Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti: komparativna analiza

Šimek, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:052065

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Barbara Šimek

Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti:komparativna analiza

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODJEL ZA KROATOLOGIJU

Barbara Šimek

Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti:komparativna analiza

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: Doc. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2017.

Izjavljujem da sam ovaj rad napisala samostalno koristeći stečena znanja tijekom studija, i to iz kolegija Svjetska književnost-izabrani primjeri, Hrvatska književnost moderne i postmoderne, Hrvatska usmena književnost, Pregled povijesti svjetske književnosti, Teorija književnosti i Hrvatski standardni jezik. Također, tvrdnje koje iznosim u radu preuzete su iz navedene stručne literature, a djelomice iz vlastitih zaključaka. Srdačno zahvaljujem svojoj mentorici doc. dr. sc. Dubravki Zimi na svom stečenom znanju tijekom studija iz područja književnosti, te na savjetima i pomoći prilikom izrade rada. Zahvaljujem i svojim roditeljima, na financijskoj i emotivnoj podršci tijekom studija, te svome mužu na bezuvjetnoj podršci i strpljivosti tijekom moga akademskoga puta.

SADRŽAJ:

1. Uvod.....1

2. Masovna kultura.....2

2.1. Odjeci masovne kulture u književnosti.....4

2.2. Ljubići kao reprezentativni uzorak trivijalne književnosti.....5

2.3. Visoko i popularno u književnosti.....9

2.4. Trivijalan bijeg.....10

3. *Hard core* romansa.....12

3.1. Moderni eskapizam ili *Smithons žene* masovne kulture.....13

3.2. Priručnik za samopomoć ili *mommy porn*?..... 17

3.3. Hrvatski suvremeni ljubavni roman.....19

4. Usporedba narativne strukture bajke i romanse.....21

4.1. Usporedba na razini funkcije likova.....22

5. Analiza književnog predloška strane autorice.....27

6. Analiza hrvatskoga književnog predloška.....30

7. Zaključak.....34

8. Sažetak rada.....35

9. Popis literature.....36

1. Uvod

Cilj ovoga rada jest analizirati ljubavni roman kao dio masovne kulture, odnosno trivijalne književnosti jer „trivijalna književnost je bijeg iz trivijalne realnosti na trivijalan način.“ (Goja 1986:66). Analizirat ćemo odrednice koje čine ljubavni roman jednim od reprezentativnih oblika masovne kulture te kako je on kroz nju evoluirao, pri čemu će nam od velike koristi biti istraživanje Eve Illuoz (2016). Nastojat ćemo analizirati horizonte čitateljskih očekivanja (Culler 2001:75) putem analize narativne strukture ljubavnoga romana koristeći se saznanjima Janice Radway (1991) i zbornikom radova *Prilozi izučavanja masovne kulture* (1986) u kojemu se detaljno obrazlažu socio-psihološke karakteristike likova u ljubavnim romanima i strukturalne komponente ljubavnih romana. Analizom horizonata čitateljskih očekivanja objasnit će se (polazeći od teze da su ljubavni romani književna djela niže estetske vrijednosti zbog shematizacije[1]) masovnost i popularnost ovoga tipa romana. Polazeći od Gojine teze da je ljubavni roman suvremena ženska bajka (Goja 1986:79) dolazimo do analize i usporedbe strukture bajke, vodeći se Proppom (2012) i njegovom iscrpnom morfologijom bajke i strukture romanse na temelju istraživanja njene narativne strukture Janice Radway (1991). Naposljetku, tvrdnje i dobiveni zaključci će se dokazati na „živome“ primjeru trivijalne svjetske i hrvatske književnosti; ljubavnim romanima Kate Mitchell i Julie Garwood.

[1] Svoju tezu temeljim na zaključcima Jadranke Goje (1986) koja iznosi tvrdnje da je ljubavni roman, prema književnoj kritici literalno bezvrijedan. Također, objašnjava Goja, on je masovno fabriciran, šematiziran i njegova popularnost je van-literalna.

2. Masovna kultura[2]

Popularnosti trivijalne književnosti, zasigurno je pogodovao razvoj masovne kulture. U cilju objašnjenja toga fenomena, moramo se dotaknuti termina kulture. Što je kultura zapravo? U zbirci stručnih radova *Prilozi izučavanju masovne kulture* (1986) Vjekoslav Afrić donosi razne definicije kulture. Najzanimljivija i najadekvatnija definicija, za predmet istraživanja ovoga rada, jest ona Malinowskoga (1944) koja kaže da je kultura najbitniji čovjekov odgovor na čovjekove potrebe. Tu se naravno dotičemo odnosa društvenog i kulturnog, čime ulazimo u područje kulturnog relativizma, tj. „shvaćanja da se jedna kultura može razumijeti samo u okviru svojih vlastitih pojmova, to jest, da standardi razvijeni u nekoj kulturi ne mogu biti upotrebljeni za vrednovanje neke druge kulture. Ovo sa svoje strane znači da se društva i društveni odnosi mogu razumijevati isključivo i samo unutar kulture pod čijom determinacijom nastaju, to jest s pomoću koje se održavaju i izgrađuju.“ (Afrić 1986:6) Kako onda masovna kultura djeluje u okviru kulturnog relativizma? Ona, tvrdi Afrić, reproducira stvarnost nehumanizirajući je. Ona je uzdiže na višu razinu i predstavlja sebe kao „jedinu i pravu istinsku kulturu. Masovna kultura je jedna produhovljenost utopljenosti u tradiciju utemeljenoj na heteronomiji ličnosti koja je iracionalno određena tradiranim autoritetom. Ona ne pledira na proširenje personalnog horizonta, uspostavu autonomije ljudskog bića, već obratno, ona se obraća masama u čije masovne reakcije bi htjela da usadi određene obrasce, određeno prepoznavanje realiteta. Upravo to što se obraća masama omogućuje industrijalizaciju masovne kulture, to jest, 1. standardizaciju, 2. proizvodnju u velikim serijama, 3. montažu standardiziranog u tržišno atraktivan oblik, 4. formiranje kulturnog tržišta. Ova se kultura tako u suvremenosti transformira u svoj najrazvijeni oblik u industriju svijesti. Primarni zadatak industrije svijesti je održavanje postojećeg socijalnog statusa quoa i upravo radi održavanja datosti, industrija svijesti počiva na standardiziranim, od strane postojećih sistema, distribucije društvene moći prihvaćenim, društvenim vrijednostima, idealima, svjetonazorima i slično koje nastoji prikazati kao vječne i prirodne. Stoga, Životić ističe da se masovna kultura stvara po narudžbi, bilo komercijalnoj, bilo birokratsko etatističkoj, da je ona rezultat profesionalnog tima i da njeni produkti služe za zadovoljavanje prosječnog bezličnog ukusa masa.“ (Afrić 1986:10)

[2] Pojam koji nastaje u procesu industralizacije, urbanizacije i modernizacije. U uskoj je vezi s masovnim medijima jer sve što se može reproducirati, shematizirati jest dio masovne kulture. Pripadnici te kulture ih usvajaju kao dominatne kulturne obrasce i na društvenome i individualnome planu. Ona je monocentrična, standizirana, stereotipna, eklektična i homogenizirana. Najvažniji jest njen robni karakter, tj. opstanak određene vrijednosti kao kulturne vrijednosti ovisi o njenoj tržisnoj vrijednosti. (Preuzeto s http://www.knjiznicari.hr/UDK02/images/e/e9/Kultura_i_dru%C5%A1tvo.pdf, 17.07.2017)

2.1. Odjeci masovne kulture u književnosti

Vjekoslav Afrić tvrdi da su dva reprezentativna oblika izražavanja masovne kulture upravo ljubići i stripovi jer pod teretom vlastitih problema zapravo izražavaju bit masovne kulture u društvu. Masovna kultura podrazumijeva konzumerizam, upravo zato joj odgovaraju laka štiva trivijalne književnosti. Ona je shvatljiva širokim masama upravo zato jer ima „ apologetsku ulogu: ona odvlači pažnju ljudi od stvarnih problema i uvjerava ih da trebaju biti zadovoljni sa svijetom kakvim jest. Stoga su junaci ljubavnih romana sve samo ne buntovnici protiv društvenog sistema ili borci za njegovu promjenu. Upravo nasuprot ovom valja istači da je zanimljivo da su junaci romana u tako zvanoj visokoj književnosti česti prekršioci društvenih normi i pravila i mišljenja i ponašanja. Visoka je književnost, odustala od zabavljačke funkcije pa se trivijalna književnost javlja kao brz nadomjestak.*"* (Afrić 1986:13)

Snježana Ćolić u istoj zbirci radova u svome radu *Nekoliko napomena o masovnoj kulturi, trivijalnoj književnosti i ljubavnim romanima* ističe da se proizvodi masovne kulture mogu koristiti bez prethodnog obrazovanja, a da im je cilj relaksacija i zabava. Govoreći o nastanku trivijalnog romana Ćolić se referira na Marion Beaujean govoreći kako građanstvo u procesu svog konstituiranja traži svoj literararni oblik. Upravo tu dolazi do formiranja trivijalne književnosti koja zamjenjuje religioznu pobožnu književnost čija je uloga bila moralno didaktični opis svijeta, tvrdi Ćolić. Trivijalna književnost, navodi Ćolić referirajući se na Zimmermana, nastaje u 2. polovici 18. st. Danas se ona „pojavljuje u romanima s kioska (raznih žanrova i vrsta) i ravna se uglavnom prema pojednostavljenoj shemi pripovijedanja realističnog romana 19.st.. Sistemi ove književnosti su prije svega poznati žanrovi: avanturistički romani, kriminalni romani, priče s divljeg zapada i ljubavni romani. Shema određuje sve aspekte literarne konstrukcije ovih romana: dužinu rečenice, broj osoba, način njihova konfliktiranja, broj stranica itd. Budući da su ovi romani tako jako standardizirani, čitač koji ih je već nekoliko pročitao, može bez velikih teškoća sadržaja pogoditi sadržaj drugih romana iste vrste" (Ćolić 1986:22).

2. 2. Ljubići kao reprezentativni uzorak trivijalne književnosti

Miroslav Jilek u svojoj studiji *Ciljevi i metodologija analize sadržaja ljubavnih romana* objavljenoj u spomenutome zborniku iz 1986 dolazi do zanimljivih spoznaja, koje potvrđuje i studija Janice Radway (1991). Rezultati Jilekova istraživanja o autorskoj poziciji romana govore da je čak 86 % romana pisano s pozicije ženskog lika, dok je svega 2 % pisano sa pozicije muškog lika.[3] Stoga, možemo zaključiti, kako i sam Jilek ističe, da su ljubavni romani pisani za žensku publiku, što i potvrđuje sljedeća matrica istraživanja u kojoj na pitanje koga pisac sugerira za identifikaciju čak 75 % ispitanika odgovara glavnu junakinju. Izrazito malen broj ispitanika, točnije njih 7 %, odgovara da je to muški junak. Na pitanje o odnosu između muškog i ženskog lika čak njih 59 % izjasnilo se da je ženski lik podložan muškome, čime, ističe Jilek, možemo zaključiti da u ljubavnim romanima prevladava patrijarhalan tip odnosa. Janice Radway u poglavlju *The ideal romance: The promise of patriarchy* govori kako je idealna romansa ona koja ruši stereotipe time što glavna junakinja preuzima osobine muškarca u patrijarhalnome društvu. Ona je elokventna, Radway je naziva *jezičnom manipulatoricom* jer svojim komunikacijskim vještinama plaši ali ujedno i zadivljuje: „Nearly all of the heroines in these female-sponsored fantasies, in fact, explicitly refuse to be silenced by the male desire to control women through the eradication of their individual voices." (Radway 1991:124) Ona je lijepa, prekrasna, ali ne i umišljena, ističe Radway, jer sama nije svjesna vlastite ljepote. Tu je već vidljiva kontradiktornost, usudila bih se reći i paradoks. Radway ističe kako se junakinje bore protiv patrijarhalnosti društva odabirom zanimanja. Većina junakinja je obrazovana, financijski neovisna i zavidne karijere. Smatram da je tu riječ o tzv. patrijarhalnoj emancipaciji. Tim bih terminom obuhvatila žene, čije osobine odgovaraju analizama Janice Radway (jezične manipulatorice, obrazovane, inteligentne), ali unatoč tome u životu se osjećaju isprazno, bolje rečeno nepotpuno bez muškarca. Ako se osvrnemo na populacijski uzorak čitateljske publike, vidjet ćemo da on savršeno odgovara junakinji i njenim težnjama, ali o tome nešto kasnije. Moju teoriju o patrijarhalnoj emancipaciji potvrđuje ili barem podupire konstatacija Janice Radway, da junakinja, koliko god željela biti ravnopravna muškarcu, nikada ne gubi glavna tradicionalna ženska obilježja spolnosti: nježnost, strpljivost i brižnost. Također, Jilekova studija potvrđuje studiju Janice Radway u time što je pokazala da je i u njegovu ispitnom uzorku žena okarakterizirana kao ekonomski samostalna, osjećajna i lijepa.

[3] Ostalih 12 % uključuje 10 % podjednako s pozicije muškog i ženskog lika, te 2 % neodređeno.

Snježana Ćolić u članku *Socio-psihološke karakteristike likova u ljubavnim romanima* (1986) govori kako je ženski lik u ljubavnim romanima opisan do tančina. Opisuju se obrve, trepavice, koljena, te je često riječ o beskrajnoj ljepoti, navodi Ćolić. Prema njenoj studiji glavna junakinja najčešće je vitka, plavokosa i plavooka žena. Taj opis možemo doživjeti kao aluziju na čistu aristokratsku ljepotu ili asocijaciju na lutku Barbiku. Tu se naravno, javlja kulturološki stereotip, pa ženi takvih fizičkih karakteristika pripisujemo atribute krhkosti, nježnosti, dobrote. Te osobine analogno tome podsjećaju na ženu podložnu muškarcu, patrijarhalno emancipiranu ženu. Pojačanju tog dojma pridonosi opis glavnog junaka. On je, navode Ćolić i Radway, lijep, vitak, tamnokos. Njegov intelekt krase osobine marljivosti, samouvjerenosti, pa i određena doza osjećajnosti potisnuta u drugi plan, te zaštitnička nastrojenost prema slabijem spolu. Osim toga, on je bogat i obrazovan. On je imao puno seksualnih partnerica ali njegov promiskuitet dokaz je da do pronalaska junakinje nije znao spoznati vrijednost prave ljubavi i nju pretvoriti u tjelesnost. Ta njegova muškost, koja je zapravo krinka njegove nježne duše, jest okamenjena bol nastala zbog razočaranja u lošu ženu. Čekić koji će razbiti taj kamen jest ljubav prave žene. U romansama se, navodi Radway, javljaju i sporedni likovi. Njihova je funkcija da služe kao začin i produženje radnje. Sporedni likovi su, prema istraživanju Janice Radway, žena koja je suprotna junakinji. Ona je manipulatorica koja nameće svoje želje bez sluha za muškarčeve potrebe. Potom, muškarac koji je „predobar“ i time gubi na muškosti te muškarac koji je ružan i potkupljivog morala. On želi junakinju isključivo za zadovoljenje svojih seksualnih potreba. Junakinja ne vidi razliku među njima, dok Radway tvrdi da je njihova glavna uloga da junakinju nauče pravim vrijednostima muškarca, tj. glavnoga lika. Snježana Ćolić u svome u radu ističe da je glavna osobina, tj. fizički atribut likova u romansi ljepota. Zato je i važna ružnoća i nemuževnost glavnih i sporednih likova. Oni pokazuju da je idealan muškarac spoj duše i tijela, muškosti i ljepote.

Junaci u ljubavnome romanu su najčešće izolirani i nemaju puno veze s rodbinom, ističe Čolić. Oni su ili jedinci ili siročad. Ta crta posebno dolazi do izražaja kod ženskih likova, što će i kasnije biti potvrđeno analizom narativnih struktura bajke i romanse. Muški likovi u svome opisu najčešće imaju izostavljenu obiteljsku genezu, tvrdi Čolić ujedno navodeći da „ u masovnoj kulturi postoji središnja zona, u kojoj nema teme o roditeljima. Jedan muškarac i jedna žena, sami u životu susreću se i prkose sudbini.“ (Čolić 1986:41) Analiza socio-ekonomskih karakteristika glavnih likova Snježane Čolić, pokazala je da glavni ženski lik u većini slučajeva pripada srednjem sloju (48%), a glavni muški lik uglavnom visokom (43%) i

višem sloju (30%). Možemo zaključiti, a kasnije analizom narativne strukture potvrditi, da je muški lik taj koji osigurava lagodan život lišen materijalno-egzistencijalnih briga. S obzirom da materijalna situiranost glavnih likova nije upitna, Ćolić utvrđuje njeno porijeklo. Prema rezultatima njena istraživanja, najvažniju ulogu odigrao je vlastiti rad (muški lik 84%, ženski 61%) zatim nasljedstvo osobito za ženski lik (17%) i muški lik (28%), te udaja koja se javlja kao sredstvo stjecanja materijalne sigurnosti u 7% ženskih likova. Navodeći ljepotu kao najvažniji atribut glavnih likova jer „žene, a i muškarci moraju izgledati na određeni način, kako bi ih voljeli i divili im se – kako bi bili vrijedni bilo čega"(Čolić 1986:48), možemo reći da je drugi glavni atribut likova novac, ističe Čolić. Novcem možemo kupiti sve, a i dobar izgled za muškarce, ističe Čolić, često se pravda njihovom vezom s novcem i moći, dok žene novcem kupuju stereotipne pojmove o izgledu. Stoga, „u okviru ovoga ženu se obilježava, romantizira, ideologizira u interesu prodaje i profita ekonomskih snaga." (Čolić 1986:50) Tome trendu itekako pogoduje masovna kultura i njeni reprezentativni uzorci u vidu ljubavnih romana.

Ponašanje glavnih likova trivijalne književnosti indikativno pokazuje razliku između visoke i popularne kulture. Visoka književnost povodi se za normativnim idealima koje najčešće provode njeni likovi. Junaci ljubavnih romana, prema studiji Snježane Čolić, nalaze se u harmoniji s društvenim regulama. Oni ih uglavnom poštuju i rijetko ih krše; pogotovo ženski likovi. Junakinje gotovo nikada ne krše, odbacuju ili preziru društvenu normu i vrijednost, ističe Čolić, dok se junaci znaju ponašati u skladu s vlastitim sistemom vrijednosti koje društvo, uglavnom, prihvaća. Stoga, možemo zaključiti da se u ljubavnim romanima, uglavnom, drži do stereotipa o muškarcu i ženi. Ona je arhetip žene-majke, poslušna, dobra i moralno jaka, dok je on arhetip oca-hranitelja čime postavlja vlastiti društveni kodeks koji je neupitan i prihvaćen. Ali, važno je reći „da odnos glavnih likova prema društvenim vrijednostima nije moguće odrediti ili su pak indeferentni prema bilo kojem općem stavu u odnosu na društvo.[4] Ovo ne iznenađuje ako znamo da većinu čitalaca ljubavnih romana čine žene, koje zapravo žele pobjeći iz svakodnevnog monotonog života u harmonizirani, idealni svijet ljubavnog romana." (Čolić 1986:55)

[4] U tabeli 11 (1986:57,) u istraživanju Snježane Čolić u gore navedenome radu, izneseni su statistički podaci o odnosu glavnih likova spram društvenih vrijednosti. Njih 51% (ženski glavni lik) i njih 53% (muški glavni lik) afirmira postojeće društvene norme i vrijednosti. Samo 14% (ženski glavni lik) i samo 7% (muški glavni lik) ističe potrebu promjene, dok bilo kakav revolt protiv društvenih normi ili postojećih sistema za oba lika iznosi 0%. Tu se ponovno vidi razlika između visoke i popularne književnosti, tj. da trivijalna književnost gubi onu prosvjetiteljsku didaktičnu funkciju i preuzima samo zabavljačko-relaksacijsku funkciju, smatram.

Naposljetku, zaključuje Čolić, masovna kultura je itekako vidljiva kroz analizu dominantnih vrijednosti glavnih likova, jer „potrošačko društvo dajući uzima. Ono ne može ujedno dati i sigurnost i rizik, pružajući papuče – lišava nas pustolovina. Dajući nam sliku, oduzima nam sadržaj. Masovna kultura fiktivno pruža sve ono što ne može praktično da se potroši. Ona je tako avantura života bez avantura, lagodan život siromaha, otmjenost neotmjenih bića, surovost osjetljivih duša, osjetljivost neosjetljivih.“ (Moren prema Čolić 1986:61)

2.3. Visoko i popularno u književnosti

Javljanjem trivijalne književnosti kao važnoga segmenta masovne kulture, dolazi do društvene svijesti o njoj kao o društvenome fenomenu koji se ne može zanemariti, ističe Jadranka Goja govoreći „da industrija zabave postaje moćni rival nemoćnoj visokoj književnosti i kulturi uopće. Proces homogenizacije kulture, standardizacije ukusa i svijesti time biva otpočet.“ (Goja 1986:64) Upravo zbog toga, trivijalna književnost postaje predmet istraživanja izvan književne prakse. Jadranka Goja u svome radu *Trivijalna književnost i strukturalne komponente ljubavnih romana* (1986) proučava upravo te posljedice trivijalnog fenomena na društvenoj i individualnoj razini. Slično postupa i Janice Radway u svojoj studiji *Reading the romance. Woman, Patriarchy and Popular literature* (1991) u kojoj analizira i vrednuje ljubavne romane s obzirom na moralne, estetske i narativne razine oblikovanja djela, te s obzirom na načine na koji te razine imaju utjecaja u suvremenoj kulturi, posebice ženskoj. Janice Radway je svoje istraživanje provela u Smithonu, gdje je vodila razgovore i provodila ankete sa ženskom čitateljskom publikom ljubavnih romana, boravivši kod Dorothy Ewans. Iako su čitateljice koje je Radway intervjuirala iskazivale i feminističke stavove, one su i dalje pripadnice patrijarhalnog društva, društva muškaraca. Konzumerizam neviđenih granica ili bolje rečeno zaluđenost za ovakvim tipom štiva je s „književnog aspekta bezvrijedna, s psihološkog lažna, a sa sociološkog štetna. Iako ona to je sa stanovišta današnje nauke i književne kritike, ona ipak i kao takva zadovoljava neke ljudske potrebe. Da te potrebe nisu nevažne pokazuje i masa čitalačke publike koja usprkos svih kritika sve više uživa upravo u toj vrsti književnosti. Time i trivijalna književnost, na trivijalan način zadovoljava neke vrlo rasprostanjene potrebe ljudi koje nisu trivijalne.“ (Goja 1986:65)

2.4. Trivijalan bijeg

Goja proučavajući socio-psihološke aspekte trivijalne književnosti naglašava da je trivijalna književnost bijeg iz trivijalne realnosti na trivijalan način. (Goja 1986:66) Do toga zaključka dolazi shvativši da u trivijalnoj književnosti nema prisutnih vladajućih vrijednosti, niti prisutne dominantne životne zbilje, već mogućih vrijednosti koje oživljavaju u romanu. Upravo tu dolazi do izražaja njena zabavljačka funkcija, ali i eskapizam o kojemu govori i Janice Radway. Trivijalni romani prodiru u srž frojdovske dimenzije ljudi, istražuju potisnute želje i imaginarno ih ispunjavaju, ističe Goja, poistovjetivši ih s religijom kojoj nedostaje „ obećanje besmrtnosti, svetosti i božanstvo“ (Moren prema Goja 1986:69)

No, što kada trivijalna religija zakaže? Iako čitanje romanse ima pozitivan učinak na psihološko stanje žena, ono može potaknuti izlazak na površinu negativnih emocija i problema vezanih za patrijarhalno društvo. Ovim pitanjem Radway se bavi u poglavlju *The Failed romance.* Pod tim pojmom podrazumijevaju se romanse koje nisu ispunile svoju funkciju i ne slijede propisani obrazac: „We want something that is light because we are trying to get away from our problems. And that is why we read books. And we dont like to read books and have those kind of problems because then we are not escaping. We are right into that kind of problem again. It is not enjoyement. I just dont enjoy books like that. And i like it hen i lay down in the afternoon-light reading-easy reading-a little humor. And just dont make me mad when i get off the divan.“ (Radway 1991:159*)* Čitanje treba, prema ovim ženama, izazvati relaksaciju, osjećaj ugode. Štivo koje se kosi sa standardima ovih žena, navodi Radway, izaziva ljutnju, bijes, revolt na vlastiti život. Iako žene tvrde da čitaju kako bi se opustile, niti jedna u anketnom upitniku Janice Radway nije navela bijeg kao razlog, a gotovo svaka ga je spomenula u definiciji čitanja. Samo 3% ispitanica navodi da je uživljavanje ili želja za romansom razlog čitanja. Važno je uočiti da ženska čitateljska publika ljubavnih romana ima problema s razgraničavanjem stvarnosti od fikcije, ističe Radway. Nadalje, navodi Radway, *failed romance* su one koje ne opisuju tipičan patrijarhalan odnos, tj. one koje ne opisuju monogamnu vezu te one koje imaju tužan kraj. On djeluje kao otrežnjenje i naglo vraćanje u zbilju, a što ženska bajka ne podnosi. Također, Radway ističe da tužan kraj, onaj u kojem glavni junaci ne pronađu ljubav, problematičan jer u ženama pobuđuje strahove povezane s muško-ženskim odnosima, strah od iskorištavanja ženskoga tijela u svrhu zadovoljenja seksualnih potreba muškarca, te strah stupanja u brak iz krivih odnosa. Takvim se romansama, smatraju žene u istraživanju Janice Radway, potiče žene na revolt, krade im se mogućnost da proživljaju bajku koju su prvi puta čule u djetinjstvu te se potvrđuje činjenica

da je stvarnost jedno, a fikcija drugo. Takve romanse, tvrde Smithons žene, šalju poruku ženama da se zadovolje s onim što imaju, da je romansa fikcija, a njihov život realnost. „The act of romance reading must first involve any reader in a complexprocess of world construction through which the reader actively attributes sense to the words on page. In doing so, that reader adopts the text language as her own and appears to gesture toward a world she in fact creates. Because the process must necessarily draw more or less language she uses to refer to real world, the fictional world created in reading beas an important relationship to the world the reader ordinarily inhabits. The activities of reading and world construction, then, carry meaning for the reader on purely formal level in the sense that they repeat and reinforce or alter and criticize the nature of the world as reader knows it.“ (Radway 1991:187)

3. *Hard core* romansa

Suvremena književna romansa, međutim, unekoliko se razlikuje od tradicionalne romanse o kojoj govori Janice Radway i koju istražuju hrvatski sociolozi/sociologinje tijekom osamdesetih godina. Eva Illuoz u svojoj *Hard-core romansi* ističe promjenu društvenih vrijednosti u književnoestetskome sustavu, objašnjavajući „dvije knjige čije objavljivanje dijeli tri stoljeća ilustriraju ono o čemu govorim: *Robinson Crusoe* Daniela Defoea, objavljen u Londonu 1719. godine, koji je doživio šest reizdanja unutar manje od četiri mjeseca, i *Pedeset nijansi sive* E. L. James, erotsko-romantični roman koji je na vrh ljestvice najčitanijih knjiga *New York Timesa* došao tijekom 2012. godine te koji je doživio nevjerojatan uspjeh diljem svijeta. Dvije knjige ne samo da dijeli tri stotine godina nego ih razdvaja bezdan kulturnih razlika, upozoravajući na sve ono što dijeli „nas“ (suvremene ljude) od „njih“ (ljude koji su živjeli prije modernosti)“. (Illuoz 2016:9-10) Kako ovo tumačiti? Dolazi li do izjednjačavanja visokog i popularnog u suvremenoj kulturi ili je riječ samo o još jednome trendu koji nudi masovna kultura? Illuoz tvrdi da činjenica da je meki pornografski roman mogao postati svjetskim bestsellerom jasno upućuje da je došlo do promjene u sustavu vrijednosti, ali i upozorava da „bestsellere definira njihov kapacitet da obuhvate vrijednosti i stajališta koji su ili dominantni i naširoko institucionalizirani ili dovoljno rašireni da bi preko nekog kulturnog medija mogli dobiti status mainstreama“ (Illuoz 2016:13)

3.1. Moderni eskapizam ili *Smithons žene* masovne kulture

Eva Illuoz kao moderni čitateljski klub navodi interaktivnu internetsku stranicu *Fan Fiction* na kojoj se objavljuju interaktivne priče, najčešće povezane s popularnim knjigama, televizijskim emisijama i filmovima. Njihovi autori su amateri i profesionalci, a njhova čitateljska publika objavljuje svoje komentare čime pridonose procesu razvoja priče. To se naziva prozumacijom, tvrdi Illuoz, i jedna je od najznačajnijih transformacija procesa konzumerizma, jer potrošaču – čitatelju – kritičaru do neke mjere omogućava da sam sudjeluje u procesu proizvoda koji ujedno i konzumira. Isto tako, Smithons žene, u istraživanju Janice Radway, bojkotiraju one ljubavne romane koji se kose s njihovim očekivanjima. Romansa mora imati određenu narativnu strukturu i karakteristike likova da bi bila čitana. Koji je razlog tome?

U studiji tradicionalnih narodnih priča Roberta Darntona (2009.), objašnjava Illuoz, dokazano je da su se narodne priče neprestano bavile izrazito nepovoljnim socioekonomskim uvjetima tadašnjega društva. Sama radnja i narativna struktura tih djela, mogla se njima objasniti. Likovi maćeha i očuha, ističe Illuoz, posljedica su velike stope smrtnosti stanovništva, čarobni stolovi i raskošne gozbe posljedica su gladi, a dominacija foliranta predstavlja često kršenje zakona od strane puka. Darnton smatra, prenosi Illuoz, da su te narodne priče služile kao kognitivne mape koje su pomagale seljacima da shvate smisao teških i arbitriranih uvjeta njihovih života. Upravo to rade i bestseleri, ali i romanse Smithons žena. Riječ je o eskapizmu. Taj termin se javlja već u studiji Janice Radway. Navika čitanja i odabir knjiga odraz je kompleksne dnevne rutine, koja je pak odraz obrazovanja, društvene uloge i pozicije. „ The Smithons readers explained the power of the romance in the following way: They are light reading – escap literature – I can put down and pick up effortlessly. Everyone is always under so much pressure. They like books that let them escape. Escapism. I guees I feel there is enough „reality“ in the world and reading is a means of escape for me. Because it is an Escape, and we can dream and pretend that it is our life....“ (Radway 1991:88) Janice Radway u svom razgovoru s Dorothy Evans, voditeljicom čitateljskog kluba Smithons žena dobiva odgovor na pitanje zašto se čita takvo štivo. Dorothy ističe da knjiga predstavlja bijeg od svakodnevnice, bolji od ovisnosti o alkoholu, sredstvima za smirenje ili sitcomima. Populacijski uzorak čitateljica na kojem je Janice provela istraživanje su udane žene u rasponu od 25-50 godina starosti, pripadnice srednje klase, najčešće samo sa završenom srednjom školom te izrazito religiozne (kršćanke katolkinje, kršćanke baptiskinje,

protestantkinje metodistkinje), čak njih 36 % odlazi jednom tjednom na euharistijsko slavlje. Sve te žene čitaju svakodnevno, jer čitanje je nužno za osjećaj njihova zadovoljstva i sve su počele čitati u djetinjstvu. U anketi, koju je Radway provela, razlozi za čitanje su relaksacija (45%), vrijeme predviđeno samo za njih (19%) a zanimljivo je da je mali postotak (3%) žena rekao da je uživljenje ili želja za romansom glavne junakinje razlog čitanja. Možemo zaključiti da je vrijeme čitanja vrijeme koje će žena provesti sama sa sobom, vrijeme koje je predviđeno samo za nju, njene želje i potrebe. Žene tu ne žele pobjeći same od sebe i svoje spolnosti, samo žele drugačiju ulogu. Žele biti obrazovane, žene s karijerom, koje će provesti idiličan život u naručju voljenoga muškarca. Taj muškarac ih može poniziti ali on će ih nastaviti voljeti. Možda je to bijeg od života kojeg su izabrale, svakodnevnog obavljanja kućanskih poslova, umornog muža koji im daje džeparac i hiperaktivne djece s kojom nikako da izađu na kraj. Važno je napomenuti da taj bijeg jest bijeg od materinstva, ali ne i od djece, od braka ali ne i od muža, od primitivne sredine ali ne i od društvenih normi. Tim ženama je važan sretan kraj njihove romanse, te nekoliko detalja o nastavku sretnoga života glavnih junaka, ističe Radway, kao dokaz da fikcija postoji, da se bajka nastavlja. One su proživljele svoju bajku, našle muškarce, udale se i osnovale obitelj. I to je to. Tu je završio njihov *happily ever after*. One žele da on traje, makar u knjizi, izmišljenoj i nestvarnoj ženi. Iako su sve izjasnile ili barem upotrijebile riječ *bijeg (escape)*[5] u svojoj definiciji čitanja, i dalje je veliki postotak kao razlog za čitanje naveo relaksaciju. Možda to nije relaksacija u klasičnom smislu, možda za njih čitanje romanse podrazumijeva neku vrstu meditacije, kojom odlaze u daleke svjetove štiva u kojima vode željeni život: „Romance reading, it would seem, at least for Dot and many of her customers, is a strategy with a double purpose. As an activity, it so engages their attention that it enables them to deny their physical presence in an enviroment associated with responsibilities that are acutely felt and occasionally experienced as too onerous to bear. Reading, in this sense, connotes a free space where they feel liberated from the need to perform duties that they otherwise willingly accept as their own, At the same time, by carefully choosing stories that make them feel paticulary happy, they escape figuratively into a fairy tale where a heoines similar needs are adequately met.“ (Radway 1991:93) U skladu sa zaključkom Janice Radway, možemo zaključiti da je to nekim ženama knjiga, nekima kupovina, nekima vrt; definirajmo to kako želimo; uvijek je to bijeg od socijalne uloge koju pojedinac obavlja u društvu ili koja mu je nametnuta.

[5] Upravo odavde sam izvukla sam termin eskapizam, kao de facto čitateljske prakse ovih žena

Problemi koji nastaju zbog *bijega* su, navodi Radway, grižnja savjesti, problemi financijske prirode te osuda društva. Grižnja savjesti, ističe Radway, nastaje zbog vremena kojeg žene utroše na čitanje. Nadalje, Radway govori da je problem financijske prirode najčešće muževa prozivka na šta to žene troše novac, s obzirom da su sve ispitanice u patrijarhalnom braku u kojem muž zarađuje novac. Tu dolazimo do trećeg problema kojeg navodi Janice Radway, a to je percepcija romansi u društvu. One se najčešće etiketiraju kao pornografsko štivo upitne literarne vrijednosti, koje kućanicama daje dozu adrenalina. To štivo postaje transformacijska droga, koja prema percepciji društva, dobru ženu pretvara u Emmu Bovary: „Because the implicit content of the cultural message linking female identity with sexual attractiveness stipulates that a womans value is produced only when she is recognized by a man, women who accept this image of themselves must seek validation as sexually desirable parters. If, however, this validation is not regulary forthcoming in day-to-day existence, the search for it must be abandoned altogether or modified, either by accepting validation only when it is ofered or by seeking it elsewhere. It seems evident that these obsessive romance readers have selected the latter course, searching for constant reassurance about their value through repetitive identification with a woman whose sexuality is only just being awakened and who discovers, as a consequence, that she is a truly valuable human being worthy of love and attention.“ (Radway 1991:106) Upravo zbog toga, čitateljice od romanse zahtijevaju određene obrasce. Veliku ulogu u tim „specifičnim željama“ igra strah od osude okoline u kojoj žive. Zanimljivo je napomenuti da je Radway u svome istraživanju otkrila da su geografski opisi u romansama jako bitni iz razloga što fikcijsku destinaciju čine stvarnom. Također, ti se geografski podaci nikada ne preispituju jer se vjeruje u kredibilitet autora. Ako uzmemo u obzir da je u populacijskom uzorku većina žena samo srednjoškolski obrazovana te da društvo osuđuje ovaj tip literature, navodi Radway, možemo doći do zaključka da su to čitateljice navele kako bi opravdale vlastiti čin čitanja: čitanje radi obrazovanja. Mnoge su žene, navodi Radway, tako naučile o dalekim zemljama i drugim kulturama. Janice Radway navodi da lingvističke tehnike omogućuje ženama da se prepuste svijetu fantazije i percipiraju ga kao svoj jesu; to su klišeji, jednostavan vokabular i standardna sintaksa. Ponavljanje istoga vokabulara djeluje poput magičnih riječi, a samo s jednim atributom, npr. muževan, nastaju tisuće slika u glavi čitateljica. U romansi, prema tome, nema čitanja između redaka, te Radway ističe da svatko romansu može percipirati kako želi. Nekome romansa može biti alarm da se trgne i prestane biti podložan muškarcu, a nekome poziv na otupljenje da život provede čekajući svog princa. Nadalje, prema Radway, štivo je pitko. Sve te tehnike imaju jedan cilj: omogućiti što lakše uživljanje u djelo. Tome

pridonose i opisi garderobe, mjesta. Moda je jedna od najboljih „tehnika uživljavanja“. Detaljni opisi nakita, haljina, posebice u historijskim romansama, imaju veliku ulogu. Putem detalja iz poznatog svijeta lakše se prodire do imaginarnoga. Stoga, zaključuje Radway, ako čitateljice vjeruju u opise vremena ili mjesta o kojima ništa ne znaju, postoji i velika mogućnost da vjeruju u postajanje idealne veze između muškarca i žene, koja se opisuje u romansi i da tu mogućnost projiciraju na vlastiti život.

Eva Illuoz donosi gotovo identičan zaključak, ističući da ljubavni romani pružaju osjećaj usmjerenja za jastvo izgubljeno u bolnim uvjetima života i društvenim kontradikcijama. To znači da „popularna kultura pruža osjećaj smjera; ona jasno i isključujući mogućnost nesporazuma kaže: ovako bi se stvari trebale činiti.“ (Illuoz 2016:31) U suvremenim društvima, ističe Illuoz, taj oblik kulture prelazi iz domene u domenu i postaje kultura samopomoći. (Illuoz 2016:31) Žanr samopomoći, ističe Illuoz, vuče korijene iz stoičke filozofije koja se temelji na kontroli emocija pomoću mentalnih vježbi. Vrhunac kulture samopomoći javlja se u devetnaestome stoljeću. Svrha tih vodiča, ističe Illuoz, bila je da oblikuju i usmjeravaju jastvo u društvu čije su norme postale kompleksnije. Uglavnom su ih pisali svećenici, te muškarci i žene koji su bili moralni autoriteti, tvrdi Illuoz. Nadalje, „s razvojem kliničke psihologije i frojdizma, kultura samopomoći puno je dublje prodrla u američku kulturu i postala dominantan način ophođenja pojedinca s vlastitim jastvom – način na koji pojedinac sam odlučuje o tome u kojoj mu mjeri emocionalni ustroj potrebno oblikovati. Ta se kultura samopomoći posve proširila u sve sfere društva (na primjer, talk-šou) i postala je temeljni način organiziranja suvremenog subjektiviteta. Dok su nekoć pojedinci svoje ponašanje oblikovali na temelju onoga što je zajednica savjetovala ili zabranjivala, ljudi su sada svoje ponašanje počeli oblikovati prema onome što su osjećali iznutra, odnosno samovoljnim činovima, jasno opisujući svoje ciljeve i koristeći stručna znanja psihologa, liječnika, medijskih eksponiranih ličnosti ili duhovnih vođa. Takva kultura samopomoći prisutna je i u priči *Pedeset nijansi sive* , romanu koji iako nije oglašavan kao roman tog žanra, svejedno nudi tehnike i recepte koji se mogu izravno ugraditi u seksualni život.“ (Illuoz 2016:31) Ženska kultura samopomoći jest alat za oblikovanjem samog sebe, ističe Illuoz. Ona taj alat tumači terminom Louise Rosenblatt (1987.) tzv. eferentnom transakcijom, tj. čitanjem koje je motivirano isključivo traženjem onoga što bismo čitanjem mogli naučiti. (Illuoz 2016:33)

3.2. Priručnik za samopomoć ili *mommy porn*?

Primijenimo li termin eferentne transakcije Louise Rosenblatt na moderni ljubavni roman , ne možemo se ne upitati što iz njega možemo naučiti? Koje su to vrijednosti koje se u njemu podržavaju? S obzirom na popularnost te književne vrste među ženama, posebice majkama[6], moderan ljubavno-erotski roman naziva se ponegdje *mommy porn* (North prema Illuoz 2016:36), tj. pornografija za majke. Illuoz smatra da je tu ključnu ulogu odigralo društvo, tj. konvencionalna domaćinstva, tj. „pornifikacija kulture – odnosno infiltracija pornografskih sadržaja u mainstream kulturu – te u činjenici da je među ženama prisutan sve veći trend korištenja pornografije." (Illuoz 2016:37) Važno je tu istaknuti, tvrdi Illuoz, da su ljubavni romani osamnaestoga i devetnaestoga stoljeća govorili o ženskoj arhetipskoj ulozi supruge-majke i njenom potragom za srećom koja se aktulizira ostvarenjem te uloge. Stoga, Illuoz tvrdi, *Pedeset nijansi sive,* kao reprezentativni primjer hardcore romana nije ništa drugo nego „karikaturalna verzija gotičkog ljubavnog romana u načinu koji koristi tako poznate teme: priča o čednoj i kreposnoj mladoj djevojci sa stavom koja radi za bogatog muškarca koji je svojim ponašanjem izlaže uvredama, a kako se radnja razvija, tako otkrivamo njegovu zamršenu prošlost, njegovu ranjivost te njegovu beskompromisnu predanost njoj." (Illuoz 2016:37) Možemo zaključiti da se narativna struktura Proppove bajke i romanse Janice Radway itekako nazire u ovome bestseleru.[7] Bez sumnje sve se kreće po zadanim narativnim sekvencama. Anastasia Steele je mlada studentica književnosti, koja trbuhom za kruhom, tj. obrazovanjem napušta obiteljsko gnijezdo. Upoznaje Christiana Greya, mladog, bogatog poduzetnika mračne prošlosti, privlačne vanjštine i misteriozne unutrašnjosti. Oni stupaju u ekskluzivnu vezu (Illuoz 2016:11), obilježenu sadomazohizmom, u kojoj ona ima ulogu podanice. U jednoj od vrućih SM igara, Christian ozlijedi/povrijedi Annu. Tada se udaljuju. On joj uspije dokazati svoje osjećaje, objašnjava joj svoju bolnu prošlost i ona shvaća njegovu bit, tj. upoznaje pravoga „Christiana". Uz par nedaća, oni uspiju održati svoju vezu, čak ju okrune brakom. Patrijarhalna emancipacija i više je no vidljiva. Ona kao da iskače iz svakoga retka romana. Anna ne želi biti Christianu inferiorna, ona mu želi biti ravnopravna, ali tako da on upravlja svime. Paradoksalno, zar ne? Illuoz to tumači govoreći „žudnja za patrijarhatom zapravo je reakcija na feminizam, ne zato što žene žude za dominacijom, nego zato što žude za emocionalnom vezanošću i ljepilom koji su pratili, skrivali, opravdavali dominaciju, kao da

[6] Podaci preuzeti od Eve Illuoz koja kao izvor ove tvrdnje navodi istraživanje Anne North iz 2012.godine, dostupno na http://www.buzzfeed.com/annanorth/why-50-shades-of-grey-is-less-about-submission

[7] Detaljno objašnjeno u nastavku rada

je čovjek mogao odvojiti zaštitu koju su pružali muškarci od feudalnog sustava dominacije u kojoj su muškarci jamčili takvu zaštitu. Drugim riječima, suvremena žena tek se treba suočiti s još uvijek prevladavajućom moći muškarca, ali bez popratnog feudalnog koda zaštite koji je podrazumijevao inferiorni status žena. To je razlog zašto priča *Pedeset nijansi sive* artikulira arhetipsku muževnost: to je zapravo muževnost koja pruža zaštitu, koja podsjeća na ono što sam nazvala feudalnom muževnošću.“ (Illuoz 2016:61)

Možemo zaključiti, hardcore romansa istovremeno je i mommy porn i priručnik za samopomoć. Ona daje priliku ženama/majkama da ponovno uspostave svoje uloge, jer „današnja heteroseksualnost razapeta je između još uvijek moćnih normi heteronormativnosti i napada rodne uloge i identitete. Suvremena društva zahtijevaju da muškarci i žene zamijene svoje identitete kako na profesionalnom polju, tako i u kućanstvu, da postaju androgini te slome čvrsti rodni identitet.“ (Illuoz 2016:68). No, ističe Illuoz, u sadomazohizmu te čvrste uloge su opet uspostavljane da nisu definirane društvenom ontologijom spolova. No, s obzirom da su romani uvijek reakcija na socioekonomske uvjete nekoga društva, tako su hardcore romanse reakcija upravo na tu pogubljenost rodnih identiteta. Stoga, one daju jasne upute kako poboljšati seksualni život, tj. „rješenje problema heteroseksualnih odnosa u obliku narativne formule koja je eferentna, odnosno nudi nešto što je moguće prenijeti u svakodnevni život. U tom smislu roman je manje pornografski, a više priručnik za samopomoć.“ (Illuoz 2016:72)

3.3. Hrvatski suvremeni ljubavni roman

Helena Sablić Tomić u svome eseju *Ima li strasti u suvremenom hrvatskom romanu* (2011) pita se „kako napisati ljubavni roman kada je milenijski cyber kontekst u kojemu ne postoje stabilne vrijednosti čitane bez dvostrukog svjetonazorskog obrata ukinuo poetičke zakonitosti žanra koji se temelji isključivo na prepreci između dvoje ljubavnika“ (Sablić Tomić 2011:9) Zatim ističe da je nužno shvatiti da se današnji ljubavni romani, tj. ljubavne priče temelje na partnerima koji su u zdravoj simbiozi (Sablić Tomić 2011:10), a ne u ovisno - dominantnoj vezi. Današnji parovi u romanima egzistiraju u zdravoj vezi u kojoj svatko funkcionira kao tjelesna i emotivna individua, tvrdi Sablić Tomić. Autorica ističe romane Ivice Prtenjače *Dobro je, lijepo je* i Romana Simića *U što se zaljubljujemo*. Obojica u svoje priče uvode rezignirani, sjetni tip muškarca (Sablić Tomić 2011:11), tj. „postmoderni lik muškarca koji eksplicitino pokazuje osjećaje, često puta plače, tjeskoban je, melankoličan, usamljen i nesiguran u samoga sebe. Ne ustručava se on pri tome jasno govoriti o osobnim strahovima pred ženom dok mu ona odlazi iz ili ulazi u postelju.“ (Sablić Tomić 2011:11) Opisi seksa su diskretni, pogotovo kod Prtenjače, ističe Sablić Tomić. On je autor koji se koristi površinskim opisima seksa lišenih bilo kakve strasti i seksualnosti, tvrdi Sablić Tomić citirajući Prtenjačuu opisu dvaju susjeda u intimnom odnosu „koji su spašavali jedno drugo od sebe samih na tako prastari način.“ (Prtenjača prema Sablić Tomić 2011:11) Situacija sa ženskim autoricama u potpunosti je oprečna. One, tvrdi Sablić Tomić, biraju agresivniju vrstu opisa ljubavi. Kao primjer Sablić Tomić uzima Mariju Paprašarovsku i njen roman *Daleki grad* u kojemu ona „oblikuje neobično duboku tetovažu intimnog kroz koju se čuju glasovi različitih ženskih i muških likova koji nastoje balansirati između društvenog i intimnog, između ljubavi i mržnje, između sebe, drugoga, biseksualnih i homoseksualnih veza. Kroz polagano razotkrivanje, propitivanje, rastvaranje rodnog i spolnog identiteta, kroz blage, ali detaljne opise erotskoga dodira i pogleda, kroz ulaženje u prostore psihoanalitičkog i tjelesnog, virtualnosti kao biti postojanja, ova je autorica upisala u tekst jedan posve osobni prikaz oslobođene osjećajnosti svojih junakinja.“ (Sablić Tomić 2011:13) Njene junakinje žude i znaju uživati, dok su muškarci inferiorni ali zahtjevni, ističe Sablić Tomić. Strast je za nju, naglašava Sablić Tomić, urlik gladi za drugim. U eseju autorica se dotiče i Vedrane Rudan, koja temi seksa pristupa na posve drugačiji način. Ona ga je „demistificirala, naglasila je nepostojanje granica emotivnih osjeta u ljubavi, dok je prikaz orgazmičkog krika sveden na usporedbu s kazališnim orkestrom koji vježba u zgradi preko puta.“ (Sablić Tomić 2011:16) Naposljetku, autorica zaključuje da je ljubav iz pikarske zbilje prešla u virtualnu.

Zbirka hrvatskih erotskih priča, *Libido.hr,* Drage Glamuzine i Romana Simića nastala je na inicijativu časopisa Quorum u proljeće 2001. Cilj projekta *Hrvatska erotska priča* bio je riješiti hrvatsku književnost epiteta bespolna. (Glamuzina 2002:230) U deset mjeseci stiglo je 100 priča, 32 su objavljene u Nacionalu, a 23 su uvrštene u zbirku. Važno je napomenuti, ističe Glamuzina, da pisci nisu bili ograničeni tematski niti je bilo proskribirano bilo koje područje ljudske spolnosti. Rezultat toga su i različiti prikazi erotike, poneki su blagi, a neki izrazito radikalni. Jedan od predstavnika blagih erotičara zasigurno jest Miroslav Mićanović i njegova priča *Marina* u kojoj je čitatelj primoran sam zamisliti erotske scene, one su samo spomenute, tj. vješto izmanipulirane[8], ističe Glamuzina. Najradikalniji bio je Darije Toplak i priča *Ona i Onan* u kojoj je seks prikazan u animalnom, morbidnom smislu. „Toplakov glavni lik se, nakon što je pobjegao iz psihijatrijske bolnice, samozadovoljava gledajući kazetu s prikazima silovanja i ubojstva, a cijela priča je složena kao psihijatrijski izvještaj, što je vjerojatno piščev alibi, budući da je i sam svjestan uznemirujućeg potencijala svoje priče.“ (Glamuzina 2002:231)

[8] Zamišljamo kako prijatelj prijatelju u vojsci pokazuje fotografije nage djevojke

4. Usporedba narativne strukture bajke i romanse

Vladimir Propp govoreći o funkcijama likova u narativnoj strukturi bajke, prvo navodi njihove definicije. Za njega je funkcija likova generička jedinica čiji niz predstavlja morfološku osnovu bajke. Morfološka osnova bajke jest „opis bajke prema njenim sastavnim dijelovima i odnosu dijelova jednih prema drugima i prema cjelini.“ (Propp 2012:27) Tu se već može zaključiti da je riječ o koherentnoj strukturi. Tome uvelike pridonose funkcije likova, tj. iste radnje pripisane raznim likovima, tvrdi Propp. „Unaprijed se može reći da funkcija ima neobično malo, a likova neobično mnogo. Time se objašnjava dvojstvo bajke: njena začudujuća raznolikost, njeno šarenilo i bogastvo boja, s jedne strane, i njena ne manje začuđujuća jednoobraznost, njena ponovljivost.“ (Propp 2012:29) Analogno tome, možemo zaključiti, da je funkcija, osim što je i temelj morfologije bajke, postupak lika određen s obzirom na njegov značaj za tok radnje. (Propp 2012:29) Važno je napomenuti, ističe Propp, da sve bajke imaju strukturu istoga tipa. U daljnoj analizi, deduktivnom metodom će se pokušati dokazati da i romanse okarakterizirane kao suvremena ženska bajka prema Jadranki Goji, također imaju istu strukturu. Samu narativnu strukturu romanse iznijela je Janice Radway. Poslužiti ćemo se njenim spoznajama i napraviti usporedbu s Proppovom strukturom bajke.

4.1. Usporedba na razini funkcije likova

Bajka, prema Proppu, započinje početnom situacijom, nakon koje slijedi prva funkcija. U njoj se lik udaljava od kuće. Početak romanse je identičan, ističe Radway, jer „the ideal romance begins with its heroines removal from a familiar, comfortable realm usually associated with her childhood and family. The details are different, but in each case the move terrifies the heroine because it strips her of her familiar supports and her sense of herself as someone with a particular place and a fixed identity.“ (Radway 1991:134-135) Sljedeća funkcija koju Propp navodi jest zabrana koja se može svatiti dvojako; kao obustava neke radnje ili kao naređenje ili nalog za neku radnju. Tu je važno reći, ističe Propp, da uvijek ta funkcija pokreće nesreću u bajci, a da je uzrok tome prenaglašena sreća. Objašnjavajući drugu funkciju romanse u kojoj „heroine reacts antagonistically to an aristocratic male“ (Radway 1991:134), Janice Radway se poziva na teoriju Nancy Chodorow[9], ali napominje „the complexities of Chodorow theories are considerable and therefore cannot be reviewed in any dept here. Still, the remarkable similarity between her account of female personality development and the history of the ideal romantic heroine suggests that a broad outline of her argument main points might be helpfull in trying to explain the appeal of the romance.“(Radway 1991:135) Ključna teza Nancy Chodrow, ističe Radway, jest da karakteristike obiteljske i spolne podjele rada u patrijarhalnoj sredini/obitelji imaju veliki utjecaj/vezu u psihološkom formiranju karaktera muškarca i žene. Važno je napomenuti da se ti utjecaji drugačije reflektiraju na muškarca, a drugačije na ženu, ističe Radway. Objašnjavajući teoriju Nancy Chodorow, Radway objašnjava da „ early and exclusive mothering of female child, for instance, tends to cement a daughter identification with her mother, a state that later produces difficulties in the daughter individuation. Early simbiotic union between mother and daughter is especially intense because the mother tends to experience her daughter as an extension of herself and because the father is rarely present continuosly to act as a countering love- object. The lack of sexual difference, then, leads to a prolonged pre- oedipial state in girl development that tends to continue her depoendency, ego- boundary confusion, and effective ambivalence about her mother.“ (Radway 1991:135-136) Upravo zbog činjenice, kćerka sebe doživljava kao

[9] Američka psihologinja, sociologinja i psihoanalitičarka. Jedna od njenih najutjecajnijih djela jest *Psihoanaliza i sociologija roda.* U ovoj knjizi, ona dovodi u pitanje tradicionalno shvaćanje da su žene biološki predisponirane prema njegovanju djece. Ona tvrdi da je njegovanje ispunjava žensku psihološku potrebu za uzajamnom intimnosti. Chodorow također opisuje razliku u majčinom odnosu sa svojim sinovima spram njihovih kćerki. Ona navodi da su majke bliske sa svojom muškom dojenčadi, ali svoju mušku djece vide kao različitu i ne dijele s njima isti smisao za "jedinstvo" kao sa svojim kćerima. (Preuzeto sa http://faculty.webster.edu/woolflm/chodorow2.html, 17.03.2017.)

produžetak majke, ona ima problema sa samoaktualizacijom, iznosi Radway. Zaključujemo da glavna junakinja, zabranu doživljava kao nalog da se mora ponašati u skladu s normama patrijarhalne sredine, tj. prema obrascima majčina ponašanja. Taj vid zabrane je njoj prenesen odgojem i on je sveprisutan u njenoj socijalnoj interakciji sa suprotnim spolom, što će biti vidljivo u daljnim funkcijama.Važno je napomenuti da i Propp uočava sličnu pojavu u bajci, tzv. motivaciju. Ona je, definira Propp, pobuda, namjera koja likove navode na određene postupke. Nakon toga Propp u ovoj odredbi uvodi lik protivnika tzv. nanosioca štete. (Propp 2012:38). Radway kao drugu i treću odredbu narativne strukture navodi „heroine reacts antagonistically to an aristocratic male; the aristocratic male responds ambiguously to the heroine.“ (Radway 1991:150) Poveznicu ovih dvaju narativnih struktura vidimo u nastupu glavnoga junaka. On zbog edipovog kompleksa, ističe Radway, nastoji svoju partnericu staviti u diskriminirajući položaj koristeći se njenom seksualnosti. Ili bolje rečeno, glavni junak glavnu junakinju pretvara u isključivi seksualni objekt, dok ona njega, također pod utjecajem edipovskog kompleksa, ističe Radway, promatra očima čija je veza recipročna onoj brizi i zaštiti u materinskome smislu. Na to se nastavljaju sljedeće narativne strukture romanse; glavna junakinja shvaća da je doživljena samo u znaku spolnosti i reagira hladnoćom i okrutnosti. Prije toga čina ona dopušta junaku da joj se približi i time vidimo sličnost s Proppovim odredbama 6 i 7. On tu jasno navodi da „ protivnik pokušava da prevari svoju žrtvu kako bi je osvojio....“ (Propp 2012:39) i pri tome činu uzima tuđi lik, dok njegova žrtva dopušta da bude prevarena i time nehotice pomaže neprijatelju. (Propp 2012:40). Zanimljivo je, da se neprijatelj, prema Proppovu istraživanju, služi nekom teškom situacijom svoje žrtve i na taj način iznuđuje njen pristanak. Analogiju s romansom pronalazimo u iskazima Janice Radway. Ona tvrdi da „male reserve and indefference also become issues in the romance because, it left untempered, they can hinder a woman from satisfying her most basic needs for relationality and emotional nurturance. Because women move out of their oedipal conflict with a triangular psychic structure intact, not only do they need to connect themselves with a member of the opposite sex, but they also continue to require an intense emotional bond with someone who is reciprocally nurturant and protective in a maternal way.“*(*Radway 1991:140) Sukladno tome, glavni junak zbog prirode svoga odgoja i stereotipne majke, tvrdi Radway, trudi se da odrasta u sasvim nešto suprotno, tj. želi stvoriti moralni sustav suprotan majčinskome. Stoga, postupa s glavnom junakinjom u skladu sa svim muževnim stereotipima. No, ispod te ljušture „macho muškarca“ nalazi se krhki dječačić željan majčinske ljubavi, koju glavna junakinja ima urođenu potrebu pružati. Time zaključujemo da je on baš poput Proppova protivnika doživio svojevrsnu metamorforzu, prevario glavnu junakinju, a ona mu

je nesvjesno dala svoj pristanak. Tu dolazimo kod kulminacije radnje. U bajci, kao i romansi, to započinje sukobom. U bajci, prema Proppu, odrednica sukobljavanja započinje odlaskom junaka i tu se najčešće uvodi novi lik. Junak se zatim samoispituje i priprema da dobije čarobno sredstvo koje može biti dato kao osobina, tvrdi Propp. Upravo to čarobno sredstvo, naravno uz niz digresija, tj. tehnika retardacije, vodi do vrha kulminacije te radnje. Prema Proppu, od odlaska junaka tzv. 10 odrednice, do samoga razrješenja sukoba, tj. 19 odrednice, ima mnoštvo paralelnih radnji. U romansi je situacija gotovo paronimska. Junak kažnjava junakinju i to silovanjem. Silovanje jest kazna, ali prosvjetljenje. Moglo bi se tu zaključiti (smatram!) da i u romansi junak ima čarobno sredstvo u vidu vlastitoga spolovila, kojim on kažnjava junakinju ali i razrješava radnju. Važno je tu reći da je silovanje plod junakove pretpostavke da je junakinja seksualno promiskuitetna i da je tim činom „pripitomljuje". U svakoj romansi, ona je djevica i činom silovanja otvaraju se oči glavnoga junaka. On shvativši to, postaje prema njoj nježan i dobar, ističe Radway. Mogu zaključiti da je silovanje čin pročišćenja i za junaka i junakinju. On se tim činom ili bolje rečeno glavna junakinja se tim činom u njegovim očima vraća arhetipu majke-žene. Ove tvrdnje možemo potkrijepiti podacima dobivenim u studiji Janice Radway sa Smithons ženama. One, iznosi Radway, čin silovanja u romansi ne promatraju kao čin nasilja i krajnje vulgarnosti nad ženom. Silovanje je njima nužnost. Muškarca, tj.glavnoga junaka osuđuju samo zbog krive percepcije o moralu žene, koju je silovao, ističe Radway. No i za to krivu percepciju, kriva je glavna junakinja. Smithons žene tvrde da „all women must control their sexuality if they do not wish to be raped. They belive that if a woman fails to disguise her sensuality properly, she will run the risk of exciting the uncontrollable male sex drive, which will then demand to be released." (Radway 1991:142) Upravo u tom činu silovanja vidimo poveznicu sa sljedećom Proppom funkcijom tzv. obilježavanjem junaka i to onim tjelesnim. U romansi junak skida himen junakinji i na taj način ju tjelesno obilježava. Tek nakon toga čina ona počinje, tvrdi Radway, uživati u svojoj seksualnosti. Ona je tada „free to enjoy the pleasures of her sexual nature without having to accept the blame and guilt for it usually assigned to women by men. The narrative action demonstrates that in order to secure the nurturance and security that they need to themselves, women must confine their sexual desire to the marriage bed and avoid threatening men with a too-active or demanding sexuality." (Radway 1991:143) Samim time, čin skidanja himena, otklanja (smatram!) početni problem u romansi, a to je kriva predodžba junaka o junakinji. Njime se zapravo otklanja početna nevolja ili početni nedostatak, čime vidimo poveznicu s istoimenom Proppovom fukcijom broj 19, tzv. otklanjanje nedostatka. Tom funkcijom, tvrdi Propp, dolazi do kulminacije priče. Iduće dvije funkcije bajke prema

Proppu također imaju sličnosti s romansom, samo što se one javljaju u romansi u obrnutom redoslijedu. Naime, u bajci nakon otklanjanja nedostatka, junak se vraća, a zatim ga progone. On se vraća u svoj kraj neprepoznat i zadaje mu se težak zadatak kojega on s vremenom rješava. Naposljetku ga prepoznaju i junak se ženi. (Propp 2012:65-74) U romansi, kao što je već rečeno dolazi do inverzije. Prema narativnoj shemi romanse Janice Radway, nakon silovanja, junak i junakinja se fizički i emotivno razdvajaju. Tada on na sebe preuzima zadatak ponovnoga zavođenja junakinje. No, odlučuje se za drugi pristup. Obasipa ju nježnošću i ljubavlju, ističe Radway. No, Radway tvrdi da ovu funkciju čini posebno zanimljivom činjenica da „it is not structurally explained by the narrative at the same time that is occurs. No action on the part of the hero or, for that matter, on the part of any other character can be said to cause or explain the magic transformation of his cruelty and indifference into tender care. The abrupt transformation simply takes place.“ (Radway 1991:147) Glavna junakinja retrospektivno gleda na njegovo ponašanje i zaključuje da je grubost posljedica teških i nesretnih životnih okolnosti, tvrdi Radway. Spoznavši to, junakinja prihvaća njegovu ljubav i seksualno/emocionalno mu se prepušta. Naposljetku, obnovljen je njen narušeni identitet, s početka narativne strukture, tvrdi Radway. Važno je zaključiti da postoji uvjet za to. Tek kada „she learns to read male behaviour successfully, she will find that her needs for fatherly protection, motherly care, and passionate adult love will be satisfied perfectly.“ (Radway 1991:149).

Nakon pregleda narativne strukture romanse prema istraživanju Janice Radway i bajke prema istraživanju Vladimira Proppa možemo zaključiti da sličnosti u samoj narativnoj strukture itekako postoje. U pojedinim funkcijama ili bolje rečeno dijelovima fabule su one očite, dok ih u drugima po načelu sličnosti, bilo sinonimske ili paronimske, „izvlačimo“ iz konteksta. Važno je napomenuti da sama fabula bajke puno razgranatija unatoč postojećim narativnim obrascima, što ističe i Propp. On tvrdi da postoji trideset i jedna funkcija bajki i da se u tim funkcijama razvija radnja svih bajki, bez izuzetaka. (Propp 2012:74) Romanse koriste trinaest funkcija, prema Janice Radway.[10] Osim konkretnih funkcija zajedničko im je i to da funkcije i u bajci i u romansi proizlaze jedna iz druge. One su međusobno ovisne. Tu pojavu u bajci Propp definira kao asimilaciju načina ostvarivanja funkcija odnosno funkcije se određuju na osnovi njihovih posljedica. (Propp 2012:74) Možda to najbolje definira Goethe koji kaže „ učenje o formama jeste učenje o transformacijama.“ (Goethe prema Proppu 2012:77).

[10] O tome kasnije u radu

Također, važno je i napomenuti da funkcije mogu zamjeniti mjesta. To se može uočiti u analizi narativne strukture ove dvije književne vrste. To Propp zove obrnutim redoslijedom (2012:117) ističući kako nije važno ako neke funkcije zamijene mjesta ili ako jednostavno jedna potisne drugu. Važni su oni rudimenti prema kojima možemo ih izvući iz konteksta ili prepoznati njihovo nedostajanje, tvrdi Propp.

5. Analiza književnog predloška strane autorice[11]

Ljubavni roman, koji će pokazati da se teorija romanse podudara s praksom jest „Čast“ spisateljice Julie Garwood (Mozaik knjiga, 2010). Taj roman prati ljubavnu priču djevojke Madelyne i baruna Duncana od Wextona. On je prividno historijski ali neodređenog razdoblja. Narativna struktura romanse koju iznosi Janice Radway jasno je vidljiva u ovome djelu. Madelyne je žrtva nesretnih okolnosti. Majka joj se preudala te preminula. Ona postaje žrtva ambicija i požude svoga polubrata Louddona. Ubrzo je kao djevojčicu odvode na imanje njena ujaka, svećenika Bertona. On joj pruža ljubav i podučava je. Naučio ju je pisati i čitati, svirati citru, vesti i pravilima lijepoga ponašanja. Možemo zaključiti da je Madelyne bila obrazovana prema standardima onoga doba. Međutim, ona se prisilno vraća na imanje svoga polubrata. Time ona biva maknuta iz svoje sigurne zone, ostaje bez zaštite. Uvjeti za sjedinjenje s muškarcem su ostvareni. Louddon pokuša ubiti Duncana, ostavivši ga da se nasmrt smrzne. Madelyne ga spašava i time započinje njihova ljubavna priča. On je otima, kao kaznu njenome polubratu, ali postupno ga očarava svojom ljepotom. Duncan je ratnik, vođa. Njegova gruba vanjština ju zbunjuje. Počinje ga smatrati grubim i nemilosrdnim, te na njegovu toplinu odgovara hladnoćom. „Ako pogineš, nemoj misliti da ću plakati za tobom – šapnula je. Na njezino čuđenje, osmjehnuo se. – O da, hoćeš – blago je odvratio. Koje li bahatosti, pomislila je.“ (Garwood 2010:83) U ovoj romansi, kazna kojom dolazi do preobraćenja i spoznaje emocija, nije silovanje već vjenčanje. Duncan se odlučuje oženiti njome kako bi je spasio od njena polubrata. „Neću se udati ni za koga – jedva čujno je promucala. Najradije bi vrištala od muke. Ipak, nije si mogla pomoći. Shvativši Duncanovu namjeru bila je zaprepaštena.“ (Garwood 2010: 208) „Što se nje tiče, mogu ostati stajati ovdje do jutra. Nije ju briga. Nitko je neće primorati na tu smijuriju od braka“ (Garwood 2010: 209) Tim činom, ona postaje psihički njegova. Ubrzo nakon toga, on uviđa njenu nježnost i krhkost i odluči je zaštititi. Zbog toga poriva, shvaća da je voli. „Pošao je u Louddonov zamak s jedinom namjerom da je zarobi. Motiv je bila osveta: oko za oko, zub za zub. S obzirom na okolnosti, to je zvučalo prilično razumno. Sve dok nije ugrijala njegova stopala. Od tog trenutka sve se promijenilo. Duncan je bio siguran da je sudbina uplela prste u njihov susret. Nije ju mogao pustiti od sebe. I zato se njome oženio.“ (Garwood 2010:241) Ona uviđa njegov trud, vraća mu nježnost i shvaća „Dunncan je bio njezin Odisej. Bio je njezin ljubavnik, prijatelj i zaštitnik koji ju je spasio od Louddona. Nebesa, bila je zaljubljena u njega.“ (Garwood 2010:273) On i njegova ljubav je rješavaju tereta, daju joj slobodu i

[11] Isti književni predložak koristila sam i u završnome radu na preddiplomskome studiju.

hrabrost. Ona postaje žena kakva želi biti. „Ta vrata njezine osobnosti sada su bila otvorena, pružajući joj slobodu da se na sav glas smije kada joj se smije, ili viče kada joj se viče. Nije se više morala suzdržavati.“ (Garwood 2010:302) Zajedno prebrode sve nevolje i naposljetku žive sretno. Vidljivo je da su u ovoj romansi, osim narativne strukture, zadovoljene i njene glavne odrednice, prema Janice Radway. Ljubav se postupno razvijala, loš muškarac je postao dobar i romansa ima sretan kraj. Također, zadovoljen je i zahtjev čitateljica za dokazom da bajka glavnih junaka još traje. Madelyne ostaje trudna, čime je nagovješten dug i blagoslovljen život pun ljubavi i veselja.

U skladu s definicijom romanse koju iznosi Janice Radway, ovo jest priča o ženi, Madelyne. Pratimo njen život, izgradnju njena identiteta pomoću ljubavi pravoga muškarca te konačno sretan život u njegovu naručju. Fizička karakterizacija glavne junakinje, po odrednicama Janice Radway, također je zadovoljena. Ona je prekrasna, ali ujedno nije svjesna svoje ljepote, čudeći se zašto to u zamaku Wextonovih stalno ističu. „Ipak, mirisala je na ruže i izgledala poput anđela“ (Garwood 2010:9) Bila je obrazovana prema standardima onoga doba i imućna zbog plemićke titule. Madelyne je i jezična manipulatorica. Ona je elokventna, često kori Duncana, držeći mu podugačke „jezikove juhe“. Svojom vještinom govora zapanjuje Duncanovu braću. „Sada, kada je o tome razmišljao, Duncan je shvatio kako i njemu voli propovijedati. Doduše u razgovoru s njim trudila se obuzdati, no ipak je izražavala mišljenje češće nego što je trebalo.“ (Garwood 2010:238) U opisu glavne junakinje potvrđene su i teze iz istraživanja Snježane Ćolić. Madelyne je opisana do tančina, njena kosa, oči, struk, miris, glas, koža, grudi.... Njena ljepota je bajkovita. Ona je vitka i plavooka žena. „Nije bila ni lijepa. Bila je čarobna.“ (Garwood 2010:9) „Glas njegove izbaviteljice zvučao je blago i melodično poput zvončića na proljetnom povjetarcu“ (Garwood 2010:9) „Oči su joj plave poput neba i bistre poput gorskog jezera“ (Garwood 2010:9) Bila je krhka, nježna, brižna i čedna.

Glavnog junaka se može opisati jednom rječju – muževan. „Moć i savjesnost koja je zračila iz njega bila je toliko snažna da se pred njime osjećala bespomoćnom.“ (Garwood 2010:16) Sporedni likovi, koji se javljaju u romansi, odgovaraju studiji Janice Radway. Loudonn, Madelynin polubrat, bio je naočit ali zao. Htio ju je iskoristiti za ostvarenje vlastitih ambicija i za seksualne potrebe. Gospa Elanora, kći kralja Williama i nesuđena Duncanova supruga, bila je suprotnost Madelyne. U brak je željela ući iz koristi, po naredbi oca i u cilju jačanja plemićkih veza.

Iako u ovoj romansi kazna nije bila silovanje, spolnost je prisutna. Seksualan čin se među glavnim junacima događa iz ljubavi i tek nakon vjenčanja, čime se vidi poštivanje društvenih normi. Njegovi opisi jesu možda u manjoj mjeri eksplicitni, ali su prožeti romantikom i senzualnošću i ostavljeno je prostora za maštu: „Poljubac je uskoro postao vruć i vlažan. Dlanovima je obuhvatio njeno lice i potpuno se prepustio vihoru obostrane požude. Madelyne je uzdahnula i još se više privila uz njega, uguravši stopala između njegovih. Osjetivši kako se opustila, koljenom je razdvojio njena bedra.“ (Garwood 2010:224)

S obzirom da je „Čast“ historijski ljubavni roman, vidljiva je jedna od tehnika uživljavanja Janice Radway. To su opisi haljina glavne junakinje.

6. Analiza hrvatskoga književnog predloška

Autorica analiziranog romana „Oteta ljepota“ jest Kate Mitchell ili bolje rečeno Kata Mijić koju je Slobodna Dalmacija 2010. godine proglasila „hrvatskom kraljicom ljubavnih romana“.[12]

Radnja ovoga ljubavnoga romana događa se u Splitu. Glavna junakinja je Veronika Akrap, djevojka koja svojim fizičkim karakteristikama u potpunosti odgovara „kalupu“ glavnih junakinja prema Snježani Ćolić i Janice Radway. „Veronika Akrap stavi snježnobijeli blok za crtanje na koljena. Svojim smaragdnozelenim očima zaokruži krajolikom...“ (Mitchell 2009:5) Ona je prekrasna, ali nimalo svjesna svoje ljepote. Tu beskrajnu, gotovo mitsku ljepotu, najbolje opisuje prvi susret Veronike i Mladena. „Još uvijek nije mogao vjerovati. Bila je tako divna. Njena naivnost i neiskvarenost bile su više nego uočljive. Nakon žena koje su neprestano glumile, znao je prepoznati nešto tako dragocjeno. Bila je dijete koje se pretvaralo u ženu, pupoljak koji se otvarao svijetu u svoj svojoj ljepoti. Ostao je bez riječi pred prirodnom ljepotom koja se nalazila pred njim. Na njezinu licu nije bilo ni traga šminke, što mu je bilo jako čudno. Sve djevojke njezinih godina već su uvelike postale robovi u oblikovanju lica i u tome im nijedan umjetnik nije bio ravan. (Mitchell 2009:63-64). Osim fizičkih karakteristika, Veronikine socio-ekonomske i psihološke karakteristike, podudarne su istraživanjima Janice Radway i Snježane Ćolić. Veronikina obiteljska situacija je kompleksna; „kakva se to mračna tajna ugnijezdila u njezinoj obitelji, ako tako uopće možemo nazvati ovu zajednicu otuđenih ljudi koji nisu previše marili jedno za drugo“(Mitchell 2009:10) Majka joj je smrtno bolesna (pred kraj romana i umire) i na duši nosi veliku tajnu, a otac joj je alkoholičar i kockar. Zbog njegovih poroka žive u velikome siromaštvu i Veronika mora preuzeti na sebe ulogu oca hranitelja. Naime, ona slika i odluči prodavati slike na splitskome trgu kako bi zaradila za osnovne životne potrebe i majčine lijekove. Time ona poprima karakteristike glavne junakinje Janice Radway; ona postaje otac-hranitelj, tj. preuzima osobine muškarca u patrijarhalnome društvu, ali pri tome nikada ne gubi obilježja tradicionalne ženske spolnosti; nježnost, brižnost i strpljivost.

[12] Kata Mijić piše cijeli život, a objavljuje od 1999. godine. Uz šest tvrdoukoričenih knjiga, dosad je objavila više od 200 ljubavnih romana, najčešće pod pseudonimom Katarina Mich u „24sata“, te 600 životnih priča u domaćim mjesečnicima. Rođena je u Zelovu u Dalmatinskoj zagori, a ugostiteljsko-turističku školu završila je u Splitu. Radi u kultnom splitskom kafiću Žbirac na Bačvicama i svaki slobodan trenutak koristi za pisanje. Majka je troje djece kojima je zahvalna što strpljivo podnose njezin rad u slobodno vrijeme. (Preuzeto s http://www.urbancult.hr/18734.aspx, 13.07.2016.)

Prilkom prodaje slika na trgu, upoznaje Mladena Babića koji odgovara svim karakteristikama koje navodi Ćolić u svome istraživanju glavnoga junaka ljubavnih romana. „Mladen Babić prođe rukom kroz svoju tamnu valovitu kosu. Nije se mogao potužiti na svoj život. Radio je posao koji je volio i na koji je prenosio svu ljubav koju je imao. Sve do danas bio je očiti primjer zemaljskog Apolona kojeg su obožavali, a da sam nije poznavao pravo lice tih osjećaja.“ (Mitchell 2009:32) Mladen, zanesen njenom prirodnom ljepotom, odluči joj materijalno pomoći kupujući njene slike. Pritom, glumi siromašna mladića jer želi u njoj pobuditi istinske osjećaje, a ne želju za novcem. No, stvari se kompliciraju. Njihovi susreti su sve češći i sve emotivniji, a Mladen ima zaručnicu. Ona je tipičan sporedni lik, tj. manipulatorica koja nameće svoje želje bez sluha za muškarčeve potrebe. Ivana Bulić bila je tašta i pohlepna žena, „ jedino joj je bilo važno da lijepo izgleda, a pogledi puni divljenja bili su joj duševna hrana.“ (Mitchell 2009:45). Ona nije voljela Mladena, već život i status koji joj on može pružiti. No, naposljetku (pred kraj romana) Mladen se uspije riješiti svoje zaručnice, unatoč silnim pokušajima da ga zadrži i udalji od Veronike.

Ljubav između glavnih junaka polagano dolazi do kulminacije, ali Mladen i dalje laže Veroniki. „Nije mogao pobjeći od onoga što se nalazilo na putu njegova života. Kada je to shvatio, tražio ju je i njegov se trud isplatio. Nije se želio s njome poigravati. Ipak, zatajio joj je istinu, nije joj rekao sve o sebi. Nikada nije glumio. Uvijek je bio iskren, a sada je samo izigravao momka koji je želio biti voljen zbog sebe samoga, a to u svome društvenome miljeu nije mogao postići. Bio je to korak očajnika.“ (Mitchell 2009:76) Naivna Veronika ga beskrajno voli. „Ona se osjećala zaštićenom. Imala je pored sebe muškarca u pravom smislu te riječi, muškarca koji ni po čemu nije sličio na njezina oca. To je i bilo presudno“ (Mitchell 2009:84-85) Kao najveći dokaz te ljubavi daruje mu svoju nevinost. Ubrzo bude razočarana. Saznaje za njegove zaruke iz novina. Bilo je to maslo njegove zaručnice Ivane. Biva jako povrijeđena. U međuvremenu joj umire majka, a otac ju zbog dugova odlučuje prodati starijemu muškarcu. Vođena osjećajem patrijarhalne emancipacije, suprostavlja mu se. Otac joj u žaru borbe unakazuje lice staklom. Završava u bolnici i saznaje majčinu tajnu. Majka joj se morala udati za njena oca, tj. očuha. Njena velika ljubav jest veliki splitski umjetnik Joško Pekušić, a plod te ljubavi je Veronika. Sada shvaća zašto je majka trpila oca sve ove godine. Bila je prisiljena njome; htjela je da ona ima dom i da nije etikirana kao kopile. Veronika potraži svoga oca, on preuzme brigu o njoj i omogući joj susret s Mladenom. Unatoč unakaženome licu, snaga prave Mladenove ljubavi izlazi na vidjelo. Naposljetku se vjenčaju i osnuju obitelj, čime je zadovoljen finalni uvjet romanse prema Janice Radway, a to je sretan kraj dvoje ljubavnika i pobjeda prave ljubavi.

Početak ovoga ljubavnoga romana odgovara Proppovoj prvoj funkciji. Veronika mora napustiti svoj dom i zaraditi novac za svoj i majčin život. Funkcija zabrane ili obustave neke radnje, nazire se u teoriji Nancy Chodrow. Veronika sebe vidi kao produžetak svoje majke i zbog toga ima probleme sa samoaktualizacijom. Time se zabrana vidi kao nalog da se ponaša u skladu s majčinim mjerilima ponašanja. Majčina teška sudbina uz njena oca/očuha ju je vukla od ljubavi, zato su joj urezale majčine riječi : „život te katkada primora da pogneš glavu i trpiš nešto što si mislila da nikada nećeš. Kada se čovjeku ubije duša, više mu ni do čega nije stalo. Prepusti se rijeci života, prepusti se jer nema snage, ali ni razloga da se bori.“ (Mitchell 2009:12-13) Proppov nanosioc štete je ovdje sam Mladen. On voli Veroniku, ali joj skriva svoj pravi identitet i time se pretvara da je netko drugi. Seksualan čin između njih dvoje čini kulminaciju radnje. Iako Mladen pokušava spriječiti taj čin, čime ju zapravo negira kao ženu, na kraju popušta i upušta se u njega. „Mladen se odmaknuo od nje. – Ne....rekao je tiho, prolazeći rukom kroz kosu. – Ne želim da se to ovako dogodi. Kao da je samog sebe odgovarao od onoga što je bilo neizbježno.“ (Mitchell 2009:143) No, Veronika „ga je voljela. I željela mu je pripasti. Samo njemu.... Zar to nije najveći dokaz ljubavi?“ (Mitchell 2009:143) No, nakon seksualnoga čina ona shvaća da je doživljavana u znaku spolnosti jer Mladena je samo brinula njena punoljetnost i osjećaj odgovornosti. Nije shvaćao zrelost njena postupka i sami čin ljubavi. „Još mu se nikada nije dogodilo da mu osjećaji prekriju osjećaj odgovornosti. Pokazala mu je što znači biti u raju, što je njemu bilo prvi put, i on je osjećao grižnju savjesti, nepravdu koju je nanio njenoj mladosti. Bio je iskusan[13] i trebao se svladati.“ (Mitchell 2009:147) Time Mladen doživljava Proppovu metamorfozu. Seksualnim činom, u kojem njegovo spolovilo ima funkciju čarobnoga sredstva, razrješuje se radnja jer Mladen doživljava tjelesnost prave ljubavi. Iako silovanje nije prisutno fizički, ono se događa psihički jer skidanjem Veronikina himena skida se njen identitet. Taj čin i ostatak događaja (smrt majke, unakaženost lica, pronalazak pravog oca) su početak njene metamofroze u ženu. „ Veronika više nije ista osoba niti isto lice.“ (Mitchell 2009:200) Roman dalje prati narativnu strukturu romanse jer se Mladen i Veronika fizički i emocionalno udaljuju. No, Mladen se odlučuje za ponovno osvajanje Veonike, što mu i uspijeva. Time narativna struktura romana završava u skladu sa narativnom sekvencom romansi.

[13] Ovime se potvrđuje još jedna karakteristika glavnoga junaka koju navodi Ćolić, a to je da je glavni junak imao puno seksualnih partnerica, ali da do pronalaska glavne junakinje nije znao spoznati vrijednost prave ljubavi i nju pretvoriti u tjelesnost.

7. Zaključak

Vodivši se Malinowskovim shvaćanjem da je kultura najbitniji odraz čovjekovih potreba, možemo shvatiti zašto su ljubavni romani reprezentativni oblici masovne kulture. Oni odražavaju kolektivnu svijest jer u vidu nestvarnih problema prikazuju stvarne. Tu najbolje dolazi do izražaja njihova apologetska uloga. Osim nje, oni zasigurno imaju i onu zabavljačku, ali i eskapističku. Taj vid uloge najbolje pokazuje ženska čitateljska publika koja vrijeme provedeno uz omiljeno štivo ljubavnog romana smatra bijegom iz svakodnevnice, boljim od bilo kakvih opojnih sredstava. Konačan cilj je isti, odlazak u drugu dimenziju. Put u trivijalnu realnost ili trivijalnu dimenziju mora biti zadovoljen određen kriterijima. Upravo ta, većinska čitateljska publika, ga diktira jasno definirajući željenu narativnu strukturu romana, te fizičke, psihološke i socioekonomske karakteristike glavnih i sporednih likova. Beskrajna, gotovo mitska ljepota, glavnih likova je najvažnija fizička karakteristika. Osim nje, važan segment je da glavna junakinja bude patrijarhalno emancipirana pritom ne gubeći temeljna tradicionalna obilježja vlastite spolnosti. Glavni lik je također apolonski lijep, bogat i obrazovan i nadasve „pravi“ muškarac sa svim pripadajućim karakteristikama koje vežemo uz taj epitet. Upravo u tome horizontu čitateljskog očekivanja najviše je vidljiv sindrom trivijalnosti. Ona uvijek mora odgovarati određenim zahtjevima ili biva odbačena. Formula za njen uspjeh jest standardizacija određenih obrazaca, serijska proizvodnja i varijacija na temu čime se umnaža njena tržišna atraktivnost. Svođenje „istoga na isto“ dovodi u usku vezu romansu i bajku. Usporedbom Proppovih funkcija bajke i narativnih obrazaca Janice Radway gotovo se jednoglasno može zaključiti da su njihove funkcije međusobno povezane, bilo sinonimski bilo paronimski. One proizlaze jedna iz druge, pa čak i ako podliježu zakonu proppovskoga obrnuta redoslijeda. Analizom dvaju književna predloška, gore navedena teorija i zaključci su pokazani i dokazani u praksi, što nam jasno govori da je temeljna hipoteza ovoga rada dokazana. Ljubavni roman, jest suvremena ženska bajka i u narativnoj strukturi, i u karakteristikama glavnih likova i u horizontu očekivanja čitateljske publike.

8. Sažetak rada

U radu je riječ o reprezentativnome obliku masovne kulture; trivijalnoj književnosti i ljubavnim romanima. Ponašanje glavnih likova trivijalne književnosti, tj. njenog ogranka ljubavnih romana najbolje opisuje razliku između visoke i popularne književnosti. Većinu čitalaca ljubavnih romana čine žene, koje zapravo žele pobjeći iz svakodnevnog monotonog života u harmonizirani, idealni svijet ljubavnog romana. Taj idealni svijet norminaran je određenim uvjetima u narativnoj sekvenci i karakterizaciji likova. Upravo ta normiranost jest uzrok njegovoj standardizaciji i popularnosti. Proces shematizacija ljubavnog romana dovodi ga u usku vezu s bajkom. Ta veze je sinonimske ili paronimske prirode, ali je sveprisutna pa čak i u inverziji narativne sekvence.

9. Popis literature

1. CULLER, Jonathan. 2000. „Književna teorija-vrlo kratak uvod“. Zagreb:AGM

2. ĆOLIĆ, Snježana. 1986. „Socio-psihološke karakteristike likova u ljubavnim romanima“. U: *Prilozi izučavanju masovne kulture*. Zagreb: IDIS. 36-62.

3. GARWOOD, Julie. 2010. „Čast.“, Zagreb: Mozaik knjiga.

4. GLAMUZINA, Drago et.al. 2002. „ Libido.hr: hrvatska erotska priča“. Zagreb: Naklada MD.

5. GOJA, Jadranka. 1986. „ Trivijalna književnost i strukturalne komponente ljubavnih romana“. U: *Prilozi izučavanju masovne kulture.* Zagreb: IDIS. 62-89.

6. ILLUOZ, Eva. 2016. „ Hard-core romansa: Pedeset nijansi sive, bestseleri i društvo“. Zagreb: Planetopija.

7. JILEK, Miroslav. 1986. „Ciljevi i metodologija analize sadržaja ljubavnih romana“. U: *Prilozi izučavanju masovne kulture.* Zagreb: IDIS. 25-36.

8. MITCHELL, Kate. 2009. „Oteta ljepota“. Rijeka: Dušević & Kršovnik d.o.o.

9. PROPP, Vladimir. 2012. „ Morfologija bajke“. Beograd: Biblioteka XX.vek: Knjižara Krug

10. RADWAY, Janice. 1991. „Reading the Romance. Woman, Patriarchy and Popular Literature“. London: Verso.

11. SABLIĆ TOMIĆ, Helena. 2011. „ O strasti, čitanju, dokolici: mali eseji“. Zagreb: Naklada Ljevak.

INTERNETSKI IZVORI:

1. http://www.knjiznicari.hr/UDK02/images/e/e9/Kultura_i_dru%C5%A1tvo.pdf, 17.07.2017

2. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search, 27.04.2017

3. http://www.buzzfeed.com/annanorth/why-50-shades-of-grey-is-less-about-submission 30.04.2017

4. http://faculty.webster.edu/woolflm/chodorow2.html, 17.03.2017.

5. http://www.urbancult.hr/18734.aspx, 13.07.2016