Ramsdell 1999: 4). Romase (u općenitom smislu) jesu ljubavne priče, odnosno kombinacija ljubavi i fikcije. Ipak, danas je definicija romanse puno određenija te se odnosi na točno određenu vrstu fikcionalne ljubavne priče jer nije svaka ljubavna priča romansa. Da bi se neka ljubavna priča mogla odrediti kao romansa, ona mora zadovoljiti određene kriterije. Na prvom je mjestu kriterij fokusa (*focus*). U romansi je radnja koncentrirana oko ljubavi između dvaju glavnih likova koja je dodatno zakomplicirana misterijima, socijalnim i klasnim problemima (usp. Ramsdell 1999: 4).³¹ Prava romansa mora, također, pridobiti čitateljevu pažnju te utjecati na njegove osjećaje, odnosno mora postići da se čitatelj identificira s likom. Romansa „računa“ s čitateljevim emocionalnim angažmanom. Ramsdell smatra kako djelo ne smije samo opisati ljubavni odnos nego i dopustiti čitatelju da sudjeluje u njemu, inače je to samo ljubavni roman (usp. Ramsdell 1999: 4). Među kriterije koje neko djelo čine romansom, ubraja se i „zadovoljavajući završetak“³² koji obično podrazumijeva tradicionalno sretni kraj u kojem dvoje protagonista ulazi u neku vrstu privrženoga odnosa (najčešće je to brak). S obzirom na spomenuto, može se izvesti sljedeća definicija žanra romanse: pod romansom se podrazumijeva ljubavna priča, u kojoj je naglasak stavljen na razvoj i zadovoljavajuće rješenje ljubavi između dvaju glavnih likova, omogućavajući čitatelju određeni stupanj emocionalnog sudjelovanja u ljubavnome udvaranju.³³

³¹ „In a romance the central (occasionally the only) focus of the plot is the love relationship between the two main characters“ (Ramsdell 1999: 4).

³² Engl. *satisfactory ending* (Ramsdell 1999: 4).

³³ „Therefore (...) a romance is defined as a love story in which the central focus is on the development and satisfactory resolution of the love relationship between the two main characters, written in such a way as to provide the reader with some degree of vicarious emotional participation in the courtship process“ (Ramsdell 1999: 5).

Kristin Ramsdell smatra kako ljubavne priče postoje od najranijih vremena (potvrdu za to pronalazi u Bibliji: Ruta i Boaz, Samson i Dalila; te u grčkim mitovima), a ljubavne i pustolovne priče bile su osobito popularne u srednjem vijeku te upravo iz tih epskih priča o ludoj hrabrosti proizlazi pojam romanse (usp. Ramsdell 1999: 5). Pretečom romanse, Ramsdell (1999: 5) smatra epistolarni roman Samuela Richardsona *Pamela: or Virtue Rewarded* (1740). Konstitutivne elemente nove vrste romanse, tzv. gotičke romanse, Ramsdell uočava u prvom primjeru takve vrste romana – *The Castle of Otranto* Horacea Walpolea iz 1764. godine. Gotička je romansa bila popularna dosta dugo, ali u 19. stoljeću javlja se novi oblik romanse: povijesna romansa (*Historical Romances*) koja zagolicava maštu čitatelja. Prvenstvo u povijesnoj³⁴ romansi, Ramsdell daje romanu *Waverly* (1814) Waltera Scotta. Povijesne romanse bile su najpopularnije krajem 19. stoljeća te 1920-ih kada ponovno oživljava zanimanje za povijesne romanse (usp. Ramsdell 1999: 8).

Povijesne romanse ljubavne su priče u povijesnom okruženju.³⁵ Da bi neka romansa bila povijesna, važna je funkcija povijesnog okruženja. Povijesni period koji služi kao podloga za nastanak djela mora biti udaljen od vremena i prostora koje je obilježeno nepoznatim i misterioznim (mora biti romantičan) jer ljudi smatraju da su prošla vremena kojih se još uvijek sjećaju nedovoljno daleka (usp. Ramsdell 1999: 111). S druge strane, povijesno okruženje ne smije biti predaleko, inače se čitatelj neće uspijati poistovijetiti s protagonistima. Povijesne romanse mogu se dalje podijeliti na podvrste: one u kojima su stvarna povijesna zbivanja i likovi esencijalni za radnju (*Romantic Historicals*), one u kojima povijest ima funkciju kulise i koristi se kao pozadina za ljubavnu priču (*Period Romances*) te povijesne romane (*Historical Novel*).

Za prvu je podvrstu povijesnih romansi (*Romantic Historicals*) karakteristično istinito povijesno okruženje, točne informacije, povijesna atmosfera te likovi koji su esencijalni za priču; odnosno, radnja ovakve vrste povijesne romanse ne bi mogla biti smještena u neki drugi povijesni period. Iako stvarni povijesni likovi mogu biti središte radnje, naglasak je obično stavljen na izmišljene ili stvarne, ali manje poznate, likove (usp. Ramsdell 1999: 112).

³⁴ Ramsdell razlikuje nekoliko vrsta romanse: suvremene romanse (*Contemporary Romance*), romantični misteriji (*Romantic Mysteries*), povijesne romanse (*Historical Romances*), sage (*Sagas*), homoseksualne romanse (*Gay and Lesbian Romance*), inspirativne romanse (*Inspirational Romance*), etničke/multikulturalne romanse (*Ethnic/Multicultural Romance*)... Kao zajedniču karakteristiku svih vrsta romansi autorica navodi bavljenje romansi ljubavnim odnosima muškaraca i žena (usp. Ramsdell 1999: 6).

³⁵ „(...) love stories with historical settings“ (Ramsdell 1999: 111).

Ljubavni odnos između junakinje i junaka oblikovan je stvarnim povijesnim događajima te su oni često razdvojeni zbog ratova ili političkih okolnosti.³⁶ Ako likovi bitni za radnju nisu dio povijesti, oni se moraju ponašati u skladu s povijesnim vremenom u kojem se radnja odvija. Ovu vrstu romansi karakretizira dobra pripremljenost autora te izvrsno poznavanje povijesnog vremena o kojem piše. Govoreći o razlici između povijesnih romansi i njihove prve podvrste, može se zaključiti kako povijesne romanse imaju tendenciju veće ozbiljnosti kada se radi o prezentiranju povijesti koristeći manje fikcionalnih elemenata (usp. Ramsdell 1999: 113).

Druga podvrsta povijesnih romanci (*Period Romance*) donosi generičku ljubavnu priču smještenu u povijesno okruženje koja slijedi ovaj uzorak: momak upoznaje djevojku, oni se međusobno privlače, ali se bore za svoju ljubav ili su razdvojeni zbog nevolja koje ih zahvaćaju, momak dobiva djevojku.³⁷ I ove romanse karakterizira istinito povijesno okruženje, točne informacije, povijesna atmosfera te likovi esencijalni za priču, ali osnovna radnja nije povezana s povijesnom pozadinom te se lako može „prepisati“ u bilo koje povijesno okruženje. Ove romanse karakterizira i opisivanje odjeće likova, hrane, kuća, običaja i manira određenog povijesnog perioda kako bi se čitatelji mogli u potpunosti uživjeti u taj povijesni period (usp. Ramsdell 1999: 113).

Glavno obilježje povijesnih romana (*Historical Novel*) jest fikcionalnost spojena s nekim povijesnim vremenom. Ukratko, povijesne romane³⁸ karakterizira neka vrsta romantičnog zapleta koji, iako zanimljiv, ne utječe na glavni (povijesni) zaplet (usp. Ramsdell 1999: 114). Iako se povijesni romani ne mogu promatrati kao podvrsta povijesnih romansi, neki povijesni romani sadrže elemente koji su neodvojivi od temeljne podloge žanra romanse.

³⁶ „In novels of this type, the love relationship is, to a large extent, shaped by the actual historical events of the period. Lovers are generally kept apart by wars or political circumstances rather than simple misunderstandings or romantic entanglements“ (Ramsdell 1999: 112).

³⁷ „The Period Romance, on the other hand, is essentially a generic love story in a historical setting, generally patterned after the boy-meets-girl, boy-and-girl-are mutually-attracted-but fight-it-or-are-kept-by-misunderstandings, boy-gets-girl-at-last scenario“ (Ramsdell 1999: 113).

³⁸ Navodeći autore povijesnih romana s elementima romanse, Ramsdell navodi i romane Waltera Scotta (*Waverly, Rob Roy, Ivanhoe*) čiji je oblik povijesnog romana preuzeo Šenoa prilagodivši ga specifičnim hrvatskim prilikama i domaćoj književnoj tradiciji.

Kao razlog popularnosti romanse autorica ističe čitateljevu potrebu za bijegom³⁹ (koji mu čitanje romansi pruža) od svakidašnjih obaveza u fikciju gdje je sve novo, drugačije, uzbuđujuće, i najvažnije – sve na kraju ispadne dobro. Osim toga, romanse svojom predvidljivošću, također privlače čitatelja. Čitatelj *zna* da će sve sretno završiti i to mu daje sigurnost i mogućnost da se opusti i uživa u omiljenom štivu. Uzimajući romansu u ruke, čitatelj je s autorom „potpisao ugovor“ koji mu garantira zadovoljavajuće rješenje što stvara užitak i zabavu (usp. Ramsdell 1999: 19). Osim predvidljivosti, suosjećanja, zabave, promicanja moralnih vrijednosti, senzualnosti, optimističnosti i nade koju pružaju, romanse su zanimljive i zbog teme ženskog osnaživanja (*the theme of female empowerment*).⁴⁰ Romanse donose priču o ženama koje su jake, pobjeđuju, dobivaju što žele i pripitomljavaju junaka. Jednostavno, romanse dupuštaju ženama da preuzmu ulogu junakinje (usp. Ramsdell 1999: 20).

Prema teoriji romanse Kristin Ramsdell, romani *Zlatarovo zlato* i *Kći Lotrščaka* pripadaju povijesnim romansama⁴¹. Šenoin roman jest povijesni roman te sadrži mehanizme popularnog važne za razumijevanje njegova djela, a koji su neodvojivi od temeljne podloge žanra romanse. *Kći Lotrščaka*, prema navedenoj podjeli, pripada podvrsti povijesne romanse koju Ramsdell naziva „romansom perioda“ (*Period Romance*). Temeljna okosnica Zagorkina romana ljubavna je priča između Manduše i Divljana. Radnja romana smještena je 16. stoljeće, a razvoj ljubavi između Manduše i Divljana slijedi navedeni obrazac: momak upoznaje djevojku, oni se međusobno privlače, ali se bore za svoju ljubav ili su razdvojeni zbog nevolja koje ih zahvaćaju, momak dobiva djevojku. Također, u romanu je prisutna atraktivna, nekonvencionalna junakinja (Manduša) i jak, odlučan junak (Divljan). Na početku romana oni su na suprotnim stranama, ali ostatak romana posvećen je svladavanju zapreka, njihovu zaljubljanju te, na kraju, braku.⁴²

³⁹ Janice Radway u knjizi *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1991: 86-118) posvećuje cijelo poglavlje bijegu kao jednoj od funkcija romanse.

⁴⁰ „Predictable, empowering, optimistic, and just plain fun, romances have something for everyone. Perhaps this is the greatest reason of all for the gener's broad popularity and enduring appeal“ (Ramsdell 1999: 20).

⁴¹ Elemetni romanse u *Zlatarovu zlatu* i *Kćeri Lotrščaka* bit će opisani u posebnom poglavlju.

⁴² „Although there are numerous variations, the typical plot introduces an attractive, independent, usually unconventional heroine to a strong, purposeful (often wealthy, successful, or titled) hero; places them in extreme opposition to each other; and then spends the rest of the book making sure that they fall in love and are altar-bound by the end“ (Ramsdell 1999: 136).

6. *Zlatarovo zlato* kao romansa

Šenoini povijesni romani još uvijek čuvaju neke sheme i stereotipe koji potječu iz starijih romaneskih tipova koji se mogu svrstati pod kategoriju romanse. To se prije svega odnosi na motivacijski sklop te na tehniku kreiranja karaktera. Iracionalne komponente još uvijek imaju određenu ulogu u tvorbi zapleta, a likovi su često statični i oblikovani prema pravilima crno-bijele shematike (usp. Nemeč 1994: 89). Ta je polarizacija u karakterizaciji dobrih i loših junaka u hrvatskoj književnosti „dio strategije oblikovanja nacionalnih identiteta, gdje su domaći vrlo protagonisti, a stranci uljezi, antagonisti i uzurpatori“ (Protrka 2009: 152). U osnovnim su se narativnim postavkama povijesnih romana zadržali „obrasci svojstveni romansi: idealizirani likovi, tipizirani zapleti i vrijednosni sustav neopterećen historijskom perspektivom“ (Protrka 2009: 77).

Ako se *Zlatarovo zlato* promatra kroz prizmu Fryeve podjele arhetipskih značenja, primjećuje se da su u najvećoj mjeri zastupljene analogijske⁴³ slike, odnosno romantički i visokomimetski modus koji se najbolje očituju u izboru likova (hrabri junaci, lijepe junakinje, mudri starci, plemstvo) i mineralnoga svijeta (kula i zamak, prijestolnica s dvorcem u središtu). Ipak, treba istaknuti kako Šenoa u *Zlatarovu zlatu* veliku pozornost daje povijesti, dok je ljubavna priča uzgredna. Povijest je Šenoi važna jer ona služi kao „krinka“ iza koje se skriva simplificirana sadašnjost te ima smisla samo ako pobuđuje ideju o upotrebi prepoznavanja smisla sadašnjosti (usp. Donat 1990: 90). Dakle, Šenoa koristi povijest kao „opomenu“ za buduća vremena, ali i kao ključ za rješavanje aktualnih problema. U romanu *Zlatarovo zlato* glavni problemi jesu gubitak sloge, narodnoga jedinstva te socijalna nejednakost. Ti problemi dovode do kobnih posljedica čija je prva žrtva Dora. Doru su ubili Klara i Grga nagovorivši neznanca koji je ušao u kuću kada je Dora bila sama da je otruje. On joj je potajno usuo prašak u vodu i Dora je umrla (v. Šenoa 2004: 259). Šenoa primjerom

⁴³ Frye drži da je ukupna književnost slična mitu u tome što može prikazati isključivo one simbole koje pokazuje i mit: božanstva, ljude, životinje, biljke i mineralni svijet. Ovisno o tome jesu li ti simboli dobri ili zli, mit ili sveta pripovijest govori o paklu, čistilištu i raju – tako ni književnost ne prikazuje drugo do pakao, čistilište ili raj. Frye, međutim, dijeli čistilište na tri poddijela pa time dobiva broj pet koji korespondira s pet modusa. Osim toga, autor rabi druge nazive za pakao, čistilište i raj. On upotrebljava nazive apokaliptične, analogijske i demonske slike (dakle, rajske, čistilišne i paklenske) koje tvore ono što se zove ugođaj djela, a katkad definiraju i mjesto radnje. Modus romanse obilježavaju analogijske slike.

nejedinstva u povijesti i kobnim posljedicama kao rezultatima toga nejedinstva aludira na sadašnjost te su njegove poruke vjera u snagu zajedništva, okupljanje svih nacionalnih snaga u borbi protiv tuđina te poštivanje tradicionalnih moralnih kodeksa (usp. Nemeć 1995: 22). Dora i Pavao primjer su dobrote, iskrenosti i čistoće. Pavao je dobar i plemenit mladić, a Dora je domaća djevojka. Upravo su oni u romanu „nositelji moralnog i nacionalnog kodeksa“ (Nemeć 1994: 99). Uloga onoga tko ugrožava slogu dana je Klari i Grgi. Oni su stranci koji ugrožavaju ljubav između Dore i Pavla te time ugrožavaju i nacionalni kodeks. Šenoa je pomoću tih romansiranih poruka iz povijesti učio svoj narod misliti i primjerima ih uputiti prema ostvarivanju kolektivnih ideala (usp. Nemeć 1995: 21). U povijesti ima, kao i u sadašnjosti, uspona i padova te je povijest stoga idealno sredstvo za poučavanje: „*Glavni naš grijeh koji nam se dosljedno u svojoj povijesti našega naroda javlja jest vječita nestašnost. Ima tu časova gdje je narod listom planuo, najčišćim i najplemenitijim žarom se ushitio veleljepna djela počinio, kojima ćeš katkad u inih naroda zaman ravna tražiti. No imade pri tako sjajnim zgodama i crnih časova, gdje sve pada u mrtvilo, gdje prvašnjemu ushitu ni traga nema, gdje će i plemeniti rodoljubi ovu nemarnost sveopću gorkim posmijehom pratiti dok koja silna inicijativa sav narod opet do plamena ne uspiri. To valja u politici, u društvenom životu, to valja za naše narodne zavode, a najpače za našu knjigu*“ (Šenoa 1996: 7). Osim toga, povijest ima važnu ulogu u oblikovanju društva, socijalnog života: „*Već otprije spomenuh da nam knjiga ne djeluje na naš socijalni život kako bi trebalo. Ja mislim da je upravo u svem našem razvitku i pokretu socijalni momenat najvažniji. Dok nam ne bude seljak obraženiji, dok se duh narodni ne uvriježi ne samo u svakom gradu, u svakom uredu i u svakoj školi, već upravo i u obitelji, koja je pravi temelj i narodnoga i državnoga života, dotle nema ni razgovora krepku, složnu narodnom životu! Zadaća osnažiti i utvrditi narodni život ide upravo popularnu, poučnu i zabavnu struku književnosti*“ (Šenoa 1996: 8-9). Roman *Zlatarovo zlato* završava slikom propasti Medvedgrada i uspona Zagreba. Šenoa tom slikom na simboličan način poučava kako zlo na kraju bude pobijeđeno te da sloga, vjera i jednakost jesu faktori koji pridonose pobjedi, kako u prošlosti tako i u sadašnjosti.

6.1. Elementi romanse u *Zlatarovu zlatu*

Roman *Zlatarovo zlato*, prema Fryevoj klasifikaciji, pripada mitu ljeta, odnosno romansi. Elementi po kojima roman *Zlatarovo zlato* jest romana jesu:

1. Pavlova pustolovina važan je element zapleta u tumačenom djelu;
2. ta je glavna pustolovina potraga (potraga za ljubavlju, pobjedom nad očevom samovoljom) koja ima tri etape: *agon* ili sukob (sukob Pavla i njegova oca Stjepka, sukob Pavla i Grga Čokolina, sukob Pavla i Klare), *pathos* ili borba na život i smrt (Pavlova borba za Doru), *anagnorisis* ili prepoznavanje, priznavanje junaka (Pavao je uspio pobijediti Grgu i spasiti Doru iz njegovih ruku);
3. dva su glavna lika: protagonist ili junak (Pavao) i antagonist ili neprijatelj (Klara, Grga, Stjepko), a sve je usredotočeno na njihov sukob, kao i na suprotnost junaka i njegova neprijatelja (crno-bijela tehnika prikazivanja likova);
4. svaki pozitivan lik ima negativnoga suparnika (Pavao – Grga, Dora – Klara, Petar Krupić – Stjepko);
5. borba junaka i njegova neprijatelja (Pavao vs. Grga)
6. prema strukturi pripovijesti u mitu: Pavao je junak kojega Grga želi odvojiti od Dore kako bi zadobio njezinu ljubav i nasljedstvo, no Pavao ima pomagače (Jerko, Miloš Radak, Magda).

Ljubavni je odnos esencijalan romansi (usp. Radway 1991: 183) te središnje mjesto u naraciji Šenoina romana zauzima fiktionalna priča o ljubavi Dore Krupićeve i Pavla Gregorijanca. Njihova je ljubav zabranjena (oni pripadaju različitim staležima), ali nježna, potpuna, vjerna i romantična. Dora se zaljubila⁴⁴ u Pavla nakon što ju je on spasio od jurećeg plamtećeg konja. Dora je onda obolila, ali Magda zna naziv te bolesti: „*Umiri se, dijete, vrućica je. – Da, vrućica koju svaki od nas tek jednom za svoga vijeka oćuti – ljubav*“ (Šenoa 2004: 39). Stanko Lasić u članku *Roman Šenoina doba* vrednuje Pavlovu i Dorinu ljubav kao „tip čiste ljubavi mladića i djevojke“ (Lasić 1965: 167).

⁴⁴ „*Mladiću planuše oči, planuše lica. U dva skoka navali preko kamenih stuba u zlatarov dućan. Zagleda Doru i stade nijem i blažen. Djevojka je sjela na veliki oćev stolac. Krv joj je ograla licem, usnice treptjele, a sjajne oći upirale se blažene u mladoga krasnika. Ubrzo od stida ponikle nice; skrstiv ruke na prsima, kanda je stiskala burno srce, sva se je tresla ko šiba, jedva je i disala, zanos joj otimao rijeć*“ (Šenoa 2004: 57).

U romanu dolazi do sukoba oca i sina, Pavla i Stjepka, koji je karakterističan za romansu (usp. Frye 2000: 223). Oni su se sukobili zbog Klare koju je Stjepko namijenio Pavlu. Pavle je razočaran jer ne želi imati veze s promiskuitetnom Klarom. Stjepko se naljutio na Pavla jer mu je Pavle rekao da je spasio Doru koju su Stjepkovi ljudi htjeli oteti kako bi je njemu doveli. Otmica u Šenoinu romanu nije postupak kojim se ostvaruje ljubavna sreća mladih, već postupak kojim se motivira daljnja radnja. Otmicama se u romanu pokreću novi događaji koji radnju čine dinamičnijom i uzbudljivijom, a to su osvete. Osveta pokreće Klaru i Grgu u želji da dobiju što žele (Klara Pavla, a Grga Doru).

Frye je primijetio kako romansa može biti komička ili tragička (usp. Frye 2000: 186). Komička tendencija usmjerena je prema uključivanju junaka u društvo, a tragička njegovu isključivanju iz društva (usp. Frye 2000: 68). *Zlatarovo zlato* može se svrstati u tragičku romansu jer Dora, junakinja romanse, umire. Naime, jedna od triju etapa potrage jest odsudna borba u kojoj junak ili njegov protivnik moraju poginuti (usp. Frye 2000: 213). Prve tri faze romanse odgovaraju prvim trima fazama tragedije (usp. Frye 2000: 248). Prva faza podrazumijeva lik (u ovom slučaju to je Dora) kojemu je dano najveće moguće dostojanstvo nasuprot drugim likovima. Izvori su dostojanstva hrabrost i nevinost. Naime, Dora je hrabra (upušta se u vezu s Pavlom iako je svjesna toga da je ta veza zbog pripadanja različitim staležima nemoguća), a njezina je nevinost neupitna. Druga faza (mladost junaka romanse) u značenju je neiskustva i uključuje mlade ljude (usp. Frye 2000: 249). Upravo je smrt Dore tragedija naglo presječena mlada života. Treća faza jest faza u kojoj dolazi do pobjede. Dora je svojom smrću pobijedila podijeljeno društvo i sudjelovala u stvaranju srednjeg sloja (građanstva) koje postaje nosećim slojem modernističkog pokreta. Spomenuti Fryev tamni ili demonski svijet karakterizira ljudska žrtva (usp. Frye 1976: 91). Tragedija, u tom slučaju, često uključuje zapovjednički očev stav (Dora čini sve što joj otac naredi) ili prijetnju incestuoznog odnosa (Dorin i Pavlov odnos na neki je način incestuozan jer je udvajanje staleža bilo nezamislivo). Kako bi se njihov odnos spriječio, Dora biva ubijena. Dorina smrt pokrenula je još veće razmirice između građana i plemića što je rezultiralo velikom ustrajnošću građana u borbi za svoja prava. Na kraju je između zaraćenih strana uspostavljena sloga i mir (v. Šenoa 2004: 282-284).

6.2. Dora i Pavao kao junaci romanse

Radnja romana *Zlatarovo zlato* podvrgnuta je zakonima akcije i svodi se na dijalektičku strukturu: putanju dobra i zla, stalnu borbu antagonističkih parova. Kako je primijetio Frye, svaki tipični lik u romansi naginje tomu da ima svoju moralnu opreku kao protivnika (usp. Frye 2000: 222). Zato su zastupnici dobra idealizirani i, Fryevim riječima, „naprosto viteški i čisti“, dok su njihovi protivnici „nitkovi i kukavice“ (Frye 2000: 222). Likove u *Zlatarovu zlatu* može se razvrstati u nekoliko skupina, prema različitim kriterijima: prema društvenom staležu (plemići i građani), prema temeljnim etičkim vrijednostima (pozitivni i negativni), prema stvaralačkim postupcima kojima ih autor oblikuje (idealizirani i karikirani, romantični i realistični). Vanjski su opisi likova temeljeni na usmenoknjiževnim sintagmama, dok se pri opisu unutarnjega stanja likova Šenoa služi romantičarskim motivom prirode, koju povezuje s njihovim osjećajima. Likovi koji nose pozitivne osobine i koji su idealizirani te su ujedno i junaci romanse jesu Pavao Gregorijanec i Dora Krupićeva.

Ženski je lik u romansama okarakteriziran manje ili više stereotipno: junakinja je, iako ne nužno, vrlo mlada, ponekad plemićkog podrijetla, gotovo uvijek siročić, nesvjesna svoje ljepote i njezina učinka na druge, djeвица, mila, draga, ponosna, poslušna, brižna, hrabra i skromna (usp. Oklopčić 2011b: 107). Dora Krupićeva posve je idealiziran lik nježne djevojke, poslušne kćeri, odane i osjećajne zaručnice te šesnaestogodišnje djevojke koja je čisto ogledalo dobrote na svijetu: „*Kad je nedjeljom i svetkom, idući od rane mise preko Markova trga kući svojoj, premetala drobne nožice, obuvane crvenim šiljastim postolicama, kad joj se lijepa glavica njihala pod kitnom partom, a bujne joj se crne plete spuštale niz plavetni, janječim krinom ošiveni zobun, kad je ručicama držala na prsima veliki, srebrom okovani molitvenik, stidno gledajući pred sebe, da nisi mogao spaziti munjevita oka od dugih svilolikih trepavica, bio bi rekao svatko: eto, svetica sašla sa oltara među svijet da milom pojavom razveseli snuždene ljude*“ (Šenoa 2004: 11). Doru žele Pavao, Grga i Stjepko, ali Dorino srce pripada Pavlu koji ju je osvojio svojom hrabrošću i ljepotom. Ona na čita trivijalne romane kao Klara, već svoje slobodno vrijeme provodi u crkvi ili čitajući životopise svetaca (v. Šenoa 2004: 185). Dora je statičan lik, u njoj nema toliko živosti kao u Klari, ona je Klarina čista suprotnost.⁴⁵

⁴⁵ „Što je, na primjer, jedna anemična, papirnata, naivna Dora Krupićeva u usporedbi sa senzualnom, tajanstvenom, punokrvnom Klarom Grubarevom u Šenoinu *Zlatarevu zlatu*? I mogu li se one uopće

Karakterizacija muških likova u popularnoj povijesnoj romansi također prati određene stereotipne principe: junak je izuzetno muževan, hrabar, plemenita roda te do smrti odan ženi koju voli. I oni, poput junakinja, posjeduju osobine koje ih čine „jedinstvenom osobnošću“ (Radway 1991: 128). Uloga junaka dana je mladom i hrabrom plemiću Pavlu Gregorijancu: „Mladiću jedva bijaše dvadeset godina. Lice bljeđano, plemenito, kosa odugačka, crnomanjasta, brčići mali, čelo visoko, a sjajne plavetne oči pod tamnim trepavicama dvije žive zvijezde, da ih nije mutila neka sjeta. Mladić bijaše lijep, snažan, a ljepši od nebrige i sjete. Naherio bješe kapu kunicu na uho, a orlovo pero treptjelo mu je za kapom. Haljinu od plavetna sukna sapinjahu velika srebrna dugmeta, a uske hlače od višnjeve boje savijahu se oko jakih listanaca. Niiz široka leđa padaše mu teška, crna kabanica, pod grlom sapeta zlatnom sponom. O boku visila mu je sablja krivošija, a za pojasom od žute mletačke svile stajala mala puška, srebrom okovana. Takav bijaše mladić“ (Šenoa 2004: 29-30). Vrlo je osjećajan, pun ljubavi prema Dori koju ne izdaje do kraja svoga života. Častan je, dostojanstven i nepokolebljiv te uvijek spreman na žrtvu. Čvrstina njegova karaktera najbolje se očituje u ustrajnu odbijanju lijepe, bogate i zaljubljene Klare Grubarove, gospodarice Samobora. Kod Pavla je osobito naglašen patriotizam: on se bori za ljubav, ali i za domovinu. Heroj romanse prolazi niz avantura iz kojih redovito izlazi kao pobjednik (usp. Frye 1976: 67). Pavao je dvaput spasio Doru: od jurećeg plamtećeg konja (v. Šenoa 2004: 36) i iz ruku otmičara koji su Doru trebali oteti za Stjepka koji ju je namjeravao iskoristiti (v. Šenoa 2004: 133), ali kao pobjednik izlazi i iz sukoba s Klarom koja ga je na prijevaru htjela osvojiti: „Ha! – viknu mladić jarostan – plemenita gospo, u dušu vas znadem i pod anđeoskim licem. Ja Samson nisam, al vi ste Dalila! Prokleta bila, rajska zmijo! Naši računi su svršeni! – i nesta ga trenom iz sobe“ (Šenoa 2004: 109).

Može se reći kako je Šenin postupak u prikazivanju likova šabloniziran. Naime, autor prikazivanje lika počinje statičkim narativnim opisom njegova vanjskoga izgleda, a zatim opisuje njegove psihološke i etičke osobine koje se ne mijenjaju tijekom razvoja radnje. Likovi su crno-bijeli, a funkcije u radnji strogo zadane i stalne: „likovi zla pokreću zbivanja, stvaraju stalno nove intrige, organiziraju zavjere, a likovi dobra, u obrani časti, krjeposti i patriotskih ideala, neprekidno su u pogibelji“ (Nemec 2006: 209).

uspoređivati? Jer, gdje je Klara tamo je spletko, zaplet, radnja, jednom riječju – život, a gdje je Dora tamo je praznina, čistoća bez života, statičnost i – dosada“ (Nemec 1995: 58).

6.3. Klara i Grga – likovi suparnici

Posebno važnu funkciju u romansi imaju likovi ženskoga i muškoga suparnika⁴⁶ koji funkcioniraju kao suprotnost glavnim likovima. Dok glavnu junakinju karakteriziraju nevinost u konkretnom i simboličkom smislu, njezina suparnica koristi se svojom seksualnošću kako bi pridobila glavnog junaka (usp. Radway 1991: 131). To mjesto u romanu pripada tajanstvenoj Klari. Nadnaravna ljepota i jezovita okrutnost spojili su se u popularnom književnom motivu fatalne žene. Zbog činjenice da strava može biti izvorom zadovoljstva i ljepote, motiv je fatalne žene u romantizmu dobio umjetničku dimenziju (usp. Nemeč 1995: 61). Također, u romantizmu motiv fatalne žene dobio je definitivna obilježja po kojima se raspoznaje (usp. Nemeč 1995: 62). Navedeni je motiv bio popularan i u hrvatskoj devetnaestostoljetnoj književnosti te je poprimio tipizirani oblik koji se dugo nasljedovao bez ikakvih izmjena (usp. Nemeč 1995: 59, 64). Stanko Lasić uočio je da je Klara Grubarova iz romana *Zlatarovo zlato* postala u hrvatskoj prozi 19. stoljeća pravi prototip fatalne žene. U njezinu su opisu sadržane sve bitne osobine lika: „*Visoko glatko čelo odavalo je neobičnu pamet, a ravni, tanki nosić komu se živo micahu ružičaste nosnice, sivkaste al neobično sjajne oči, bijahu znakom velike hitrine. A srce, a čuvstvo? Teško je reći. To glatko fino lice čas bi se zažarilo plamenitim zanosom, čas izrazilo otrovnim rugom, čas složilo u neodoljiv posmijeh, čas okamenilo hladnim mramorom; samo pune, pootvorene usne, samo nemirno kretanje tijela pokazivalo je da u toj ženskoj glavi žive krvi imade. Tko je vidio puna i poput mlijeka bijela ramena štono provirivahu iza bruseljske paučine, tko je gledao kako se puna njedra nadimlju i silom otimlju jarmu plavetne svilene halje, kako se srebrni pojas vije oko tankoga struka, kako se oble sjajne ruke krađu iza dugih rukava, kako se malene nožice u vezanim postolicama nestrpljivo premeću na medvjedojoj koži – tko je to sve vidio, morao je reći – ta žena ugleda svijet za ljubav, ta žena hoće, mora da ljubi. A je l' ljubila?*“ (Šenoa 2004: 99). Fatalne žene obilježava natprirodna ljepota i privlačnost koje ujedno predstavljaju opasnost i prijetnju (usp. Nemeč 1995: 62). Inteligencija, proračunatost, superiornost, tipične su osobine fatalne žene koje Klaru drže u pokretu te joj pomažu dominirati okolinom (usp. Nemeč 1995: 62). Osim toga, fatalne su žene razvratne, nemoralne i pohotne (usp. Nemeč 1995: 62). „U rasponu između ekstremnog ženskog idealiziranja (anđeli, sveticae, „vječno žensko“) i difamiranja (vještice, zmije, sotonine učenice), fatalne žene nalaze se na ovom drugom polu – one su „apsolutne bludnice“ (Nemeč 1995: 63). Fatalna se žena često javlja kao glasnica smrti, nesreće i

⁴⁶ Likovi suparnici imaju uspoređujuću i kontrastnu ulogu u romansi (usp. Radway 1991: 123).

propasti (usp. Nemeć 1995: 63). Opisuje se oznakama demonizma, dijabolićnosti i vampirizma, a najćeće se veže uz zmiju i vješticu (usp. Nemeć 1995: 63). Klara je prikazana kao žderaćica muškaraca koja svojom lukavošću, proraćunatošću i ljepotom manipulira muškarcima kako bi ostvarila vlastite ciljeve (v. Šenoa 2004: 98-102), ali ona je ustrajna u ljubavi prema Pavlu za koju je spremna na sve. Kako bi saćuvala svoje mjesto u Samoboru, zavodi bana Ungnada i postaje mu ženom. Vrlo je strastvena i osvetoljubiva prema svakome tko joj stane na put. Fatalne žene u romanima dobivaju više prostora od tzv. dobrih ili obićnih žena, a tako je i u Šenoinu primjeru. Lik Dore, nevine mlade djevojke, blijedi pred zamamnom pojavom Klare. S fatalnom ženom u središtu pozornosti, radnja se romana iznova nadopunjuje novim i neoćekivanim zapletima. Nemeć stoga istiće da fatalna žena u hrvatskom romanu 19. stoljeća dobiva narativnu funkciju akceleratora radnje. "Fatalna je žena faktor nestabilnosti u romanesknom svijetu: ona u pravilu narušava tek uspostavljenu ravnotežu" (Nemeć 1995: 72).

Muški je suparnik u idealnoj romansi „potpuna hulja“ (Kolanović 2006b: 352). Njegov je glavni cilj nasilno oteti junakinju iz junakova zagrljaja (usp. Radway 1991: 133). Muški je suparnik najćeće okarakteriziran kao moralno korumpiran, ružan i zainteresiran samo za seksualno iskorištavanje junakinje, a poćeeto joj prijeti i silovanjem (usp. Radway 1991: 133). To mjesto u romanu pripada brijaću Grgi Ćokolinu: „*Ćudan svat taj Grga Ćokolin! Suhonjast trćuljak. Glava mu debela, obla kao glava od kupusa, obrve guste nad nosom svedene, oći male, crne, bodljive kad ih nije vinska magla zastirala; nos tup, širok, uzvinut, a crven da se bojiš primaći mu pušćana praha, lice olizano, nebradato, reć bi živ cimer Grgine meštrije. Takvo bijaše vanjsko lice varošćoga brijaćića. Al ne bijaše mu ni duša bolje podstavljena. Prevrtljivac, jogunica, podmuklica, po svim se je kutovima vrzao, svuda svoje prste zabadao gdje ga i nije ništa košćalo.(...) Svetac baš nije Grga bio; šala i zabavica u njega i natašte puna torba, ni duša nije ostala od njega bez krpice. Lijećio je građane kamforom i pijavicama, lijećio marvu hostijom, brijao je gospodu, brijao i trnjanske seljake na drvenoj žici. A za ostaloga vremena je pio, kockao se i vragovao*“ (Šenoa 2004: 9-10). Grga Ćokolin glavni je spletkaroš u romanu, uz njega se vezuje pohlepa i požuda i pokreće ga osveta: osvećuje se Marti jer ona smatra kako Grga nije za Doru (v. Šenoa 2004: 15), ali i Pavlu koji je osvojio Dorino srce, što Grgi nije uspješlo. Udružuje se s Klarom te sprema osvetu (v. Šenoa 213-217).

6.4. Elementi usmenoga u *Zlatarovu zlatu*

Prožimanje usmenog stvaralaštva i pisane književnosti obilježje je hrvatske romantičarske književnosti (usp. Botica 1995: 13). Usmena je književnost pritom čuvala svoje konstitutivne elemente: prepoznatljivu formu, tipične motive i formulativni izričaj, a književnici⁴⁷ su svoju „snagu“ mjerili po tome koliko su se uspjeli odvojiti od usmenoknjiževnog modela (usp. Botica 1995: 13). Svoje je mišljenje o usmenoj književnosti iznio August Šenoa u članku *Naša književnost iz 1865. godine* (usp. Banov 1998: 108). On smatra kako bi hrvatski književnici mogli mnogo naučiti iz jezika hrvatskih pripovijedaka, a usmenoknjiževni bi postupci u pisanoj književnosti trebali pomoći prihvatiti naviku čitanja ljudima primarno okrenutima narodnoj tradiciji, ali i osigurati kvalitetu i zanimljivost književnih djela (usp. Banov 1998: 108). Sam je Šenoa inspiraciju za mnoga svoja književna djela pronašao u usmenoj književnosti (poeziji, legendama i predajama) te su tako i pojedini dijelovi *Zlatarova zlata* stilizirani po uzoru na usmenoknjiževne oblike. Postojanje se takvih oblika u romanu jednim dijelom može objasniti čitateljskim očekivanjima. Čitatelji su naime bili naviknuti na prožimanje pisane književnosti s usmenim izrazom te su navedeno očekivali od književnika.

Kako je već spomenuto, Šenoa je središnje mjesto u svojem romanu posvetio gradu Zagrebu kojega predočava kao junaka. „Predočavanje jednog grada kao junaka, grada kao entiteta koji je važan sam po sebi jer je uvijek i pomalo mitska točka, duhovno središte jedne zajednice, podudara se s počecima zapadnoeuropske civilizacije i kulture ó i onim biblijskim i onim antičkim“ (Marks 2004: 87). Predaje o gradu Zagrebu, umetnute u roman, otkrivaju drugačije, nepoznato lice grada (usp. Marks 1998: 25). Zagrebačka je usmena tradicija u Šenoin tekst ukomponirana na više načina⁴⁸: „mjesta spajanja, prožimanja dvaju tekstova mogu biti nevidljiva, potpuno stopljena unutar jedne rečenice, ali i naznačena poput okvira koji ih međusobno spaja i razdvaja. Umetnuti tekst, intertekst, može biti čitava priča, ali i parafraza, aluzija, metafora, asocijacija na pojedini motiv ili temu“ (Marks 1998: 27). U

⁴⁷ August Šenoa isticao je kako su „imitatori“ slijedili samo vanjski lik usmene književnosti, ne dotičući njezinu dušu (usp. Botica 1995: 13).

⁴⁸ Zbog velike količine usmenoga u *Zlatarovu zlatu*, rad će spomenuti samo veće intertekstualne poveznice romana s usmenom književnošću. Šenoa je u roman umetnuo i običaje, poslovice, dijelove predaja ili njihovu parafrazu. Tako, na primjer, spominje tajne hodnike koji su vodili od Medvedgrada do Remeta (v. Šenoa 2004: 265), Magdu opisuje kao vješticu (nav. dj.: 8).

članku *Naša književnost*, Šenoa ističe kako umetanje elemenata usmene književnosti u djela naših pisaca može pomoći u podizanju čitanosti te odmaknu od stranih elemenata: „*da marljivo uče narodne pripovijetke, da im pero bude malo čistije*“ (Šenoa 1996: 12). Samo pjesme iz naroda mogu djelovati na narod (usp. Šenoa 1996: 13).

U Šenin je roman katkad uključena cijela predaja: sjemenište se u Zagrebu nazivalo „crna škola“. Ime najvjerojatnije potječe od crne odjeće koju su nosili đaci koji su pohađali tu školu. U narodu se tada počelo pričati da su neki crnoškolci završili i trinaestu školu⁴⁹ te da mogu raditi svakakve čarolije, a između ostalog, jahati na zmaju i raditi tuču (usp. Marks 1994: 24). Postoji i drugo, slikovitije tumačenje naziva crna škola (usp. Marks 1998: 32) koje je Šenoa ukomponirao u svoj roman. Riječ je o stvarnom povijesnom događaju u vezi s kućom zagrebačkog kanonika Franje Filipovića koji se dogodio 1574. godine i koji je „vjerojatno potaknuo nastanak usmene predaje, a još više naziv te kuće, crna škola“⁵⁰ (Marks 2004: 99). U *Zlatarovu zlatu* opisana je scena u kojoj svjetina stoji na trgu ispred katedrale i promatra što se događa. Grga Čokolin prisutnima kazuje taj događaj: „*"Ergo", nastavi Grga Čokolin, "taj nekršteni antikrist, koji je eno u onom dvoru stanovao, stavio je sveto evanđelje pod noge, dao si je obrijati grešnu glavu – jer si pogani i glavu briju, ja to znam – i postao Turčin"*“ (Šenoa 2004: 32). Kraj opisa toga događaja asocijativno priziva usmenu predaju: „*Na Kaptolskom trgu dogorijevala lomača i dvor Filipovićeve pust, omrljan crnilom zjao je kao čudna neman – strašna opomena svim izdajicama krsta i roda svoga, a crna uspomena izdajstva i pravedne osвете spominje se jo i danas riječju "crna škola"*“ (Šenoa 2004: 36). Smatralo se da „u narodu postoji neoskvrnuti izvor bitka zajednice, u prvom redu jezika i stvaralaštva“ (Protrka 2009: 70). Upravo se zbog toga dugo vremena narodno stvaralaštvo postavljalo kao uzor ili ishodište onom umjetničkom te su za to vrijeme djela, koja su uspješno sintetizirala narodni temelj i umjetnički postupak, dobivala status kanonskih (usp. Protrka 2009: 70).

⁴⁹ Prema srednjovjekovno-isusovačkoj podjeli svećenik je trebao završiti 12 škola (4 gramatička razreda, 2 razreda humaniora, 2 filozofije i 4 teologije), a nazivao se u skladu sa završenim razredom (devetoškolac, desetoškolac...). Trinaeste škole nije bilo, a ako ju je netko polazio, vjerovalo se da se tamo uči nešto natprirodno (usp. Jagić 1971: 275).

⁵⁰ Franjo Filipović poslije turskog se zarobljavanja poturčio i uzeo ime Mehmed. Biskup Drašković ga je zbog toga prokleo, prozore i vrata njegove kuće razbio, a sve zidove obojio crnom bojom. Nakon dvije godine biskup je tu zgradu prenamijenio za školu i sjemenište i dao okrečiti svaki kut kuće u bijelo, ali je u narodu ostala uspomena na crnu kuću te zbog toga naziv crna škola (usp. Marks 2004: 99).

7. Popularna povijesna romansa Marije Jurić Zagorke

Povijesna je romansa, prema Biljani Oklopčić (2011: 106), „književna vrsta u kojoj, zbog njezine povezanosti s romanom i poviješću, istovremeno djeluju dva mitološka sustava: arhetipno romantično i povijesno.“ Ti sustavi ponekad se nadopunjuju, djeluju svaki za sebe ili se međusobno propituju i poništavaju. Govoreći o romansama Marije Jurić Zagorke, najpoznatije predstavnice toga žanra u hrvatskoj književnosti, govori se često o „mjestima propitivanja svih diskursa o romansi – naizgled subjektivnog, sentimentalnog i privatnog, i povijesti – naizgled objektivnog pregleda javnih činjenica“ (Oklopčić 2011: 108). Koristeći stvarni povijesni okvir, Zagorka tematizira ljubavnu priču punu zapreka koja završava tjelesnom i/ili emocionalnom konzumacijom. Budući da Zagorka u svojim povijesnim romansama stvara priču koja završava zarukama ili brakom, osnovni je cilj popularne povijesne romanse u njezinim romanima izvršen (usp. Oklopčić 2011: 109).

7.1. Obrazac idealne romanse i *Kći Lotrščaka*

Osim Kristin Ramsdell proučavanjem žanra romanse bavila se i američka teoretičarka kulturalnih studija Janice Radway u knjizi *Čitanje romansi. Žene, patrijarhat i popularna književnost* (*Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular literature*, 1991). Autorica čini zaokret u bavljenju žanrom romanse te se njezino istraživanje usredotočuje na još neartikulirane fenomene unutar tradicionalne problematike žanra. Radway⁵¹ u središte interesa stavlja čitateljice romanse te promatra funkcioniranje žanra unutar patrijarhalne kulture. Pod romansom podrazumijeva ljubavne romane rabeći različite termine za žanr: engl. *romanse* i *romanse novel*.

Analizirajući podatke dobivene anketom koju je provela među čitateljicama romansi, Radway je zaključila kako čitateljice ističu neke značajke po kojima one neko djelo kvalificiraju kao romansu. Radway je, promatrajući njihove odgovore i romanse, zaključila kako narativnu strukturu idealne romanse možemo raščlaniti na trinaest funkcija kroz koje se

⁵¹ Autorica ne ide u kulturno pamćenje žanra dublje od druge polovice 20. st. te u svojoj bibliografiji ne navodi Fryevu ključnu studiju o romansi.

može pratiti transformacija glavne junakinje od osamljene, aseksualne adolescentice, nesigurne u svoj identitet, u zrelu, senzualnu, udanu ženu koja je prepoznala svoj potencijal i identitet kao muškarčeva partnerica te majka djeteta (usp. Radway 1990: 134). Slijedi pregled trinaest funkcija idealne romanse (usp. Radway 1990: 134):

1. Junakinjin je socijalni identitet uništen.
2. Junakinja neprijateljski/antagonistički reagira prema muškarcu aristokratskog podrijetla.
3. Muškarac aristokratskog podrijetla ambivalentno se ponaša prema junakinji.
4. Junakinja interpretira junakovo ponašanje kao dokaz njegove isključivo seksualne zainteresiranosti za nju.
5. Junakinja odgovara na junakovo ponašanje ljutnjom ili hladnoćom.
6. Junak uzvraća junakinjinim kažnjavanjem.
7. Junak i junakinja su fizički i/ili emocionalno razdvojeni.
8. Junak se nježno odnosi prema junakinji.
9. Junakinja potvrdno odgovara na junakov čin nježnosti.
10. Junakinja interpretira junakovo ambivalentno ponašanje kao posljedicu njegove prijašnje povrijeđenosti.
11. Junak otvoreno izjavljuje svoju ljubav prema junakinji s najvećom nježnošću.
12. Junakinja odgovara seksualno i emocionalno.
13. Junakinjin je identitet uspostavljen.

Zagorkin roman *Kći Lotrščaka* po svojim bi se dominantnim karakteristikama teksta uklapao u obrazac idealne romanse. Roman donosi priču o ženskom subjektu koja prikazuje razvoj ljubavnog odnosa između glavne junakinje (Manduše) i junaka (Divljana), koji se nakon brojnih međusobnih nesporazuma, konflikata i prepreka završava sretno (usp. Radway 1990: 64). Shema narativne strukture *Kćeri Lotrščaka* uz povremena odstupanja⁵² u rasporedu narativnih jedinica izgleda ovako:

⁵² S obzirom na to da je *Kći Lotrščaka* feljtonski roman napisan 20-ih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj, za razliku od romansi američkoga tržišta 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama koje proučava Radway, nije moguće bez odstupanja provesti radnju Zagorkina romana kroz sve točke koje Radway navodi.

1. Mandušu osuđuje društvena zajednica zbog njezina podrijetla (otkriva se kako ona nije kći starog Plamenščaka, nego napušteno dijete kojem se ne znaju roditelji te se ne može utvrditi je li ona plod zakonita braka). Ne imajući što izgubiti, Manduša za muža uzima Antikrista (Divljana) te ga udajom spašava od smrti i odlazi s njim u nepoznato (v. Zagorka 2012: 32, 46).
2. Manduša ne pristaje na Divljanov način života koji ne slijedi tradicionalne forme (Divljan je razbojnik, oskvrnuo je Božji hram provalivši u dvorac koji pripada Crkvi, govori protiv Crkve). Po načinu odijevanja i ophođenja postoje naznake koje opovrgavaju Divljanovo razbojništvo (v. Zagorka 2012: 71).
3. Divljan se u društvu prema Manduši ponaša hladno i rezervirano, a u trenutcima kad su nasamo, on, istodobno, pokazuje interes za nju (v. Zagorka 2012: 128).
4. Manduša se počinje bojati Divljana, misleći kako on samo želi što prije iskoristiti pravo prve bračne noći te misli kako je promatra samo kao seksualni objekt (v. Zagorka 2012: 65).
5. Iako je Divljan pristao na Mandušinu molbu da sačuva njezino djevojaštvo, ona ga se boji te odbija svaki prisniji kontakt s njim (v. Zagorka 2012: 98).
6. Divljan, unatoč skrivenim osjećajima, zahlađuje odnos prema Manduši (v. Zagorka 2012: 101).
7. Manduša bježi iz Pogledićeva dvorca te su ona i Divljan fizički i psihički razdvojeni. Ova se točka u romanu ponavlja nekoliko puta sve do završetka: Manduša na Crnom otoku, lov na Divljana, napad na Turopolje i Mandušino zarobljavanje, Divljan kod Rosande, Mandušino zarobljavanje u kuli (v. Zagorka 2012: 73).
8. Divljan spašava Mandušu iz močvare obećavajući joj da neće dirati njezino djevičanstvo. Svakim njezinim nestankom on je rastrgan, zbunjen i izgubljen misleći samo na nju. Divljan u trenutcima Mandušine opasnosti reagira nježno i brižno, što se, također, više puta ponavlja u romanu te pridonosi njihovom zbližavanju te konačnom sjedinjenju (v. Zagorka 2012: 93).
9. Manduša sve više osjeća privrženost prema Divljanu. Osim udajom, od smrti ga spašava u trenutku kada treba sudjelovati kako mamac za njegovo uhićenje, spoznaje koliko ga voli te Šimunov plan ne uspijeva. U pismu mu priznaje svoju ljubav, ali pismo, spletom okolnosti, ne dolazi do Divljana (v. Zagorka 2012: 170).
10. Manduša misli kako Divljan voli Dodolu te misli kako je njegovo ambivalentno ponašanje prema njoj rezultat nepravde koja mu je nanesena i zavjeta kojim se obvezao (v. Zagorka 2012: 225).

11. Divljan priznaje Živku da voli Mandušu te riskira svoj život ne bi li je spasio (v. Zagorka 2012: 206).
12. Manduša i Divljan odgovaraju jedno drugome seksualno i emocionalno (v. Zagorka 2012: 376).
13. Otkrivena je tajna Mandušina rođenja i njezino plemićko podrijetlo te postaje voljena Divljanova supruga (v. Zagorka 2012: 368).

U *Kćeri Lotrščaka* bitan element zapleta čini pustolovina realizirana kao procesualan i sekvencan⁵³ oblik (usp. Frye 2000: 212). Ta je pustolovina uspješna potraga koja čini potpuni oblik romanse te ima tri glavne etape: *agon* ili sukob, *pathos* ili borbu na život i smrt te *anagnorisis* ili prepoznavanje (usp. Frye 2000: 213). Navedene etape izražavaju cikličko kretanje od borbe preko trenutka ritualne smrti do prizora prepoznavanja. U Zagorkinu romanu prvu etapu činila bi optužba upućena Manduši da je nezakonita Plamenščakova kći te njezin odlazak s Griča s Divljanom kojega udajom spašava od smrti. Borbu protiv Kosackog i Brandenburga zbog nepravednog otimanja plemićkih titula vodi Divljan s Rakarima, a svojevrsnu borbu na život i smrt vodi i Manduša zatočena u kuli na Crnom otoku. Treću fazu čini spašavanje zatočene Manduše iz kule, Divljanova pobjeda nad Kosackim i Brandenburgom, obračun s kanonikom Šimunom te uspostavljanje identiteta Manduše i Divljana te njihova ljubav i zajednički život.

Trojna struktura potrage prisutna je i u ostalim crtama romana, ponajprije u tri čina Divljanova spašavanja Mandušina života. Divljan prvi put spašava Mandušu kad je, bježeći od njega, zalutala i skoro se ugušila u močvari (v. Zagorka 2012: 84). Drugi put Divljan spašava Mandušin život kad je napola mrtvu pronalazi u kuli na Crnom otoku (v. Zagorka 2012: 356), a kao treći čin Divljanova spašavanja Manduše funkcionira njegova krađa zvonca s kule Lotrščak čija je zvonjava Manduši vratila mentalno zdravlje (v. Zagorka 2012: 365). U trostrukom spašavanju Divljanova života sudjeluje i Manduša jer i ona također tri puta žrtvuje sebe kako bi spasila Divljanov život (ženidba, upozorenje o zasjedi, zvonjava za pomoć u borbi). Mandušin „slučajni“ odabranik postaje, dakako, i pravi odabranik njezina srca.

⁵³ Navedeni je oblik karakterističan za sve Zagorkine popularne romane koji prvotno izlaze u feljtonskome obliku ili sveščićima, a koji pogoduju navedenoj sekvencijalnoj strukturi, razdijeljenoj na manje čitateljske obroke (usp. Kolanović 2006b: 350).

Spomenuta Fryeva četiri narativna kretanja (usp. Frye 1976: 97), mogu se primijeniti i na ovaj roman. U cikličkom putu potrage (silazak iz višega svijeta, zatim silazak u niži svijet, uspon iz nižega svijeta te uspon u viši svijet) junaci romanse silaze u tamni demonski svijet koji označuje simboličku smrt i otuđenje. U *Kćeri Lotrščaka* prisutna su dva silaska u donji svijet koji simbolički predstavljaju šuma⁵⁴ i Crni otok⁵⁵. Šuma se nalazi izvan grada i njome vlada mračna, tajanstvena atmosfera koja skriva divlje i opasne zvijeri te sablazne pojave poput Rosande, gospodarice grada Lukavca, i pohotnika u potrazi za djevicama poput Manduše i Dodole. Osim šume, važno mjesto koje simbolizira silazak u demonski svijet jest i Crni otok na Savi na kojem se odvijaju orgije (v. Zagorka 2012: 140-141). Kao nevine žrtve stradavaju djevice (Manduša i Dodola), ali srećom, na vrijeme, izbavljene od svojih pomoćnika. Cikličnost romanse vidljiva je i u povratku u idilični svijet (simbolički uspon iz nižega u viši svijet) koji rezultira brakom Divljana i Manduše. Fryev simboličan silazak u niži svijet i povratak u idilični, može se primjeniti i na Divljanovo zatočenje u Rosandinim dvorima gdje vodi borbu na život ili smrt s veprom (v. Zagorka 2012: 314). Za junaka boravak u nižem svijetu predstavljaju svi trenutci kada je razdvojen od svoje voljene i svoje družine (usp. Frye 1976: 115). Nakon izlaska iz simboličkog svijeta tame, Manduša i Divljan „zdruju se u ljubavi sretna završetka, koji predstavlja stalno i obavezno strukturalno mjesto romanse“ (Kolanović 2006b: 353).

⁵⁴ „Šumom zavija vjetar, gone se veprovi, jure divlje mačke, a noćne sove dozivlju se s grane na granu. Negdje izdaleka čuju se nejasni glasovi od kojih se ježi lišće. Dolje škripi šikarje kao da se po njemu valjaju noćne nemani, gore ustasali zrak lomi granje ogromnih stabala i pišti i zviždi kroz beskrajnu tamnu šumu. Kao da je noć probudila šumske aždaje kojih se plaše i oblaci nad šumom pa lete divljom brzinom u nepovrat. A dolje po tmuni, iz koje katkad sijevnu zvjerske oči, katkad prodre zvjerski glas, nešto se vere, nešto bijelo prestrašeno šulja se iz grma u grm“ (Zagorka 2012: 86).

⁵⁵ „Okolo zvijezde, male, svjetlucave kao da je nebeski svod pao zajedno s mjesecom i zvijezdama. Primjeti da to nije noć, da se prislonila o zid, da je gore strop, a s njega visi kugla nalik na mjesec. Oko nje vrzu se dusi, ljudi, što li? Nage žene, ogrnute crnim velom, okreću se, svijaju kao da plešu. Na glavi im male sitne zvjezdice. Mjesečeva kugla sa stropa osvjetljuje povišeno mjesto kao neko prijestolje. Gore sjedi vitez, uza nj stoje dvojica. Prepoznaje ih. To su oni što ih je vidjela iza zastora u dvorani. U čitavom prostoru mrak. Svjetlo s kugle, što prikazuje mjesec, toliko prorjeđuje tamu da se razabiru ljudi, ali im se ne raspoznaju lica. Miris vina miješa se sa zadahom mirisnih vodica. U sredini vodoskok u crvenom svjetlu, pod njim sjedi žena u crnini posuta zlatnim zvijezdama, a okolo lepršaju crne vile kao crni oblaci. Vika, raskalašeni smijeh i nečuvene primjedbe muških slijevaju se u zaglušnu buku. Najednom se u dubini pokaže zvijer, velika, ogromna, crna. Blistaju joj zlatni rogovi, dva oka kao dvije goruće svjetiljke zure u tamu. Vrisak, smijeh i krika. Svi su podivljali. Neki pijani glas pozdravlja Urusa, boga plodnosti. Onaj tamo na pijestolju grohotom se smije, a drugi mu nešto govore“ (Zagorka 2012: 144).

Neupitnost pripadnosti *Kćeri Lotrščaka* žanru romanse dokazuju i bojni motivi tipični za ovaj žanr. Motiv žrtvovanja višestruko je prisutan u romanu te primjeri junakinjine brige za bolesna ili ranjena junaka i obrnuto: Divljan skrbi za tjelesno i duševno bolesnu Mandušu. Čest je i motiv spriječenog silovanja: pop Mirša i Divljan spašavaju Dodolu od nasrtaja pohotnika, a Mandušu od nasrtaja kanonika Šimuna spašava slika Bogorodice.

7.2. Junaci romanse i njihova karakterizacija

Opisu junaka romanse pridaje se velika pozornost jer se s njima čitatelji poistovjećuju. Kao i druge romanse, i ova koristi stereotipnu karakterizaciju likova. Idealnu junakinju odlikuje inteligencija te izvanredna ljepota, mladost, skromnost, dječja nevinost te određeno neiskustvo. No, svaki je ženski lik popularne povijesne romanse i dodatno razrađen kako bi predstavljao jedinstvenu osobnost, odnosno neku vrstu hibrida između subverzivnog lika i stereotipa (usp. Radway 1991: 124). Dob većina junakinja kreće se između 17 i 20 godina (usp. Radway 1991: 126). U središtu radnje nalazi se lik Manduše, junakinje „koja bi trebala predstavljati identifikacijski objekt za čitateljice kakve ih u svijesti ima historijska autorica romana“ (Kolanović 2006b: 348). Vrline⁵⁶ koje krase junakinje idealnih romansi posjeduje i Manduša: inteligencija, neovisnost, hrabrost, strastvena narav, fizička ljepota⁵⁷ i neovisnost u seksualnom smislu. Lik Manduše u iluzijama ostalih likova uvijek će se povezivati s „duhom lijepo Mande koja na Griču uživa status svjetovnoga božanstva, što će joj nerijetko ići u prilog“ (Kolanović 2006b: 352). Tako su dvojica Šimunovih pristaša mislila kako su vidjeli duh banice Mande te od straha nisu pošli za njim. To je zapravo bila Manduša koju je ulovio Benedikt i predao je Šimunu (v. Zagorka 2012: 161-162). Stvorena iluzija da je Manduša duh banice Mande spasit će joj život u presudnim trenutcima (zatočeništvo u kuli na Crnom

⁵⁶ Tako opisane junakinje doživljavaju čitateljice čiji se čin čitanja odvija unutar konteksta patrijarhalne strukture dok se čitateljicama koje već računaju s rodnom ravnopravnošću one mogu činiti ovisnima o muškom partneru, pomalo budalaste, čak i patetične (usp. Radway 1991: 122-127). Čitati Zagorkin roman iz potonje perspektive na ovom bi mjestu bilo neprimjereno, s obzirom na to da je Zagorka svoje romane pisala s eksplicitnom feminističkom sviješću, boreći se za ravnopravnost koju je u to vrijeme trebalo tek uspostaviti na temeljnoj razini (usp. Kolanović 2006b: 348).

⁵⁷ „U dnu krčme pojavila se djevojka u ružičastoj haljini. Mlada je i jedra. Lica su joj ruže proljetne, oči dva rosna krasuljka. Zlatokose pletenice sjaju niz ramena kao da ih je splela od zlatnih sunčanih zraka. Sva je mlada i ružičasta kao graničice mlade kajsije kad procvate u proljeće“ (Zagorka 2012: 12-13).

otoku) te će povezati Mandušu s njezinom duševno bolesnom majkom Martom koja će joj donositi hranu i vodu misleći da joj to zapovijeda sam duh banice Mande (v. Zagorka 2012: 355). Važnu ulogu i posebnu pozornost u romanu, Zagorka pridaje odijevanju ženskih likova čije opisivanje ima važnu ulogu u radnji, npr. Mandušino odijelo u koje su je pohotnici maskirali tijekom orgija: „*Sva je u prozirnoj bjelini, omotana bijelim toplim ogrtačem. Rapletena kosa pada po ramenima kao plašt od zlata. U očaju uhvati se za glavu i dotakne nešto tvrdo. Skine i pogleda. Mala srebrna kutijica izrezana u obliku zvijezde*“ (Zagorka 2012: 146).

Frye smatra kako se junaštvo u romansi očituje kroz patnju, izdržljivost i podnošenje boli (usp. Frye 1976: 69). On tvrdi kako su glavni nositelji junaštva ženski likovi čija je pasivnost samo prikriveno aktivno stanje (*under cover*).⁵⁸ Iako je junakinja naizgled pasivna, ona drži sve konce radnje u svojim rukama, a naizgled aktivan junak mora igrati po njezinim pravilima (usp. Frye 1976: 75). Svojevrsno pripitomljavanje muškoga lika pri čemu važno simboličko mjesto zauzima sfera kontroliranja njegove seksualne žudnje i usmjeravanja svih njegovih aktivnosti iz naizgled pasivne pozicije junakinje, karakteristično je za romansu (usp. Kolanović 2008: 213). Manduša tako svojom iznenadnom i neočekivanom odlukom da udajom spasi Divljana od sigurne smrti na prvim stranicama romana posredno regulira i usmjerava ponašanje glavnoga junaka Divljana, a sve kasnije nevolje koje će je snaći posredno određuju Divljanove postupke zbog čega je on neregularno izložen nerazumijevanju od strane svoje muške družine (usp. Kolanović 2006b: 348).

Divljan, junak romana, svojim se dominantnim karakteristikama uklapa u obrazac idealnog junaka romanse (usp. Radway 1991: 128-131). Divljana karakteriziraju snaga u emocionalnom i fizičkom smislu, spektakularna muževnost koja se očituje u njegovu imenu i nadimku (Antikrist) te atraktivan fizički izgled: „*Na vratima stoji muškarac s mačem u ruci, mlad, visok, u crnoj odori. Klobuk mu se okliznuo natrag, a ispod njega vire crni pramenovi. Lice mu je bijeli mramor, oči dva crna ugljena. Sa čitave pojave plamti smjelost, a s oštrice mača gnjev i osveta*“ (Zagorka 2012: 14). Divljan je vođa odmetničke družine čije povjerenje i odanost uživa. Kako je naglašena njegova spektakularna mužkost, tako se naglašava i njegova nježnija strana: ispod tamne odjeće i tajanstvenosti skriva se srdačnost, ljubav, privrženost i nježnost prema Manduši. Upravo su te binarne opreke karakteristične za junaka

⁵⁸ Takvom prikrivenom taktikom junakinja romanse upravlja svim djelatnostima na nenametljiv, ali vrlo moćan način (usp. Frye 1976: 75).

romanse. Divljanovu nježniju stranu otkriva Manduša te pretvara Divljana u subjekt koji ju je sposoban voljeti i brinuti se za nju te biti odan i vjeran muž (usp. Kolanović 2006b: 350). Detoni Dujmić naglašava jakost Zagorkinih ženskih likova (usp. Detoni Dujmić 1998: 164). Mandušina suradnja s Divljanom u borbi protiv zla rezultira njihovim ravnopravnim prinosom sretnom kraju. Sretan završetak postoji samo za one koji pročitaju knjigu, a unutar knjige samo za likove koji dokraja prežive priču (usp. Frye 1976: 135).

Strukturna srž romanse (pustolovna potraga) jest Divljanov dvostruki zavjet: pomoći Rakarima vratiti njihova prava te pronaći zavodnika i ubojicu njegove majke. U toj potrazi prvu etapu, odnosno etapu opasnog putovanja i uvodnih manjih pustolovina, čine Divljanovi „razbojnički“ napadi na nepravедno i silom stečena velikaška i crkvena imanja; druga etapa (borba na život i smrt protagonista i antagonista) prikazana je kao niz događaja koji vode konačnom sukobu oca i nezakonita sina, kanonika Šimuna i Divljana te treća etapa (junakovo uzvišenje) prisutna je kao priznanje Divljanove nevinosti u sudskom procesu u kojem je okrivljen za smrt kanonika Šimuna (usp. Oklopčić 2011a: 65-66).

Život junaka prikazan je u šest manje ili više razlučivih faza. Prema Fryeu (Frye 2000: 225-230), one su:

1. mit o junakovu rođenju: Divljanovo podrijetlo je nejasno, a njegov se pravi identitet otkriva tek pri kraju romana (v. Zagorka 2012: 383-385).
2. junakovo nevino djetinjstvo i mladost: Divljan svoje djetinjstvo provodi s majkom na selu koja radi kako bi ga prehranila. Divljanova je majka žrtva Šimunova napastovanja.
3. junakova potraga: roman, kao što je već navedeno, prikazuje Divljanova nastojanja da ispuni svoj zavjet: pomoći Rakarima te pronalaženje zavodnika i ubojice njegove majke.
4. obrana integriteta nevinog svijeta pred nasrtajem iskustva: ova je faza u romanu realizirana pojavom Manduše, razvojem Divljanova zaštitničkog i ljubavnog odnosa prema njoj te prizorima Mandušina otpora prema kanoniku Šimunu i njegovim ljubavnim izjavama. Kao varijacija središnjeg prizora ove faze u romanu funkcioniraju i opkoljeni dvorci te župni dvor, a motiv neosvojive nevinosti prisutan je u Mandušinu odbijanju seksualnih ponuda kanonika Šimuna te markgrofa Brandenburga (usp. Oklopčić 2011a: 67).

5. izmjena prirodnih ciklusa i iskustvo koje više nije misterij nego razumljiva činjenica: ova faza u romanu najavljena je jurjevskim svečanostima u Turopolju (v. Zagorka 2012: 343). Njezina realizacija počiva na spašavanju Manduše iz kule na Crnom otoku, Mandušinu oporavku, stjecanju seksualnog iskustva i razrješenju misterija Divljanovih zavjeta.
6. završetak kretanja od aktivne do kontemplativne pustolovine (*penseroso* faza): nakon Divljanova ispunjenja zavjeta i dokazane nevinosti radnja romana završava povlačenjem u idilični svijet bračne sreće.

Također jedan od simptomatičnih elemenata romanse je i plošnost likova pa ih u *Kćeri Lotrščaka*, s obzirom na to da je radnja usmjerena na konflikt junaka Divljana i njegova neprijatelja kanonika Šimuna, likove dijelimo na dobre ili one koji pomažu Divljanu – Rakari, Pogledići, Porča, pop Mirša – i na loše ili one koji odmažu Divljanu – kanonik Šimun, Brandenburg, Kosacki, Tomica, Rosanda (usp. Oklopčić 2011a: 67). Dobri likovi su, naravno, idealizirani i prikazani u najboljem svjetlu, a loši su karikirani te prikazani kao nitkovi, kukavice, preljubnici i izdajice (usp. Frye 2000: 222).

Sižejna se igra, nakon brojnih „odgađanja“ i lažnih kulminacija, u čemu je Zagorka bila pravi majstor, okončava sretnim završetkom (usp. Nemeč 2006: 216). Nakon svih iskušenja, bezizlaznih situacija, napora i savladanih brojnih zapreka idealni junak ostvaruje svoj cilj nadljudskim naporima. Tek nakon naporne borbe „sile zla su pobijeđene, razdvojeni se ljubavnici sastaju, a narušena se ravnoteža ponovno uspostavlja pobjedom etike ljubavi, pravde i domoljublja (dakle obvezatnim sretnim završetkom)“ (Nemeč 2006: 209-210). Sretan završetak, osim smiraja političkih previranja donosi i smiraj ljubavnih zapleta obavezno okrunjen brakom: „Bez daha, bez riječi, spojiše se njihove usne u prvi cjelov kao rosa na proljetni cvijet. Spojiše se duše kao da se nikad neće raskinuti. On je grli, cjeliva, privija na grudi i miluje kao što majka miluje izgubljeno dijete kad ga nenadano nađe, a ona mu je savila ruke oko vrata i prislonila glavu na prsi“ (Zagorka 2012: 376). Upravo je junacima svojih romana (Manduši i Divljanu) Zagorka namijenila posebnu ulogu: oni postaju čitateljevima uзорima, idealnim oblicima njihovih želja. Recipijenti se identificiraju s junacima, neposredno proživljavaju njihovu sudbinu strepeći za njihov život.

7.3. Likovi suparnici

Likovi suparnici i u Zagorkinu romanu imaju važnu ulogu. Oni utječu na tijek radnje i unose u nju kaos, dinamičnost te napetost pružajući otpor prema završetku što i jest karakteristično za žanrovsku logiku feljtonskih romana. Ulogu likova suparnika u *Kćeri Lotrščaka* imaju gospodarica Lukavca Rosanda i kanonik Šimun. Vrlo je važno da sam čin kazne za zlikovce stigne prije sretnog kraja, kako se njime ne bi pomutila sreća glavnih likova.

Rosanda slovi kao vrlo tajanstvena i opasna. O njoj postoje razne priče, a najpoznatija priča je da voli mlade momke koji kada jednom uđu u Lukavac, više ne izlaze (v. Zagorka 2012: 62). Pozvavši Divljana u svoje odaje, razdvaja ga od Manduše i spriječava njihovu sreću. Svoje lice skriva crnom koprenom te time dobiva dozu tajanstvenosti čiju tajnu otkriva Divljanu: „- *Pričat ću vam istinitu priču. Bila je djevojka lijepa i prekrasna, tako lijepa da je postala kraljeva ljubavnica. Jednog dana kraljica je ulovi u kraljevu naručju. Kraljica plane od ljubomore i dade je potajno zatvoriti. Neke noći dođe k djevojci mlad časnik s dva momka koji su nosili posudu sa žeravicom i gorućim željezom. Jadna djevojka znala je što to znači. Očajna, bacila se mladom časniku oko vrata, moleći ga i cjelivajući. Nudila mu je za otkup svu svoju ljepotu, ali okrutni mladić ostane hladan kao led i zapovjedi momcima da izvrše groznu osudu ljubomorne kraljice, „Udarite joj žig sramote“, reče on, muškarac koji je mogao spasiti ljepoticu. I svezaše je, a ognjeno željezo zapeče je na licu i oprži zauvijek njezinu ljepotu, mladost, život i ljubav. Nagrđena, u strahovitim mukama pođe ona druge noći tražiti bezdušnog mladića koji joj pokopa živu, lijepu mladost. Uvuče se u njegovu kuću i dok je spavao, zarine mu nož u grlo“ (Zagorka 2012: 309). Ogorčena je, ne voli muškarce i zbog toga ih stavlja u ring s veprom iz kojih oni obično ne izlaze živi. Divljan uspijeva pobijediti vepira i izaći živ iz Rosandina zamka. Rosanda je doslovno „žderačica muškaraca“, na glasu je kao zla, opasna i proračunata.*

Ulogu muškog suparnika u *Kćeri Lotrščaka* ima kanonik Šimun. Njegov je glavni cilj oteti Mandušu iz Divljanova zagrljaja kako bi ju imao samo za sebe. Svoju strast prema Manduši pokušava sakriti, ali stras prema njoj je prevelika te joj on otkriva svoje namjere. Manduša je vrlo pobožna te nimalo ne sumnja u Šimunove nakane, ali nakon Divljanova izraza nepovjerenja u popove, posebno Šimuna, ona je opreznija i distanciranija. Šimun se, svojim karakteristikama, uklapa u obrazac tipičnog muškog lika suparnika. On je moralno

korumpiran, ružan⁵⁹ i zainteresiran samo za seksualno iskorištavanje junakinje. Mandušu drži uza sebe lažima. Govori joj kako je našao njezinu majku i da pođe s njim do nje (v. Zagorka 2012: 298), njegova bolesna i sebična ljubav prema Manduši kulminira njegovim zatvaranjem žive Manduše u kulu (v. Zagorka 2012: 325). Sve što je stekao, stekao je nečasnim putem: „ – *Meni, meni su odbili tri puta u mjesecu po mjericu i pol vina – bijesno će on – jer nisam prisustvovao misi. A onaj stari lihvar Šimun dobiva svaki dan svoju mjericu, a bježi od crkve kao nečastivi. Nama se spočitava ako u našoj kuriji prenoći kakva zloglasna ženska, a u Šimuna ženskih kao u Turčina. Ja dobivam za moj oltar o Božiću samo jedan par pilića, šest jaja i jedan jedini sir, a Šimun dobiva za Svetog Emerika čitavog kopuna, dvanaest jaja, dva para pilića i tri sira, tri čitava sira. Njemu su dali Svetog Emerika jer ima vinograde, oranice i dvorac u Turopolju, a meni oltar Blažene Djevice Marije koja ima samo dvije pišljive oranice*“ (Zagorka 2012: 75). Kada je Kosacki oteo Mandušu i zatvorio je u dvorac te je namijenio markgrofu Brandenburgcu, ona je opet završila u Šimunovim rukama. Šimun nije nikome dopustio da je dotakne, nije mogao zamisliti da ju je netko dirao osim njega te je vodi sa sobom (v. Zagorka 2012: 291). Od Šimunova nasrtaja spašava je slika Bogorodice koja čudno djeluje na Šimuna – on se te slike boji i ustručava. Šimunovu tajnu otkriva Divljan: Divljan je Šimunov sin. Šimun je silovao njegovu majku koja se ubila, a prije toga se zaklela Šimunu da će ga njezin sin zadaviti. Divljan je uhvatio Šimuna i dao mu ultimatum: „*Ne bojte se, neću vam oteti vaš prokleti život jer da vas ubijem, spasio bih vas. Moja je osveta veća. Hoću da živite. Žig vječne sramote nosit ćete na obrazu. To je moja osveta. Sutrašnje sunce neka vas ne nađe na Kaptolu. Bježite kao što bježi tat i razbojnik. Ako se pojavite, izući ćemo vas nasred trga i odrubiti vam glavu. Čekaju vas samo tamnica i smrt, ili vječno progonstvo. Lutat ćete po svijetu i prositi milostinju. To neka vam bude moja osveta. I upamtite: ne dao Bog da i časa duže ostanete na Kaptolu. Ne dao Bog da se još jednom gdjegod sretnemo*“ (Zagorka 2012: 188). Šimun grad nije napustio, već je njegov odgovor bio osveta: zajedno s Benediktom zapalio je grad i odlučio pobjeći, no Divljan ga je presreo i Šimun je umro, a Divljan je oslobođen: „ – *Svjedoci, svjedoci su prisegli – viče Iglica – vidjeli su kako je Šimun palio kuću, a Divljan ga je ulovio, zgrabio, držao za vrat da ne utekne, a on mu je još pod rukama ostao mrtav, nije ga htio zadaviti. Samo se složio, sigurno mu se od straha raspalo srce*“ (Zagorka 2012: 394).

⁵⁹ „*U sobu uđe kanonik Šimun. Visok i snažan. Crna halja napela se na njegovu ugojenu tijelu. Mesnato, obrijano lice plosnato se objesilo, a ispod debelih obrva mrštile se male smeđe oči*“ (Zagorka 2012: 20).

7.4. Mit i intertekst u *Kćeri Lotrščaka*

Marija Jurić Zagorka u romanu *Kći Lotrščaka* koristi mnoštvo različitih mitova⁶⁰, legendi⁶¹ i predaja⁶² te rituala kao važne elemente zapleta radnje (usp. Oklopčić 2011a: 60). Autorica u romanu polazi od poznate predaje o Mandi na zdencu i žednome banu. Od nekoliko alternativnih verzija, predaja o lijepoj Mandi⁶³ koja vodom s izvorna napaja žedne vojnike najpoznatija je predaja o postanku imena grada Zagreba i vrela Manduševac⁶⁴ (usp. Marks 2004: 89). Ljiljana Marks u svom tekstu *Grad Zagreb u hrvatskoj književnosti* (2004) tvrdi kako je predaju o postanku vrela Manduševac prvi spomenuo hrvatski pisac Baltazar Adam Krčelić u knjižici *Življenje bl. Augustiona Kazoti* koju je 1747. godine objavio na kajkavskome (usp. Marks 2004: 89). Predaju, 1889. godine, donosi i Ivan Krstitelj Tkalčić prema Krčelićevu zapisu. Tkalčić navodi i druge inačice iste predaje koje je Zagorka preuzela i uklopila u roman. U *Vjesniku* je 15. srpnja 1987. godine novinar I. Sikić objavio tekst pod nazivom *Legenda o Mandi: "Mandušo, zagrabi! Kratkom rečenicom začela se davnih stoljeća legenda što nesmanjenim žarom živi i danas. Štoviše, upavo su posljednja zbivanja oko najpoznatijeg zagrebačkog zdenca zazvala duh prošlosti i otpuhala prašinu s knjiga o*

⁶⁰ Vladimir Biti (2000: 317) mit definira, prema najtradicionalnijem pristupu, kao neku vrstu teme ili motiva, „ključnu situaciju ljudske sudbine“, koja se premješta iz jednog književnog djela u drugo te se u njima može identificirati poredbeno-povijesnim istraživanjem. Biljana Oklopčić (2011a: 68) shvaća mit kao „iskustvo bivanja živim“, odnosno iskustvo života koje osobi pomaže postati dijelom veće društvene zajednice.

⁶¹ U legendama, kao i predajama, čovjek je pričom rješavao neka praktična pitanja iz svog okruženja, odgonetavao tajne u sebi i oko sebe. „Ono što je bilo nejasno i strano, pričom predaje i legende, postojalo je mjesna istina, dostupna, bliska i znana svima“ (Botica 1995: 147). Legende su vrlo bliske predajama (u engleskom, francuskom i talijanskom legende su zajedničko ime i za predaje i legende). Sadržaj legendi najčešće je vjerski (svetački život) te su legende vezane za pojedine crkve i svetišta. Sadrže nadnaravne elemente, u njihova se čuda vjeruje. Ta razliku od predaja, unose vjeru u Božja i svetačka čuda te nastoje uspostaviti red i harmoniju (usp. Bošković-Stulli 2006: 23).

⁶² Predaje se obično smatraju „povlaštenom“ vrstom usmene proze (usp. Bošković-Stulli 2006:22). Predaje su kompozicijski i stilski „jednostavne i najčešće jednoepizodne“ (Bošković-Stulli 2006:22). Teme predaja najčešće jesu vjerovanja u nadnaravna bića, povijesne reminiscencije te podrijetlo stvari i pojava. Prema obliku pojavljivanja, razlikujemo *kronikate*, *fabulate* i *memorate*. Kada govorimo o temi predaje, razlikujemo *etiološke*, *mitske/demonološke/mitološke* te *povijesne* predaje. Predaje prenose ono što je izvan uobičajenog reda stvari. Predaje se temelje na „vjerovanju u istinitost onoga što se kazuje“ (Bošković-Stulli 2006:22).

⁶³ Biljana Oklopčić (2011a: 60) priču o banici Mandi smatra nacionalnim mitom.

⁶⁴ Etiološku predaju o postanku imena grada Zagreba i vrela Manduševac donosi i Stipe Botica u *Hrvatskoj usmenoknjiževnoj čitanci: Otkud imena: Zagreb i Manduševac* (Botica 1995: 201).

manduševačkoj legendi. U jednu od njih je u prošlom stoljeću Ivan Krstitelj Tkalčić, poznati gradski povjesničar, prebendar i arhivar stolne crkve, pretočio usmenu predaju što su je Zagrepčani prenosili s koljena na koljeno. U davna vremena, kaže legenda, na mjestu gdje počiva Zagreb bila je pustinja kojom je vladala strašna suša. Kada je ban s vojskom prolazio tim krajevima, ljudi su klonuli od žeđi. Na jednom mjestu usred pustinje ban se zaustavi, zabode mač u suhu ispucalu zemlju iz koje odmah pokulja vrelo bistre vode. Zatim ban usklikne žednim vojnicima: - Zgrabite! Istovremeno ban ugleda djevojku, koja je stajala pored izvora i reče čuvenu rečenicu. Prema predaji, djevojka pruži žednom banu vode, a Zagreb i Manduševac dobiše imena. Manduševac je uistinu bio duša grada pa je legenda oživljavala u mnogim presudnim godinama zagrebačkog zdenca – poput 1852., kada je potok zatrpan (izvor je, naime, bio pri kraju Bakačeve), a cijevi zamijenile kлокot vode. Zdenac je dobio novo lice: okružili su ga željeznom ogradom, a u sredinu postavili kandelabar s pet svjetiljaka. Ali, već 1878. ispijena je i posljednja čaša manduševačke vode – izvor je potekao prema kanalizaciji. Zatrpanjem zdenca 1895. odigrao se posljednji čin manduševačke tragedije. Ostala je Manda i “Zagrabi, Mandušo...”⁶⁵ Predaja o lijepoj Mandi upotrijebljena je u *Kćeri Lotrščaka*⁶⁶ jer „pruža dovoljno „štofa“ za daljnje „futrane“ radnje romantičnom nadogradnjom“ (Kolanović 2006b: 352). Gradovi se u predajama često rađaju uz vrela, zdence iz kojih neprestano teče voda, što metaforički određuje dugotrajnost, vječnost takva grada (usp. Marks 2004: 88). Te su predodžbe o gradu naglašeno simbolične: grad je simbol majke koja štiti i ograničuje, koja nosi i čuva svoju djecu i priziva tople, afektivne predodžbe (usp. Marks 2004: 87). Stoga nije za začuditi što brojne usmene predaje i legende iz europske

⁶⁵ <http://zagorkinkutak.wordpress.com/djela/kci-lotrscaka/> (pregled: 9. prosinca 2013.)

⁶⁶ Predaja u romanu glasi: „Prije bogzna koliko stotina godina bio je tu gdje je sada naša slavna varoš pusti brijeg. Jednog dana uzjaše mladi hrvatski ban negdje daleko bijelog konja i s nekoliko svojih vitezova pođe na put. Ide ban. Ide i dođe baš u ovaj kraj. Putem nigdje nije našao vode i žeđ mu osušila usta. Samo što ne izdahne. I njegove vitezove bacila žeđ s konja pa kao da su mrtvi. Ali mladi se ban još drži, ide naprijed, ide i dođe baš tu ispod brda gdje je sada Manduševac. Spazi mladu, lijepu djevicu. Stoji ona s vrčem u ruci, a kraj nje teče živo vrelo. Voda kao srebro! Ban hoće da potrči k vrelu, ali ga žeđ slomi. On padne na zemlju pa uzdahne: "Oj, djevojko, tko si?" A ona se oglasi pa kaže: "Manda mi je ime." "Man – dušo – zagrabi...!" Više nije mogao i klone kao mrtav. Djevojka napuni vrč srebrne hladne vode, prhne poput ptice k nepoznatom vitez u milo mu govori: "Napojit ću te, mladi junače, ali znaj: tko se napije s ovog vrela, ne može više nikada ostaviti ovaj kraj!" I ona ga napoji, a on kao da je srknuo život. Snaga mu se vrati, dignu se i stane na noge. Djevojka napoji i vitezove i svi kao da su uskrsnuli: živi, zdravi i vedri. Ali ne mogu da idu svojim putem. Gledaju lijepu goru i divni kraj i stoje. Baš kao da su zarobljeni. I tako mladi ban ostane tu. Oženi se Mandušom zlatokosom, sagradi na ovom pustom brdu slavni grad sa sedam tornjeva, prozove ga Zagreb, a vrelo koje mu povratilo život Manduševac“ (Zagorka 2012: 27).

tradicije govore o postanku gradova „kao o njihovu rođenju, što se intenzivno bave mogućim rasplitanjem tajne postanka i značenja imena grada i što su mjesta oko kojih se veže rođenje grada uvijek pomalo mitska“ (Marks 2004: 87).

Osim što je legenda o postanku grada apostrofirana i samim podnaslovom romana (*Čarobna priča o Manduši zlatokosoj i postanku slavnog kraljevskog grada na sedam kula*), u radnju romana utkana je priča o spasenju slike Majke Božje Kamenite u požaru⁶⁷ (koja amuletskom vrijednošću štiti Mandušu) te legenda o postanku imena Turopolje⁶⁸ (usp. Kolanović 2006b: 352). Bogorodičina slika, nađena uz napuštenu Mandu u kuli Lotrščak, čuva Mandušu i Manduša sliku sve do kraja romana, do požara na Griču.

Motiv antikatolicizma u *Kćeri Lotrščaka* očituje su u autoričinu posezanju za poganskim: u legendi o Crnom otoku i bogu Urusu te priči o „lukavačkoj veparici“. Legendu o bogu Urusu i Crnom otoku Zagorka je izvela iz mita o Dionizu, bogu plodnosti, vegetacije, vina i žena koji se često prikazuje u životinjskom obličju, osobito u obličju bika ili barem s bikovim rogovima⁶⁹. Priča o lukavačkoj veparici zapravo je travestija mita o Adonisu/Atisu u kojem naočita mladića kojeg je ljubila božica Afrodita/Kibela u cvijetu mladosti usmrćuje vepar (Zagorka 2012: 250). Narativni prostor romana sadrži i elemente pogansko-kršćanskog rituala dodola (nav.dj.: 345-346). Iako dio proslave blagdana sv. Jurja, zaštitnika Turopolja, procesija dodola u svom prvobitnom značenjskom kontekstu veže se uz obrede prizivanja kiše i zahvala bogu/duhu bilja koji oživljava drveće i prisutan je i u drugom bilju; procesija s predstavnikom božanstva ima isti blagotvorni učinak na perad, voćke i usjeve (usp. Oklopčić 2011a: 70).

⁶⁷ „ – Bogorodica je ostala netaknuta. Zamalo sva svjetina nagrne gore, hvata sliku, križa se, divi i ne vjeruje svojim očima. Sve što je bilo pod Kamenitim vratima izgori, sve proguta plamen, ali kad je oganj dopro do lika matere Kristove, ugasnu... “ (nav.dj.: 393).

⁶⁸ „ – Dakle, čuj i upamti: u turopoljskim šumama bilo je nekoć kao mravlja, ogromnih životinja. Nalikovale su na volove, samo su bile još jedanput tako velike, dlaka im je bila crna, a rogovi dugi dva rifa. Životinja se zvala tur, po čemu i Turopolje nosi svoje ime“ (nav.dj.: 142).

⁶⁹ „Na ovom otoku stajao je grad, crn poput noći. U njemu je živio kralj turova. Bijaše ogroman, crn, oči kao dvije baklje, a rogovi zlatni. Ime mu je bilo Urus, bog plodnosti. Jedne burne noći porastu mu rogovi do neba, dosegnu crne oblake, a vila oblakinja zapne mu o rogove. On je skinje s oblaka, zaobi u gradu i živio je s njom u ljubavi. I uskoro čitav otok poplaviše vile crnih kosa. Nago im tijelo pokrivaio crni veo. I kad bi nastala noć, ljudi vidješe kako se na mjeseci u srebrnim valovima Save kupaju vile, a vjetar vijori njihovim crnim velima poput oblaka. Svake godine izišao je iz crnog boga bijeli nagi mladić. I tada crne vile poletješe svijetom i ugrabiše mladu nevinu djevojku, odjenuše je u bjelinu i žrtvovaše svojem bogu Urusu. Još i sad pričaju da otokom lete crne vile i prozvaše ga "Crnim otokom"“ (nav.dj.: 143).

Kći Lotrščaka mjesto je upisa još dvije legende o životima svetica – one o sv. Kimernis i sv. Luciji. Svetu je Kimernis Zagorka predstavila sljedećim riječima: „*Na stijeni čudna, neviđena slika. Na velikom križu razapeto stvorenje napola nalik na muškarca, napola na ženu. Na glavi joj kraljevska kruna, ispod nje do pojasa padaju duge kose. Lice joj je obraslo bradom. Skupocjeno odijelo žensko, oko struka široki kovni pojas, a ispod suknje vire dvije ženske noge. Jedna obuvena u nježnu cipelicu od zlata, druga bosa. Pod nogama škrinja. Na njoj leži druga cipelica. Uz škrinju kleči stari guslar pa gudi. – Kakva je to bradata svetica? – pita mladić. Šimun se prene iz misli pa odgovori: - Sveta Kimernis*“ (Zagorka 2012: 120). Uvrštavanjem legendi u djelo, Zagorka je pridonijela autentičnosti romana iskoristivši lokalne povijesne spomenike i vjerovanja; priču o svetici kao zaštitnici ljudi u nevolji, posebno žena, ispreplela je sa životima svojih junakinja koja se često obraćaju upravo sv. Kimernis za zaštitu. O blagdanu sv. Lucije i njegovoj važnosti pri biranju novog „komeša“ i općinskih poglavara te biranju muževa od strane neudanih djevojaka Zagorka govori nešto više (nav.dj.: 223).

S obzirom na to da Frye romansu definira kao svjetovno pismo, kategorija svjetovnosti kao „dominantan ideološki aspekt“ u Zagorkinu romanu *Kći Lotrščaka* ističe se već u naslovnoj sintagmi (Kolanović 2006a: 451). Imenica *kći* tako upućuje na lik Manduše koja u svom imenu simbolički nosi legendu o postanku vrela Manduševac i grada Zagreba, „dok su poznata grička kula i zvono Lotrščak nositelji romantične idealizacije najznamenitije građevine građanskog dijela staroga grada“ (Kolanović 2006a: 452). Drugi element naslova (kula Lotrščak) jest „romantizirani simbol kontinuiteta građanskog dijela Zagreba“ (Kolanović 2006a: 454). Dakle, uklapanje pučkih vjerovanja i legendi u povijesne sadržaje „specifične su za tvorbu svjetovnog identiteta žanra“ (Kolanović 2006b: 352). Navedeni motivi legendi i predaja koje je Zagorka implementirala u svoje djelo isprepliću se s povijesnim sadržajima te funkcioniraju ne samo kao dekor ili okvir za priču nego i kao temelji romaneskne radnje.

8. Odnos autora prema nacionalnoj imaginaciji

U analiziranim romanima prisutan je odnos autora prema nacionalnoj imaginaciji (narod je taj koji konstruira naciju, a književnost nastaje iz naroda). Kako bi se taj odnos lakše opisao i razumio, potrebno je definirati pojam nacije. Benedict Anderson naciju definira kao zamišljenu, ograničenu i suverenu zajednicu (usp. Anderson 1990: 18). Ona se poima kao zamišljena jer „pripadnici čak i najmanje nacije nikad neće upoznati većinu drugih pripadnika svoje nacije, pa čak ni čuti o njima, no ipak u mislima svakoga od njih živi slika njihovog zajedništva, kao ograničena jer čak i najveće nacije koje broje i milijardu ljudi, imaju određene, iako rastezljive granice, s one strane kojih se nalaze druge nacije, suverena jer se pojam pojavio onda kad su prosvjetiteljstvo i revolucija razbili legitimitet hijerarhijskog dinastičkog kraljevstva koje vlada po milosti božjoj te kao zajednica jer bez obzira na stvarnu nejednakost i izrabljivanje koje mogu u njoj vladati, ona se uvijek poima kao snažno horizontalno drugarstvo“ (Anderson 1990: 17). Autor smatra kako su romani i novine oblici koji su „poslužili kao tehnička sredstva za re-representaciju one vrste zamišljene zajednice koju nazivamo nacijom“ (Anderson 1990: 32). Ideja nacije neprestano i ravnomjerno kreće se niz (ili uz) povijest (usp. Anderson 1990: 33). Drugi teoretičar koji se bavio pojmom nacije je Eric J. Hobsbawm koji smatra kako je nacija „produkt specifičnih i neizbježno lokaliziranih ili regionalnih, povijesnih konjuktura“ (Hobsbawm 1993: 7). Hobsbawm smatra da zajednički jezik, teritorij, zajednička povijest, kulturne značajke i slično nisu valjani razlozi da bi određene grupe postale nacijama (usp. Hobsbawm 1993: 7).⁷⁰ Kako bi neka grupa postala nacijom potrebno je da oblikuje svoj nacionalni identitet.

I Šenoa i Zagorka svjesni su vremena u kojem stvaraju te onoga što to vrijeme donosi. S obzirom na društvene okolnosti 16. stoljeća⁷¹ (jaki povesi mađarizacije, habsburška vlast, smanjena moć gospodarstva i hrvatskog plemstva, rat protiv Turaka, odnos tuđinaca i Hrvata, savez hrvatskih plemića protiv njemačkih generala) autori su u svojim romanima iskoristili prošlost kao krinku iza koje se skrivaju aktualni problemi njihova vremena.

⁷⁰ „Sve su takve objektivne definicije neuspješne, a razlog je očit: budući da se samo neki pripadnici velike klase entiteta koji odgovaraju takvoj definiciji mogu uvijek opisati kao "nacije", iznimke je lako naći“ (Hobsbawm 1993: 7).

⁷¹ Radnja obaju romana smještena je u 16. stoljeće.

Frye tvrdi da „u svakom razdoblju vladajući društveni ili duhovni stalež naginje tomu da svoje ideale projicira u neki oblik romanse u kojoj čestiti junaci i lijepe junakinje predstavljaju ideale njegova uspona, a hulje ono što taj uspon ugrožava. To je opća značajka viteške romanse u srednjovjekovlju, aristokratske romanse u renesansi, građanske romanse nakon osamnaestog stoljeća i revolucionarne romanse u suvremenoj Rusiji. Ipak u romansi postoji i izvorno „proleterski“ element koji nikad nije zadovoljan njezinim raznolikim utjelovljenjima, a zapravo sama ta utjelovljenja pokazuju da će se, ma kolika se promjena zbila u društvu, romana ponovo pojaviti, gladna kao i dotad, osvrćući se za novim nadama i željama odakle će se napajati. Vječito djetinje svojstvo romanse obilježeno je njezinom izvanredno ustrajnom nostalgijom, traganjem za svojevrsnom maštenom zlatnom erom u vremenu ili prostoru“ (Frye 2000: 212). U *Zlatarovu zlatu* i *Kćeri Lotrščaka* prisutan je stalež koji je na vlasti i teži tomu da svoje ideale prikaže u nekom obliku romanse u kojemu glavnu ulogu imaju časni i pošteni junaci te (fizički i duhovno) lijepe junakinje. Ti junaci (Pavao i Divljan) i junakinje (Dora i Manduša) predstavljaju ideale uspona toga vladajućega staleža, a likovi koji su njima suprotni predstavljaju ono što taj uspon ugrožava.

8.1. Uloga književnog kanona u oblikovanju nacionalnog identiteta

Stvaranje književnog kanona na adekvatan način predstavlja vitalnost i snagu zajednice jer ti tekstovi, odabrani prema formalnoestetskim kriterijima, znače ulazak „našeg naroda“ u zajednicu s ostalim narodima svijeta (usp. Protrka 2009: 69). „Pritom književna estetika oblikuje stvaranje nacionalnog kanona i diskurs koji ga okružuje postaju neizostavnim dijelom oblikovanja i nacionalnog identiteta“ (Protrka 2009: 69). „Duhovni napredak kojemu je cilj identifikacija i odmjeravanje na međunarodnom ili multietničkom planu moguć je, (...), samo napredovanjem književnosti koja je ogledalo duševnosti nekog naroda“ (Protrka 2009: 70). Pritom je vrlo važan koncept genija⁷² koji je temelj autonomizacije književnosti (usp. Protrka 2009: 70-71). Genij, u Šenoe, kao „prirodni zakonodavac na području lijepih

⁷² „Genije je urođena sposobnost (ingenium) pomoću kojeg priroda propisuje umjetnosti pravilo“ (Protrka 2009: 71). Originalnost, svojstvena geniju, ne može se naučiti, ali postaje primjer ostalima. „Time je genij shvaćen kao poveznica između umjetnosti i naroda: umijeća (znanja) i prirode. Genij je svojevrsan „začinjavac“ na kojemu se zasniva nacionalni književni kanon“ (Protrka 2009: 71).

umjetnosti“ omogućuje umjetnički, a zatim i svaki drugi prosperitet – pojedinca i zajednice (Protrka 2008: 224).

Hrvatska je književnost jedan od načina legitimacije nacionalnog identiteta te je svojim strategijama estetizacije i historizacije pridonosila sakupljanju narodnog blaga – književnog i jezičnog stvaralaštva prisutnog među uglavnom neobrazovanim pukom (usp. Protrka 2009: 72). Budući da je puk⁷³ taj koji je nositelj narodnog blaga, trebalo je puk obrazovati i usaditi mu stanovite vrijednosti te proširiti njegov čitateljski obzor. Uglavnom su se čitale male mudrosti, basne i savjeti te pučki kalendari. Malen sloj obrazovanih žena čitao je stranu trivijalnu književnost. „Struktura romanse bila je zajednička i jednima i drugima, pa se lako iskoristila u zapletima „domoljubnih“ proza“ (Protrka 2009: 78). Upravo je, prema Šenoi, cilj književnosti i nauke izobrazba naroda te baš zbog toga treba raditi na popularnoj, pučkoj i zabavnoj književnosti. Šenoa rabi pojmove „narod“ i „puk“. Narod je, za njega, „zamišljeno vrelo, izvor i nadahnuće za „izvorno“ umjetničko stvaralaštvo, ali i objekt domoljubnog djelovanja, zajedno sa ženama uspavano tijelo nacije koje valja probuditi i odgojiti u samosvijest i zrelost“ (Protrka 2009: 83). Naime, Šenoa pod narodom podrazumijeva sve društvene staleže, dok pod pukom podrazumijeva „najšire slojeve seljaka, obrtnika i zanatlija... pouluobrazovanih i potrebitih adekvatne književnosti“ (Protrka 2009: 81). Taj je puk koji je dio zamišljenog uspavanog tijela nacije valjalo obrazovati i usmjeravati. „Sam pojam nacionalnog kanona proizišao je iz rascjepa nastalog iz potrebe udovoljavanja standardima visoke književnosti i prihvatljivosti u najširim slojevima“ (Protrka 2009: 82). Šenoa podupire projekciju jedinstva narodne duše utjelovljenu u duševnom radu naroda, njegovoj književnosti i zagovara jedinstven rad u kulturnim poduhvatima poput kanona (usp. Protrka 2009: 140). Visoka ili estetska književnost, kako je vidi Šenoa nastaje, dakle, na „izvorima“ narodne poezije, ali ih „nadilazi pomnom umjetničkom izvedbom (pri tome se upravo umjetnička izvedba, taj pečat autorskog rukopisa, izdvaja kao mjerilo estetizacije)“ (Protrka 2009: 142).

⁷³ Termini puk i narod postali su sinonimi i označavali su sve širu zajednicu dostupnih čitatelja (usp. Protrka 2009: 78). Pojam „narod“ zapravo je „pojam kišobran koji je s jedne strane zakrivao različite klasne, regionalne, spolne i rasne raznolikosti, dok je, s druge strane, postao operabilnim pojmom kojim su se koristili različiti intelektualci i skupine u borbi za prevlast unutar polja čiji su nosivi stupovi u sociologiji“ (Protrka 2009: 82).

8.2. Šenoin zagovor egalitarizma

Ideja nacije idejna je „potka romana Šenoina doba, njoj su podređene čak i aktancijalne sheme i karakterizacija likova“ (usp. Nemeč 1994: 103). Narod je bio ona univerzalna kategorija kojom su bile prožete sve hrvatske svijesti druge polovice 19. stoljeća (usp. Lasić 1986: 37).

„Spajajući nacionalnu i socijalnu komponentu, idealizirajući neke segmente prošlosti u duhu nacionalne romantike, povijesni se roman idealno uklopio i u horizont očekivanja mlade, tek formirane domaće građanske klase“ (Nemeč 1992: 155). U Šenoinu su romanu dva staleža koja su jasno odvojena: plemstvo i građanstvo. Dora na simboličan način, vezom s Pavlom, nastoji pomiriti te staleže. Šenoin roman obuhvaća povijesni kontekst s ideološkim i kulturnim strujanjima toga vremena (staleške podjele i sukobi, nacionalizam). Šenoa svojom koncepcijom povijesnog⁷⁴ romana u kojem će narod spoznati prošlost i steći mogućnost snalaženja u sadašnjosti naglašava funkciju književnosti u prosvjećivanju i osvještavanju naroda. U Šenoinoj interpretaciji povijesni se roman pokazuje idealnom formom u kojoj privatni životi i osobna iskustva neposredno korespondiraju s nacionalnim težnjama, ideologijama, etičkim dilemama i mitovima zajednice (usp. Nemeč 1992: 159). Svoje je glavne ideje o tendencioznoj, utilitarnoj književnosti iznio u programatskom članku *Naša književnost* objavljenom u prvom broju *Glasonoš*e, 15. siječnja 1865. godine. U članku naglašava kako su književno stvaranje i narodni život najuže povezani te da svako djelo mora nositi pouku, a ostvarenju tendenciozne književnosti vode dva puta: pučka književnost (uzor Kačićev *Razgovor ugodni naroda slovinskog*) te beletristika (tj. novelistika i pjesništvo). Književnost koja je tendenciozna odiše narodnim duhom i budi narodnu dušu. Šenoa zamjera suvremenoj domaćoj književnosti što nije dovoljno vezana uz puk: „*U puku stoji prava sila naroda, on je od svega naroda naviješ spojen sa zemljom, a bude li u njega obrazovanja i samosvijesti, ni sve sile svijeta neće narod krenuti s puta kojim udariti mora; zaman su sve tuđe spletke, zaman svi vanjski pokušaji da navuku narod na svoje – on stoji tvrdo ko dub, jer je dubu silan korijen, a taj korijen je puk!*“ (Šenoa 1996: 9-10). Puk je, u Šenoa, i subjekt i objekt narodnog djelovanja, uporište i predmet nacionalne samospoznaje (usp. Protrka 2009:

⁷⁴ „Historijski roman Šenoin nije bijeg u prošlost nego suočavanje drame sadašnjosti s njezinim davnim pretpostavkama: spoznaja njezinih uzroka, dakle spoznaja nje same“ (Frangeš 1975: 347).

80-81). Povijest je zrcalo sadašnjosti, ona treba poučiti i povijesti i sadašnjosti te djelovati na puk koji će prepoznati što je za njega korisno: „*A puk će zaista rado prigrliti što se njega tiče, o čem vidi da je samo niklo, da je to zrcalo njegova života. Ima za to primjera veoma zanimivih u historiji naše literature*“ (Šenoa 1996: 10). Šenoa u svom članku pledira na obrazovanje puka, koje vidi u aktivnijem djelovanju autora, prevoditelja, izdavača i znanstvenika. On „izravno proziva Maticu i njezinu uređivačku politiku, autore i prevoditelje kojima nalaže učenje narodnog jezika i čitanje narodnih pripovjedaka, pisanje izvornih djela i odbacivanje kalupa tuđeg duha: „*Cijela društva svakako mogu raditi uspješnije nego pojedinci. Ne bi li se mogla naša Matica, da joj krvca opet nešto oživi, dati na izdavanje popularne enciklopedija za put, u veoma jeftinim svescima? Ne bi li barem mogla raspisati nagradu za pučku hrvatsku kroniku sa slikama i povjesnicu popularnu, dakako drukčije pisanu nego što je Tkalčićeva kompilacija? Takovu bi i gospoda čitala*“ (Šenoa 1996: 11).

Šenoa zahtijeva realističku književnost i u izboru teme i u obradi. Posebno upozorava na dva tematska kompleksa u čijem smjeru usmjerava svoj romaneskni projekt: na građu iz nacionalne povijesti i suvremenog života: „*Ova nemarnost za našu povijest, za čud i historički razvitak naroda, nukaju naše noveliste da grade svoje pripovijetke i spletke po tuđoj šabloni, da mjesto oštra crtanja lica opisuju sto puta sunce, mjesec, zvijezde i sve kreposti nebeske frazama hrvatskom uhu groznima, riječju, sva pripovijest nema ništa tipičkoga, te se mogla zbiti prije i u Tatariji i Tunguziji nego u Hrvatskoj*“ (Šenoa 1996: 11). Šenoa je prihvatio preporodnu ideju književnosti koja mora odražavati nacionalni duh i služiti samoosvješćivanju i prosvjeđivanju naroda.

U Šenoinoj interpretaciji povijesni se roman pokazuje idealnom formom u kojoj „privatni životi i osobna iskustva neposredno korespondiraju s nacionalnim težnjama, ideologijama, etičkim dilemama i mitovima zajednice“ (Nemec 1992: 155). U romanu *Zlatarovo zlato* Šenoa opisuje sve društvene slojeve i time iskazuje svoje „socijalno i demokratsko opredjeljenje“ (Nemec 1992: 161). Ono na što Šenoa upozorava jesu kobne posljedice koje mogu nastati gubitkom narodne sloge, jedinstva, socijalne ravnoteže (usp. Nemec 1992: 162). Kao krajnji cilj toga on vidi društvene promjene: smanjivanje razlika među staležima, a zapravo, implicitno, jačanje srednjeg, građanskog sloja“ (Protrka 2009: 82): „*Svi krugovi društva moraju biti spojeni tako da se napredak i razvitak proteže ne samo na kaputaše, neg' i na čohaše, a bude li sav narod jedna cjelina duševna, tko će mu braniti napredak, ma i kako nezgodno vrijeme došlo?*“ (Šenoa 1996: 10). U povijesnoj borbi građana i feudalaca u

Zlatarovu zlatu, naslovno se zlato odnosi na građanstvo koje iz tog sukoba izlazi kao pobjednik. Šenoa je „iskoristio“ povijest i stasanje novoga sloja (građanstva) kako bi naglasio vjeru u demokraciju i pravednost, vjeru u jednakost u pravima koja nije rezultat nasljednih prava.

Bit je Šenoine koncepcije povijesnog romana povezivanje intimnoga svijeta fiktivnih likova sa širom, makropolitikom situacijom. Posrijedi je, zapravo, evokacija prošlosti literarnim sredstvima. Upravo se na taj način pokazuje ne samo kako su neke ideje, raspored političkih snaga i društvene okolnosti djelovale u određenom razdoblju nego i kako su utjecale na obične ljude (usp. Nemeč 1994: 92). Tako se u *Zlatarovom zlatu* u funkciju ometanja čiste ljubavne veze između Dore i Pavla uključuju različiti vanjski čimbenici, npr. klasne razlike i politički interesi. Dva kolektivna lika u Šenoinu romanu jesu hrvatsko plemstvo i građanstvo. Vrijeme radnje je 16. stoljeće, doba vladavine feudalizma te se plemići javljaju kao likovi koji snose punu odgovornost za sudbinu Hrvatske, i koji su, u presudnom trenutku njezine povijesti, uspjeli sačuvati njezinu državnost. Drugi kolektivni lik, građani Zagreba, suprostavljeni su plemstvu. Oni su tijekom povijesti pokušavali organizirati građanski život u Zagrebu i oduprijeti se samovolji feudalaca koji su im nastojali oduzeti mnoga, teško stečena, prava i povlastice. U toj borbi, svojom marljivošću i strpljenjem, građani neprimjetno postaju sve jači. Šenoin pomirljiv stav prema odnosu plemića i građana najbolje su očituje u ljubavnome odnosu između Pavla Gregorijanca i Dore Krupičeve.

Stanko Lasić izdvojio je tri teme koje dominiraju *Zlatarovim zlatom*: tema ljubavi (tema prava, slobode i svetosti najintimnijih čovjekovih čuvstava), tema patriotizma i nacionalne nezavisnosti (tema sjedinjenja individuuma s idejom nacije: nadilaženje subjektivnosti u samosvijesti kolektiva) i tema ljudske jednakosti i društvenog raslojavanja, odnosno tema plebejstva i antiaristokratizma (usp. Lasić 1965: 167). Tema čiste ljubavi veže se uz temu čistog domovinskog zanosa. Lasić smatra kako su Šenoini romani „zanosna glorifikacija ljudske jednakosti i oštra osuda plemenitosti po rodu“ (Lasić 1965: 176). Šenoa smatra kako dobro i zlo nisu povezani te da dobrih i plemenitih nalazimo u svim staležima što potvrđuje i u romanu *Zlatarovo zlato*. Naime, Grga Čokolin pripada građanima i utjelovljenje je zla, Pavao je plemić koji je utjelovljenje dobra i uspio je nadvladati očev autoritet. On postaje plemenit tek kad zaniječe plemenitost roda i afirmira plemenitost značaja, odnosno duha: „*A to moje oko pokaza mi Krupičevu Doru, ta moja duša pregnula k Dori. Kad je iznijeh iz gotove smrti, kad je se sumrtve dodirnuh ovim svojim rukama, uzavre mi srce kao vilovit konjić. I duša mi reče: Gle, nije l' to čelo glatko i bijelo kao onima u gospodskom dvoru? Ove*

plete nisu li svilene, ove usne bujne i mekane, ovi prstići tanki i obli kao što uznositim gospođicama što ih viđaš u očevu dvoru. Jest i sto puta jest! – reče mi duša. Jest i sto puta jest, kucalo srce. I podah se djevici srcem i dušom – al djevici, jer oko žarkoga srca tvrd mi vije oklop – čast i poštenje“ (Šenoa 2004: 72).

Šenoa se zalaže za jednakost, bratstvo i slobodu („moral Revolucije“) i njih primjenjuje na pojedinca i na naciju, a te ideje dobivaju svoj smisao tek u okviru opće koristi nacije (usp. Lasić 1965: 181). Svojim je povijesnim temama Šenoa davao aktualni politički smisao (usp. Jelčić 1984: 60). Šenoa piše za narod i u ime naroda te postavlja pitanja iz povijesti, jer povijest je biografija njegova glavnog junaka, hrvatskog naroda (usp. Frangeš 1980: 177). Pripovijedajući o narodu on konstruira narod i iznosi istine važne za formiranje nacije (jednakost, bratstvo i jedinstvo) (usp. Kaniecka 2012: 17). Problemi poput odnarođivanja hrvatskog plemstva, sukoba, klasnih i socijalnih razlika te nepravdi imaju zadaću poučiti narod kako (ne) valja živjeti i dati mu smjernice u suvremenosti. *Zlatarovo zlato* prožeto je protestom građanstva protiv nenarodne orijentacije plemstva (usp. Jelčić 1984: 168). Sloboda grada javlja se kao važan dio slobode cijeloga hrvatskoga naroda (usp. Kaniecka 2012: 19). Građani Zagreba usmjereni su protiv Medvedgrada koji predstavlja Stjepko. Njihov sukob kulminira kada je Stjepko istukao Petra pred gradskim vratima (v. Šenoa 2004: 201-203). Šenoa je glavnu pozornost usmjerio prema građanstvu. Propagirao je liberalne ideje i težio tomu da građanstvo bude „nosilac hrvatstva, nacionalne samosvijesti i duha. Uz pomoć romana Šenoa je utjecao na formiranje identiteta hrvatske građanske klase i njene samosvijesti“ (Nemec 1994: 97). Stavljajući na prvo mjesto narodnu slogu, jedinstvo, toleranciju i društvenu harmoniju, potpomagao je hrvatsku nacionalnu integraciju i modernizaciju (usp. Nemec 1994: 97). Pavao i Dora (dobar i plemenit mladić i domaća djevojka) nositelji su moralnog i nacionalnog kodeksa. Kao čest Šenoin postupak navodi se poistovjećivanje osobne sudbine pozitivnog junaka sa sudbinom domovine. Pobjeda lika kojeg autor smatra pozitivnim, „jednoznačna je s pobjedom (rodoljubnog) ideala, i obratno: poraz domovine postaje i poraz junaka, nosioca vrijednosti“ (Partyka 1984: 309). Ljubavna je nesreća (Dorina smrt) poticaj na borbu za slobodu, „za primjerenu požrtvovnost u velikom djelu preporeda zemlje i nacije“ (Partyka 1984: 309). Povijest je za Šenou „sredstvo nacionalnog odgoja njegova naroda i škola rodoljublja“ (Jelčić 1984: 167). Ona nije tek suma slučajnosti i besciljnog događanja nego svrhovito kretanje prema progresu, tj. ostvarenju kolektivnih ideala: vjera u snagu zajedništva, okupljanje svih nacionalnih snaga u borbi protiv tuđina, poštivanje tradicionalnih moralnih kodeksa (usp. Nemec 1995: 21).

8.3. Zagorkina kritika Crkve kao institucije

Povijesna romansa „projekcija je ideala vladajuće, društvene, intelektualne ili kulturne elite, te naglasak stavlja na regionalizam, domoljubnu misiju i reprodukciju važnih trenutaka i/ili događaja iz nacionalne povijesti koji su utjecali na obične ljude i događaje, ali i na koje su utjecali obični ljudi i događaji – ljudi i događaji, dakle, nepoznati povijesti“ (Oklopčić 2011b: 106). U *Kćeri Lotrščaka* dolazi do svojevrsnog udvajanja staleža, nema plemstva, ali je izrazito naglašena moć svećenstva. Junaci u romanu ne odustaju od svojih romantičarskih pretpostavki, odolijevaju svim zaprekama nacionalne imaginacije. Zagorkini su romani zapravo propaganda za najširi puk, u službi njegovih elementarnih duhovnih potreba (usp. Detoni Dujmić 1998: 157). Njezina je transkripcija književne povijesti bila u znaku prepoznavanja i održavanja nacionalnog identiteta (usp. Detoni Dujmić 1998: 162). Sretan kraj u Zagorkinu romanu ima značajnu ulogu. Naime, sretan završetak važan je jer on funkcionira kao Divljanovo i Mandušino afirmiranje unutar zajednice. Divljan i Manduša sklopili su brak te su, na početku kao izgnani junaci, na kraju postali opće slavljani i prihvaćeni unutar zajednice predstavljajući ideale njezina uspona.

Iako u Zagorkinu romanu nije riječ o nametljivom ideološkom stavu, kritika Crkve kao institucije te prosvjetiteljske tendencije prisutne u romanu „redovito su dane u zalag pozitivnim likovima, dok je na pripovjednoj razini vidljiva težnja za racionalizacijom motiva čudesnog“ (Kolanović 2006b: 336). Branimir Donat kao topose Zagorkine romaneskne tipologije navodi oznaku pripadnosti i zavičajnosti te jasnu političku osviještenost (usp. Donat 1990: 91). U Zagorkinu je slučaju riječ o već spomenutom zahtjevu za postizanjem nacionalnog kontinuiteta (na pisanje ju je potaknuo Josip Juraj Strossmayer), što je rezultiralo „političkom obojenošću, neskrivenim budničarskim pretenzijama, snažnom oslonjenošću na nacionalnu mitologiju te naglašenom zavičajnošću i kroatocentričnošću upisanima u njezine povijesne romanse“ (Nemec 1998a: 74). Proleterski status Zagorkinih popularnih povijesnih romana očituje se u zahtjevu za održavanjem nacionalnog kontinuiteta i nastojanjem da taj zahtjev nađe odjek u što brojnijoj publici koji je našao svoj idealni oblik upravo u žanru romanse (usp. Kolanović 2006b: 337). U vrijeme kada je Zagorka pisala svoj roman navedeni proleterski elementi nisu bili odraz vladajuće ideologije nego su izražavali „intencionalnu političku subverzivnost: protuaustrijski i protumađarski stav naspram tadašnje dominantne

ideologije Khuenova aparata, borbu za nacionalnu neovisnost, osudu odnarođivanja, angažman u borbi protiv društvenih nepravdi i feminističke stavove“ (Nemec 1998a: 77). Boreći se na tri strane (protiv mađarona i njihove politike, protiv germanizacije te protiv postojećeg nepisanog pravila da ženi nema mjesta u javnom radu), Zagorka je vidjela smisao svojeg stvaranja. Ponajviše treba istaknuti njezin angažman u borbi za prava žena jer su upravo žene bile idejne nositeljice, a samim time i idealne recipijentice Zagorkinih feljtonskih romana (usp. Nemec 2006: 215).

Zagreb je u *Kćeri Lotrščaka* prostorno podijeljen na dva simbolička tabora: svjetovni Grič i crkveni Kaptol. Radnje Zagorkinih povijesnih romansi gotovo se u cijelosti odvijaju u povijesnim vremenima kada je Crkva imala jaku simboličku moć u društvu, „upravo kategorija svjetovnosti i racionaliziranoga, sekulariziranog društva predstavlja prosvjetiteljsku utopiju njihova ideološkoga sloja“ (Kolanović 2006b: 336). Naglašene antipatije prema Kaptolu, iz ustiju glavnog junaka Divljana, odnose se na Crkvu kao instituciju. Zagorka negativno oslikava Crkvu i njezine dužnosnike, kritizira licemjerje crkvenih redova ponajprije misleći na pohotne redovnike koji otimaju i napastuju mlade djevojke te na pohlepu svećenika za materijalnim bogatstvima. U romanu *Kći Lotrščaka*, Zagorka se otvoreno zalaže za ukidanje celibata. Dodola se zaljubila u popa Miršu, ali zbog njegova zvanja, ona je spremna odustati od te ljubavi. Mirša ima drukčije mišljenje: „*Pop je samo čovjek – reče Mirša, gledajući ravno u oči Dodoli. – Bog i njegova priroda stvorili su ga kao i druge smrtnike. Isto tijelo, ista duša, iste mane, kreposti, čežnje. Da je Bog popa odredio za drugačiji život od ostalih ljudi, dao bi mu i drugu dušu i tijelo. (...) – A Krist nikad nije rekao – nastavi Mirša – da apostoli njegove nauke ne smiju imati jednu, i to zakonitu ženu. Nije li bilo mnogo ljudi koji su proglašeni svecima, a imali su obitelj? Ako ih žena i ljubav nisu spriječili da budu sveti, zašto bi popa sprečavalo da bude dobar svećenik, a uz to da ljubi ženu, svoju ženu*“ (Zagorka 2012: 245). Zbog takvih je stavova svojedobno Zagorki bio zabranjen ulazak u crkvu (usp. Đorđević 1965: 179). Najoštriju kritiku Crkve kao institucije donosi Divljan u razgovoru s Mandušom (Zagorka 2012: 208-209):

„ – *Vratit ćeš se k razbojnicima?*

– *Nisu razbojnici, već pošteni ljudi.*

– *Koji orobiše Jablanac i razdijeliše žito kmetima.*

– *Jer kanonik Šimun ima svega u izobilju, a kmeti su gladni.*

– *Kome je Bog dao siromaštvo, treba da ga nosi.*

– *To vele tvoji popovi.*

Ovaj ju je odgovor snebio. Još nikad nije govorio s njom tako oštro, gotovo grubo. I sad je nehotice uhvati želja da sazna što misli, kakav je uistinu, pa proslijedi razgovor:

– *Popovi nisu samo moji, nego i tvoji, i svih kršćana koji nisu bezbožni.*

– *Moji nisu jer ja sam bezbožnik.*

Djevojka ustane i široko rastvori oči:

– *Ti si bezbožnik?*

– *Pa to si već odavno znala. Zašto se čudiš?*

Glava joj padne na prsa.

– *Što ti je krivo?*

Ona zaplače:

– *Zašto nisi dobar, zašto si se odmetnuo od Boga?*

Licem mu preleti tanki oblak, crne oči se smute, htio bi reći nešto dobro, a onda opet trgne glavom kao da tjera od sebe ono što mu je navrlo u misli pa odvraća:

– *Jest, odmetnuo sam se, samo od zlih popova, od Boga nisam.*

– *Ali tko ne vjeruje u popove, ne vjeruje ni u Boga.*

– *Pop nije Bog.*

– *Njegov je sluga.*

– *I sve što pop veli istina je, a što on čini, dobro je?*

– *Da, sve.*

– *Onda je istina i ono što reče Šimun kad te proglasio nezakonitom: da nezakonito dijete treba svatko izbjegavati jer nosi zlo i nesreću?*

– *Jest, istina je. Ne ide li nesreća za mnom kao noć za danom?*

– *Vučoš je sama za sobom jer vjeruješ u tu popovsku laž. Pa ti vjeruj i dalje. Ali znaj: nitko na svijetu ne može počinuti tako strahoviti zločin kao pop kad u njega ljudi vjeruju kao u Boga.“*

Nasuprot antipatijama prema sustavnom antiaristokratizmu (odbojnost prema pojavama epikurejstva i ksenofilije među hrvatskim plemstvom), Kaptolu, simpatije pripovjednog glasa Zagorkine romanse upućene su svjetovnom dijelu grada Zagreba (puk i niži građanski stalež) koji simbolizira, kako je spomenuto, kula Lotrščak (usp. Detoni Dujmić 1998: 162). Zagorka je svojim patriotskim žarom u protunjemačkoj kampaniji⁷⁵ promicala ideje nacionalne, klasne i spolne slobode. Zagorka uz užitak koji nudi čitatelju pokušava i poučiti. Ona u svoje

⁷⁵ Spomenuto je kako je Zagorku na pisanje povijesnih romana potaknuo Josip Juraj Strossmayer kako bi hrvatsku čitateljsku publiku odvratila od čitanja stranih, uglavnom njemačkih trivijalnih romana.

tekstove rado uključuje pojedine elemente nacionalne prošlosti čime učvršćuje njihovo mjesto u kolektivnom sjećanju (usp. Kaniecka 2012: 27). Zagornik cilj jest da posredovanjem fikcije kompenzira svoje arhetipske žudnje i izmijeni tmurnu povijesnu zbilju (usp. Donat 1990: 88).

9. Patrijarhalne društvene vrijednosti

Janice Radway u spomenutoj knjizi čini zaokret prema čitateljici romanse te promatra funkcioniranje žanra u kontekstu patrijarhalne kulture. Čin čitanja romanse čitateljicama koje je Radway intervjuirala predstavlja trenutak odmora, opuštanja, bijega i uživanja u kojem napokon mogu odvojiti vrijeme samo za sebe te predahnuti od svakodnevnih obaveza propisanim brakom (usp. Radway 86-118). Popularnoj povijesnoj romansi zamjera se objektivizacija žene, „posredovanje u održavanju ideološkog statusa quo, jer u konačnici miri žene s patrijarhalnim društvom i reintegrira ih u njihove institucije“ (Radway 1991: 208). „Dok bi čin čitanja predstavljao svojevrsan otpor prema raspodjeli rodni uloga u patrijarhatu, mikrosuverziju s revolucionarnim potencijalom, tekst romanse svojim prokušanim semantičkim obrascem ponovno proizvodi i učvršćuje tu istu poziciju“ (Kolanović 2006b: 338).

Patrijarhat kao takav ograničuje ženu u njezinu djelovanju pa ženska pasivnost nije prirodna, već društvena pojava nastala u ideologiji muške vladavine. Samim je time muškarac taj koji je slobodan, dok je žena vezana uz kuću. Ideologija patrijarhata ovdje služi kako bi podržala mušku prevlast u društvu, odnosno kako bi se održale za navedeni sustav poželjnije društvene prakse, koje se mogu upotrijebiti za očuvanje sustava te stavljanje u odnos pokornosti svih onih koji bi mogli naštetiti takvom sustavu, a to su žene ako su neposlušne te ako se ne pokoravaju muškarcima. Patrijarhat podrazumijeva neupitnu poslušnost ženskih članova zajednice (usp. Fibrec 2006: 45). Razmatranje patrijarhata i njegovih patogenih produkata nije ograničeno samo na ženske subjekte, nego općenito na kategoriju ženskosti koje je poimana kao obezvrijeđena. Posrijedi je tradicionalna i zatvorena zajednica koja počiva na strogim normama, a u takvom okruženju jedna od najvažnijih distinkcija svakako je ona između muškarca i žene. No, kao i u svakom društvenom poretku tako i u patrijarhatu postoje one individue koje se nastoje osloboditi ograničenja kojima su vezane za taj društveni poredak.

Prostor doma zauzima istaknuto simboličko mjesto: „dom je, s jedne strane, prostor muškog discipliniranja i tamnica rada u službi patrijarhalne obitelji, a s druge strane je i prostor ženine moći, prostor kojim žena upravlja te prostor uživanja u romantičnoj fikciji“ (Kolanović 2008: 207). Ideja doma kao ženina kraljevstva utemeljena je na patrijarhalnoj podjeli svijeta na privatnu – žensku i javnu mušku sferu. Žena je bila „princip slabosti, sentimenta, srca, predanosti, sažaljenja, trpljenja, nježnog primanja i pasivnog očekivanja; njezini su simboli dom, muž i djeca. Muškarac je bio princip snage, inteligencije, razuma, osvajanja, dinamičnosti, silovitosti, grubog nametanja i energičnog davanja; njegovi su simboli aeropag, mač i slava“ (Lasić 1986 : 171). Čin čitanja romansi proces je tijekom kojeg čitateljice privremeno poriču uloge što ih propisuju okviri (patrijarhalne) zajednice.

U *Zlatarovu zlatu*, Dora je strogo vezana uz prostor doma. Naime, ženi je izlazak u javnost, na primarno muški teren, dozvoljen samo u pratnji muškarca (oca, brata ili muža) ili druge, starije žene (majke, tetke, družbenice). Sve je drugo nezamislivo, odnosno zamislivo ukoliko je riječ o „javnoj ženi“ (usp. Perić 2010: 42). Dora kuću napušta samo u pratnji oca ili Magde. Magda nikada ne ostavlja Doru samu. U kuću se, također, ne smije ako nije prisutna muška osoba: „*Dodite po volji, glednite djevojku, al – tek preda mnom, jer ako vi, gospod, svoju lozu čuvate kao rijedak cvijet, i mi ljudi građanski ne dajemo da nam se u zdravo stablo zavuču crv*“ (Šenoa 2004: 144). Kada se Dori udvara Pavle, Magda je prisutna, ali i to izaziva pobunu građana koju je izazvao Grga: „*Ja, gospodo časna – nastavi brijač skrstiv ruke natrag – mogu se zakleti na sveto evanđelje i na svetu oštiju da sam zdrav i trijezan na ove svoje oči vidio, kako je plemeniti gospodičić Pavao Gregorijanec ovu čestitu djevicu Doru grlio i ljubio kao što grli muž svoju ženu, a Magda da je pritom bila*“ (Šenoa 2004: 92). Nakon toga, otac je Doru poslao od kuće jer ga je osramotila: „*Šuti, izrode ženski, ne budi svetice iz groba. Otale! – Zatim se malko umiri. – Kume Pavle – obrati se Arbanasu – za jedno vas molim. Dok budem živ, ne smije mi ova grešnica pred oči. Neću da pogine od gladi, zakleh se mojoj pokojnici da je neću zapustiti. Za tri dana ćete kući u Lomnicu. Povedite ju sobom. Ondje neka bude sluškinja, neka pase nečistu živinu. A u Zagreb ne smije nikad. To za dušu pokojnice moje*“ (Šenoa 2004: 92). Da je ženi mjestu u kući uz kuhaču potvrđuje i Blaž Štakor koji je s ulice potjerao dvije tračare, Šafraničku i Freyovku: „*Vlaha psujete, a vi da ste kršteni ljudi, vi? Je li to u Svetom pismu, jeste li to kod večernjice čuli? Otale! Kući! Stid vas bilo! Nemate li kod kuće posla? Šila i igle, a vi ženske nemate vretena i kuhače?*“ (Šenoa 2004: 89). Na ženi je da se drži kuće, uda se, osnuje obitelj i čeka muža: „*Pa onda, kad se*

zamislim, eto vidim kako sjedim u tvojoj kući i vezem vezak, lijep pojas. I čekam hoće li skoro Pavle doći“ (Šenoa 2004: 220).

Povezanost romanse i roda (engl. *gender*) vlo je važno za razumijevanje Zagorkina djela. U tom modusu može se čitati i Zagorkin roman *Kći Lotrščaka* koji, s jedne strane, „opisuje patrijarhalni sustav i mehanizam njegova funkcioniranja u oblikovanju društveno prihvatljivog ženskog identiteta i rodne uloge koja je ženi namijenjena, a s druge strane, putem oblikovanja identiteta glavne junakinje koji izmiče tom patrijarhalnom okviru nudi mogućnost drugačijeg promišljanja roda i identiteta“ (Perić 2010: 35). Svjesna vrlo niske pozicije⁷⁶ žena unutar patrijarhalne kulture svog vremena te svoje prvenstveno ženske čitateljske publike⁷⁷, Zagorka je u svoja djela ugrađivala feminističke stavove⁷⁸. Spomenuto je da ženski likovi u Zagorkinim romanima imaju vrlo istaknute i aktivne uloge što je rezultat Zagorkina nastojanja da njezini romani moraju probuditi „borbenost u ženi, ali istodobno i ponuditi utopiju ženi i naciji“ (Kolanović 2006b: 339). Koristeći diskurz popularne povijesne romanse, Zagorka je, „između redaka“, progovorila i o stvarima koje su u njezino vrijeme trebale ostati neizrečene. Kako bi to postigla, Zagorka je kao središnji lik svojih popularnih povijesnih romansi postavila mladu djevojku koja je inteligentna i neovisna, ali ipak sputana zahtjevima i pravilima patrijarhalne sredine u kojoj se nalazi.

Zagorka je 1909. godine sudjelovala u jednoj od najznačajnijih feminističkih polemika u Hrvatskoj o ravnopravnosti spolova (usp. Fibrec 2006: 49). Nju je otvorila Mira Kočonda temom *Žena i naprednjaštvo*, a uključile su se Zagorka, tekstom *Napredna žena i današnji muškarci* (usp. Lasić 1986: 169). Njihove feminističke teze odmah je žestoko napao Antun Gustav Matoš, koji je još 1900. godine izvještavajući sa Svjetske izložbe u Parizu, mizoginim rječnikom opisao izložbu u Feminističkom paviljonu. Obrušavajući se na tadašnje svjetske feministkinje, on je tvrdio da žena može biti isključivo majka i bračna družica, ali je poželjno

⁷⁶ U Zagorkino vrijeme prisutni su ozbiljni problemi patrijarhata: velika nepismenost žena te činjenica da su žene u Hrvatskoj pravo glasa dobile tek 1945. godine (usp. Kolanović 2006b: 339). Neravnomjernu raspodjelu rodnih uloga unutar patrijarhalne kulture potvrđuje i činjenica da su muškarci u hrvatskoj kulturnoj sredini toga vremena bili obrazovaniji i informiraniji o kulturno-političkim događanjima (usp. Kolanović 2006b: 339).

⁷⁷ Ciljana publika Zagorkina romana bile su „obične čitateljice“ koje Virginia Woolf definira na sljedeći način: „Obični se čitatelj, prema riječima Doktora Johnsona, razlikuje od kritičara i učena čovjeka. Slabije je naobrazbe i priroda ga nije tako bogato obdarila sposobnostima. On čita više za vlastito zadovoljstvo negoli da bi stekao znanje ili ispravljao tuđa mišljenja“ (Woolf 2005: 5-6)

⁷⁸ Feministički stavovi u *Kćeri Lotrščaka* nisu toliko izraženi zbog pripadnosti romana generičkom obliku romanse.

da bude i poezija i vjernost, a da je sve ostalo prostitucija, posebno „nekakva borba za emancipaciju“ (Lasić 1986: 173). Osam godina kasnije u toj polemici, Matoš je ženu sveo samo na dvije dužnosti: da rađa djecu i da bude ljubavnica mužu, odnosno sveo ju je na kuhinju i na spavaću sobu (usp. Lasić 1986: 173). Rješenje suprotnostima među spolovima – muškoj superiornosti i ženskoj inferiornosti, Zagorka nije vidjela u tome „da žena ubije u sebi ženu“ i pretvori se u ženskog muškarca, već u skladnom prožimanju dvaju principa, i muškog i ženskog (usp. Lasić 1986: 171). Upravo je zbog takvih stvaralačkih okolnosti Zagorka u svoja djela, pa tako i u *Kći Lotrščaka*, unosila rodne implikacije kojima je nastojala opovrgnuti uvriježeno mišljenje o ženi i njezinom položaju u društvu. Zbog toga su žene u njezinim romanima prikazane kao one koje pokreću i vode radnju – one su vješte, pametne, snalažljive, često dosjetljivije i hrabrije od muškaraca. Sve to upućuje na potrebu razaranja temeljnih opreka unutar patrijarhalnog dominantnog društva, odnosno društvenog poretka. Zagorka, koja je prvenstveno bila novinarka i cijeli je život osobno proživljavala podređenost žene muškarcu (nisu joj dali da bude urednica političkog časopisa, pisala je za znatno manju plaću od svojih muških kolega, iako je zbog svoje popularnosti među čitateljstvom donosila ogroman profit), bila je svjesna da o takvim stvarima treba javno progovoriti i jedna je od prvih koja je promovirala svoje feminističke stavove u javnosti, a u tome su joj u velikoj mjeri pomogla njezina književna djela u koja je unosila te ideje. Zagorka je htjela osnažiti rodnu i nacionalnu samosvijest žena (usp. Kolanović 2008: 206). Mogućnost nadilaženja tog hijerarhijskog patrijarhalnog sustava, vidljiv je u bliskosti majke i kćeri, a važnost (ne)postojanja tog odnosa pokazuje se značajnom u *Kćeri Lotrščaka*. Naime, glavna junakinja Manduša svoj cijeli život pati zbog nedostatka bliskosti i pozitivne identifikacije s majkom. Manduša sa svojih osamnaest godina misli kako joj je već vrijeme za udaju: „*Lijep je, dobar i pošten, a treba da se udam, već mi je osamnaesta na vratu*“ (Zagorka 2012: 26). Također, Manduša samo s ocem napušta kuću i to samo kada ide na misu, ostalo vrijeme provodi doma ili pomažući ocu u poslu. Divljan od Manduše skriva tko je i kako živi jet „*to nisu stvari za žene*“ (Zagorka 2012: 133). Također, kada nema Manduše u kući, „*pusta je kuća kao mrtvačnica*“ (Zagorka 2012: 167).

9.1. Pitanje junakinjina djevičanstva⁷⁹

Pitanje junakinjina djevičanstva vezano uz spomenutu odliku pasivnosti glavnoga ženskog lika zauzima važno simboličko mjesto u romasni i „nerijetko se može činiti kako je osnovni cilj radnje probiti opnu junakinjina himena“ (Kolanović 2006b: 348). Romansa je, po Fryeu, *analogija nevinosti*; pokretač radnje je upravo čednost i magija (Frye 2000: 173).

Manduša je nevinna, čuva svoje djevičanstvo i ne želi ga ugroziti, ali ono visi o tankoj niti jer je ugroženo od strane Šimuna, pohotnika na Crnom otoku te, na početku, Divljana koji odustaje od tjelesnog zadovoljstva kako bi ispunio Mandušinu želju da joj sačuva djevičanstvo (v. Zagorka 2012: 66). Njezinu udaju za Divljana žele onemogućiti neistinitim osporavanjem njezine nevinosti (v. Zagorka 2012: 49). Mandušino djevojaštvo ostaje sačuvano do posljednjih stranica romana, a roman završava kad je naznačeno da se se Manduša i Divljan napokon „uzeli“: „– *I ja okusih stvojih usana sreću, ti si mi vratila život i snagu i radost života, Mandušo, banice moja slatka – pa joj cjelovima obaspe lice i rumene mlade usne. A Gričani stali pa gledaju na vrh stare kule i šapću: – Zvoni cinkuš kao da se u kuli cjeliva s anđelima*“ (Zagorka 2012: 396). Dodolino je djevičanstvo, također, izloženo opasnosti. Nju su oteli pohotnici htjedeći je kao djevicu ritualno žrtvovati u svojim orgijama (v. Zagorka 2012: 88). Djevičanstvo je ženi isto što i muškarcu čast (usp. Frye 1976: 73). Takav vrijedonosni stav romanse odražava patrijarhalni stav društva u kojem muškarac često pretpostavlja da mora dobiti djevicu za vjenčanje, inače se može osjećati kao da je dobio drugorazrednu robu (usp. Frye 1976: 78).⁸⁰ Odgađanje junakinjina prvog seksualnog iskustva važno je i za strukturu priče jer se mnogobrojnim zaprekama koje junakinju razdvajaju od junaka, priča produžuje.⁸¹

⁷⁹ U Šenoinu romanu, veza Dore i Pavla nije okrunjena brakom niti je njihov brak konzumiran, a s obzirom na patrijarhalnu sredinu do seksualnog čina nije moglo ni doći prije braka ovo će se poglavlje više osvrnuti na pitanje Mandušina djevičanstva. Isto se odnosi i na poglavlje u vezi s institucijom braka.

⁸⁰ „*One of the social facts is that in a male-dominated society a man often assumes that he ought to get a virgin at marriage, otherwise he may feel that he has acquired a secondhand possession*“ (Frye 1976: 78).

⁸¹ „*Čini se kako postoji neki strukturalni princip u ovoj vrsti priče prema kojoj je odgađanje prvog seksualnog čina heroine prirodno, barem do onog trenutka dok se ne riješi misterij rođenja*“ (Frye 1976: 72-73).

9.2. Institucija braka

Kći Lotrščaka u svojoj se reprezentaciji glavnoga ženskog lika uklapa u naznačeni obrazac idealne romanse sa svim „ambivalentnim učincima koje takva tekstualnost proizvodi za reprezentaciju ženskoga subjekta, no istodobno roman ispisuje neka, za patrijarhalnu strukturu, subverzivna značenja“ (Kolanović 2006b: 349). Važno simboličko mjesto u romansi i patrijarhalnoj kulturi zauzima institucija braka. Pozicija junakinje prema instituciji braka nije u potpunosti jednoznačna. Premda Manduša u svojim početnim razmišljanjima slijedi izrazito tradicionalne mentalne forme, smatrajući da se sa svojih osamnaest mora što prije udati, no kad je te iste forme izopćuju iz zajednice s obzirom na njezino nepoznato podrijetlo, ona se koristi institucijom braka u svrhu otpora prema zajednici koja ju je izopćila te po tadašnjem običaju udajom spašava njoj do tada nepoznatog razbojnika od smrtne kazne (usp. Kolanović 2006b: 349-350).

10. Zaključak

Povijesni je roman prisutan u svim stilskim razdobljima novije hrvatske književnosti. Okušavajući se u raznim žanrovima, August Šenoa i Marija Jurić Zagorka najviše su traga u hrvatskoj književnosti ostavili upravo svojim povijesnim romanima. Model povijesnog romana, što ga je preuzeo od W. Scotta, Šenoa je prilagodio specifičnim hrvatskim prilikama te je taj model iznimno pogodovao onodobnome historicističkome i empirističkome duhu. Svojim je romaneskim opusom Šenoa kanonizirao roman kao žanr te formirao modernu čitateljsku publiku. Dok Šenoa nije imao toliko poteškoća u afirmaciji svojih romana, Marija Jurić Zagorka bila je dugo sustavno osporavana jer se smatralo kako njezina djela podilaze najnižim čitateljskim instinktima. Ipak, ona je danas nezaobilazno ime hrvatske književnosti. Prethodno provedeno promišljanje nastojalo je u Šenoinu romanu *Zlatarovo zlato* te Zagorkinoj *Kćeri Lotrščaka* istaknuti ključna mjesta, koja su ujedno i važna simbolička mjesta žanra romanse kako ih navode njegovi istaknuti teoretičari 20. (Frye, Radway) i 21. (Ramsdell) stoljeća. Spomenuti žanr obuhvaća rastegnuti civilizacijski niz svjetovnih i njemu bliskih, popularnih ulomaka, od grčkog ljubavnog romana iz 2. st. pr. Kr. do suvremenih sapunica, s posebnim naglaskom na posebnostima ideološko-povijesnog trenutka u kojima nastaju. Iako romani *Zlatarovo zlato* i *Kći Lotrščaka* imaju neke zajedničke elemente po kojima se mogu promatrati u okviru žanra romanse. Elementi romanse očituju se u shematiziranoj ljubavnoj priči, naglašenoj polarizaciji likova, uobičajenim rekvizitima trivijalne književnosti (otmice, osvete, sukobi). Osim toga, povezanost sa žanrom romanse vidljiva je i u korištenju elemenata usmene književnosti (predaje, legende, motivi) u *Zlatarovu zlatu* i *Kćeri Lotrščaka*. Uvrštavajući usmenoknjiževne elemente u svoja djela, autori su djelo učinili privlačnijima čitateljskoj publici koja je navedene romane ponajprije čitala u hrvatskoj književnoj periodici čija je uloga u popularizaciji ovih dvaju romana neosporiva. Iako oba romana imaju poveznice sa žanrom romanse, oni su i bitno različiti. Naime, tretman ljubavne priče u navedenim je romanima različit. Šenoina je romana uzgredna, naglasak nije stavljen na ljubavnu priču, već je kod njega povijest u prvome planu. Povijest je u Šenoe ogledalo sadašnjosti kojoj nas autor kroz povijest želi poučiti. U Šenoinu su romanu dva staleža koja su jasno odvojena: plemstvo i građanstvo. Dora na simboličan način, vezom s Pavlom, nastoji pomiriti te staleže. Nedostatak sloge, narodnoga jedinstva i socijalna nejednakost dovode do kobnih posljedica – Dorine smrti koja je rezultirala stasanjem građanstva koje je nosivi stup modernističkoga pokreta. Navedeni problemi u prošlosti povezani su sa sadašnjosti. I u sadašnjosti postoje usponi i padovi gdje događaji iz

povijesti mogu poslužiti kao „nit vodilja“ u rješavanju aktualnih problema. Šenoin roman obuhvaća povijesni kontekst s ideološkim i kulturnim strujanjima toga vremena (staleške podjele i sukobi, nacionalizam). Njegovi junaci nisu uspjeli u realizaciji svoje ljubavi time postavši žrtvama nacionalne imaginacije. Njihovoj ljubavi ispriječile su se staleške razlike, ali i osveta tuđinaca (Klare i Grge). Sadašnjost na koju Šenoa aludira odnosi se na formiranje novoga društvenog sloja – građanstva koje je nositelj vjere u demokraciju, jednakosti u odlučivanju i pravednosti koja ne počiva na nasljednom pravu. Iz svega navedenog može se zaključiti kako je ljubavna priča u romanu *Zlatarovo zlato* umetnuta u roman kako bi privukla čitatelje svih društvenih slojeva, različitih intelektualnih sposobnosti. Tako privučenoj publici, Šenoa je ponudio događaje iz povijesti te ih uputio na aktualno stanje nastojeći pobuditi narodni duh i stvoriti jedinstvenu naciju. Povijesti Šenoa daje najveći prostor u svome romanu. Na nju se poziva u predgovoru djelu, na stranicama romana, ali i u opširnome *Tumaču* na kraju romana. Zagorkin roman *Kći Lotrščaka* uklapa se u obrazac idealne romanse, povijest je kod nje samo kulisa, okvir unutar kojega je smještena ljubavna priča Manduše i Divljana koji ne odustaju od svojih romantičarskih pretpostavki i time uspješno odolijevaju svim zaprekama nacionalne imaginacije. Tretman povijesti je kod Zagorke drugačiji. Ona na povijest aludira u bilješkama stavljajući u prvi plan ljubavnu priču. Kod Zagorke dolazi do svojevrsnog udvajanja staleža, nema plemstva, ali je izrazito naglašena moć svećenstva. Oštra kritika Crkve kao institucije odnosi se na kritiziranje rasipnosti i moralne izopačenosti svećenika. Rad je nastojao pokazati kako se u analiziranim romanima konstruira i reprezentira ženski rod i identitet u okvirima društvenog i kulturnog sustava koji ženu svodi na granice privatnog, dok su prostori javnog, društvenog djelovanja rezervirani isključivo za muškarce. Dok su u *Zlatarovu zlatu* žene isključivo vezane uz ognjište, a muškarci su ti koji imaju moć, Zagorka u *Kćeri Lotrščaka* čini znatan pomak dajući svojim ženskim likovima (Dodola, Manduša) istaknute i aktivne uloge unutar fabule čineći time odmak od ustaljenih patrijarhalnih društvenih vrijednosti. Zagorka vjeruje u žensku snagu te proširuje ulogu žene koja više nije pasivna i vezana samo uz sferu doma. Sretnim je završetkom Zagorka prvotno izgnane Divljana i Mandušu afirmirala unutar zajednice učinivši ih time opće slavljanim junacima. Značenje dvaju promatranih romana uvelike nadmašuje njihovu literarnu vrijednost: oni su širili hrvatsku čitateljsku bazu i uzdizali nacionalnu svijest, a to je i bila osnovna intencija autora. Njihovi su tekstovi oblik reakcije, otpora protiv vladajućeg poretka i dominantnih društvenih grupa. Autori u svojim romanima stvaraju svijet kojim vladaju stvarno poželjne vrijednosti: odanost, čednost, domoljublje i istinoljubivost.

11. Popis literature

Knjige

1. ANDERSON, Benedict (1990) *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*. Zagreb: Školska knjiga.
2. ANIĆ, Vladimir (2006) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
3. BARAC, Antun (1926) *August Šenoa: studija*. Zagreb: izdanje „Narodne knjižnice“.
4. BITI, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene kulturne i književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
5. BOTICA, Stipe (1995) *Hrvatska usmenoknjiževna čitanka*. Zagreb: Školska knjiga.
6. BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja (2006) *Priče i pričanje*. Zagreb: Matica hrvatska.
7. ĐORĐEVIĆ, Bora (1965) *Zagorka – kroničar starog Zagreba*. Zagreb: Stvarnost.
8. FRYE, Northrop (1976) *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass; London, UK: Harvard University Press.
9. FRYE, Northrop (2000) *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Golden marketing.
10. HOBSBAWM, Eric J. (1993) *Nacije i nacionalizam. Program, mit, stvarnost*. Zagreb: Novi Liber.
11. JELČIĆ, Dubravko (1984) *Šenoa*. Zagreb: Globus.
12. JEŽIĆ, Slavko (1964) *Život i djelo Augusta Šenoe: monografija*. Zagreb: Znanje.
13. KLAJIĆ, Bratoljub (1980) *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
14. LASIĆ, Stanko (1986) *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873-1910): uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje.
15. NEMEC, Krešimir (1998a) *Povijest hrvatskog romana II*. Zagreb: Znanje.
16. PANDŽIĆ, Vlado (2001) *Hrvatski roman u školi*. Zagreb: Profil International.
17. RADWAY, Janice (1991) *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
18. RAMSDELL, Kristin (1999) *Romance Fiction. A Guide to the Genre*. Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, Inc.
19. SOLAR, Milivoj (1997) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
20. ŠENOVA, August (2001) *Zlatarovo zlato*. Zagreb: Školska knjiga.
21. ŠENOVA, August (2004) *Zlatarovo zlato*. Zagreb: Večernjakova biblioteka.
22. WOOLF, Virginia (2005) *Obična čitateljica*. Zagreb: Centar za ženske studije.

23. ZAGORKA, Marija Jurić (2012) *Kći Lotrščaka*. Zagreb: EPH Media d.o.o.

Poglavlje u knjizi

1. DETONI DUJMIĆ, Dunja (1998) Marija Jurić Zagorka (1873.-1957.). Priča koja ne može prestati. U: *Ljepša polovica književnosti*. Str. 153-167. Zagreb: Matica hrvatska.
2. DONAT, Branimir (1990) Zagorka na tragu Šenoe, Tomića i Gjalskog. U: *Drukčije. Eseji i feljtoni*. Str. 86-98. Zagreb: Znanje.
3. FRANGEŠ, Ivo (1975) *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 4: Realizam*. Str. 219-356. Zagreb: Liber Mladost.
4. FRANGEŠ, Ivo (1980) Šenoina baština u hrvatskom realizmu. U: *Izabrana djela*. Str. 166-204. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
5. JAGIĆ, Vatroslav (1971) Južnoslavenske narodne priče o grabancijašu dijaku i njihovo objašnjenje. U: *Usmena književnost. Izbor studija i ogleda*. Str. 265-283. Zagreb: Školska knjiga.
6. KEKEZ, Josip (1986) Usmena književnost. U: *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Uredili Ante Stamać i Zdenko Škreb. Str. 133-193. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
7. KOLANOVIĆ, Maša (2006a) Svjetovno pismo Marije Jurić Zagorke. U: *Kći Lotrščaka*. Str. 449-465. Zagreb: Školska knjiga.
8. NEMEC, Krešimir (1994) Magnus parens. U: *Povijest hrvatskog romana: od početaka do kraja 19. stoljeća*. Str. 79-131. Zagreb: Znanje.
9. NEMEC, Krešimir (1995) Povijesni roman u hrvatskoj književnosti; *Femme fatale* u hrvatskom romanu 19. stoljeća. U: *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti*. Str. 7-39 i 58-75 Zagreb: Matica hrvatska.
10. NEMEC, Krešimir (1998b) Poetika hajdučko-turske novelistike. U: *Dani hvarškoga kazališta (24), Hrvatska književnost u doba preporoda (ilirizam, romantizam)*. Str. 112-123. Split: Književni krug.
11. NEMEC, Krešimir (2006) Poetološki status romana u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća; Od feljtonskih romana i „sveščića“ do „sapunica“ i *Big Brothera*. U: *Putovi pored znakova: portreti, poetike, identiteti*. Str. 95-127 i 202-226. Zagreb: Naklada Ljevak.

12. PROTRKA, Marina (2009) Kanon pučki i dubrovački; Status književnog djela. U: *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*. Str. 68-84 i 136-160. Zagreb: Biblioteka Periodica Croatica.
13. SKLEVICKY, Lydia (1996) Patuljasta amazonka hrvatskog feminizma: Marija Jurić Zagorka. U: *Konji, žene, ratovi*. Str. 245-247. Zagreb: Druga: Ženska infoteka.
14. ŠENOA, August (1996) Naša književnost. U: *Hrvatski pripovjedači u doba realizma*. Str. 7-13. Zagreb: SysPrint.

Članci u časopisima i zbornicima

1. BANOVA, Estela (1998) Utjecaj usmenoknjiževnih tekstova na stvaralaštvo Augusta Šenoae. *Riječ*. Br. 2/4. Str. 105-115.
2. FIBREC, Slavica Jakobović (2006) Marija Jurić Zagorka: protagonistica nenapisane povijesti hrvatskog feminizma. *Književna republika*. Br. 5-6. Str. 43-52.
3. GRDEŠIĆ, Maša (2005) Politička Zagorka: *Kamen na cesti* kao feministička književnost. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VII. (Hrvatska književnost tridesetih godina dvadesetog stoljeća) sa znanstvenog skupa održanog od 30. rujna do 1. listopada 2004. godine u Splitu*. Uredile Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić. Str. 214-235. Split: Književni krug.
4. JUKIĆ, Tatjana (2005) Vitez, žena, Petar Pan: Odrastanje povijesti u Zagorkinoj *Gordani*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VII. (Hrvatska književnost tridesetih godina dvadesetog stoljeća) sa znanstvenog skupa održanog od 30. rujna do 1. listopada 2004. godine u Splitu*. Uredile Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić. Str. 205-213. Split: Književni krug.
5. KANIECKA, Dominika (2012) Šenoin i Zagorkin Zagreb. Književna kreacija starog Zagreba – pokušaj usporedbe. U: *Širom svijeta. O Zagorki, rodu i prostoru*. Uredila Anita Dremel. Str. 15-29. Zagreb: Centar za ženske studije.
6. KOLANOVIĆ, Maša (2006b) Od pripovjedne imaginacije do roda i nacije: Marija Jurić Zagorka u kontekstu žanra romanse. U: *Osmišljavanja. Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela* (Brešić, Vinko priir.). Str. 327-358. Zagreb: FF press.
7. KOLANOVIĆ, Maša (2008) Zagorkin „popularni feminizam“ u međuprožimanju novinskih tekstova i romansi. U: *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke*. Uredile Maša Grdešić i Slavica Jakobović Fibrec. Str. 203-220. Zagreb: Centar za ženske studije.

8. LASIĆ, Stanko (1965) Roman Šenoina doba. *Rad JAZU*. Knjiga 341. Str. 165-237.
9. MARKS, Ljiljana (1998) Usmena tradicija o Zagrebu u Šenoinu djelu. *Umjetnost riječi XLII*. Br. 1. Str. 25-41.
10. MARKS, Ljiljana (2004) Grad Zagreb u hrvatskoj književnosti. U: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2003*. Str. 87-106. Zagreb: FF press.
11. NEMEC, Krešimir (1992) Šenoina koncepcija povijesnog romana. *Umjetnost riječi* 36. Br. 2. Str. 155-164.
12. OKLOPČIĆ, Biljana (2011a) Mit i ritual u *Kćeri Lotrščaka*. U: *Kako je bilo... O Zagorki i ženskoj povijesti*. Uredila Sandra Prlenda. Str. 59-76. Zagreb: Centar za ženske studije.
13. OKLOPČIĆ, Biljana (2011b) Popularne povijesne romanse Marije Jurić Zagorke. *Književna smotra*. Br. 161-162 (3-4). Str. 105-114.
14. PARTYKA, Maria Dabrowska (1984) Projekcija čitaoca u Šenoinu romanu. *Umjetnost riječi* 28. Br. 4. Str. 305-313.
15. PROTRKA, Marina (2008) Feminina, feministička – Zagorka u procijepu autorske moći. Rani Zagorkini tekstovi u etabliranim književnim časopisima na prijelazu stoljeća. U: *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke*. Uredile Maša Grdešić i Slavica Jakobović Fibrec. Str. 223-235. Zagreb: Centar za ženske studije.
16. RADWAY, Janice (2006) Pisanje *Čitanja romance*. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Str. 247-266. Zagreb: Disput.
17. ŠKREB, Zdenko (1978) August Šenoa, prvi hrvatski romanopisac. U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Uredili Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić. Str. 363-380. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Internetski i elektronički izvori

1. PERIĆ, Martina (2010) *Problematizacija ženskog roda i identiteta u Zagorkinu romanu "Kamen na cesti"*. <http://hrcak.srce.hr/file/10425>. (pregled: 27.11.2013.)
2. <http://zagorkinkutak.wordpress.com/djela/kci-lotrscaka/> (pregled: 9.12.2013.)