**Sveučilište u Zagrebu**

**Filozofski fakultet**

**Odsjek za kroatistiku**

Bruno Čar

**Lucićeva *Robinja* između „romanse“ i „realizma“**

**Zagreb, 2021.**

Ovaj rad izrađen je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za kroatistiku, pod vodstvom doc. dr. sc. Ivane Brković i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2020/2021.

**Sadržaj**

[1. Uvod 1](#_Toc75799101)

[2. Teorijska i metodološka razmatranja 3](#_Toc75799102)

[2.1 „Romansa“ i „realizam“ 3](#_Toc75799103)

[2.3 „Izmještanje“ 5](#_Toc75799104)

[3. Lucićeva Robinja kao romansa 7](#_Toc75799105)

[3.1 Mitska struktura priče 8](#_Toc75799106)

[3.2 Robinja kao romantična junakinja 13](#_Toc75799107)

[4. Realistički elementi i postupci *izmještanja* 15](#_Toc75799108)

[4.1 Posveta 15](#_Toc75799109)

[4.2 Pseudohistorizacija 17](#_Toc75799110)

[4.3 Lokalizacija i panegirički tonovi 18](#_Toc75799111)

[4.5 Realistički aspekt braka i „nesretni stjecaj“ 21](#_Toc75799112)

[4.4 Realistički aspekt nevinosti i farsički elementi 26](#_Toc75799113)

[5. Zaključak 30](#_Toc75799114)

[Popis literature 31](#_Toc75799115)

[Sažetak 34](#_Toc75799116)

[Abstract 35](#_Toc75799117)

# 1. Uvod

Ideja za ovaj rad javila se za vrijeme pohađanja dvaju kolegija s Katedre za stariju hrvatsku književnost: „Hrvatska renesansna drama – poetološka i kulturološka čitanja“ te „Ranonovovjekovna hrvatska književnost između estetike i ideologije“. Teza o svojevrsnoj polarizaciji, ako ne unutar samih književnih djela naše starije književnosti, onda zasigurno kritičkih pristupa koji s vremenskom distancom toj književnosti prilaze, bila je provodna nit, određena okosnica predavanja u sklopu spomenutih kolegija. Svijest o toj dvojnosti te određeni problemi i paradoksi koji su se javljali pri čitanju *Robinje* Hanibala Lucića, poslužili su kao inspiracija za analizu koja slijedi.

Da se dva načina promatranja književnosti (kontekstualni te imantentistički) mogu na neki način dovesti u vezu uz korištenje poznatih interpretativnih postupaka, bilo je polazišna ideja za ovaj rad. Načini kojima se u *Robinji* oblikuje ljubavna priča prvi su poslužili kao poticaj za neku vrstu strukturalne analize. Prvotno njihova prepoznatljivost i očekivanost (iz današnje perspektive), a onda i njihova paradoksalnost te začudnost. Potreba da se uočene strukture ljubavnoga zapleta uklope u širi kontekst (književnopovijesni, ali i kontekst ostatka drame) odvela nas je do radova poznatoga kanadskog teoretičara književnosti Northropa Fryea. Fryeva je teorija nudila metodološku aparaturu kojom bismo elemente ljubavne priče uklopili u obje verzije „šire slike“, promatrajući *Robinju* istovremeno na dva načina: kao djelo koje nastaje u specifičnom izvanknjiževnom kontekstu te kao tekst sa vlastitim obrascima, prepoznatljivim postupcima, ali i posebnostima. Ti obrasci u našem slučaju neće biti samo književni toposi, figure i poznati literarni postupci nego u prvome redu mitski okvir u Fryeovu smislu. To je perspektiva iz koje Lucićeva *Robinja* još nije bila promotrena. Analiza će pokazati kako se uz pomoć takvog pristupa može baciti novo svjetlo na način na koji u našoj renesansnoj književnosti izvanknjiževni sadržaji bivaju uvjetovani književnim strukturama, navadama i obrascima.

Frye u povijesti proučavanja književnosti figurira kao tvorac svojevrsnog manifesta tzv. „arhetipske kritike“ (Biti, 2000: 17), iako sam nije volio svoj rad etiketirati tim terminom. Arhetipskoj ga kritici približava razumijevanje mita kao temeljnog obrasca (u zapletu, ali i likovima, atmosferi, simbolizaciji itd.) koji se može prepoznati kroz čitavu književnu povijest u različitim oblicima (v. ibid: 318), ali od onodobnih ga zagovaratelja iste škole izdvaja mnogo toga. U kapitalnom djelu pod naslovom *Anatomija kritike* (1957) zadužio je znanost o književnosti svojim multiperspektivnim pristupom, razrađenom tipologijom, brojnim književnoteorijskim terminima koji se koriste i danas.[[1]](#footnote-1) U našoj ćemo se analizi služiti prvenstveno *Anatomijom* te studijom iz 1976. pod naslovom *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance.*

Fryeovi pojmovi koji su bitni za analizu koja slijedi posebno će biti opisani u drugome poglavlju. Primarno je riječ o pojmovima „romansa“, „realizam“ te „izmještanje“ na koje će se nadovezati i nekoliko drugih koji će nam pomoći u analizi. To će se poglavlje također baviti određenim metodološkim te širim književnoteorijskim pretpostavkama i problemima do kojih dovodi navedeni pristup, a u skladu s tim spomenut ćemo i Fryeve kritičare. U trećem poglavlju, služeći se konkretnim Lucićevim tekstom, pokušat ćemo prikazati romantičku strukturu priče o Robinji koju ćemo izvesti iz dramskih događanja i Robinjina izvještavanja. Također ćemo opisati načine na koje se Robinja kao lik uklapa u Fryev opis romantične junakinje. U četvrtom poglavlju Robinjom ćemo se baviti iz perspektive „realizma“. Prvo ćemo, potaknuti načinom na koji Manfred Pfister opisuje „sekundarne tekstove“, posvetiti nekoliko redaka *Posveti*, a potpoglavlja koja će uslijediti bavit će se pojedinim aspektima: pseudohistorizacijom, lokalizacijom, panegiričkim tonovima, modelima braka te farsičkim elementima.

Valja naglasiti kako će u analizi Fryevi pojmovi u određenoj mjeri zasigurno biti korišteni proizvoljno, simplificirano te „zdravo za gotovo“, u danas možda zastarjelom pokušaju da se opiše kako funkcionira književno djelo ili barem kako funkcioniraju neki njegovi dijelovi. Takav se pokušaj može činiti bliskim nekim Fryevim širim sinkretističkim teorijskim idejama[[2]](#footnote-2) o stvaranju sveobuhvatnog metodološkog sustava asimilacijom različitih pristupa. No u pozadini analize nije pretpostavka o mogućnosti stvaranja modela koji bi bio podoban za interpretaciju svakog književnog djela nego prije ideja o kombiniranju pristupa koje je funkcionalno upravo s obzirom na djelo koje je u fokusu analize odnosno aspekt toga djela koji je u interesu proučavatelja.

# 2. Teorijska i metodološka razmatranja

Zbog njihove široke rasprostranjenosti i uporabe, ne samo u proučavanju književnosti nego i u kulturi uopće, bitno je odmah na početku objasniti pojmove iz naslova i kontekst u kojemu će ti pojmovi biti korišteni u analizi. Također ćemo se ukratko pozabaviti i ostalim terminima koje ćemo preuzeti od Fryea, a koji svoje provodne ideje često modificira, oblikuje, naziva drugačijim imenima (ali i istim imenom često naziva različite pojave). Te se modifikacije značenja pojmova događaju i iz jednog eseja *Anatomije* u drugi, dakle isti termin u različitim esejima često zadobiva modificirano značenje zbog promijenjenog konteksta tj. perspektive. Multiperspektivnost[[3]](#footnote-3) (prvenstveno u klasifikacijskom smislu) koja karakterizira *Anatomiju* čini ponavljajuće pojmove nestabilnima, a tomu doprinosi i njihova raspršena argumentacija. Za cjelovite „definicije“ određenih pojmova valjalo bi pročešljati ne samo *Anatomiju* nego čitav Fryeov opus. Upravo zbog toga smatramo da valja težiti određenoj preciznosti u onoj mjeri u kojoj je to moguće. Zbog toga ponovno ističemo kako je moguće da spomenuti pojmovi neće uvijek biti korišteni tako da se u obzir uzimaju sve nijanse značenja koje u sklopu cjelovite Fryeove teorije posjeduju. Određeno „kasapljenje“ u danom je kontekstu gotovo pa neizbježno, ali cilj je ipak pružiti određenu pojmovnu elaboraciju i izbjeći simplifikacijsku krajnost i svojevrsne „instant Frye“[[4]](#footnote-4) trenutke koliko je god to moguće. Ipak, svojevrsnu „strukturalističku redalicu“ i „ispunjavanje otprije zadanih kućica u ustroju“ (kako te postupke naziva Dean Slavić [v. 2019: 560]) nećemo moći u potpunosti izbjeći.

## 2.1 „Romansa“ i „realizam“

Pokušajmo za početak definirati naslovne pojmove. Koncepti označeni terminima „romansa“ i „realizam“ provlače se već kroz *Anatomiju kritike*, poglavito kroz prvi esej, ali svoje će dodatno pojašnjenje dobiti u detaljnijoj studiji o romansi koju Frye objavljuje dvadeset godina nakon *Anatomije* pod naslovom *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Tu će Frye uputiti i na autora od kojega je crpio inspiraciju, američkog pjesnika Wallaca Stevensa, u teorijskom kontekstu najpoznatijega kao posvećenog proučavatelja odnosa imaginacije, tj. mašte (*imagination*) i stvarnosti (*reality*).[[5]](#footnote-5) Ni Stevens nije u pravom smislu riječi rodonačelnik takvih ideja kojih se nit može pratiti od Coleridgea, preko klasičnih njemačkih idealista pa do Schopenhauera i Nietzschea.[[6]](#footnote-6) Frye prilagođava značenja Stevensovih pojmova „imaginacija“ i „stvarnost“ vlastitoj teoriji. Suprotno našem svakodnevnom, intuitivnom shvaćanju te riječi, Frye u „imaginaciji“ pronalazi konvencionalnost, formulaičnost, arhetipičnost kao njene temeljne značajke. „Imaginacija“ tako postaje „romansa“ kao jedan od polova kojima se Frye služi kako bi opisao dvije tendencije „u cjelokupnoj književnosti posljednjih četiri ili pet stoljeća“ (1976: 26). Prvu tendenciju naziva „romantičnom“, a drugu „realističnom“. Romantično se tu odnosi na Fryeovu teoriju romanse, odnosno mit romanse ili „mit ljeta“, a romantičnu tendenciju karakterizira prevlast Stevensove „imaginacije“ u odnosu na „stvarnost“. Riječ je o kreativnoj imaginaciji kojom se varira, kombinira i modificira ono što je za Fryea temeljni mit ili arhetip. Kad govorimo o strukturi, tehnici pisanja, o načinu na koji je priča ispričana, mi se nalazimo, reći će Frye, u domeni romanse, području u kojemu je priča samo priča. S druge strane, „realizam“ teži „reprezentaciji“, obilježen je potrebom da se kaže nešto o izvanknjiževnoj zbilji i životu, bio to socio-politički kontekst ili kakva druga vrsta „mudrosti“ ili uvida.

Ako bismo pojmove „poetološko“, „kulturološko“ te „estetika“ i „ideologija“ shvatili najšire moguće, oni bi u određenoj mjeri mogli obuhvaćati pojmove „romansa“ i „realizam“[[7]](#footnote-7). Razlog zbog kojega ih nećemo u ovome radu koristiti jest okvir mita koji će nam poslužiti u analizi, odnosno specifičnost onoga što Frye označava pojmom „romansa“, a koji bi poistovjećivanjem s općim pojmovima kao što su „estetika“ ili „poetika“ izgubio svoje značenje.

Treba razlikovati pojam romanse iz povijesne perspektive *Prvoga eseja* od romanse kao „dijalektičke tendencije“ (Denham, 1978: 60). U tom eseju Frye (na tragu Aristotela) izdvaja junakovu moć djelovanja kao kriterij za klasifikaciju fikcionalne književnosti te razlikuje pet modusa[[8]](#footnote-8). Modusi su na određeni način analogni epohama zapadne književnosti pa upravo zbog toga govorimo o povijesnoj perspektivi (*Prvi esej* nazvan je još i *Povijesna kritika: teorija modusa*). U tom kontekstu „romansa“ može podrazumijevati konkretne literarne manifestacije kroz povijest.

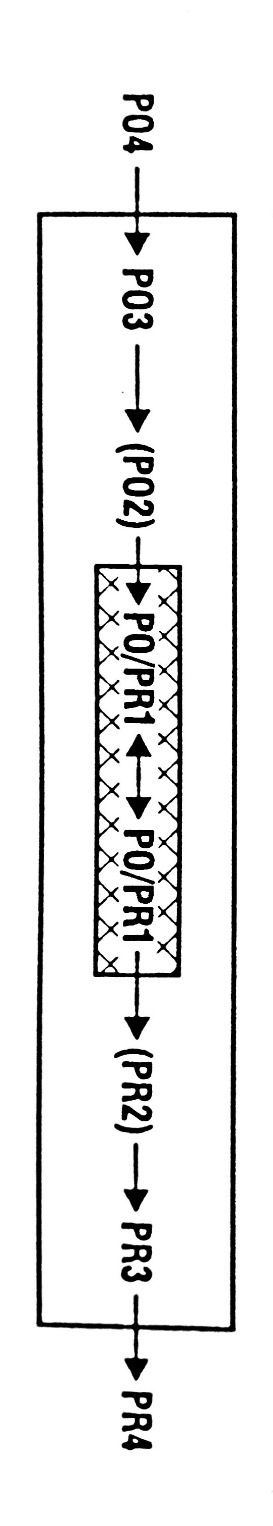
Romansa je također i „tendencija“ koja se odnosi na svekoliko područje između mita i krajnjeg realizma, kao dvaju polova „književne konstrukcije“. Mit je „čista“ formula, shema, arhetip u kojemu baratamo metaforama. Najbolji je primjer mita u zapadnoj civilizaciji, reći će Frye, Biblija. Kako je romansa obilježena kretanjem od mita prema „realizmu“, njezine mitološke strukture dobivaju sloj „životnosti“ (stvarnosti, suvremenosti, aktualnosti) pa tako metafore postaju poredbe. Dakle, pojam „romansa“ u ovome se kontekstu odnosi na kretanje između dvije krajnosti: mitološkog svijeta sveopće metaforike s jedne strane te realističkog svijeta poredbe s druge strane (v. Frye, 2000: 157). Kako ćemo se u analizi pod pojmom „romansa“ većinom referirati na romantičke formule i strukture (koje je Frye opisao u *Trećemu eseju*, naslovljenom *Arhetipska kritika: teorija mitova*), treba istaknuti kako taj pojam neće označavati „čisti“ mit. Povremeno ćemo ukazivati na trenutke u kojima se Lucićeva *Robinja* takvome mitu približava, ali ona se s takvim mitom ne može identificirati jer je, kad je riječ o „romansi“, dijalektika uvijek prisutna.

## 2.3 „Izmještanje“

Ranije navedena dijalektika svjedoči o stalnoj interferenciji, tj. prisutnosti polova (mitskog te realističkog). Put od mita prema realizmu odvija se postupkom izmještanja. Frye terminom „izmještanje“ (*displacement*) označava načine ili tehnike uz pomoć kojih se imaginacija i njezine formule prilagođavaju „životu“.[[9]](#footnote-9) Izmještanje je postupak kojim se mit kao temeljna podloga mijenja u smjeru uvjerljivosti, aktualnosti, „moralne prihvatljivosti“ (v. Denham, 1978: 64). Rječnikom *Anatomije*: „Središnje je načelo izmještanja da ono što se u mitu može metaforički poistovjetiti, u romansi može biti povezano jedino nekim oblikom poredbe: analogijom, značajnom asocijacijom, slučajnim popratnim slikama i tomu slično“ (157).

Nismo do sada spomenuli poglavlje *Anatomije* pod naslovom *Tematski modusi* u kojemu se teorijska problematika spomenute dijalektike također razrađuje, ali ovaj puta izmijenjenim terminima te iz nešto drugačije perspektive, oslanjajući se izravno na Aristotelove vidove pjesništva. Sukladno s tim, Frye književnost dijeli na „fikcionalnu“ i „tematsku“ s tim da (slično kao i u slučaju opreke „romantično“ *vs.* “realistično“) djela ne mogu biti samo tematska ili samo fikcionalna, nego su oba aspekta uvijek prisutna, a koji je od njih dominantan ovisi često samo o interpretaciji. Tematska književnost odaje piščev idejni interes, temu (*dianoia*), misao usmjerenu prema čitatelju tj. „vanjski odnos“ između pisca i piščeva društva, dok je primarni interes „fikcionalne književnosti“ sama fabula, odnosno odnos junaka i junakova društva (v. Frye, 2000: 66). Isti koncepti bit će prisutni i u različitim kasnijim modelima pripovjedne komunikacije.

Fryevo razlikovanje „unutarnjeg fikcionalnog odnosa“ te „vanjskog odnosa“ moglo bi se, između ostalog, usporediti s komunikacijskim modelom dramskih tekstova koji je razradio Manfred Pfister. U tom bi dramskom modelu spomenuti odnosi postali dva temeljna komunikacijska sistema: unutarnji (između dramskih figura, dvostruko iscrtkano polje na Slici 1.) i vanjski (između autora i publike, PO4 – PR4 [v. 1998: 25]).



Slika 1. (Pfister, 1998: 25)

Tematski se dakle interes odnosi na Pfisterov vanjski komunikacijski sustav. U drami ne postoji posredujući sustav (PO2 – PR2) kao u narativnom modelu u kojemu ga utjelovljuje pripovjedač. Njegova se funkcija u dramskom modelu nadomješta određenim „epskim“ strukturama: alegorijskim likovima, paratekstom, uvodima, prolozima, komentarima (v. ibid: 4) te tzv. autorskim „sekundarnim tekstovima“, dijelovima koji se ne mogu u potpunosti prenijeti na scenu (ibid: 72). Među takve dijelove spadaju npr. različite scenske upute, najave, predgovori pa i posvete, elementi kojima dramski autor često artikulira ono što bi inače ostvario pripovjedačkom instancom. Pfister u takvim dijelovima vidi i potencijal za autorske intervencije na idejnom, misaonom, tj. konceptualnom planu,[[10]](#footnote-10) pa bismo, koristeći se Fryeovim rječnikom, mogli reći kako su takvi dijelovi vrlo često izrazito „tematski“ nabijeni, odnosno da se često bave odgovaranjem na pitanje: „Koji je *smisao* priče?“ (v. Frye, 2000: 67). Iako izmještanje ne bismo mogli u potpunosti definirati kao premještanje naglaska s „unutarnjeg“ na „vanjski“ odnos, takva analogija može poslužiti kao još jedna ilustracija naše polazišne perspektive.

Analizu ipak započinjemo „romantičkim“ elementima, a kao argumentacija za to poslužit će nam sljedeće Fryeve riječi u kojima ističe važnost ovakvoga redoslijeda:

There is still a strong tendency to avoid problems of technique and design and structure in fiction, and to concentrate on what the book talks about rather than on what it actually presents. It is still not generally understood either that “reality” in literature cannot be presented at all except within the conventions of literary structure, and that those conventions must be understood first“ (1976: 31).

# 3. Lucićeva *Robinja* kao romansa

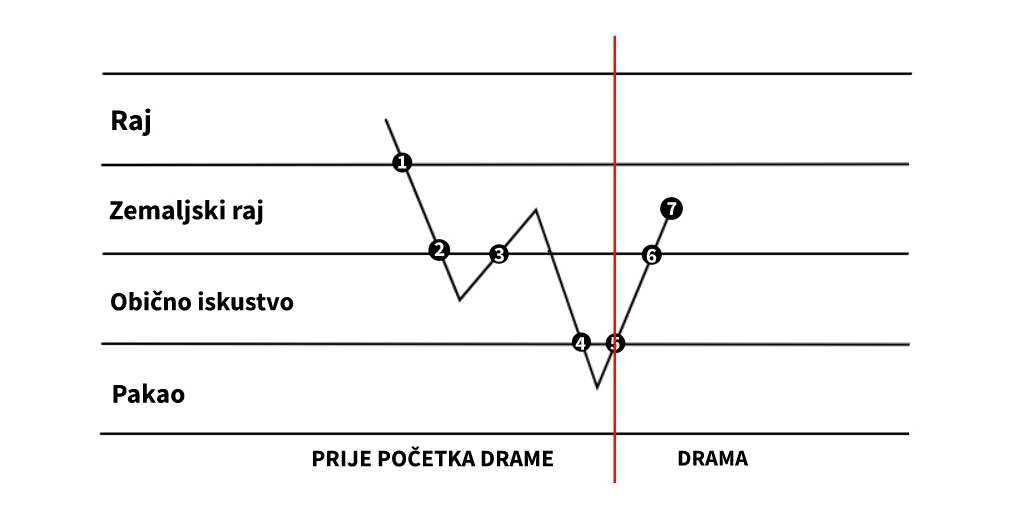
Upravo na temelju razrađenih Fryevih pojmova (te s njima povezanog Pfisterova modela drame) pristupit ćemo *Robinji* Hanibala Lucića, našem „jedinom, ali i blistavom“ (Batušić, 1978: 42) primjeru ranorenesansne svjetovne drame prikazivane vjerojatno oko 1530. u vrijeme poklada. Još uvijek čvrsto oslonjena na srednjovjekovno naslijeđe, *Robinja* se svojim obilježjima i „duhom“ približava renesansnim načelima (v. Mrdeža, 1987).

Radnja drame započinje u Dubrovniku, u trenutku kada mladi Derenčin otkupljuje Robinju. Naime, Derenčin (fiktivni unuk/nećak poznatoga hrvatskoga bana) je prije Robinjine otmice bio njezin udvarač i prošao je bez uspjeha. On već neko vrijeme traga za voljenom Robinjom (fiktivnom kćeri Bana Vlaska) koju su oteli Turci. Derenčin oslobađa Robinju bez njenoga znanja i prerušava se u trgovca kako bi kroz razgovor s njom saznao je li njegova ljubav uzvraćena. Robinja u razgovoru priznaje kako voli Derenčina te kako se prema njemu ponijela hladno zbog toga što njezinu ruku nije isprosio od ugarskoga kralja koji je postao Robinjin skrbnik nakon smrti Bana Vlaska. Trgovac obećava Robinju osloboditi ako ona pristane na brak s Derenčinom, što ona i čini. Iz izlaganja sluškinje Pere saznajemo kako izgleda komičko prepoznavanje, Derenčin se otkriva Robinji, slijedi svadbena svečanost i govor Vlastelina u čast Dubrovniku.

## 3.1 Mitska struktura priče

Ranije smo napomenuli kako ćemo pod pojmom romanse razumijevati određene formule. Glavni je element romanse pustolovina,[[11]](#footnote-11) a iako književni oblici mogu sadržavati više manjih pustolovina, među njima se obično može prepoznati ona glavna koju Frye naziva „mitom potrage“ (2000: 213), a koja se sastoji od sljedećih obrazaca: *agon* ili sukob, *pathos* ili smrt, s*paragmos* ili rastragavanje te *anagnorisis* ili prepoznavanje (ibid: 219). Možemo uvjetno reći kako se ovdje radi o dijakronijskim aspektima romanse, o postajama koje junak prolazi unutar svoje pustolovine.

Frye istovremeno prepoznaje četiri glavne razine unutar strukture romanse[[12]](#footnote-12) za koje bismo, također uvjetno, mogli reći da funkcioniraju na sinkronijskoj osi jer je riječ o „svjetovima“ koje junak privremeno „posjećuje“ krećući se među spomenutim „dijakronijskim“ postajama. Prvu, najvišu razinu čini božanski raj. Njega nastanjuje Bog, a prostorno je najčešće obilježen metaforama neba, mjeseca, zvijezda itd. Na drugoj razini nalazi se zemaljski raj, odnosno Edenski vrt, najviše mjesto na zemlji, obilježeno idiličnim i arkadijskim imaginarijem, ali i neizbježnim ljudskim padom. Treći je nivo područje običnog iskustva na koje su se navikli biljni i životinjski svijet, ali ne i čovjek. Čovjek konstantno teži drugoj razini, njegovu prirodnom staništu koje mu je namijenio Bog.[[13]](#footnote-13) Četvrti je nivo mjesto demonskih slika, odnosno pakla.



Slika 2.

Narativni, „dijakronijski“ tijek istovremeno je kretanje među „sinkronijskim“ razinama u dva smjera: silaznom i uzlaznom. Ta su dva smjera jasno vidljiva na slici (Slika 2.), a horizontalna os ovdje je postavljena uvjetno. Ona može u određenom smislu prikazivati vrijeme, ali vrlo neprecizno i općenito. Njezin je primarni cilj predstaviti dramsku radnju unutar cjelovite priče o Robinji, ali i okvirnom skokovitošću ilustrirati bitno „romantično“ obilježje. Frye zaključuje kako romansa teži kretanju „od jedne diskontinuirane epizode do druge“ (1976: 34), ona je „senzacionalna“ (ibid: 34) i ne traži jasna objašnjenja za uzroke vertikalnih pomaka. „Realizam“, s druge strane, ima potrebu ukloniti ili barem izbjeći svaku slučajnost, više pažnje posvećuje horizontali, kauzalnosti i kompleksnijim moralnim preokupacijama likova. „Realistične“ tehnike produljuju priču na horizontalnoj osi, a „romansa“ je usmjerena na vertikalne skokove, na prijelaze između razina, na iznimne događaje prema kojima se likovi lako vrijednosno određuju (što je indikativno za spomenuti problem interferencije „romanse“ i „realizma“, pogotovo za starije književnosti). Primjenjujući takvu Fryevu argumentaciju na pripovjedni tekst, u određenom bismo si smislu mogli pomoći i Tomaševskijevom razdiobom motiva na statične i dinamične pri čemu bi statični bili bliže realističkom polu, a dinamični romantičnome. Na sličan bi se način i neki retardacijski postupci mogli poistovjetiti sa „realističkim“ tehnikama. Iako se ovdje bavimo dramskim modelom koji ne funkcionira po načelima pripovjednoga, možemo naslutiti u kojim ćemo dijelovima pronaći najjasnije izražen „realistički“ pol: u prostorima između skokova. Valja ovdje ponovno spomenuti potencijal „realističkog“ tumačenja upravo onoga što su za Fryea temeljni elementi „romanse“, ali to su granice na kojima će analiza većinom, možda naivno, zastajati.

Na Slici 2. kronološki je prikazana cjelovita priča Lucićeve *Robinje,* odnosno njezina fabula. Brojevima su označeni vertikalni prijelazi među razinama, a crvena crta označava početak dramske radnje. Česti prijelazi, apokaliptički i demonski obrasci sa svojim imaginarijima te osobine glavnih likova svjedoče o izrazitoj „romantičnosti“ Lucićeve drame. Prvi prijelaz (označen brojem 1) postavljen je također uvjetno jer nije izravno opisan, ali se može implicirati iz priče. Riječ je o prijelazu iz božanskog raja u onaj zemaljski, a taj je silazak, prema Fryeu, najčešće sadržan u priči o rođenju junaka koji ima dva oca (v. 1976: 65). Iako Robinja ne spominje izravno svoje rođenje, nakon smrti biološkoga oca (Bana Vlaska), zauzimanjem ugarskoga kralja ona dobiva drugoga oca, a njezin boravak u mladalačkom Edenu impliciran je padom (broj 2) uslijed šokantne Vlaskove smrti („I parva bî mi toj šiba kâ me šinu“ [*Robinja*, II, 240]). Drugim riječima, imaginarij božanskoga raja nije ekspliciran u Lucićevoj drami, ali tu razinu ovdje prepoznajemo kao idealizirano stanje prije „parve šibe“. Jasno artikuliranje uopće prvoga događaja s negativnom konotacijom podrazumijeva postojanje stanja u kojemu se još ništa „loše“ nikada nije dogodilo odnosno stanje božanskoga raja prije „pada“.

Robinjina fabula nakon toga dobiva uzlaznu putanju kraljevim zauzimanjem (broj 3). Naime, nakon smrti Bana Vlaska kojega je poznavao i poštovao, kralj je Robinjinu obitelj materijalno osigurao, a prema Robinji se ponio kao prema vlastitoj kćeri pružajući joj ljubav i očinsku zaštitu. Robinja tako prelazi u zemaljski raj reprezentativno prikazan pastoralnim motivima izmještenima lokalizacijom (*Robinja*, II, 265-280), odnosno ona boravi u idiličnom pejzažu smještenom na području gdje se Sava ulijeva u Dunav. Slijedi ključni događaj romanse, veliki silazak ili „pustolovina“, odnosno zarobljavanje junakinje (broj 4).

Pad iz Edena najčešće uključuje neku vrstu prekida svijesti i slike sna, a u vanjskom smislu promjenu socijalnog okruženja često upravo putem zarobljavanja (v. Frye, 1976: 67) i gubitka identiteta. Robinjina priča prati tu formulu gotovo paradigmatski. Za vrijeme odmora, uživajući u društvu svojih služavki, Robinja zaspe pod stablom i usne kako je košuta koju po planini love vukovi. Robinja se u strahu budi i biva okružena Turcima koji odsijecaju glavu jednoj od sluškinja. Turci odvode Robinju u ropstvo i tu počinje Robinjin „pakao“. Njeno se okruženje potpuno mijenja, više nije okružena prijateljicama i služavkama nego otmičarima, a *locus amoenus* postaje odjednom *locus horridus*. Turci su nasilni, ponašaju se prema Robinji kao prema životinji, ona je očajna i priželjkuje smrt. Već Robinjino uspoređivanje vlastita života sa životinjskim može se čitati kao vrsta gubitka identiteta, ali nakon toga, kao još bolji primjer, dolazi vrlo lijepa slika Robinje koja se ogleda u rijeci i srami se promjena na vlastitom licu:

Po zakon živine, o travi ter vodi.

Sad naga i bosa sila m' je da hoju

Jutrom kad je rosa i obdan po znoju.

Jer vridne me svite, mâ mladost ke nosi,

Sve mi su raznite od zlih martolosi,

Pustinjom kî hode ter zimnu i gladnu

Vezanu me vode u ruhu pritamnu.

Ter kad mi goda se broditi se rikom

I doli poda se pozriti ponikom,

Umiru od srama, od jada umiram,

Ni mogu tuj sama da na se poziram,

Videći gdi vlase zlate sam istargla

I gardo niza se pustivši razvargla,

Videći u strahu lica problidila

Kakono u prahu jabuka prizrila.

(*Robinja*, II, 298–312)

Posebno je zanimljiv Robinjin san koji paradigmatski anticipira nepoželjne događaje. San sadrži slike lova i najavljuje drastičan silazak te promjenu konteksta, ali Robinjin san nosi i konkretnija značenja. Fryeova formula sna uključuje viteza koji u lovu na srnu zaluta i ostaje zarobljen u strašnoj atmosferi šume. Lovac koji lovi vrlo je blizu, tvrdi Frye, slikama metamorfoze, odnosno pretvorbe lovca u životinju, a takvi snovi općenito nose određeni erotski naboj (v. 1976: 68). U Lucićevoj varijaciji formule taj je naboj dodatno potenciran. Robinja je u snu košuta koja bježi od vukova. Vukovi ju slijede po planini, ona se sklanja s putova i pokušava im umaći, ali u jednom trenutku nalazi se okružena te se tada budi. Uloge su ovdje obrnute, junakinja je ona koja biva lovljena, a metamorfoza je izravno implicirana u Robinjinu preuzimanju životinjskog obličja („Ter kako košuta od staze do staze…“ [*Robinja*, II, 373]). Naravno da takav san najavljuje bliski susret sa smrću, ali on najavljuje i mogući susret s nečime što je za junakinju konvencionalne romanse gore od smrti: sa silovanjem tj. nasilnim gubitkom djevičanstva.[[14]](#footnote-14) Tema djevičanstva jedna je od glavnih tema romanse kako ju opisuje Frye, a također je prisutna i u Lucićevoj drami.[[15]](#footnote-15)

Slijedi ponovni uspon, Derenčinovo oslobađanje, odnosno otkupljivanje (broj 5) kojim započinje radnja drame i proces povratka Robinjina originalnog identiteta. Radnja se uspinje formulom prepoznavanja (broj 6) sve do komičkog edenskog društva povezanog s proslavom vjenčanja i završnim govorima i završnim govorima (broj 7). Način na koji priča o Robinji prati romantičke obrasce mogao bi se uz Fryeove iscrpne primjere još mnogo opsežnije opisati,[[16]](#footnote-16) ali nas ne zanima samo uklapanje dramske radnje u obrasce određenog mita nego i upliv „realizma“ tj. postupci izmještanja.

Radnja same drame čini uzlaznu putanju, odnosno sadrži dva ključna uspona, iz demonskoga svijeta u svakodnevni putem oslobađanja Robinje te uspon u Eden prepoznavanjem i vjenčanjem. Takvo kretanje Lucićevu dramu približava komediji, točnije trećoj fazi Fryeva temeljnog *mythoi*.[[17]](#footnote-17)Komički obrazac može ići u dva smjera ovisno o tome je li u središtu interesa prepreka ili komičko razrješenje: „Postoje dva načina razrade oblika komedije: staviti glavni naglasak na likove-prepreke, ili pak naglasiti prizore prepoznavanja i izmirenja. Prvi je način opća tendencija komičke ironije, satire, realizma i studija o običajima; drugi je tendencija šekspirske i drugih tipova romantičke komedije“ (Frye 2000: 190). Sukladno tome dobivamo dvije vrste komedije, a Lucićeva svakako spada u „romantičnu“.

Prepoznavanje i izmirenje leži u Robinjinu oslobođenju, otkrivanju Derenčinova identiteta i obnovi vlastitog, u svadbenoj svečanosti, posteljnom obredu te završnim govorima. Kako je Robinja oslobođena već na početku dramske radnje nakon čega slijede spomenuti događaji koji su pozitivnoga predznaka (nepovoljni su događaji dio priče koji prethodi samoj radnji), u nastavku ćemo analize povremeno govoriti o „romantičkoj komediji“ ili „komičkoj fazi romanse“.

## 3.2 Robinja kao romantična junakinja

Robinjin lik još nam je jedna potvrda da se nalazimo u domeni „romantične“, šekspirijanske (prije Shakespearea) komedije. Sljedeće strukture koje Frye vezuje uz romantičnu heroinu to nam dokazuju: položaj žrtve kao posljedica očeva nemara ili ludosti (v. 1976: 55), djevičanstvo branjeno od ugroze doslovnog ili simboličkog silovanja (ibid: 56), otkriće identiteta koje ju oslobađa od ropstva/prostitucije, odnosno isticanje oscilacije između ropstva i slobode (ibid: 51) te završetak ciklusa matrimonijalizacijom s heroinom kao mladom (ibid: 54). Kako je djevičanstvo najbitniji faktor kojemu Frye posvećuje najviše pozornosti, u namjeri da dokažemo Robinjinu „romantičnost“, u opisu koji slijedi najviše ćemo se voditi tim kriterijem. Ostale spomenute strukture jednostavnije je prepoznati pa ćemo samo uputiti na dijelove dramske radnje koji su im analogni.

Robinjin pravi otac nije nemaran niti lud, ali on rano umire, pa je rezultat sličan, ona privremeno ostaje bez očinske zaštite. Djevičanstvo je motiv koji je izrazito bitan u pustolovini romantične junakinje, a u *Robinji* se on tematizira preko prepričavanja posteljnoga obreda (o obredu govori sluškinja Pera u završnom, trećem činu). Ta je scena izrazito zanimljiva zbog neočekivanoga tona, a o njoj ćemo detaljnije govoriti u poglavlju o „realizmu“. Moglo bi se reći kako postoji još scena u *Robinji* u kojima je djevičanstvo kao tema latentno prisutno, pa bi tu mogli ubrojiti i već spomenuti Robinjin san, a Slobodan Prosperov Novak (1987) u svojoj interpretaciji naglašava upravo temu djevičanstva kao osnovni problem te cijeli razgovor Robinje i Derenčina u drugome činu tumači kao Derenčinovo ispitivanje Robinjine nevinosti. Sljedeće Fryeve rečenice poslužit će nam kao dodatna argumentacija za važnost problema nevinosti u okviru „romanse“ te kao podloga za sve što ćemo o tom problemu govoriti kasnije u kontekstu „realizma“:

The heroine’s virginity, on the other hand, is associated with the stresses and complications she has to go through before marriage, and which constitute the story  
proper. She may of course be married, as she is in the *Odyssey* or in  
Chaucer’s *Franklin’s Tale*, but there her loyalty to her husband puts her  
symbolically in the same situation. Virginity or married loyalty is her  
normal state during the endurance, suffering, suspense, and terror which  
precede her real life after the story. The two poles of her career in the  
story, therefore, are her eventual triumph, which usually includes both  
marriage and the recovery of her identity, and, opposite, the point of her  
lowest fortunes, when she is often a sacrificial victim or near victim, threatened with rape or death, if not both. (1976: 54)

Da su tenzija između slobode i ropstva te njoj sukladan gubitak i obnova identiteta u Lucićevoj drami prisutni, ne treba ponovno naglašavati. Dovoljan je naslov drame kao paratekstualni signal da bismo shvatili kako je sloboda, odnosno ropstvo, temeljni činitelj junakinjina identiteta.

Mogli bismo Lucićevu dramu promatrati i kao varijaciju priče o heroini koju salijeću prosci te koja postavljajući zadatak-kušnju odabire najsposobnijega ili najvjernijega. Iz Robinjina izlaganja saznajemo za udvarače koji su joj nekada dolazili pod prozor:

A gdi su mimo dvor koji mi hojahu

I noću pod prozor pisance pojahu?

Pisance u kojih veljahu da sam ja

Kruna i dika njih i sunce kô jim sja.

(*Robinja*, II, 407–410)

Među tim je udvaračima bio i Derenčin, a Robinja zaključuje, ne znajući u tom trenutku da ju je on izbavio iz ropstva, kako je njezina hladnoća prema svima bila ispravna jer ju nitko od njih nije došao spasiti. Na kraju joj Derenčin postaje i bračni partner, pa među proscima ipak dobiva ruku onaj koji je ispunio zadatak, bez obzira što ga Robinja nije postavila svjesno.

Situacija nije jednostavna jer je riječ o nekoj vrsti odluke u nepovoljnim okolnostima ili, kako ćemo vidjeti u jednom od kasnijih poglavlja, eventualne prisilne odluke ili barem odluke pod utjecajem izvanjske manipulacije i manjka znanja (ono što bi za Pfistera bila „inferiorna svijest“ [v. 1998: 93–95]). Ipak, u okviru priče o proscima, možemo reći kako Robinja ipak dobiva onoga partnera koji joj je namijenjen, bez obzira na sve okolnosti pod kojima se obećanje braka događa.

Završna struktura u tipičnoj priči o romantičnoj junakinji jest matrimonijalizacija, a *Robinja* ni tu ne iznevjerava obrasce. Nakon dokaza o Robinjinoj nevinosti (informaciju posreduje Pera), otvara se svečanost govorima Vlastelina i Kneza koji ne tematiziraju samo slavu Dubrovnika nego i netom sklopljeni brak.

Važno je spomenuti još jedan aspekt romantičkih junakinja koji možemo povezati s Robinjom. Frye ističe tragički aspekt heroizma često prisutan u junakinja koje su obilježene fizičkom slabosti. Takav heroizam dobiva martirološku dimenziju koja podrazumijeva izdržljivost i patnju koji nisu u proturječju sa spomenutom slabosti (1976: 60), a u takav se okvir savršeno uklapa Robinja. Posebno se to odnosi na dio u kojemu Robinja opisuje vlastito zarobljeništvo. Vezana, gladna, gola, bosa te izmučena do neprepoznatljivosti morala je hodati kroz pustinju (*Robinja*, II, 298–312). Osim takve vrste „snage“ nasuprot fizičkoj, Frye ističe varijante u kojima heroine krasi zanatska vještina ili određene intelektualne/psihološke karakteristike poput lukavosti, a česte su i junakinje koje se znaju služiti magijom (ibid: 47). To spominjem zbog dubiozne interpretacije Gorana Pavlića prema kojoj Robinja posjeduje čarobnjačke vještine kojima Turke sprečava da ju siluju (tj. čini ih impotentnima) i predviđa budućnost putem sna (v. 2012: 104–107).

# 4. Realistički elementi i postupci *izmještanja*

U nastavku ćemo se baviti „realističkim“ polom, ali naš primarni interes nije problematizirati realističke sadržaje nego promotriti interferenciju „romanse“ i „realizma“. Promotrit ćemo načine na koje su realistički sadržaji uvjetovani modelom romanse, ali istaknut ćemo i slučaj u kojemu lokalizacija modificira romantičku strukturu. Kao što ćemo vidjeti, riječ je o Dubrovniku koji zbog specifična političkog statusa stvara uvjete za suradnju Derenčina i Turaka.

## 4.1 Posveta

U skladu s Pfisterovim zaključcima o „sekundarnim tekstovima“ kratko ćemo promotriti Lucićevu posvetu Francisku Paladiniću, svjesno ignorirajući svojevrsnu *namjernu zabludu.* Lucićevo je gledanje na vlastito djelo izrazito zanimljivo ne samo zbog prisutne svijesti o dihotomiji koja nas zanima nego, kao i nekoliko drugih predgovora naše starije književnosti, zbog svjedočenja o „duhu vremena“ u jausovskom recepcijskom smislu:[[18]](#footnote-18)

Ja dake, jere sudih da stvar u sebi (istom da bi načinom ne lihala) ne more nego s koristi biti ljudem (takove bo te pisni u pridnje vrime iznaštene biše, i općahu se puku prikaživati samo na konac da - razlike druzih kriposti i pomanjkan'ja slišajući i gledajući - svaki sam sebe i život svoj umiti bude bolje prociniti i srediti), zatim, jer dobro poznajem da me si osobojno tvojim prijaznivim, zalihim i od mene nedostojnim počitan'jem mnogo tvardo obezao, tvojemu hotin'ju ne učiniti zadovoljno za nišće ne mogu.

Horacijevo „prodesse et delectare“ zanimljivo nam je zbog Fryeova povezivanja „romanse“ s popularnom književnošću koja je prema njemu nepravedno osuđivana zbog nedostatka „ozbiljnosti“ (v. 1976: 29–30). Luciću (koji tu nikako nije jedini u našoj starijoj književnosti) bitan je i „način“, ali jasno je da u posveti primat ima „realistička poruka“, iako je vidljiva svijest o obama polovima. U tom smislu Lucić teži statusu „ozbiljnog književnog umjetnika“ dok je njegov krajnji proizvod izuzetno romantički konvencionaliziran. Ta je posveta odličan pokazatelj ranorenesansne estetičke i književnoteorijske svijesti koja barata specifičnom aparaturom te na poseban način tretira „moralno“ i „estetsko“. To je i perspektiva iz koje Frye pristupa književnosti u *Prvome eseju* prema kojemu bi Lucićeva drama pripadala „viskomomimetskom modusu“. U nastavku izdvajam dijelove Fryeva opisa toga modusa koji su indikativni za ovaj kontekst:

Jer, visokomimetski pjesnik prvenstveno je dvorjanik, savjetnik, propovjednik, javni govornik ili majstor ceremonijala… (…) U pravilu je visokomimetski pjesnik sklon o svojoj funkciji razmišljati u odnosu spram društvenog ili božanskog vodstva, budući da je tema vodstva u središtu njegova uobičajenog fikcionalnog modusa. (…) Književni platonizam visokomimetskog razdoblja one je vrste koja tom modusu pristaje. Većina renesansnih humanista snažno osjeća važnost simpozija i dijaloga, odnosno društvenog i obrazovnog aspekta elitne kulture. (2000: 73)

Kako ne bismo zanemarili važnost „estetskog“ pola (u širem značenju od „romanse“), poslužit ćemo se riječima Tomislava Bogdana koji u svojim tekstovima često (v. 2014; 2017) ističe važnost upravo te dimenzije naše starije književnosti:

To je, dakle, ono što se, čini mi se, u određenoj mjeri zaboravlja pri bavljenju renesansnom književnošću – činjenica da se književnost baš u to vrijeme osamostaljuje kao kulturna praksa i kao društveni podsistem (pri čemu, da ne bi bilo zabune, u ovoj prilici naglašavam „osamostaljivanje“, a ne „kulturnu praksu“). Zaboravlja se da su književna djela u to doba sve jače orijentirana prema svojoj estetskoj funkciji te da su podjednako snažno povezana međusobno, spletom unutarknjiževnih odnosa, kao što su povezana i sa zbiljom, ako čak u prosjeku nisu povezanija međusobno. (2017: 144)

Iako u nastavku nećemo posebno problematizirati autorovu intenciju, primarni interes za prenošenje „realističke“ poruke (uz usputnu napomenu koja također pokazuje svijest o „načinu“) kojega iščitavamo iz posvete, poslužit će nam kao uvod za analizu postupaka uz pomoć kojih se upravo takve poruke formuliraju. Točnije, za proučavanje načina na koji „romansa“ sudjeluje u oblikovanju tih poruka.

## 4.2 Pseudohistorizacija

U skladu s dijalektikom kojom smo se bavili u poglavlju o pojmu „romansa“, možemo reći kako Robinja istovremeno figurira kao „romantični“, ali i kao „realistični“ lik. Njenu „romantičnost“ ranije smo opisali, pa ostaje spomenuti neke aspekte njezine „životnosti“, suvremenosti i aktualnosti. Robinjina je „romantičnost“ izmještena ponajprije postupkom (pseudo)historizacije.

Robinja je fiktivna kći povijesne osobe, Bana Vlaska (Blaž Podmanicki ili Blaž Majer/Mađar), junaka narodnih usmenih pjesama i hrvatskog bana, a u njezinu zaštitu nakon Vlaskove smrti staje sam ugarski kralj. Tim postupkom Lucić otvara prostor za „realistične“ sadržaje koji su u velikoj mjeri ugrofilski. To je dio površinskoga „realističkoga“ sloja kojeg je lako uočiti upravo zbog konkretnih povijesnih podataka koji se uvode postupkom (pseudo)historizacije, pa možemo reći da se tu ništa ne „skriva“, barem na planu odnosa „romanse“ i „realizma“. Dubioze, koje ćemo nastojati izbjeći, mogu proizići iz dubljeg ispitivanja samoga sadržaja ovoga sloja (tj. samih ideologema), bez obraćanja pažnje na sam postupak ili neku drugu vrstu unutarknjiževnog fenomena. Pseudohistorizacija ipak može poslužiti kao dobar primjer načina na koji romantički pol funkcionira kao neophodan temelj, a „realistički“ kao dodatni sloj koji je oblikovan s obzirom na okvir kojega je odredila „romansa“.

Frye piše kako „karakter lika ovisi o funkciji“, odnosno „ono što lik jest proizlazi iz onoga što mu valja učiniti u komediji“, a upravo je to određeno strukturom komada (2000: 196), onim što smo nazvali „neophodnim temeljom“. Taj je temelj u našem slučaju struktura romanse, odnosno romantičke komedije. Možemo se zapitati koliko „realistički“ aspekti Robinjina lika utječu na njezinu funkciju. Koliko je ono što Robinja čini uvjetovano činjenicom da je ona kći bana Vlaska? Može se činiti kako je npr. činjenica da ona dobiva pomoć ugarskoga kralja izravna posljedica njezinoga porijekla. Ipak, za strukturu je bitno samo da je ona kći bana i da zbog toga dobiva pomoć kralja, a potpuno je nebitno (u kontekstu „romanse“) to što je riječ o hrvatsko-ugarskome banu ili ugarskome kralju. „Romansa“ ovdje nije „dotaknuta“ političko-ideološkim slojem. Ipak, nisu svi „realistički“ sadržaji u Robinji nefunkcionalni u ovome smislu. Na primjeru lokalizacije dramske radnje na područje Dubrovnika prikazat ćemo jedan potpuno drugačiji odnos romantičkog „temelja“ i „realizma“.

## 4.3 Lokalizacija i panegirički tonovi

Švelec s pravom polemizira s Medinijevom tvrdnjom da „možeš mjesto Dubrovnika metnuti koje ti drago mjesto, pa opet ne će biti potreba da izmijeniš radnju“ (1902: 294) te daje nekoliko protuargumenata (v. Švelec, 1977: 27–29), a između ostaloga spominje i trenutak u kojemu se Derenčin „suzdržava“ da ne napadne Turke.[[19]](#footnote-19) Više je puta spomenuto kako se Lucić ne trudi naročito demonizirati Turke te više pažnje posvećuje izmještanju uzlaznih trenutaka romanse. Ipak, romansa traži da Derenčin oslobodi Robinju, odnosno da se susretne s Turcima. Smještajući radnju u Dubrovnik, Lucić rješava više problema: dobiva priliku proslaviti slobodu grada, tu slobodu iskorištava u gradnji moralne alegorije, ali na taj način još jedanput uspijeva izbjeći sukob s Turcima. Dubrovnik je grad u kojemu je junaku dopušteno da ne napadne Turke jer se nalazimo u komičkoj fazi romanse.[[20]](#footnote-20) Junak ne može biti onaj koji narušava harmoniju takva društva, odnosno Derenčin ne smije izazvati incident kojim će Dubrovčanima ugroziti mir. Dubrovnik nije jedini grad koji je tu ulogu mogao odigrati, ali u kontekstu svih ostalih uloga on jedini ispunjava sve zahtjeve, pa ćemo se složiti sa Švelecom kad kaže da je „Dubrovnik odabran sa sasvim određenim intencijama i iz njih proizlazi bit pjesnikove poruke, i to takve koju nikako ne bi mogao ostvariti da je događaje situirao u koji drugi grad“ (23).

Lokalizaciji bismo uvjetno mogli pripisati durativni prijenos informacija (v. Pfister, 1998: 33–34), ali nas zanima način na koji ta informacija funkcionira u odnosu na romantičke strukture. Dubrovnik je stalno prisutan, ali ne samo kao kulisa. Grad koji vidimo dok se dramska radnja odvija nije samo izolirana pozadina nego on dolazi u vezu i upliće se na „realistički“ način, ali također i u „romantičnu“ razinu koju, na način koji smo pokušali istaknuti, uvjetuje. Drugim riječima, za razliku od pseudohstorizacije Robinjina lika koja funkcionira kao neovisan politički sloj, Dubrovnik kao mjesto radnje „utječe“ na romansu dopuštajući suradnju između „pomagača“ i „protivnika“, Derenčina i Turaka.

Prema Dukiću, *Robinja* je „prvi tekst u hrvatskoj književnosti koji tematizira kršćansko-tursku suradnju“ (Dukić, 2004: 51). Turci su Robinjini otmičari, ali njihovoj demonizaciji drama je posvećena neočekivano malo.[[21]](#footnote-21) Moglo bi se reći kako u samim događanjima Turci nisu protivnici (oni su protivnici u događajima koji prethode drami, a koje Robinja prepričava), Derenčin ih se rješava na samome početku (doduše ne borbom nego pozamašnom količinom dukata). Drama je u vrijednosnom smislu (po pitanju „realističnih“ intervencija) općenito obilježena pozitivnim predznakom i panegiričkim tonovima (kojima se Lucić koristi i u poznatoj pjesmi „U pohvalu grada Dubrovnika“) kojima najviše odgovara upravo uzlazno kretanje i komička faza romanse. Naravno, drama sadrži „realistične“ elemente i u Robinjinu evociranju prošlih događaja, ali oni nemaju toliku težinu kao događaji prikazani na sceni[[22]](#footnote-22) i nije im posvećeno toliko teksta (iako Kombol s pravom uočava kako su neki dijelovi njena izlaganja „za samu dramu i preopširni“ [1961: 126]). U Robinjinu je izlaganju u tom kontekstu najupečatljiviji pastoralni moment koji Lucić ne propušta iskoristiti za izmještanje lokalizirajući ga na ranije spomenuto područje gdje se Sava ulijeva u Dunav (*Robinja*, II, 267-268). S druge strane, ne vidimo da se Lucić u tom kontekstu trudi izmjestiti demonski imaginarij, a imao je priliku. Vrijeme koje je Robinja provela s Turcima moglo mu je poslužiti za različite negativne heteropredodžbe. Lucić je, kad je o političkoj sferi „realizma“ riječ, koncentriran više na modificiranje apokaliptičkih slika nego demonskih koje su rezervirane za situacije u kojima su političke kategorije prisutne samo implicitno. Mislim prvenstveno na situacije očaja za vrijeme zarobljeništva opisanog u Robinjinu izlaganju. Ta su mjesta puna demonskoga imaginarija u kojemu su Turci kao politička kategorija razmjerno malo zastupljeni s obzirom na njihovu ulogu otimača. Na početku drame saznajemo kako je riječ o turskim gusarima pa, iako se izravno ne demoniziraju u Robinjinim replikama, politički kriterij ipak je prisutan. U tom kontekstu riječ je o implicitnoj prisutnosti.

Kad je riječ o lokalizaciji zanimljiv je i pastoralni *locus amoenus* Robinjina života prije otmice koji funkcionira kao svojevrsni *aurea aetas* trenutak u cjelokupnoj njezinoj „fabuli“. Animistički je to pastoralni svijet romanse bliži Fryevim „analogijskim slikama“ (v. 2000: 173) nego apokaliptičkom Gradu rezerviranom za samu dramu (tj. za ono što nije „izvješćivanje“). Komičko kretanje prema rađanju novoga svijeta istovremeno je i udaljavanje od zlatnoga doba koji je prisutan u sjećanju. Frye takvu strukturu uspoređuje s trodijelnom pjesmom (ABA) i napominje kako prve faze najčešće uopće nema tj. ona nije prikazana, ali publika ima svijest o njoj („publika naprosto shvaća idealno stanje stvari za koje zna da je bolje negoli ono što se prikazuje u komadu, i koje prepoznaje kao slično onomu kamo vodi radnja“ [ibid: 195]). Lucić pak ne propušta iskoristiti potencijal takva mjesta za „realističku“ intervenciju. Dakle, i Dubrovnik i mjesto gdje Sava utječe u Dunav prikazani su pozitivno, možemo reći utopijski. U nastavku ćemo pokušati opisati način na koji strukture komičke romanse stvaraju uvjete za takve predodžbe.

Što odvaja Lucićevu *Robinju* od ostalih priča s istom temom? Između ostaloga, činjenica da drama počinje u trenutku kad Derenčin oslobađa glavnu junakinju. Razlog tome nije svjesno poigravanje mitom ljeta nego renesansna konvencija[[23]](#footnote-23)(v. Švelec, 1977: 35). Ipak, takva situacija na određeni način varira mit, modificira ga te omogućava određene „realističke“ umetke, odnosno izmještanje. Jednostavnije rečeno, Lucić uzima temeljnu priču o robinji[[24]](#footnote-24) (koja je, iz Fryeove vizure, dio još dubljih struktura) i prilagođava ju na način koji će mu omogućiti da kaže nešto i o izvanknjiževnoj zbilji.

S obzirom na izloženo, logično je da Luciću odgovara komička faza romanse jer tako dobiva priliku u uzlaznu putanju uklopiti npr. govore vlastelina i kneza ili, ako je riječ primarno o „ljubavnoj mudrosti“, završni bračni pir. Teško je reći odabire li Lucić svjesno tu fazu. Naravno da on nije mogao imati znanje o njoj kao o „komičkoj fazi romanse“, ali je moguće da je imao svijest o određenim strukturama za koje je smatrao da odgovaraju njegovim moralno/političkim namjerama.

Za dodatno objašnjenje faze o kojoj govorimo poslužit ćemo se Denhamovim riječima:

What is real in the comic ending, then, is actually the ideal, even though the nature of the ideal is seldom precisely specified. We can best understand this, Frye says, as the negative of whatever the now-defeated blocking characters have stood for, which is some form of the absurd. This is why our reaction to the typical comic ending involves not so much a moral condemnation of these characters (they are not villains) as it does a social judgment against their absurdity (AC, 167–68). The question of dramatic resolution, then, lies at the heart of Frye’s analysis of comic structure; his discussion keeps returning to the issue of what the comic action moves toward: the new society created at the end. We shall see the reason for this emphasis on the *anagnorisis* shortly. (1978: 71)

U Lucićevoj *Robinji* karakter završnoga društva[[25]](#footnote-25) također se ne oblikuje toliko dominantno u odnosu na demoniziranog protivnika. Na strani novoga društva bili bi sljedeći motivi: sloboda, mir, slavlje, djevičanstvo, ljubav, svi obuhvaćeni pojmom Grada, tj. Dubrovnika, a s druge bi strane bilo ropstvo, nasilje, oduzeta nevinost i pohota, obilježeni turskim predznakom. *Robinjino* je novo društvo negacija suprotnih kategorija koje se utjelovljuju u turskim gusarima, ali, isto kao u ranije spomenutom primjeru, političko-etnička kategorija većinom je prisutna samo implicitno. Kao što je već rečeno, Turcima nije pridano mnogo pažnje te nisu jednoznačno negativno konotirani kao što to ističe i Dukić upozoravajući kako „trgovci robljem, zapravo nose ulogu Derenčinovih pomagača“ (2004: 51).

Komički je završetak dakle usmjeren prema „idealu“ odnosno „novom društvu“, a njegov se oblik naravno mijenja. Kako je „ideal“ posebno vrijednosno nabijena kategorija, kao i „pakao“, sadržaj komičkog završetka često se puni realističnim elementima i idejama. Jedan od čestih načina da se „ideal“ konkretizira u našoj je starijoj književnosti, posebno dubrovačkoj, upravo opisana lokalizacija.

## 4.5 Realistički aspekt braka i „nesretni stjecaj“

Važno je spomenuti još jedno obilježje koje Frye pripisuje komičkoj fazi romanse: njezinu tendenciju da „poprima oblik moralne alegorije“ (2000: 228). Prvenstveno, završna matrimonijska svečanost moguća je samo u toj fazi, a njena pripadnost edenskoj razini podiže ju na razinu moralne alegorije koju Lucić otvoreno anticipira u Iskladu (*Robinja*, 17-30) u kojem poručuje mladićima da se za ljubav valja pomučiti. Lucić, vođen renesansnim načelima jedinstva (v. Mrdeža, 1987), odabire jedno mjesto i jedan odsječak „vremena“ romanse (dvadeset i četiri sata). Kao i u slučaju političkog izmještanja i u „ljubavnome“ on bira ono što mu najviše odgovara: kraj u kojemu je moguće pokazati završnu pobjedu ljubavi, ali i goleme probleme i trud koje za ljubav treba pretrpjeti, a koje je samo iz takve pozicije moguće ilustrirati preko Robinjina „izvješćivanja“.[[26]](#footnote-26)

Osim savjeta mladima, Lucić je takvom strukturom uspio uključiti još jednu „realističku“ dimenziju, onu koja problematizira brak. U ranije spomenutom tekstu, D. Grmača i I. Olujić zaključuju kako je Lucić „preferirao idealni kanonski model braka iz ljubavi – u kojemu supružnici slobodno i svojevoljno sklapaju brak – premda je to njemu samome mogao ostati tek daleki san“ (2020: 189–190), a do sličnog zaključka dolazi već i Kolumbić (1976: 148). Takav model braka iz ljubavi u kojemu žena ravnopravno i slobodno odabire svog partnera kontrastira se dogovorenome braku, a na toj razlici počiva i nesporazum između Robinje i Derenčina.[[27]](#footnote-27) Takvom modifikacijom „romanse“ Lucić uspijeva dovesti u odnos oba modela: brak iz ljubavi preko završne matrimonizacije, ali i dogovoreni brak putem Robinjina „izvješćivanja“ te uspijeva taj sukob iskoristiti za temelje dramske radnje.

Komička faza romanse daje prostor za trijumf braka iz ljubavi, ali on je u ovoj drami moguć jedino u odnosu na drugi model braka jer bi bez retrospektivnog prikaza pada Robinje u ropstvo Lucićev „realistički“ pol izgubio svoju bitnu dimenziju. I sama priča s temom robinje omogućava mu da ostvari željeno izmještanje. Robinjino zarobljavanje karakterizira svojevrstan gubitak identiteta koji otvara prostor za propitkivanje konvencija, a Lucić ga iskorištava za problematizaciju uvriježenog modela sklapanja braka. Tu je vidljiva ambivalencija četvrte razine, odnosno „pakla“ koji uz sve demonske slike ima i određeni pozitivni potencijal. Prema Fryevim riječima: „The fourth level, though purely demonic in Christianity, is in romance often a world where great rewards, of wisdom or wealth, may await the explorer“ (1976: 64).

Međutim, na tragu zaključaka spomenutih autorica, performativni potencijal nekih replika mogli bismo tumačiti i na drugačiji način. Kad autorice govore o „susretu dviju volja“ (2020: 268) te o Robinjinu obećanju braka temeljenom „na slobodnom pristanku“ te bez prisile, javlja se pitanje konteksta koji kao da je prešućen. Doduše, autorice upozoravaju kako je Derenčinova ucjena (on prerušen obećava Robinji da će ju osloboditi ukoliko ona pristane na brak s Derenčinom, tj. s njim) samo „fingirana“ jer je Robinja otkupljena na samome početku, ali je li Robinjin položaj zaista toliko jednostavan? Mi znamo za početno otkupljenje, ali Robinja je lik zasnovan na „inferiornoj svijesti“, tj. manjku informacija u odnosu na druge likove te u odnosu na publiku. Za nju ista pravila (kad već govorimo o performativnosti na način koji u određenoj mjeri dramsku „figuru“ odnosno „lik“ tretira kao „osobu“ [v. Pfister, 1998: 240–241]) ne mogu vrijediti. Ako je Derenčin zaljubljenik koji Robinju „primorava da iziđe iz okvira ženskog identiteta određenog pokoravanjem volji oca/kralja“ (Grmača, Olujić, 2020: 175), zašto ju mora uvjeravati u njezinu „grešnost“, bešćutnost i ravnodušnost te tako njome manipulirati? To postaje jasnije ako pretpostavimo Robinjinu skrivenu ljubav prema Derenčinu, ali njegovo oštro moraliziranje događa se prije „priznanja“. Da je način na koji Derenčin pristupa bespomoćnoj Robinji „nedelikatan“, primjećuje već Kombol koji tu „fingiranu grožnju“ drži najslabijim trenutkom drame (1961: 128). Slično ističe i Anamarija Žugić koja u uprizorenju redateljice Ranke Mesarić (2003) vidi neuspjeli pokušaj adresiranja traume izbacivanjem dijelova s „patrijarhalnim nabojem“ (v. 2019: 27). Manje uočljivi elementi robovlasničkog diskursa ostaju prisutni, pa takva nedosljednost stvara dojam neuspjelog pokušaja da se stvori terapeutski učinak putem prenošenja traume „iz privatnog u javno“ (Sh. Felman, cit. prema Žugić, 2019: 30).

Derenčinu prioritet nije Robinjina sloboda (u smislu odlučivanja) nego brak, u suprotnome bi rezultat njegove želje bila emancipacija Robinjine svijesti koja bi uključivala i za njega potencijalno nepovoljan ishod. Derenčin od Robinje želi onoliko slobode koliko njemu odgovara – dovoljno da se odupre uvriježenom modelu sklapanja braka, ali nedovoljno da mu eventualno ne pokaže naklonost.

Iako se može činiti kao da Derenčin od Robinje traži da buntovnički manifestira ono što stvarno misli, činjenica je da ona nema drugoga izbora osim da pristane na obećanje braka. Robinja mora pristati na „realističkoj“ razini, kao žena pritisnuta ucjenom, manipulacijom i statusom, ali i na „romantičkoj“ razini kao junakinja koja svoju pustolovinu mora završiti brakom. Nije teško primijetiti kako su Robinji riječi gotovo stavljene u usta, i to nakon brojnih Derenčinovih neosnovanih moralnih osuda i napada. S obzirom na to i na cijelu situaciju u kojoj se nalazi, preostaje li Robinji mogućnost da bude iskrena i slobodna u odlučivanju namjesto jednostavno poslušna? Robinja u ključnome trenutku uvjerava Derenčina i jasno je da govori ono što on želi čuti jer je iz njezine vizure to jedini način da se spasi. Možemo se zapitati koliko sljedeće replike odišu stvarnom željom, a koliko Derenčinovim željama:

A kako da neću na tu stvar pristati

Od ke milost veću ne umim pitati?

Meni bo jest mniti: koja bi ne rada

Derenčinu biti ljubovca i lada,

Ta bi se odvargla sve časti, sve slave,

I kralju navargla i caru zabave.

**Znaj**, se ponosila nisam ja od njega

Neg ga li nosila srid sarca mojega.

Ako li do sada nî mu se skazalo

Od mene nikada ljubavi nimalo,

Radi oholije (**viruj mi**) toj ne bi,

**Kako se li mnije, targovče, sad tebi**

Neg da se s visoka mâ slava ne pade,

A s moga uzroka kraljeve cić svade.

Da njemu, za u skut ljubavi moje doć,

Inuda biše put kojim se htiše proć;

Jer da bi svitlomu kralju se objavil,

Svitli kralj u tomu ne bi mu zabavil,

A ja s stanovitom voljom bih pristala,

Toj bo sam zavitom u Boga pitala.

I jošće **tebe rad** od moje od strane

Toj dilo ja ni sad neću da ostane,

Bud' mi je jur po tom ovi svit omarzal

Kî mi je s životom svu snagu istarzal.

(…)

**Velim ti ja tako**, stavi me on gdi je,

**Gospodin ter ako uzrači** da mi je,

Ja ću po načinu pravoga zakona

Virna Derenčinu biti do okona. (*Robinja*, II, 687–710; 715–718)

Navedene Robinjine riječi mogli bismo shvatiti kao njezinu potrebu da udovolji „trgovcu“, odnosno da ga uvjeri u svoju ljubav prema Derenčinu u namjeri da se spasi, a ne da pokaže stvarne osjećaje. Iako se ovdje nalazimo na osjetljivom terenu u interpretativnom smislu, postavljajući Robinjinu „iskrenost“ na cijenu, postavljamo pitanje o „posrećenosti“ tj. „neposrećenosti“ njena performativnog iskaza. Riječ je o kršenju šestog Austinova pravila:

Kad je, kako to često biva, za proceduru predviđeno da ju upotrebljavaju osobe koje imaju neke misli ili osjećaje, ili pak uvođenje nekoga posljedičnog vladanja u svakog sudionika, tad osoba koja sudjeluje i tako priziva proceduru mora doista imati te misli ili osjećaje, a sudionici moraju imati namjeru tako se i vladati… (Austin, 2014: 11)

U tom bi slučaju Robinja bila ona koja „zlorabljuje proceduru“ (ibid.) jer nema drugoga izbora. Radi se ustvari o vrsti nesretnoga stjecaja koji Austin svrstava među slučajeve kod kojih je riječ o „dimenzijama nedostatnosti“. Donekle bi se Robinjin slučaj mogao opisati sljedećim Austinovim riječima:

Hoću reći, radnje su općenito (ali ne sve) izložene na primjer tomu da budu izvršene pod prisilom, slučajno, ili zahvaljujući ovoj ili onoj vrsti pogreške, ili sasvim nenamjeravano. U mnogim takvim prigodama za neki takav čin nećemo tek jednostavno kazati da je bio počinjen ili da ga je netko počinio. Neću sad ulaziti u opću doktrinu­ – u mnogim takvim slučajevima možemo čak reći da je čin bio „ništavan“ (ili opoziv zbog prisile ili neprimjerena utjecaja) i tako dalje. (ibid:15)

U okviru kasnije Austinove sistematizacije, Derenčinov i Robinjin dijalog mogli bismo promatrati iz perlokucijske perspektive. U tom bi slučaju Robinjin „nesretni stjecaj“ bio posljedica Derenčinovih iskaza, točnije prikrivene prijetnje, ucjene i manipulacije, odnosno „posrećeno“ funkcioniranje njezina performativa ugroženo je kršenjem šestoga pravila zbog učinka Derenčinovih iskaza.

Moram istaknuti kako je Goran Pavlić u svom tekstu iz 2012. godine već primijetio velik dio prethodno obrazloženoga, ali vrlo sažeto i bez problematizacije odnosa Derenčinove perlokucije i Robinjina performativnog obećanja braka, što ne čudi s obzirom da je tekst Ivane Olujić i Dolores Grmače objavljen tek 2020. pa pitanje na neki način još nije bilo „otvoreno“. Začuđuje ipak da autorice nisu više teksta posvetile Pavlićevu čitanju s obzirom na to da su okolnosti iste za vrijeme Derenčinove „istrage“ koja zanima Pavlića kao i u trenutku Robinjina „obećanja“. Kao što znamo, prepoznavanje se događa tek kasnije. Mogli bismo reći kako je Derenčinova perlokucijska snaga na vrhuncu u trenutku koji prethodi samome obećanju. Pavlić polazi iz drugoga ugla kad govori o „neposrećenosti“. Riječ je o Derenčinovoj perspektivi, tj. perspektivi koja Derenčina uzima kao narušavatelja uvjeta performativnosti dok smo se mi bavili dodatnim implikacijama takvih pretpostavki na ono što autorice vide kao performativno obećanje braka. Za dodatnu ilustraciju donosimo dio Pavlićeva zaključka:

(…) legitimno je postulirati da središnji narativ, uobličen u format Derenčinova svojevrsnog istražnog ispitivanja robinje koje obaseže više od polovice djela, predstavlja takav aranžman okolnosti koje mogu proizvesti i performativne učinke. (…) Posegnemo li za četvrtim konstitutivnim kriterijem performativnog iskaza (»osobe koje sudjeluju moraju imati iskrene namjere i djelovati sukladno njima«), iz ovoga je dijela jasno da ga Derenčin direktno narušava, odnosno da već unaprijed svojom malom, naoko plemenitom varkom obesnažuje sav stvarnosni potencijal predstojećeg ispitivanja kao performativne procedure. (109–110)

Takva intepretacija suočila bi nas s mnogim problemima. Kako bismo, na primjer, uklopili Robinjin „nesretni stjecaj“ u dominantan komički aspekt drame o kojemu smo ranije govorili? Lažno obećanje koje dovodi do završnoga slavlja, u kontekstu cjelokupne pohvalničke intonacije i prepoznavanja, primoralo bi nas da dramu promatramo u okvirima sasvim drugačijega modusa. Spomenuta neprikladnost i nekoherentnost uklapala bi se tada u određenu vrstu ironijskog i satiričkog mita koji bi funkcionirao samo kad bismo potpuno ignorirali povijesnu perspektivu tj. vrijeme u kojemu drama nastaje.

Ipak, mislim da postoji vrijednost u spominjanju problema koje bi takva interpretacija postavila. Lucićeva je *Robinja* u tom smislu zanimljiva, kompleksna i podložna čitanjima koja bi spomenutu povijesnu perspektivu zanemarivala. Ako Lucić zaista jest, kao što autorice tvrde, zastupnik jedne ideje braka u kojoj bi žena imala određenu slobodu, valja imati na umu okvire unutar kojih ta sloboda funkcionira. Moglo bi se, iz anakrone suvremene perspektive, diskutirati o tome koliko u *Robinji* ima slobode, a koliko implicitnih očitovanja njezinih granica, a moglo bi se i određene začudnosti na planu „romanse“ tumačiti kao posljedice supostojanja slobode i njezine negacije, odnosno proturječja na planu „realizma“. Pavlić primjećuje kako je „tekst *Robinje* puno kompleksniji, puno otvoreniji i utoliko podložniji za interpretativne zahvate koji se odvaže uhvatiti ukoštac s brojnim fabularnim, stilskim i napose strukturnim rupturama“ (2012: 100). Upravo su te „rupture“, kako ih Pavlić naziva, ona mjesta koja smo mi opisali kao „kompleksna“ ili „nejasna“. Za primjer Pavlić navodi razgovor Pere i Mare u trećem činu, koji stilski odudara od ostatka drame. Tim ćemo se dijelom pozabaviti u idućem poglavlju.

## 4.4 Realistički aspekt nevinosti i farsički elementi

Kad je riječ o trećemu činu, spomenuli smo ponešto o završnoj svečanosti u kontekstu komičke faze romanse, ali nismo spomenuli bitan dio vezan uz posteljni obred. Riječ je o dijelu u kojemu se pojavljuju sluškinje Pera i Mara koje lascivnim replikama propituju Robinjinu nevinost (*Robinja*, III, 913–918). Mogli bismo reći kako je njihova uloga lakrdijaška (*bomolochos*) (v. Frye, 2000: 199), što bi značilo da one funkcioniraju primarno na razini ugođaja, a manje sudjeluju u samome zapletu. Osim toga, replike su im naglašeno „tjelesnog“ sadržaja, neumjesne, grube i podrugljive. U Novakovoj su pak interpretaciji to ključni dijelovi drame jer potvrđuju Robinjinu čistoću kao preduvjet bračnog obreda. Mogli bismo reći kako je to pravi trenutak komičkog prepoznavanja u Novakovoj interpretaciji u kojoj je Robinjina krepost zalog novoga društva, a eventualno oskvrnuće glavna prepreka. Posebno nam je zanimljivo kako Novak u riječima sluškinja iščitava publiku, tj. Pera i Mara likovi su izaslanici, one su utjelovljenje nepovjerljivog gledateljstva koje želi, kao ranije Derenčin, dokaz Robinjine nevinosti (v. Novak, 1987: 163). Takvo tumačenje ima zanimljive podudarnosti sa sljedećim Fryevim opisom *bomolochos* komičkoga tipa: „Proučimo li pomno tu ulogu zabavljača ili domaćina, ubrzo ćemo shvatiti da je to razvitak onoga što je u aristofanovskoj komediji bilo predstavljeno korom, a ovaj se pak vraća sve do *komosa* ili bučne družine pripitih veseljaka iz koje se tvrdi da potječe komedija“ (2000: 200).

Kako se često na različite načine upućivalo na poveznicu kora i društvene zajednice (v. npr. Foley, 2003), bilo to na široj društvenoj razini *ethosa*, tj. moralnog standarda ili pak konkretnije vezano uz samu publiku kao što to čini npr. A. W. Schlegel uvodeći pojam „idealnoga spektatora“ (v. ibid: 1), možemo primijetiti kako funkcija koju Novak pripisuje likovima sluškinja nije nepodudarna s opisom kojim ćemo se mi poslužiti.

Možemo se složiti da sluškinje postavljaju pitanje koje publiku zanima (tj. koje ostaje neodgovoreno), a odgovor dobivamo posredno, opet izvješćivanjem. Farsička priroda toga dijela proizlazi iz perspektive iz koje se izvješćuje, a koja je obilježena pogledom „odozdo“ u smislu staleške hijerarhije. Pera je sluškinja koja donosi informacije o intimnim odnosima jednoga viteza i banove kćeri, a Mara i Anica dodatno se uživljavaju u svoju ulogu onoga kojemu je dopušteno pitati i ono što se ne smije. Upravo su to pitanja koja publiku zanimaju. Isto primjećuje i Švelec:

Glavni je akter Pera, godišnica dubrovačka, koja dvori sada već oslobođenu kćer bana Vlaska, pa je prema tome upućena i u ono što se po prirodi renesansnog teatra nije moglo pokazati na sceni. Njoj je pripala uloga da publiku izvijesti o prepoznavanju u gostinjskoj kući, kamo je Derenčin odveo djevojku pošto ju je otkupio. I tom je autorovu postupku kritika prigovorila ističući kako se taj sam po sebi uzbudljiv događaj mogao prikazati na sceni. Međutim, prepoznavanja na sceni, toliko puta zastupljena u scenskim djelima, nikad nisu bila njihova jaka strana, ni u tekstu, ni u izvođenju. Što god se izgovorilo, ispada ili banalno ili patetično, i u takvim situacijama riječi malo što mogu reći. Čini mi se stoga da Lucićevim postupkom njegovo djelo nije ništa izgubilo. Naprotiv, dobilo je na punini, jer je čitav događaj prikazan sa stanovišta i pogleda malog svijeta – godišnica Pere, Mare i Anice – kojemu su dostupni takvi intimiteti i kojemu je svojstveno da se upravo za takve stvari interesira. (1977: 35)

Iako smatram kako pitanje djevičanstva za Lucićevu dramu nije ključno na način na koji to artikulira Novak, ono se nikako ne smije previdjeti. Frye ističe kako je, unutar matrimonijalizacije kao završne postaje u pustolovini junakinje, seksualni život junakinje za čitatelja bitniji nego što se to može činiti. Nevinost junakinje, odnosno očuvanje nevinosti izravno je vezano uz temeljne strukture koje konstituiraju priču. Maksimalno odvojeni svjetovi, onaj idealni (matrimonijalizacija i oporavak identiteta) i onaj nepoželjni (položaj žrtve), u svoje imaginarije uključuju upravo čistoću s jedne strane i oskvrnuće s druge (v. Frye, 2000: 54).

Iako spomenuti farsički elementi navode na zaključke o laganom zakretanju romantične komedije prema ironiji i satiri, lakrdijske replike su nedovoljne da bismo govorili o značajnijem utjecaju na komički završetak. Dovoljno je npr. usporediti *Robinju* s Nalješkovićevom *Komedijom petom* i *Komedijom šestom*[[28]](#footnote-28) da se uvjerimo u velike razlike u modusima.

Vratimo se na trenutak Fryevu opisu lakrdijaša (*bomolochosa*)kojeg smo uzeli zdravo za gotovo (tipovi „kojih je funkcija povećati ugođaj svetkovine više negoli pridonijeti zapletu“ [Frye, 2000: 199]). Ne može se reći kako sluškinje ne pridonose zapletu. One možda ne sudjeluju u zapletu, ali su bitan (za Novaka najbitniji) dio raspleta jer su nositelji izvještaja.[[29]](#footnote-29) Istina je ipak da je određeni ton kojim su informacije prenesene možda upečatljiviji od samih informacija. Spomenuta perspektiva prožima njihove replike i sudjeluje u „ugođaju“ koji Frye spominje. Ako (uvjetno) ulogama Mare i Anice pripišemo „ugođajnost“ nauštrb „skokovitosti“, argumentacija iz prvoga poglavlja navodi nas da u njihovim replikama tražimo „realistično“, pri čemu bi sadržaj Aničine replike bio posteljni obred, tj. jedan specifičan, pomalo groteskan i otvoren pogled na nevinost i prvu bračnu noć, a Marina bi replika bila obilježena jednom zanimljivom heteropredodžbom u prenesenome značenju koja nije potpuno jasna: „Bar že bo Turci ti brez zubi svi bihu, / Cić toga taržiti sitan kruh ne htihu“ (*Robinja*, III, 917–918).

M. Grčić, tumačeći glagol *taržiti* kao *trgati*, nudi sljedeću verziju: „Jer, očito, svi tî Turci bijahu bez zubi, / Zbog toga ne htjedoše trgati bijeloga kruha“ (2010). Preneseno značenje se u ARj (XV, 78, pod sitan) interpretira na sljedeći način: „ironično i u prenesenom smislu: ne htjedoše silovati robinju“. U tom je slučaju konotacija sljedeća: neočekivano je što Turci nisu silovali zarobljenu Robinju. Koliko je neočekivano što to nisu učinili Turci, a koliko što to nije učinjeno unutar samoga konteksta ženskog zarobljeništva, o tome bi se dalo raspraviti iako je indikativno već i to što „gusari“ ovdje jesu Turci, što nimalo ne čudi u kontekstu naše starije književnosti.[[30]](#footnote-30) Iako Lucić ne posvećuje puno pažnje demonizaciji Turaka, antiturski naboj svakako se osjeća, odnosno on se podrazumijeva.

# 4. Zaključak

U ovoj analizi pokušali smo ilustrirati nekoliko načina na koje u Lucićevoj drami korespondira ono što je Frye označio pojmovima „romansa“ i „realizam“. Ti polovi u svojoj interakciji kroz povijest književnosti daju različite rezultate, a Lucićeva drama izvrstan je primjer za književno razdoblje u kojemu su jasno vidljive mitske strukture, ali i postupci kojima se one izmještaju kako bi se prilagodile izvanknjiževnom kontekstu. Ti su odnosi bili prikazani prvenstveno na primjerima Dubrovnika, braka i nevinosti. Sve su to samo dijelovi „realističkog“ svijeta pisca koji je istovremeno svjesno političan i romantičan, ali koji nam donosi mnogo bogatije svjedočanstvo o svome vremenu nego što je to namjeravao ako ćemo suditi po Posveti i Iskladu. Takvih smo se trenutaka također nastojali dotaknuti, a kao tragovi poslužila su nam određena proturječja (ono što Pavlić naziva „rupturama“) u tekstu.

Lucić je tražio priču kojom će reći nešto o zbilji koja ga je okruživala, ali također priču koja će zabaviti. Priča o robinji odgovarala mu je za prenošenje njegove „mudrosti“, ali inspiriran novim renesansnim dramskim načelima morao je odabrati jedan dio cjelovite priče te jedno mjesto u koje će smjestiti događaje. Nastojali smo pokazati kako je Lucić odabrao ono mjesto (Dubrovnik) te onu fazu romanse (komičku) koja mu je omogućila da (više ili manje) uspješno prenese sve što je htio. Sadržaji „skriveni“ u proturječjima (naročito na planu „realizma“) koje smo također nastojali ukratko opisati proizlaze iz pet stoljeća koja nas kao čitatelje dijele od Lucića. U tom je smislu zanimljivo i promatrati različita scenska uprizorenja *Robinje* kroz povijest te načine na koje se u tekst interveniralo

U analizi smo se vodili prvenstveno idejama Northropa Fryea, ali i naših proučavatelja koji su se bavili *Robinjom* te uz pomoć kojih nismo morali mnogo truda ulagati u otkrivanje svih mjesta na kojima se nalazi „realistično“ i otkrivanje njegovog sadržaja nego smo se mogli posvetiti eventualnoj problematizaciji tih sadržaja i proučavanju njihovih odnosa prema „romansi".

## Popis literature

Austin, J. L. 2014. *Kako djelovati riječima: predavanja William James održana na Sveučilištu Harvard 1955* (s engleskoga prevela Andrea Milanko). Zagreb: Disput.

Balibar, Macherey. 2017. O književnosti kao ideološkoj formi (prev. Marko Mravunac). U: *Jat: časopis studenata kroatistike*. Vol. 1 No. 3. 276–299.

Batušić, Nikola. 1978. Kazalište renesansnog razdoblja. U: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga. 26–90.

Batušić, Nikola. 1988. Nalješkovićeva Komedija peta i evropska farsa. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 14. No. 1. 34–43.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bogdan, Tomislav. 2017. Grad, država, poredak - Hanibal Lucić i Dubrovnik. U: *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska. 129–151.

Bogdan, Tomislav. 2017. Kratki spojevi: zamke kontekstualizacijskih pristupa renesansnoj književnosti. U: *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska. 11–32.

Bogdan, Tomislav. 2018. „Čestita nazvaće me naši puci“ – još jednom o literarnosti Kavanjinove *Povijesti vanđelske*. U: *Splitski epik Jerolim Kavanjin. O 300. obljetnici smrti*. Split: Književni krug Split. 9–29.

Brković, Ivana. 2009. Vrijednosne konotacije povijesnih prostora u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 35. No. 1. 255–276.

Čale Feldman, Lada. 2002. Bezdani snovi i njihove strukture: Northrop Frye, anatomija šekspirologije. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske, godište XII, broj 4*. 147–162.

Dawson, Terence. 2008. Literary criticism and analytical psychology. U: *The Cambridge companion to Jung*. New York: Cambridge University Press. 269–299.

Denham, Robert D. 1978. *Northrop Frye and critical method*. Pennsylvania State University Press.

Denham, Robert D. 2009. Pity the Northrop Frye Scholar? Frye's „Anatomy of criticism“: fifty years after*.* U: *Visiones para una poetica: en el cincuentenario de “Anatomy of Criticism” de Northrop Frye* Vol. 25. No.1. Pamplona: RILCE (Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas). 8–28.

Dukić, Davor. 2004. *Sultanova djeca. Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*. Zadar: Thema.

Dulibić­-Paljar, Dubravka. 2012. Kritička recepcija *Robinje* Hanibala Lucića od 1869. do 2011. U: *Croatica et Slavica Iadertina.* VIII/I. 99–116.

Eeckhout, B. 2007. Stevens and philosophy. U*: The Cambridge Companion to Wallace Steven*s, 103–117. New York: Cambridge University Press.

Foley, Helene. 2003. Choral Identity in Greek Tragedy. U: *Classical Philology*. Vol. 98(1). No. 1. 1–30.

Frye, N. 1976. *The secular scripture: A study of the structure of romance.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Frye, N. 2000. *Anatomija kritike: Četiri eseja*. Zagreb: Golden marketing.

Grmača, D. i Olujić, I. 2020. Matrimonijski performativ u *Robinji* Hanibala Lucića. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 46. No. 1. 168–194.

Hamm, J., Jedvaj, J., Musulin, S. 1955*. Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Sv. 63, 1. 15. dijela, Simetričan-Sklapati. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

Harshav (Hrushovski), Benjamin. 1960. On Free Rhythms in Modern Poetry. U: *Style in Language*. Cambridge: MIT University Press. 173–190.

Kolumbić, Nikica. 1976. Izvori hvarskoj *Robinji* i dramsko-umjetnički dometi njena autora. U: *Mogućnosti* *XXIII*, 2/4. 240–252.

Kombol, Mihovil. 1961*. Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.

Lucić, Hanibal. 1996. *Robinja*, predgovor Dunja Fališevac. Zagreb: SysPrint.

Lucić, Hanibal. 2010. *Robigna = Robinja* (u suvremeni hrvatski prenio Marko Grčić). Zagreb: Matica hrvatska.

Medini, Milorad. 1902. *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Zagreb: Matica hrvatska.

Mishra, Raj Kumar. 2011. A study of form and content. U: *Journal of English and literature.* Vol. 2(7). 157–160.

Mrdeža, Divna. 1987. Lucićeva „Robinja“ kao renesansna drama. U: *Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu.* Vol. 13. No. 1. 149–158.

Novak, Slobodan Prosperov. 1987. Posteljni i ženidbeni obredi u Lucićevoj „Robinji“. U: *Dani hvarskog kazališta* *XIII: Hanibal Lucić*. Split: Književni krug. 159–167.

Pavlić, Goran. 2012. O Robinjinom robovanju. U: *Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 38. No. 1. 99–114.

Pfister, M. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Slavić, Dean. 2019. Lukan kao protagonist: Ognjište kao romansa. U: *Crkva u svijetu*. Vol. 54 No. 4. 547–569.

Stevens, Wallace. 1965*. The necessary angel: Essays on reality and the imagination.* New York: Vintage.

Švelec, Franjo. 1977. „Robinja“ Hanibala Lucića. U: *Po stazi netlačeni: studije iz starije hrvatske književnosti.* Split: Čakavski sabor. 15–37.

Xie, Shaobo. 1996. History and Utopian Desire: Fredric Jameson's Dialectical Tribute to Northrop Frye. U: *Cultural Critique*. No. 34. 115–142.

Žugić, Anamarija. 2019. Tradicijom promišljena suvremenost: *Robinja* Ranke Mesarić. U: *Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 45. No. 1. 26–37.

# Sažetak

**Lucićeva *Robinja* između „romanse“ i „realizma“**

**Bruno Čar**

Rad se bavi analizom Lucićeve *Robinje* s obzirom na dihotomiju „romansa“/“realizam“. Riječ je o pojmovima kanadskoga teoretičara Northropa Fryea čije su ideje bile temeljno metodološko polazište u analizi. Kako je riječ o kompleksnim idejama i pojmovima, dobar dio teksta posvećen je pokušaju da ih se opiše. U nastavku smo se koristili i tekstovima domaćih proučavatelja koji su pisali o *Robinji* s ciljem stvaranja slike o djelu koje je bogato na dva načina: kao svjedočanstvo o svijetu u kojemu nastaje te kao tekst s „romantičnim“ okvirom koji poštuje određene obrasce. Ono što je kritika do sada isticala kao ključne dijelove drame poslužilo nam je kao temelj za pojedina poglavlja: pohvala Dubrovnika, nevinost, ideja braka, farsički elementi. U radu su problematizirane relevantne interpretacije, a ponuđena je i jedna nova u svrhu obrazlaganja problema s kojima se proučavatelj *Robinje* susreće.

**Ključne riječi**:

Hanibal Lucić, *Robinja*, Northrop Frye, romansa, realizam, izmještanje

# Abstract

***Robinja* between "romance" and "realism"**

**Bruno Čar**

The purpose of this paper is to analyze Hanibal Lucić's renaissance drama with regard to the "romance"/"realism" dichotomy. These are terms introduced by the Canadian theorist Northrop Frye whose ideas were the fundamental methodological starting point in this analysis. As these are complex ideas and concepts, much of the text is devoted to describing them. In the following, we also used texts by Croatian scholars who studied *Robinja*, all for the purpose of creating an image of a work that is substantial in two ways: as a testimony of the world in which it was created, but also as a text with a "romantic" frame and patterns. What critics have so far highlighted as key parts of the drama has served as a foundation for individual chapters: the Dubrovnik eulogy, innocence, the idea of ​​marriage, farcical elements. Relevant interpretations are problematized in the paper, and a new one is offered in order to illustrate possible problems that the researcher of *Robinja* may encounter.

**Key words**:

Hanibal Lucić, *Robinja*, Northrop Frye, romance, realism, displacement

1. Kad je riječ o Fryeu danas, treba spomenuti i kritike koje su utjecale na njegov današnji status. Najčešće zbog „prikrivene“ ideologičnosti i eurocentričnog pristupa, Frye je bio savršena meta npr. za kulturalne studije, dekonstrukciju, marksističku kritiku itd. (u ovom je kontekstu vrlo informativan tekst Lade Čale Feldman pod naslovom „Bezdani snovi i njihove strukture: Northrop Frye, anatomija šekspirologije“ [2002]). Stvari, naravno, nisu jednodimenzionalne, tako je npr. jedan od vodećih marksističkih kritičara Frederic Jameson, prema mnogima (v. npr. Xie, 1996), crpio inspiraciju upravo iz Fryeve *Anatomije*. Iako Fryevi tekstovi ponekad sadrže aluzije na određene književnoteorijske smjerove u kontekstu opasnosti od redukcionizma, sam je najčešće vrlo odmjereno i oprezno govorio o kolegama i ostalim pristupima popularnima za njegova života. Unatoč spomenutim iskrama koje su frcale dolaskom poststrukturalizma na mjesto dominantnog književnoteorijskog usmjerenja, čini se da interes za Fryea ponovno raste (v. Denham, 2009: 16). [↑](#footnote-ref-1)
2. Točnije, u Fryevu je slučaju riječ o sinkretističkoj praksi koju Denham vidi skrivenu ispod njegova proklamiranog pluralizma: „Although critical pluralism makes the same kind of claim, Frye’s status as a pluralist is more apparent than real. The implication of saying “that no set of critical standards derived from only one mode can ever assimilate the whole truth about poetry” (AC, 62) is that a number of different sets of standards might achieve such a goal. But the underlying assumptions in this passage, partially betrayed by the word “assimilate,” are those of a critical syncretist, not a pluralist“ (1978: 27). [↑](#footnote-ref-2)
3. Riječ je o *povijesnoj*, *arhetipskoj* i *retoričkoj* perspektivi. Za sažeto objašnjenje pojedinačnih perspektiva v. Biti (2000: 17). [↑](#footnote-ref-3)
4. Navedenu sintagmu preuzeo sam od Terencea Dawsona koji sličan naziv („instant Jung“) upotrebljava kako bi opisao postupke koje koriste pojedini kritičari u svojim površinskim pristupima književnim djelima iz jungovske perspektive: „Take a text. Read the surface narrative. Stamp an archetypal pattern on to it. Assume its significance. Indulge in some wooly generalizations. Case slosed. It too often settles for imposing a Jungian or post-Jungian slant and vocabulary on to otherwise very standard readings of the narratives discussed.“ (Dawson 2008: 286). [↑](#footnote-ref-4)
5. Prvenstveno je riječ o Stevensovoj knjizi *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination* (1951). [↑](#footnote-ref-5)
6. Za detaljnije v. Eeckhout (2007: 103­­–118). [↑](#footnote-ref-6)
7. Ta dijalektika u jednoj mjeri podsjeća na jednu staru, mogli bismo reći prastaru dihotomiju koju ćemo nastojati izbjeći, a koju koristi i Frye u dijelovima svoje argumentacije (npr. 2000: 160). Riječ je, naime, o problematizaciji opreke forma *vs.* sadržaj koja je kroz povijest teoretiziranja o književnosti bila gotovo pa opće mjesto mnogih teorijskih usmjerenja od Aristotela pa do današnjih dana. Zbog toga je vrlo teško te pojmove danas koristiti u opisu, a da to ne zbunjuje. Samo razlikovanje već je dugo u proučavanju književnosti shvaćeno kao zastarjelica (npr. Hrushovski (Harshav) u tekstu iz 1960. dihotomiju vidi kao „old fallacy“ [180]), a već su ruski formalisti i novokritičari upozoravali na supstancijalnu neodvojivost spomenutih pojmova, pri čemu je naglasak bio na „vanjskoj formi“ nasuprot „unutarnje“ (tj. sadržaja) odvajajući se tako od aristotelijanskih i hegelovskih pozicija (v. Biti [2000: 142­–146, 487–488, 512–516] te Mishra [2011: 157–160]). Sama dihotomija bila je meta kritika i iz poststrukturalističkih perspektiva. Marksistički kritičari Macherey i Balibar tako govore o „umjetno nametnutim terminima“, „lažnoj dijalektici „forme“ i „sadržaja“, kategorijama kojima se u proučavanju književnosti negiraju bitni aspekti njezine ideološke određenosti, činjenici da ona nije samo posljedica jezične podjele nego i njezin temeljni uvjet (v. 2017: 285). [↑](#footnote-ref-7)
8. Riječ je o sljedećim modusima: mit, romansa, visokomimetski (ep, tragedija), niskomimetski (komedija, realistička proza) te ironijski modus (v. 2000: 45–46). [↑](#footnote-ref-8)
9. Kratka pojašnjenja Fryeovih pojmova iznesena su prema: Frye, 1976: 25–30; 2000: 151–161 (za pojmove „romansa“ i „realizam“), Frye, 2000: 212–234 (za „mit ljeta“) te Frye, 1976: 26; 2000: 157 (za „izmještanje“). [↑](#footnote-ref-9)
10. „Usto, posredujući komunikacijski sustav omogućit će izravnije usmjeravanje recipijenta koje pogoduje autorovoj kritičko-didaktičkoj intenciji“ (1998: 71). [↑](#footnote-ref-10)
11. Frye ističe kako nam je pustolovina kao zaplet prepoznatljivija i poznatija iz pripovjedne negoli dramske književnosti (2000: 212). Zbog načina na koji ćemo u ovome poglavlju pristupiti *Robinji*, čitatelju se može činiti kao da se bavimo pripovjednim tekstom. U velikoj će se mjeri zanemarivati sam dramski medij pa ćemo u tom kontekstu govoriti o „cjelovitoj priči o Robinji“ što bi se odnosilo na kronološki poredak dramskih događanja, tj. svojevrsnu „fabulu“ za razliku od „sižea“ (način na koji je poredak događaja izložen u tekstu) koji će biti sugeriran „početkom dramske radnje“. [↑](#footnote-ref-11)
12. Glavnina opisa koji slijedi nalazi se u Frye (1976: 64–65). [↑](#footnote-ref-12)
13. „Bog“ ovdje nema značenje izvanknjiževne metafizičke kategorije, v. Frye (2000: 151–168, 181–252). [↑](#footnote-ref-13)
14. „Yet it is in keeping with the conventions of romance, where even a purely symbolic rape may still be, or represent, a fate worse than death“ (Frye, 1976: 56). Također: „In the social conditions assumed, virginity is to a woman what honour is to a man, the symbol of the fact that she is not a slave. Behind all the “fate worse than death” situations that romance delights in, there runs the sense that a woman deprived of her virginity, by any means except a marriage she has at least consented to, is, to put it vulgarly, in an impossible bargaining position. But the social reasons for the emphasis on virginity, however obvious, are still not enough for understanding the structure of romance“ (ibid: 50). [↑](#footnote-ref-14)
15. Temu djevičanstva posebno je naglasio Slobodan Prosperov Novak u svojoj studiji (v. Novak, 1987), a nedavno i Dolores Grmača s Ivanom Olujić u tekstu kojim se Novakovi zaključci nastoje dovesti u pitanje (v. Grmača, Olujić, 2020). [↑](#footnote-ref-15)
16. Npr. s obzirom na formule silaska i uspona (v. Frye, 1976: 63–84; 84–104). [↑](#footnote-ref-16)
17. „Kao i komedija, romansa ima šest razlučivih faza, a budući da se giba od tragičkog prema komičkom području, prve tri faze usporedne su s prvim trima fazama tragedije a druge tri s drugim trima fazama komedije, već istraženima s komičkog stajališta. Te faze tvore ciklički slijed u životu romantičkog junaka“ (Frye, 2000: 225). [↑](#footnote-ref-17)
18. Riječ je o Jaussovu pojmu *horizonta očekivanja* (*Erwartungshorizont*) koji označava sustav preduvjerenja s kojima čitatelj pristupa nekome djelu, koji se mijenja kroz povijest i definira čitanje (v. Biti, 2000: 50). [↑](#footnote-ref-18)
19. „I u tom je pogledu Lucić pokazao odlično poznavanje dubrovačkih stvari. Pušta Derenčina da, na koncu II skazanja, kaže da ne zna kako se može uzdržati da se gusarima ne napije krvi, tj. da ih ne posiječe, ali odmah dodaje kako ne želi da se zamjeri „mjestu (…) ovomu“, što znači da se suzdržava da u tom gradu izazove incident koji bi Dubrovčane mogao dovesti u nezgodan položaj prema Turcima“ (Švelec, 1977: 29). [↑](#footnote-ref-19)
20. „U romansi je središnja tema te faze obrana integriteta nevinog svijeta pred nasrtajem iskustva“ (Frye, 2000: 228). [↑](#footnote-ref-20)
21. Protuturskih iskaza ima, ali malo s obzirom na kontekst dramskih događanja i neka druga djela naše starije književnosti. Među autorima koji ističu antiturski aspekt *Robinje* nalazi se i Tomislav Bogdan koji, promatrajući Lucića kao „izrazito političkoga pisca“, navodi sljedeće: „U tome se svijetu na crti kršćanske solidarnosti povezuju prostori Ugarsko-Hrvatskoga Kraljevstva i Dubrovnika, uz isticanje protuturskih stavova i uz pohvalu dubrovačke neovisnosti i blagostanja. (…) Budući da pozitivno vrednovanje nekoga pretka dobrim dijelom ovisi o broju smaknutih i protjeranih Turaka, Dubrovčani u svojoj pohvali postaju jasnim nositeljima protuturskih iskaza“ (2017: 132–133). [↑](#footnote-ref-21)
22. To naravno ovisi o uprizorenju, ali priroda dramskog medija, odnosno scenskog uprizorenja uvjetuje razlike u recepciji. Podsjećamo na Pfisterovo definiranje drame kao sinestetičkog teksta koji se služi većim brojem kanala i kodova u posredovanju informacija (v. 1998: 29–30). [↑](#footnote-ref-22)
23. Riječ je o postupku kojim se čitatelji o prošlim događanjima informiraju kroz prepričavanje dramskoga lika. Švelec primjećuje kako izvješćivanje „nije osobina samo Lucićeve drame u to i u ranije doba“ (v. Švelec, 1977: 35) te kao primjere navodi dramu *Favola d'Orfeo* Angela Poliziana te najstariji dramski tekst svjetovnoga karaktera na našemu jeziku, dramu *Radmio i Ljubmir* Džore Držića. [↑](#footnote-ref-23)
24. Pod „temeljna priča“ mislim na temeljni zaplet. Lucićeva *Robinja* nije prvi ni jedini tekst u našoj književnosti u kojemu je zaplet baziran na otmici djevojke. S tim vezano pitanje o izvoru jedna je od najčešćih tema u recepciji robinje. Za detaljniji pregled pisanja o izvorima v. Dulibić-Paljar (2012: 102-103; 105-106; 108-109) i Kolumbić (1976). [↑](#footnote-ref-24)
25. Pod „završno“ ili „novo društvo“ misli se na junakovo okruženje u kontekstu komičkoga završetka. Prema Fryeu, riječ je o društvu „koje pobjednički izrasta oko još uvijek ponešto tajnovita junaka i njegove nevjeste“ (2000: 219). [↑](#footnote-ref-25)
26. Više o „izvješćivanju“ v. u Švelec (1977: 35). [↑](#footnote-ref-26)
27. „Djevojka je ostala bez oca, pod zaštitom kralja stekla je odgoj koji joj nije dopuštao da svoje osjećaje iskazuje javno. Iako je Derenčina „nosila u srcu“, ona se „tajala“ od njega, jer je normalno očekivala da je zaprosi u njezina zaštitnika. Otkud onakvo vladanje prema mladiću, vladanje koje je toliko boli nanijelo mladom ljubovniku. Derenčin je naprotiv mnogo slobodnijih nazora, on je vitez i ratnik, i silovita ljubav goni ga da ruši obzire i dvorsku etiketu“ (Švelec 1977: 33). [↑](#footnote-ref-27)
28. Ovdje pak treba spomenuti Batušićevu usporedbu Nalješkovićeve *Komedije pete* i francuske farse. Batušić također upozorava na određene staleške „napetosti“ koje su implicitno prisutne i u perspektivi sluškinja Pere, Mare i Anice: „Ne ulazeći potanje u njihov sadržaj i bez analize bitnih elemenata tematske razine, za ove je farse bjelodano kako se uglavnom odvijaju unutar istoga socijalnog kruga ili su po društvenohijerarhijskoj vertikali podijeljene na sloj koji je aktantski jasno dominantan i na onaj koji se prema njemu nalazi u svojevrsnoj prividnoj dramaturškoj opoziciji. Dakle na jednoj strani obiteljski, susjedski i općenito odnosi među pripadnicima iste društvene skupine (muž, žena, susjed, obrtnik, sluga-čudak ili mjesni blesan), a na drugoj pripadnici višega staleža (sudac, tužitelj, svećenik, vitez)“ (1988: 37). [↑](#footnote-ref-28)
29. Valja razlikovati Peru koja izvještava od Mare i Anice, čija je uloga u većoj mjeri obilježena „lakrdijaškim“ elementima. Treba napomenuti ipak kako treba biti oprezan kad tim likovima pripisujemo osobine *bomolochos* tipa kao što je uostalom slučaj sa svim Fryeovim konceptima. Oni nam pomažu da bolje opišemo neke aspekte imaginarija, narativnih obrazaca, likova itd., ali elementi izmještenoga teksta rijetko se mogu ukalupiti i opisati samo jednim terminom. [↑](#footnote-ref-29)
30. Za problematiku prikaza Turaka i Osmanskog Carstva u našoj starijoj književnosti v. Dukić (2004) i Brković (2009). [↑](#footnote-ref-30)