



UNIVERZITET U SARAJEVU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST I INFORMACIJSKE NAUKE

Poetika historijskog ljubavnog romana: *Bridgerton* i feministički revizionizam

Završni diplomski rad

Mentorica: prof. dr. Andrea Lešić-Thomas

Studentica: Sumejja Muratagić-Tadić

Sarajevo, 2023.

Sadržaj

Uvod	3
Modus historijskog ljubavnog romana: Northrop Frye, Pamela Regis i Julia Quinn	3
Vrijeme, prostor i društveni kontekst u historijskom ljubavnom romanu.....	5
Struktura historijskog ljubavnog romana	8
Pripovjedač u historijskom ljubavnom romanu i fenomen <i>Lady Whistledown</i>	12
Likovi u historijskom ljubavnom romanu	15
Zaključak	20
Izvori	22
Dodatni izvori.....	22
Literatura	22

Uvod

Historijski ljubavni roman poseban je podžanr ljubavnog romana koji je svoj komercijalni uspjeh doživio kroz romane i serijale poput *Outlander* autorice Diane Gabaldon i *Bridgerton*, serijala od osam romana autorice Julije Quinn. Dio svog uspjeha ovi romani duguju i činjenici da su na osnovu njih snimljene uspješne TV serije. Ipak, u serijalu *Bridgerton* javljaju se neki specifični elementi koji ga postavljaju u vrlo zanimljiv suodnos sa prethodnicima ne samo ovog podžanra, nego cjelokupnog žanra ljubavnog romana uopće. Rad će se baviti poetikom historijskog ljubavnog romana na primjeru *Bridgertona*, odnosa u koji ovi romani stupaju s realnim društvenohistorijskim kontekstom tog vremena, te načina na koji potvrđuju ili subvertiraju najpoznatije topose žanra. Unatoč popularnosti TV serije, rad se neće baviti njome, zbog prevelikih razlika između romana i adaptacije, te ogromnih diskurzivnih mogućnosti koje te razlike pružaju.

Modus historijskog ljubavnog romana: Northrop Frye, Pamela Regis i Julia Quinn

U svom djelu *Anatomija kritike*, Northrop Frye predlaže klasifikaciju književnoumjetničkih tekstova po odnosu između protagoniste_ice i njegove/njene žive i nežive okoline. Tako je mitski modus, prvi od pet, izuzetno rijedak u književnosti, a karakterišu ga junaci koji su prirodom superiorni u odnosu i na društvo i na okolinu. Drugi modus, romansni¹, podrazumijeva svijet viteškog romana, u kojem je lik *po stepenu*² nadmoćan nad drugim ljudima i svojim okruženjem; „[r]omansa predstavlja junake i svijet bajke i iz nje izvedenih formi“ (Lešić 2003, str. 67). U visokomimetskom modusu, junak je nadređen ostatku društva, najčešće u klasnom smislu; u niskomimetskom modusu, likovi i svijet su najsljedniji čitateljima i čitateljevom svijetu; u posljednjem, ironijskom, likovi su „ispod nas po moći i inteligenciji, i [pri tome se] nalaze u svijetu koji ih radikalno sputava ili je obilježen apsurdnošću“ (*ibid*).

Za ovaj rad, najrelevantnija su srednja tri modusa: romansni, visokomimetski i niskomimetski. Po definiciji Pamele Regis, ljubavni roman je „nemimetički, fantastični i idealistički žanr koji pripovijeda o udvaranju i vjenčanju (ili vjeridbi) jedne ili više junakinja“ (Regis 2003, str. 21); drugim riječima, ljubavni roman umnogome prati logiku bajke. Na taj način, definisanje žanra kao nemimetičkog *a priori* isključuje one mogućnosti kritike koji mu

¹ Problem prevođenja riječi *romance*, uz obilje značenja koje ona ima u anglofonom svijetu, a koji su nepoznati ili slabo poznati u južnoslavenskim jezicima i kulturi, detaljno je obrađen u Lešić (2023, str. 43-59), pa se ovaj rad neće dodatno baviti time.

² Svi prevodi Fryeovih eseja preuzeti su iz Lešić, 2023.

zamjeraju upravo nemimetičnost, pa se rad neće baviti takvim kritikama³. Nemimetička priroda žanra, dakle, dopušta elemente koje bismo cinično mogli nazvati bajkovitima: pravu, naizgled sudbinom određenu ljubav; dvoje ljudi koje prevazilazi sve prepreke da budu zajedno; sretan kraj u sretnom braku; zajednički život bez kompromisa koji bi ugrozio integritet i suverenitet bilo kojeg od učesnika.

Julia Quinn u serijalu *Bridgerton* ne odstupa od ovih elemenata. Svih osam Bridgertonovih, četiri žene i četiri muškarca, susreću ljubav svog života (Francesca čak i dvaput, jer – iako se njen roman bavi njenom drugom ljubavi i drugim brakom – ona je svoj prvi *sretni kraj* već imala na početku tog romana, s prvim mužem, koji je tragično umro poslije samo dvije godine braka). Međutim, *susresti* ljubav svog života ne znači *garantovano* prevazići sve prepreke, pa će ono što Regis naziva trenutkom ritualne smrti (o kojem će više riječi biti u nastavku, uz primjere) često biti uzrokovano nekim decidno mimetičkim okolnostima.

I likovi su samo na prvi pogled romansni: visoki, zgodni, ćutljivi junak, po tituli vojvoda, koji se rijetko udostoji podijeliti svoje mišljenje s okolinom, ćutljiv je *jer muca*; njegova govorna mana jedna je od okosnica cijele njegove ličnosti i na njoj se grade neke od prisutnih prepreka. Umjesto romansnog junaka, dakle, dobije se junak koji je – u najboljem slučaju – pripadnik visokomimetskog modusa, barem zbog svoje visoke titule⁴; on je misteriozan upravo zato što pomno bira riječi da se ne bi osramotio.

Julia Quinn, dakle, na različite načine propituje Regisinin „nemimetičnost, fantastičnost i idealističnost“ žanra ljubavnog romana, ali zadržavanjem svih elemenata koje Regis dalje definiše (o kojima će se govoriti u poglavlju Struktura historijskog ljubavnog romana), ona ne odbacuje okvir koji postavlja ova definicija. Naprotiv, Simonova govorna mana, kao primjer mimetičnosti koja ga udaljava od romansnog junaka, *potvrđuje* njegovu idealiziranu prirodu na druge načine (o tome, pak, više riječi u poglavlju o karakterizaciji).

³ Ovakvo objašnjenje učinilo se nužnim jer su u mom iskustvu skoro svi radovi, od kratkih pregleda do cijelih knjiga, koji se bave ljubavnim romanom, a koje sam u izradi ovog rada čitala, na neki način stupili u diskusiju sa spomenutim kritikama. Kako smatram da su prihvatanjem Regisine definicije te kritike uglavnom neosnovane, ne osjećam ni potrebu da se pravdamo onima koji ljubavni roman tumače na osnovu nekog drugačijeg očekivanja od žanra i onoga što bi on trebao, smio ili morao činiti.

⁴ Titula vojvode je najviša titula britanske aristokracije (Debrett's).

Vrijeme, prostor i društveni kontekst u historijskom ljubavnom romanu

Kako se već može naslutiti i iz ustaljenog naziva za ovaj specifični podžanr ljubavnog romana, historijski ljubavni roman definisan je prevashodno kroz vrijeme u koje je smješten. Ne postoji definicija koja bi jednoznačno odredila posljednju historijsku epohu u koju se radnja romana može smjestiti da bi on dobio oznaku *historijski*; na primjer, „What Is Historical Fiction?“ (b.d.) navodi da je potrebna vremenska distanca od barem 50 godina u odnosu na sadašnji trenutak, ali zahtijeva i da radnja bude smještena u *kulturološki prepoznatljivo doba*; s druge strane, *Under the Covers Book Blog* traži da historijski ljubavni roman bude smješten u vrijeme prije sredine 20. stoljeća, dakle do 1950. godine („What is Historical Romance“, 2017). Najčešće se, dakle, radi o periodima koje čitateljica nije mogla iskusiti; ta epoha mora biti nedvosmisleno završena, a njeno oživljavanje bi u sadašnjem kontekstu trebalo biti nezamislivo. Kada je riječ o serijalu *Bridgerton*, radnja glavnine prvog romana (s izuzetkom prologa, koji pripovijeda o rođenju i odrastanju Simona, glavnog muškog junaka) počinje 1813. godine, dok posljednji roman završava 1827. godine. Drugim riječima, serijal je smješten u period koji je Engleskoj poznat kao regentski period⁵.

Prostorno, serijal je skoro u potpunosti smješten u Englesku (dio šestog romana, koji za junakinju ima Francescu Bridgerton, smješten je u Škotsku⁶). Uz to, radnja je najvećim dijelom ograničena na London za vrijeme trajanja *sezona*, koncepta s kojom će se čitateljice upoznati na neizravan, intuitivan način. U regentskom dobu, *sezona* (izvorno *season*) odnosi se na proljetni period od nekoliko mjeseci za vrijeme kojeg zasjeda Parlament, što zahtijeva prisustvo svih njegovih članova u Londonu; večeri su obično bile rezervisane za balove (često i pod maskama, što je relevantno za treću knjigu u serijalu, *An Offer from a Gentleman*), večere, pozorišne izvedbe i ostale vrste druženja (Morrison 2019, str. 268). Sva ova druženja predstavljaju priliku za međusobno upoznavanje mladih i slobodnih žena i muškaraca,

⁵ Radi se o periodu koji se izvorno zove *Regency*. Najstrožije gledano, uzima se da regentski period počinje 1811. a završava 1820. godine, omeđen vladavinom princa namjesnika Georgea od Walesa u ime svog oca, kralja Georgea III, do smrti potomka, te krunidbom kao kralja Georgea IV. U tom smislu, regentski period trajao je samo jednu deceniju (Morrison 2019). Period između 1820. i 1837., kad krunidbom kraljice Viktorije počinje viktorijansko doba, nije imenovan, ali je kolokvijalno shvaćen kao dio regentskog doba. Ovisno o preferiranom tumačenju periodizacija engleske povijesti, može se uzeti da serijal pripada ili djelomično ili potpuno regentskom dobu; ono što je sigurno, međutim, jeste da ne pripada *ni jednom drugom* imenovanom, poznatom dobu.

⁶ Historijski ljubavni romani smješteni u Škotsku često podrazumijevaju *Highlander* topos: glavni junak je mišićavi Škotlandanin, alfa mužjak u kiltu, koji ispod svoje grube vanjšine krije zlatno srce, ali iznad svega prezire Engleze; glavna junakinja je, ironično i neizbježno, Engleskinja koja je zgrožena njegovim ponašanjem i manjkom *decoruma*. Međutim, šesti roman ne prati ovaj topos; iako djelomično Škotlandanin, glavni junak Michael Stirling je uglađen po svim engleskim, regentskim standardima, pa je topos time potpuno izbjegnut – Škotska je „samo“ dio Ujedinjenog Kraljevstva u ovom serijalu, ne i dom alfa mužjaka koje treba ukrotiti.

podstaknuto provodadžisanjem kako njihovih majki, tako i drugih, implicitno *dokonih* žena – jer one, u nedostatku drugih obaveza, na sebe uzimaju odgovornost organizovanja ovih druženja i spajanja prikladnih parova. Dakle, dok traje *sezona*, London je mjesto na kojem želite biti ako nećete da propustite sva važna društvena dešavanja, koja uključuju vjenčanja, raskide zaruka, skandale raznih provenijencija i manje ili više uspješno organizovane domjenke; zasjedanje Parlamenta i politika uopće smatraju se za praktično vulgarnu temu koja gospođe, gospođice i nemali broj dokonih muškaraca, koji često nisu nasljednici imanja i titule (pa neće nikad ni doći do mjesta u Parlamentu), ne treba previše zanimati. Potencijalna prijetnja Napoleona pred vratima pada u vodu naspram prijetnje da neće biti dovoljno limunade za sve na večerašnjem plesu ili da će neka gospođica otplesati valcer za koji nema dozvolu⁷!

Po aspektima i prepoznatljivim elementima visokog društva Londona i uopće Engleske tog vremena, Robert Morrison ističe da *Bridgerton* dijeli puno više sličnosti s romanima Jane Austen nego što se to na prvi pogled može činiti (2022). Junakinjama kako Austeninih romana, tako i *Bridgertona*, „udvaranje je glavna zanimacija, a udaja najviša ambicija, uz ogromni pritisak na mlade žene da se dobro udaju, pritisak koji je opetovano zakomplikovan njihovim vlastitim sklonostima, nepoželjnim udvaranjem obično starijih muškaraca, i miješanjem roditelja, braće i sestara da se osigura povoljan brak“ (*ibid*).

Od osam junaka *Bridgerton* serijala, sedam su tzv. *rakes*: preveden kao razvratnik u hrvatskom, a ženskaroš u srpskom prevodu prvog romana. Radi se o mladim, atraktivnim, promiskuitetnim muškarcima koji mogu biti „dopadljiv i relativno bezopasan (ili čak iskupljiv) nestaško, ali koji se jednako lako može pokazati kao bezosjećajni razvratnik zainteresovan samo za ugodu lova na žene i spavaće sobe“ (*ibid*). Jedan od lajtmotiva *Bridgerton* romana u kojima su ovi ženskaroši glavni junaci jeste da „*reformed rakes make*

⁷ Dozvola za valcer je posebno zanimljiv detalj ovog vremena koji je nakratko spomenut i u prvom romanu, *The Duke and I*, kad Simon, u pokušaju da pobjegne od pokušaja provodadžisanja Mrs. Featherington, od Daphne traži da pleše s njim, ali se zabrine kad čuje da orkestar počinje svirati valcer. Na njegovu sreću, Daphne ima dozvolu od pokroviteljica *Almack's*, tadašnjih društvenih klubova, da pleše ovaj vrlo „skandalozno promiskuitetan“ strani ples koji dopušta „daleko previše fizičke bliskosti između partnera“ (Morrison 2019, str. 268). Dozvola je značila da je mlada dama ocijenjena kao dovoljno razborita i mudra da pleše bez da je ponesu niske strasti. Daphne, kao otjelotvorenje razboritosti, ipak tokom plesa primijećuje privlačnost Simonove blizine – dok on vrlo nedvosmisleno osjeća požudu, uz implicirane propratne fizičke posljedice.

the best husbands“⁸, što svakako upućuje na to da se radi o „iskupljivom nestašku“ prije nego li „bezosjećajnom razvratniku“ poput Mr Wickhama iz *Ponosa i predrasuda*.

Kao i u romanima Jane Austen, reputacija junakinje je sve što ona ima i što pod svaku cijenu mora sačuvati. Kad se njeno djevičanstvo (i sama društvena pretpostavka djevičanstva) suprotstavi junakovim strastima koje nastoji zauzdati u visokom društvu, prijetnja postaje jasna – ali samo po junakinju. S uništenom reputacijom, nisu samo junakinjine nade za budućnost propale; propadaju i nade njenih sestara. To je posebna prijetnja u prvom romanu, kada Daphne – najstarija od četiri Bridgerton sestre – bude uhvaćena u kompromitirajućoj poziciji sa Simonom. Da sačuva ugled svoje mnogobrojne porodice, njen brat Anthony *mora* izazvati Simona na dvoboj jer on odbija da se oženi njome. Reputacija je sve: ali umjesto okvira koji guši mlade aristokratkinje, pravila oko načina da se reputacija sačuva (i spasi) u *Bridgertonu* postaju njihova nada i spas. Daphne, Kate, Eloise i Francesca primorane su da se udaju za junake svojih romana kako bi sačuvale ugled; one se svaki put udaju za muškarce koje vole, koji vole njih (čak i ako to ne znaju u tom trenutku), koji ih duboko poštuju i cijene njihove karaktere, te koji će im unutar institucije braka omogućiti da svoje živote ispune na načine na koje one žele, prosto jer udata žena u tom kontekstu ima znatno više slobode nego neudata⁹.

U tom smislu, umjesto braka kao konačnog zatvora, „procesa nestajanja“ (Modleski 1992, str. 448) za junakinju historijskog ljubavnog romana, (sretni) brak postaje njen jedini stvarni put ka oslobođenju. Čak i Penelope i Eloise, koje su razmjerno zadovoljne da ostanu usidjelice (prije nego što se udaju s po 28 godina), slobodu nalaze tek u braku. Nakon što se uda za Colina i umirovi svoj alter ego Lady Whistledown, Penelope će postati i urednica Colinovih putopisa, i spisateljica koja počinje pisati vlastiti roman. To je karijera koju joj ne

⁸ U hrvatskom prevodu: „Reformirani razvratnici na kraju ispadnu najbolji supruzi“, dok u srpskom: „Preobraženi zavodnici su najbolji muževi“. U oba slučaja, smatram da nedostaju kulturalni značenjski slojevi riječi *rake* u južnoslavenskim jezicima, jer riječi *razvratnik*, *ženskaroš* i *zavodnik* nemaju isti šarm, a ni historijsku određenost koja radnju čvrsto smješta u regentski kontekst, zahvaljujući nestalnoj prirodi žargonizama.

⁹ Postoji trenutak u drugoj sezoni serije kada Kate (koja je u seriji stara 26 godina, umjesto 22 kao u knjizi, i prema tome usidjelica) traži savjet od Lady Danbury, koja je u visokom društvu poznata kao snažna, nezavisna i nepokolebljiva žena. Kate tvrdi da želi ostati sama i postati guvernanta, da bi tako bila zadovoljna životom kao što je to Lady Danbury; ova joj odbrusi da je ona zadovoljna jer je već proživjela život, voljela i izgubila, te zaslužila pravo da živi onako kako želi. Iako nije eksplicitno spomenula brak, jasno je da smatra da neudata, neiskusna žena ne može imati isti status u društvu kakav ima udovica, a koji bi joj dopustio da bude jednako otvorena i britkog jezika kakva je Lady Danbury. Međutim, ovaj rad se (nažalost, zbog prostornih ograničenja) neće baviti Netflixovom serijom, iako su intervencije koje su u njoj urađene posebno zanimljive. Smatram da je ipak potrebnije da postoji osnova za razumijevanje romana, kako bi se na njoj moglo graditi razumijevanje serije kroz neku vrstu komparativne intersemiotičke analize.

može (i neće) omogućiti njena konzervativna porodica, ali hoće relativno progresivni muž. Drugim riječima, *Bridgerton* zamišlja regentsko društvo koje ženu kroz brak *oslobađa* restriktivnih društvenih očekivanja i daje joj priliku da, pored prave ljubavi u (opet, neizbježno progresivnom!) mužu, nađe i neko drugo zanimanje u životu – ukoliko ga želi¹⁰.

Struktura historijskog ljubavnog romana

Struktura serijala *Bridgerton* može se analizirati kroz strukturu koju predlaže Pamela Regis, a sastoji se od osam narativnih elemenata koji, po njenoj definiciji, sačinjavaju svaki ljubavni roman: *definisanje* (uvijek korumpiranog) *društva* koje će priča reformisati; *susret* između junakinje i junaka; pripovijest o njihovoj međusobnoj *privlačnosti*; *prepreke* među njima; *trenutak ritualne smrti*; *prepoznavanje* koje obara prepreke; *izjava ljubavi* junaka za junakinju i obrnuto; te njihove *zaruke* (Regis 2003, str. 14). Svi elementi se mogu javiti u nasumičnim redoslijedima; u nastavku će biti više riječi o *braku* kao završnici ljubavnog romana (Regis 2003, str. 9), posebno konceptu *braka iz koristi* (*marriage of convenience*). Uz to, svaki od elemenata može postati dominantan u datom djelu, što Regis ističe kao još jedan od argumenata protiv navodne formulaičnosti ljubavnih romana (Regis 2003, str. 31).

Svih osam *Bridgerton* romana sadrže sve elemente koje navodi Regis, ali s varijacijama. Tako pet od osam romana na početku prati shemu *definisanje društva – susret – privlačnost – prepreke – trenutak ritualne smrti*, a ostala tri *trenutak ritualne smrti*, u kojem se čini kao da junaci nikada ne mogu biti zajedno, da će „dotad uspostavljena prepreka zauvijek prevladati, jača nego ikada“ (Regis 2003, str. 35), smještaju odmah uz prvi susret.

U *An Offer from a Gentleman*, Sophie zna da, kao vanbračna kćerka Earla od Penwooda, ne može biti s Benedictom Bridgertonom, kojeg upoznaje na balu s maskama u stilu Pepeljuge – pa mu se ni ne predstavlja, nego bježi da je maćeha i polusestre ne bi otkrile. U *When He Was Wicked*, Francesca i Michael se upoznaju na proslavi njenih zaruka s njegovim rođakom i najboljim prijateljem Johnom; on se zaljubljuje i sljedećih nekoliko godina provodi u agoniji i osjećaju krivice, prvo zbog zabranjene ljubavi, a – nakon preuranjene smrti Johna – zbog emocija prema Francesci, Johnovoj udovici, koje ne može ugušiti. U *On the Way to the Wedding*, u trenutku kad se Gregory i Lucy prvi put sreću, on se

¹⁰ Daphne, recimo, ne želi. Od samog početka, ona kao svoj krajnji cilj definiše porodicu i mnogo djece, poput porodice iz koje potiče.

doslovno istovremeno na prvi put zaljubljuje u njenu najbolju prijateljicu, Hermione, a nakon procjene njegovog karaktera, Lucy odluči da mu pomogne da je osvoji.

Tri od osam romana sadrže po dva trenutka ritualne smrti. U *The Duke and I*, prvi decidni trenutak ritualne smrti desi se kad Simon bira dvoboj s Anthonyjem radije nego da oženi njegovu sestru, koju je doveo u kompromitirajući položaj. Drugi je određen Daphneinom odlukom da siluje pijanog Simona, koji joj je prethodno eksplicitno rekao da ne želi imati djecu, kako bi ga spriječila da prekine snošaj i tako začela. Oba trenutka ritualne smrti prevaziđena su *prepoznavanjem emocija*, gdje u prvoj instanci Simon shvata da mu je stalo do Daphneine dobrobiti i da postoji mogućnost da joj je uništio priliku da se dobro uda, a u drugoj shvata da je voli više nego što mrzi svog pokojnog oca, u inat kome nije želio djecu. Problematika načina na koji je obrađena tema silovanja muškarca u ovom romanu vrlo je kompleksna i generalni konsenzus među čitateljicama jeste da Quinnin pristup nije adekvatan; međutim, rasprava o implikacijama ovih odluka prevazilazi obim diplomskog rada.

Drugi je, opet, *An Offer from a Gentleman*. Prvi trenutak ritualne smrti je već opisan; drugi se desi na samom kraju sižea, kad maćeha Araminta (s razlogom) optuži Sophie da je ukrala njene dijamantske kopče za cipele i Sophie se nađe pred prijetnjom transportacije u Australiju. I ova prepreka je prevaziđena *prepoznavanjem*, ali ovaj put zahvaljujući ljubavi polusestre Posy za Sophie, koja preuzme krivicu za krađu – ali i ljubavi Violet koja interveniše i za sina i za buduću snahu tako što Araminti zaprijeti da će koristiti svoju popularnost u visokom društvu da je isključi iz svih dešavanja. Suočena sa izborom da se osveti Sophie i tako osigura vlastiti društveni suicid kroz Violet, ili da se povuče s onoliko dostojanstva koliko može u tom trenutku sačuvati, Araminta ne samo da mora povući optužbu, nego će morati i potvrditi priču da je Sophie kćerka nekog dalekog rođaka Aramintinog pokojnog muža. Tako se Sophie i Benedict mogu nesmetano vjenčati. Iako na ovaj način površno legitimisana, Sophie ipak neće rizikovati da neko sazna za njeno stvarno porijeklo, pa će se povući iz društva i živjeti u miru i sreći na nekom seoskom imanju Bridgertonovih.

Prvi trenutak ritualne smrti u *On the Way to the Wedding* je također već objašnjen. Drugi je kad Lucy shvati da ne može raskinuti zaruke s Haselbyjem pod prijetnjom da će njegov otac javno obznaniti da je njen pokojni otac bio Napoleonov špijun. Gregory uspijeva

dokazati da je njen *stric* taj koji je špijun i da ju je efektivno prodao Haselbyju da sačuva ugled; uspiju izvojevati svoj sretni kraj tako što istaknu da bi i Lucyn stric i Haselbyjev otac bili u vrlo lošim pozicijama kad bi kralj saznao i za izdaju i za ucjene.

Uz prepreke, koje po Regis najčešće tvore jedini zaplet u romanu koji sprečava junakinju i junaka da ostvare sretan kraj (2003, str. 32), privlačnost je također vrlo prepoznatljiv i često dominantan element romanâ. Kod Regis, privlačnost je zasnovana najčešće na „seksualnoj hemiji, prijateljstvu, zajedničkim ciljevima ili osjećajima, društvenim očekivanjima i ekonomskim pitanjima“ (2003, str. 33). Kod Quinn, privlačnost je uvijek zasnovana na kombinaciji svih navedenih elemenata; njeni parovi – čak i kada počinju skoro kao neprijatelji, poput Kate i Anthonyja – uvijek na kraju postaju prijatelji. Međutim, posebno je dominantna seksualna privlačnost¹¹: junakinja nije sigurna šta je tačno to što osjeća, jer je potpuno neiskusna djeвица, a junak – koji je, rekli smo, *rake* – dakako *zna* šta osjeća, ali je iznenađen što taj osjećaj u njemu budi nevina, visokorođena djevojka, a ne seksualno iskusna žena s kakvim inače ima posla.

Seksualni sadržaj je ono što je „ključno za razumijevanje ljubica (...) (ma koliko eksplicitan bio“ (Hall 2009 u Lešić 2023, str. 36). Čitajući *Bridgerton*, nije teško složiti se s tom opservacijom: neodoljiva seksualna žudnja junaka za junakinjom i obrnuto jedna je od konstanti oko kojih se gradi i privlačnost, i manje prepreke (posebno u vidu junaka koji izbjegava junakinju da ne bi izgubio kontrolu i tako je obeščastio), i, naposljetku, i ljubav, koja se u svakom od romana nazire, ali se izjavljuje tek nakon što se seksualna privlačnost na izvjestan način *prevaziđe*. Specifičnost *historijskog* ljubavnog romana je svakako apsolutna zabranjenost svakog, i najmanjeg dodira u nevjerovatno opresivnom patrijarhalnom društvu koji iznad svega cijeni čednost i čistoću mlade žene. Na ovaj način, čak i slučajni dodiri postaju predigra. Oni su često suprotstavljeni opisima žudnje koji su fokalizirani kroz junaka, a koji vrlo lako prelazi nivo *nagovještavanja* prisutan kad je pripovjedač fokaliziran kroz junakinju, u korist otvorenog priznanja seksualnog uzbuđenja („A warning bell sounded in his mind. He wanted her. He wanted her so desperately he was straining against his clothing, but he could never, ever so much as touch her“; TDaI 2000, str. 65). Više riječi o seksualnoj žudnji iz perspektive junakinje i junaka bit će u poglavlju koje se bavi karakterizacijom likova.

¹¹ Ovo vrijedi i za veliki broj drugih savremenih autorica historijskog ljubavnog romana, gdje se, uz Quinn, po popularnosti posebno ističu Lisa Kleypas, Tessa Dare i Sarah MacLean, s tim da ovaj spisak nipošto nije potpun.

Međutim, privlačnost se temelji i na prijateljstvu. Skoro svi parovi prvo postaju prijatelji i jedno drugom uzdanici, dijele mišljenja i tajne, zasnivaju odnos na uzajamnom poštovanju i prijateljskoj naklonosti. Izuzetak su Kate i Anthony, koji se poštuju, ali samo zato što nijedno od njih dvoje nikad nije sigurno kada će ga ono drugo nadmudriti i verbalno nadigrati. I Sophie i Benedict su donekle izuzetak; Benedict većinu vremena provodi nagovarajući Sophie da postane njegova uzdržavana ljubavnica, što ona vidi kao znak nepoštovanja, a on ne zna da je Sophie žena koju godinama traži. Eloise i Phillip također imaju već uspostavljen odnos, barem kroz pisma; Phillip se uživo ispostavlja manje rječit nego u pismima, ali Eloise iz njega postepeno izvlači osobu koju je upoznala kroz dopisivanje.

Trenutak ritualne smrti najčešće je kulminacija niza zapletâ uzrokovanih preprekama. U tom smislu, prepreke mogu biti naizgled jednostavne za prevazići prostom komunikacijom (Simon koji ne želi biti sa Daphne jer se tako sveti svom mrtvom ocu, Penelope koja se plaši priznati Colinu da je Lady Whistledown njen alter ego, Sophie koja ne želi priznati Benedictu da je ona njegova misteriozna dama/Pepeljuga s bala pod maskama) do onih najčešće internih koji traže jasno artikulisanu želju junaka da ih prevaziđu. U ove druge spadaju, recimo, Phillipov osjećaj nedostatnosti zbog očevog fizičkog zlostavljanja i preferiranja brata, nakon čije smrti je naslijedio i bratovu titulu, i imanje, i *njegovu zaručnicu*, ali i zbog depresije i suicidalnosti svoje pokojne žene, te iste bratove zaručnice. Na sličan način, Michael se bori s krivicom zbog dugogodišnje ljubavi prema Francesci, nakon što je po smrti njezinog muža naslijedio imanje i titulu koje nikad nije želio. Lucy mora odlučiti između ljubavi i pristanka na ucjenu kako bi sačuvala ugled svog pokojnog oca¹². Dakle, zapleti su raznovrsni i – iako se mogu ponavljati – nerijetko se bave temama koje, na prvi pogled, *nemaju mjesto* u svijetu romanse, nego pripadaju nekom od mimetičkih modusa.

Naposljetku, brak kao krajnji cilj ljubavnog romana ne mora da se desi tek na kraju; i sama Regis navodi da se svi elementi ljubavnog romana mogu naći u bilo kojem redoslijedu, pa je za historijski ljubavni roman posebno karakterističan topos *marriage of convenience*, ili braka iz koristi, kako će se u nastavku ovaj izraz prevoditi. Daphne i Simon stupaju prvo u vezu, pa u brak iz koristi: njoj treba muž (posebno kasnije zbog potencijalnog skandala), a njemu supruga ne treba toliko koliko želi da ga provodadžike visokog društva ostave na miru.

¹² Ispostavlja se, naravno, da je i to jedna prepreka koja se najvećim dijelom mogla riješiti komunikacijom, ali je znatno veća i nosi potencijalno ozbiljnije posljedice nego prethodno navedene prepreke, pa je uvrštena u ovu potonju kategoriju.

Kako njihov brak isprva *nije* brak iz ljubavi, priča se ne završava uz zvuk svadbenih zvona. Prepreke i još jedan trenutak ritualne smrti uslovit će još jedno prepoznavanje, koje u tom slučaju znači shvatanje osjećaja koje gaje jedno za drugo. Tek kad brak u sebi sadrži *i ljubav*, može predstavljati kraj priče.

Slična je situacija s Kate i Anthonyjem, Eloise i Phillipom, te Francescom i Michaelom. Sva tri para stupaju u brak koji se isprva ne temelji na ljubavi (ili barem ne na eksplicitno utvrđenoj ljubavi – naznake ljubavi su tu od samog početka priče). Tek kad prevladaju i ostale prepreke, kako vanjske, tako i interne (ali puno češće ove potonje), mogu doživjeti svoj sretan kraj. Drugim riječima, četiri od ukupno osam romana *ni najmanje* ne rješavaju svoje zaplete samim činom stupanja u brak. Ovi romani, dakle, potpuno izbjegavaju klopku afirmacije sâmog braka kao cilja: tek *sretan* brak, brak ispunjen ljubavlju, poštovanjem, komunikacijom i iskrenom brigom za dobrobit partnera može biti cilj.

I u ostalim romanima, onima koji doslovno završavaju brakom, može se govoriti samo o *sretnom* braku. Razlika je jedino u rasporedu drugih elemenata, pa su posljednja tačka ritualne smrti i posljednje prepoznavanje smještene prije izjave ljubavi i prošnje. Kako i sama Regis dalje ističe, to što ljubavni roman završava (sretnim) brakom *ne znači da je brak vladajući element ljubavnog romana* (2003, str. 13). On je, međutim, jedan od najprepoznatljivijih; obećanje sretnog braka prije zatvaranja korica pomaže i čitateljki da istraje u izazovima s kojima se junaci susreću.

Pripovjedač u historijskom ljubavnom romanu i fenomen *Lady Whistledown*

Osamdesetih godina prošlog stoljeća, pripovjedač ljubavnog romana izdavačke kuće Harlequin bio je ekstradijegetski tip pripovjedača fokaliziran kroz junakinju, ali uz povremene odmake od nje, kako bi ispriповijedao sve ono što ona *ne smije* da zna, kako bi ostala, recimo, nesvjesna svojih draži. Ovu vrstu pripovijedanja Tania Modleski naziva distanciranim trećim licem, koje se koristi da bi se izbjegli „shizofreni“ momenti kod junakinje, a koji zauzvrat čitateljku čine shizofrenom tako što čitateljka postane primorana da posmatra ženu kroz muške oči (1980, 447).

U svom članku *The Androgynous Reader: Point of View in the Romance*, Laura Kinsale prenosi kako je Carol Thurston u anketama sprovedenim u ranim i srednjim osamdesetim otkrila da čitateljke ljubavnih romana žele da i muška perspektiva bude

uključena u romane, umjesto dotad ustaljene isključivo ženske (1992, str. 34). Kinsale Modleskinog pripovjedača, koji nas primorava na shizofrena posmatranja, naziva „prosto netaletovanim spisateljem“ (1992, str. 33). Nasuprot tome, ona ističe da fokalizacija *kroz* junaka ili junakinju ne znači nužno i čitateljkinu *poistovjećivanje* s junakom ili junakinjom, koliko na izvjestan način dopušta analitičku distancu kroz koju čitateljka onda može zahtijevati od junakinje da ne bude ništa *previše*: „pametna, ali ne zastrašujuće; samostalna, ali ne uvredljivo, privlačna, ali ne na samodopadljiv način“ (1992, str. 32-33). Kinsale dalje tvrdi da, kroz priliku da se poistovjeti s junakom, čitateljka može „da prepozna ono muževno u sebi, da doživi osjećaj života u tijelu ispunjenom muževnom moći i skladu (...), može istražiti bijes i nemilosrdnost i strast i ponos i čast i blagost i ranjivost (...) Ukratko, može postati muškarac“ (1992, str. 37).

Bridgerton uključuje fokalizaciju i kroz junakinju i kroz junaka, što čitateljka zaista omogućava da osjete sve što Kinsale navodi – da postanu muškarac. Iako je istina da se fokalizacija pripovjedača kroz junaka najčešće koristi kao pogled na junakinju, tako da žena-čitateljka kroz muške oči čita / gleda ženu-junakinju, to nije isključiva svrha ove tehnike kod Quinn. Kroz muške oči čitateljka ima priliku i da prisustvuje porodičnim scenama između sinova i očeva. Dva primjera za to su Simon (TDaI) i Gareth (LiHK), obojica prezreni od strane očeva, kod obojice su trenuci provedeni u očevom prisustvu puni boli, bijesa, naglih ispada i drugih emocija koje kolokvijalno vežemo za testosteron. To dopušta junaku da se kao lik razvije i van sfere utjecaja junakinje; njegovi odnosi s porodicom, s prijateljima, pa i sa drugim ženama mogu značajno promijeniti osobu koju junakinja vidi, bez potrebe da se te promjene prenesu čitateljki tako da se nezgrapno (i nepotrebno!) objašnjavaju junakinji.

Uključivanjem perspektive i junaka i junakinje, dakle, imamo jedinstven i objedinjen uvid u njihov međusobni odnos, ali i u njih kao likove. Međutim, iako sve ono što Kinsale navodi kao emocije koje čitateljka može osjetiti u junaku kroz poistovjećivanje nedvojbeno ima svoje čari, ovakav pristup čitateljki daje još jednu, vrlo posebnu voajersku priliku: ona može da prisustvuje trenutku (ali puno češće trenucima!) kada se junak predaje pred junakinjom, kada joj priznaje pobjedu u prešutnoj igri dominacije, kada poklekne pred njenom inteligencijom, šarmom, ljepotom, drskošću, uopće *ličnošću*. Čitateljka, dakle, možda i jedini put u svom životu može, kao iz prve ruke, vidjeti muškarca koji priznaje poraz – kao jedini način da se nada konačnoj nagradi koju ta igra obećava – koji se do svoje srži osjeća

nadmudrenim, razoružanim, pa i nespretnim i, naposljetku, nemoćnim pred jednom ženom, koja često može samo da sluti obrise efekta koji na njega ima.

Ako dalje prihvatimo ono što tvrdi Kinsale, da čitateljka u junaku vidi svoju mušku stranu¹³, onda je junakova predaja pred junakinjom istovremeno predaja muških osjećaja – strasti, bijesa, raznih afekata – pred ženskim u čitateljki. Ovo funkcionira na dva načina. Prvi je taj da, kao žena, čitateljka već (može se lako pretpostaviti) ima iskustva s obuzdavanjem emocija koje bi mogle biti ocijenjene kao (ženi) neprimjerene. Ipak, drugi način – i onaj koji puno manje ovisi o pretpostavci da žene uživaju u porazu junaka jer one svakodnevno moraju suzbijati svoju mušku stranu – dolazi iz činjenice da se *i junakinja predaje istovremeno s junakom*. Da bi doživjeli sretan kraj, oboje moraju ostaviti po strani sve interne razloge koji su predstavljali prepreke, odložiti oružje i predložiti primirje. *Nema pobjednika*, jer su *oboje* pobjednici, a nagrada je sretan kraj. Preneseno u čitateljku i aspekte njene osobe, ta predaja i obostrani poraz „nose sa sobom olakšanje i ugodu unutrašnje ravnoteže“ (Kinsale 1992, str. 39).

Sve ove prednosti fokalizacije kroz oba glavna lika funkcioniraju kad je radnja fokusirana na njih. Međutim, prije njihovog upoznavanja (ali i tokom perioda kad iz bilo kojeg razloga nisu zajedno), postoji potreba za ekspozicijom. Quinn je na vrlo originalan način pronašla rješenje za pripovijedanje svega što ni junakinja ni junak ne mogu tako lako sami saznati: uključivanjem tračarskih novina Lady Whistledown.

Lady Whistledown je pseudonim u prva tri romana nepoznate pripadnice visokog društva koja u svom društvenom biltenu prenosi tračeve, komentariše sve što se tiče drugih aristokrata, od odjeće do vaspitanja, spekuliše o razlozima i posljedicama nekog događaja, i – najčešće – otvoreno *vrijeđa* visokorođene pripadnike društva. To, naravno, njenu kolumnu čini izuzetno popularnom, pa i najčitanijom u društvu. Drugim riječima, ona vedri i oblači; ona, u najširem smislu, govori ljudima šta i kako da misle. Ovo je još jedan mimetički aspekt prve polovine serijala, u svom cinizmu stran idealizovanom svijetu ljubica.

U prvoj polovini serijala, identitet Lady Whistledown unosi i dozu misterije u priču, dok likovi spekulišu o tome ko bi ona mogla biti, ali to dolazi do svog punog izražaja tek u četvrtom romanu. Do tada, Lady Whistledown ne samo da pomaže čitateljki da shvati

¹³ Terminologija *animus* i *anima* se ovdje zaobilazi jer nisam dovoljno sigurna u jungovsku psihoanalizu da bih je sa samopouzdanjem primjenjivala.

kontekst radnje, nego i junaku i junakinji da saznaju nešto više jedno o drugom, ali i ostatku društva da saznaju šta se dešava s junakom i junakinjom. U prva četiri, odlomci iz njenog biltena korišteni su kao epigrafi poglavlja; posebno je zanimljiv slučaj trećeg romana, gdje epigrafi služe kao način da čitateljka sazna šta se dešava u Londonu sa Sophieinom maćehom i polusestrama dok sama Sophie njeguje Benedicta na njegovom seoskom imanju.

Međutim, tek u četvrtom romanu, Lady Danbury objavi da će dati hiljadu funti osobi koja razotkrije Lady Whistledown. Čak i čitateljka tek pri sredini romana sazna da je Penelope Featherington Lady Whistledown već duže od deceniju; dotad se odvija cijela detektivska priča u malom. Kad odluči objaviti svoj identitet uz Colinovu pomoć, istovremeno odluči i otići u penziju, pa je ostatak serijala prepušten nešto uobičajenijim tehnikama ekspozicije.

S druge strane, u ostalim romanima nije ni potrebna ista vrsta ekspozicije kakvu pruža Lady Whistledown. Eloise i Phillip su od početka svog romana zatvoreni na njegovom imanju i ne tiču ih se dešavanja u Londonu; Francesca je u žalosti za mužem, pa ni ona ne učestvuje u sezoni. Priča o Gregoryju i Lucy najvećim se dijelom odvija van sezone, kad Bridgertonovi ugoste veliku grupu zvanica na svom seoskom imanju, pa je i tu skoro svo društvo koje je relevantno za radnju fizički prisutno u istom prostoru. Naposljetku, iako Hyacinth i Gareth učestvuju u sezoni, njihova detektivska priča tiče se provaljivanja u kuću njegovog oca, a ne društvenih igrica i intriga. Uz sve to, čitateljka koja je već pročitala prva četiri romana dovoljno je upoznata sa specifičnostima regentskog društva da nema problem prepoznati (kršenje) pravila, nedolično ponašanje, potencijal za skandal, ali i pojedinačne likove koji su se dotad već pojavljivali, kakav je Lady Danbury.

Likovi u historijskom ljubavnom romanu

Već je bilo riječi o razlici između junakinje i junaka, njihovih životnih iskustava i, najčešće, njihovih očekivanja od braka i uopće ostatka života. Junakinja i junak u serijalu *Bridgerton* mogu se uvijek definisati kroz jednu definišuću crtu, sa po jednim izuzetkom. Junakinja je tako *djevica* (osim Francesce), a junak je *rake* (zavodnik ili ženskaroš, osim Phillipa).

Ove junakinje, piše Owens Malek, imaju priliku da svoje djevičanstvo, kao „dar koji se može dati samo jednom“, odmah daju „pravom muškarcu“ (1992, str. 118). To je muškarac

koji će znati cijeniti takav dar, koji će čast koja mu je ukazana shvatiti ne kao nešto što mu se dugovalo, nego kao način na koji je istaknut u odnosu na druge muškarce. Za Owens Malek, djevičanstvo je „primitivni, skoro kabalistički element“ ljubavnog romana koji čitateljke traže više od bilo kojeg drugog elementa (1992, str. 118-119).

Za Young, djevičanstvo je simbol fiktivnog svijeta u kojem se i dalje slave čast, odanost, integritet, vjernost i čednost, nasuprot nesigurnog, okrutnog svijeta u kojem je seksualno nasilje uobičajeno i skoro neizbježno (1992, str. 121). Zahvaljujući formi ljubavnog romana, gdje je sretan kraj preduslov koji roman mora ispunjavati da bi dobio prefiks *ljubavni*, onda i vođenje ljubavi – pogotovo po prvi put za junakinju – sa sobom nosi garanciju da ona neće imati razloga da se pokaje, da neće pogriješiti. U svakom *Bridgerton* romanu koji za glavnu junakinju ima djevicu, njen jedini seksualni partner je junak, ljubav njenog života i njen (budući) muž, čak i kad prvi put stupe u seksualne odnose prije braka. Erotske scene su tako lišene straha koji nerijetko prati mlade žene koje postaju seksualno aktivne – straha uzrokovanog idejom da društvo kažnjava putene žene i da potencijalno prave veliku grešku koju ne mogu više ispraviti. Glinda Hall definiše ljubavni roman kao „doslovno angažiranje čitateljičinog tijela preko uzbuđenja i emotivne uključenosti povezanih sa iskustvom ženskosti“ (Hall 2009 u Lešić 2023, str. 36), ali ono je moguće upravo zato što struktura ljubavnog romana isključuje potrebu za oprezom, za strahom od posljedica.

Jedan posebno zanimljiv izuzetak od djevičanskog toposa je Francesca Stirling, rođena Bridgerton. Već je spomenuto da njena druga ljubavna priča počinje godinama nakon smrti njenog prvog muža. Francesca nema problem sa svojom seksualnošću; njene erotske scene, nasuprot onima svih drugih junakinja, podrazumijevaju da ona puno češće vodi glavnu riječ nego što je to uobičajeno za junakinju historijskog ljubavnog romana. Međutim, iako seksualno iskusna, Francesci je njena situacija potpuno nova: privlači je rođak njenog pokojnog muža, kojeg je uvijek smatrala samo za dobrog prijatelja, a boji se da će na taj način oskrnaviti uspomenu na svoj prvi brak. Tako je i njen prvi odnos s Michaelom jednako pun napetosti i neizvjesnosti *za nju* kao i bilo koji neke od junakinja koje su doslovne djevice; ipak, prethodno spomenuta struktura romana i njena implicitna obećanja osiguravaju da ta napetost nikad ne prerasta u nešto što bi za čitateljku moglo predstavljati prepreku u „doslovnom angažiranju [...] tijela“.

Ipak, ne treba posmatrati junakinjino djevičanstvo isključivo u doslovnom smislu. Cijela njena ličnost podređena je njenom nedostatku iskustva u stvarnom svijetu, a djevičanstvo je samo simbol toga. Koliko god Tania Modleski negativno posmatrala fenomen gledanja žene kroz muške oči, dok je ona sama nesvjesna svojih draži, činjenica je da se ovi ljubavni romani obilato koriste tom tehnikom. S druge strane, uključivanjem muške perspektive, prilikom da se poput voajera poslužimo ne samo njegovim očima, nego i njegovim mislima, ustvari možemo shvatiti da je njeno neiskustvo, njen nedostatak svijesti o efektu koji ima na njega *ono što ga dodatno izaziva*, što mu slabi odlučnost i samokontrolu, a istovremeno ga tjera na (za njega uglavnom atipično) *časno* ponašanje, jer se osjeća nevrijednim njene pažnje.

Junakinjino neiskustvo omogućava i česte humoristične scene. Daphne ne zna *ama baš ništa* o seksu, jer joj je majka samo rekla da tako nastaju djeca. Kako joj je Simon već najavio da on „ne može“ imati djecu, ona pred njihovu prvu bračnu noć dođe do zaključka da to znači da je on impotentan, pa ga sažaljeva (dok se on bori sa strastima da bi joj priuštio ugodno prvo iskustvo). U prolazu mu još spomene i da se šokirala saznanjem da je njena majka radila *to* barem osam puta! Njena naivnost ponuka Simona da bude *još* nježniji i obazriviji, i da se u potpunosti posveti njenom užitku¹⁴.

Neiskustvo implicirano djevičanstvom nije nužno vezano ni za godine glavne junakinje. Eloise ima 28 godina kada odluči da možda ipak ne želi ostati usidjelica, posebno jer se njena najbolja prijateljica i vršnjakinja Penelope udaje za Eloisina brata, pa se usred noći zaputi ka Phillipu, s kim se dotad dopisivala (i koji joj je, vrlo pragmatično, predložio brak jer mu se činilo da odgovaraju jedno drugom). Phillip joj odmah pri njenom dolasku istakne da nije imao vremena da osigura adekvatnu pratnju za nju, te da bi boravak nje, kao neudate žene, kod muškarca s kojim nije u srodstvu mogao značiti njen gubitak reputacije¹⁵. Eloise je dotad prikazana kao vrlo pragmatična i promućurna mlada žena; ipak, njeno *djevičanstvo* je razlog zašto ni ne razmišlja o tome da *ostatak društva* smatra da dvoje ljudi suprotnog spola ne smiju biti sami, jer da će se predati niskim strastima. Implikacija je, drugim riječima, da Eloise ne razmišlja o (potencijalnom) seksu jer ga nije iskusila – jer je čista od „prljavštine“ koja zaokuplja umove drugih ljudi.

¹⁴ Još jedan stalni element erotskih scena *Bridgertona* jeste ženski orgazam: *nema* scena u kojim muškarac doživi orgazam, a žena ne. Ovo, naravno, potpuno pripada romansnom modusu.

¹⁵ Uostalom, po tom temelju će njena braća kasnije natjerati Phillipa da je oženi.

Nasuprot djevičanskoj junakinji stoji vrlo iskusni junak. I njegovo (seksualno) iskustvo simbol je šireg životnog iskustva: nerijetko su to muškarci koji su proputovali Evropu (u Simonovom slučaju i svijet), koji su se obrazovali na Etonu i poslije Oxfordu, koji su članovi ekskluzivnih muških klubova i kockarnica, pa kroz to imaju priliku da „znaju sve o svakome“. Ono što junaci *Bridgertona* nisu, međutim, jeste onaj „tradicionalni“ junak ljubavnog romana kakvog predstavlja Krentz kada piše o potrebi za ukroćivanjem alfa mužjaka. „Junak mora djelomično biti i zlikovac, inače neće biti neki izazov za jaku ženu (...) Prosta istina je da nećete imati nekog izazova za junakinju od strane osjećajnog, razumnog, razboritog 'modernog' muškarca koji je dijelom psihoterapeut, dijelom najbolji prijatelj, i potpuno ukroćen od samog početka. Nećete dobiti neki izazov za nju od neurotičnog mekušca ili dobrohotnog gospodina-sveca koji nikad ne pokaže čeličnu srž“ (Krentz 1992, str. 109).

Dakle, jedan od velikih pomaka koji se desio u odnosu na 1992. godinu (a *The Duke and I* izlazi 2000. godine, tako da se ne radi o ogromnom vremenskom razmaku između Krentzina članka i Quinninih junaka) jeste da se izazov pomjerio s kompletne *ličnosti* junaka na one dijelove njegove osobe na koje on *može* utjecati. Simon, recimo, nije nikakav zlikovac, nego je čovjek-sin u stalnom ratu sa svojim (mrtvim) ocem, kojem se sveti tako što odlučuje živjeti polovičan, neispunjen život. Daphne ga ne može ukrotiti, jer on nije divlji – on je traumatizovan. Može ga dovesti do proverbijalne vode, ali ga ne može natjerati da pije. Colinova frustracija Penelopinim uspjehom kao Lady Whistledown ne dolazi iz mizoginih svjetonazora, nego iz činjenice da se kao treći po redu Bridgerton brat uvijek osjećao nedostavno – a sad i njegova voljena ima uspješniju karijeru od njega. Anthony odbija i pomisao na brak iz ljubavi i traži poslušnu buduću ženu ne zato što mrzi žene, nego zato što živi u iracionalnom strahu da će umrijeti jednako mlad kao svoj otac, pa ne želi da ostavi istu tragediju iza sebe. Sve su to nedostaci koji se mogu ispraviti, a ne mane na karakternom nivou. Racionalizacija njihovih postupaka pokazuje ove junake kao prevashodno *ljude*, s ljudskim strahovima, nadanjima i nesigurnostima.

Treba istaći da ovakvoj, „ljudskijoj“ karakterizaciji junaka pomaže i podjela fokalizacije naratora između junakinje i junaka, umjesto ograničenja na isključivo junakinju. Uz mogućnost prikazivanja unutrašnjeg života junaka, njegove prepoznatljive osobine (koje, izvana posmatrano, i ne odudaraju previše od junaka Harlequin ljubića kakve navode Modleski i Krentz) skoro da moraju biti racionalizirane. U suprotnom, junak koji *nema*

racionalno objašnjenje za svoja mušićava ponašanja i misteriozne kaprice postaje samo loša osoba.

U međusobnoj interakciji, neiskusna djevica i (previše) iskusni ženskaroš jedno drugom pomažu pronaći harmoniju. On njoj nudi iskustva: iako su seksualna dominantna, već smo spomenuli da svi *Bridgerton* romani na kraju junakinji omoguće da živi život kakav ona želi (s tim da se podrazumijeva da želi biti u braku s junakom). Ona njemu zauzvrat nudi djelić naivnosti i vjere u život koji će barem dijelom odagnati njegov cinizam. Samo kroz ove zajedničke napore oni mogu zavoljeti jedno drugo: bez osjećaja razočarenja i negativnih iskustava, ona ne može iskreno da voli – ali ne može ni on dok ne *prevaziđe* svoja razočarenja i prethodna negativna iskustva. Kako sam već navela, jedini izuzetak od lika ženskaroša je Phillip. Međutim, njegovo seksualno iskustvo dolazi od činjenice da je udovac, a ogorčenost prema životu i svijetu od traumatične prošlosti. Na ovaj način, jedino što njega u grubim crtama odvaja od drugih muških likova jeste nedostatak specifičnog šarma muškarca koji nimalo ne sumnja u svoju privlačnost. Kako ni on nije nikakav djevac na početku priče s Eloise, i između njih dvoje se uspostavlja slična dinamika kao između ostalih parova, koja se, za potrebe razumijevanja romana, efikasno (ali možda i previše reduktivno) može svesti na odnos djevica – iskusni muškarac.

Također su dominantni likovi roditelja. I oni imaju tendenciju da budu suprotstavljeni. Tako je majčinski lik – bila to Violet Bridgerton, Lady Danbury ili Janet Stirling – obično topao, pun razumijevanja i iskrene ljubavi, čak i kada je grub poput Lady Danbury. Postoje, naravno, i izuzeci poput Mrs Featherington, za koju se čini da nimalo ne voli Penelope i Felicity; ali i u njenom otresitom stavu implicirana je briga za kćerke, za njihove budućnosti i prospekte za udaju; čak i najuvredljivije ponašanje može se pripisati uvjerenju da, samo ako budu nju slušale, njene kćerke mogu računati na dobru udaju – i, prema tome, dobar život. Čak i kada griješe, kao kad Violet ne objasni Daphne šta se dešava između muža i žene, te greške služe za humoristični efekat.

S druge strane, očevi su uglavnom odsutni ili nasilni. Simon, Phillip i Gareth imaju (ili su imali) nasilne očeve; Edmund Bridgerton je mrtav već deceniju na početku prvog romana; ni Kate, Sophie, Penelope, Michael i Lucy nemaju oca. Drugim riječima, čak i kada je tu, otac služi kao otjelotvorenje svega što je loše u društvu: pretjeranog ponosa, perfekcionizma, previsokih očekivanja i uopće toksičnog maskuliniteta. Anthony je očinska figura svojoj braći

i sestrama; taj pritisak ga obilježava kao osobu, pa on potiskuje vlastite emocije jer misli da nema s kim da ih podijeli. Simon, spomenuli smo, kroz radnju prvog romana uči da ne može živjeti život kao reakciju na sve nedostatke svog oca. Kada i motivišu, očevi motivišu na negativan način. Oni pozitivni, poput Earla od Penwooda, Michaelovog oca ili samog Edmunda Bridgertona, davna su uspomena svoje djece koja nema direktnog utjecaja na njihov svakodnevni život.

U odbranu mrtvih očeva, ni mrtve majke nisu puno efektivnije. Kateina biološka majka već je dugo mrtva, i ona ima samo potisnutu uspomenu na njenu smrt tokom oluje, pa svaki put kada vani grmi i sijeva, Kate ima zastrašujuće noćne more. Majke Sophie, Phillipa i Lucy se ni ne spominju; Simonova majka umre na porodu i to je sav efekat koji ona ima na priču. Ipak, odnos spolova je jasan: majke, ako imaju efekat, uglavnom je pozitivan; efekat očeva je uglavnom negativan. U tom smislu, roditelji djeluju kao odraz prethodne generacije i, prema tome, društva u cjelini. Na sinovima i kćerima ostaje da se oslobode nametnutih im kalupa, da prekinu generacijske traume, te da implementiraju sve ono što su od svojih roditelja naučili da (ne) trebaju raditi.

Zanimljivo je da pored junaka i junakinje, te roditeljskih tipova, nema mnogo drugih likova koji bi igrali dovoljno važne i prepoznatljive uloge da bi ih vrijedilo ovdje navesti. Lik Lady Whistledown već je spomenut u poglavlju o pripovjedaču, baš zato što je njena svrha prevashodno pripovjedačka. Ipak, ona je poznata kao vrlo oštra i brutalno iskrena kolumnistica, što joj je dopustila anonimnost. Na taj način, Lady Whistledown ne djeluje samo kao oslobađajući alter ego za Penelope, koja kroz nju pronalazi svoj britki jezik i glas; ona na izvjestan način oslobađa sve žene visokog društva, posebno one previše pristojne da naglas izgovore sve ono što Lady Whistledown piše. Drugim riječima, Lady Whistledown je ženski glas cijelog jednog društvenohistorijskog trenutka – sve ono što su druge žene, bez plašta anonimnosti, željele reći, ali se nisu usudile.

Zaključak

Serijal *Bridgerton* predstavlja vrlo zanimljiv pogled u savremeni oblik historijskog ljubavnog romana. Smješten na razmeđu između mimetičkih i nemimetičkih modusa, ali ipak decidno *komički*¹⁶, serijal na originalan način istražuje ne samo odnose među likovima ljubavnih romana – uz sve topose, pa i klišeje, koje to podrazumijeva – nego odnose između

¹⁶ Po Fryeovoj definiciji pojma.

ljudskih bića uopće, u svoj njihovoj kompleksnosti. Tkanjem mimetičkih elemenata, likova i situacija u očekivani i dobro poznati nemimetički okvir, Quinn uspijeva propitati sve konvencije žanra i ponuditi na njih vlastiti odgovor – bio on afirmativan ili subverzivan. Ono što definitivno izostaje, međutim, jesu očekivani „pravi“, ljudski antagonisti: u Quinninim romanima, *pravi* zlikovci koje treba poraziti su vlastiti nedostaci, traume i afekti, a ljudi koji su doprinijeli njihovom stvaranju nikad ne igraju aktivnu ulogu u radnji samog romana. U vremenu između objavljivanja prvog romana i početka emitovanja Netflixove adaptacije, a koje broji skoro dvije decenije, Quinnine za svoje doba razmjerno progresivne ideje upotpunjene su još progresivnijim intervencijama ekipe iza TV serije. Zbog toga bi komparativna analiza književnog serijala i TV serije mogla biti vrlo zanimljiva.

Izvori

1. Quinn, Julia, *The Duke and I* (New York: Avon Books, 2000)
2. ———, *The Viscount Who Loved Me* (New York: Avon, 2000)
3. ———, *An Offer from a Gentleman* (New York: Avon Books, 2001)
4. ———, *Romancing Mister Bridgerton* (New York: Avon Books, 2002)
5. ———, *To Sir Phillip, With Love* (New York: Avon Books, 2003)
6. ———, *When He Was Wicked* (New York: Avon Books, 2004)
7. ———, *It's in His Kiss*, Avon Historical Romance (New York: Avon Books, 2005)
8. ———, *On the Way to the Wedding* (New York: Avon Books, 2006)

Dodatni izvori

1. Kvin, Džulija, *Vojvoda i ja* (Beograd: BDR Media, 2021)
2. Quinn, Julia, *Vojvoda i ja* (Zagreb: Mozaik knjiga, 2016)

Literatura

1. Debrett's, 'Debrett's Guide to the Ranks and Privileges of the Peerage', *British Titles, Correct Form and Etiquette from Debrett's* <<https://debretts.com/peerage/ranks-and-privileges-of-the-peerage/>>
2. Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton Classics edition (Princeton: Princeton University Press, 2020)
3. Kinsale, Laura, 'The Androgynous Reader: Point of View in the Romance', u *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, New Cultural Studies (University of Pennsylvania Press, 1992)
4. Krentz, Jayne Ann, 'Trying to Tame the Romance: Critics and Correctness', u *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, New Cultural Studies (University of Pennsylvania Press, 1992)
5. Lešić, Andrea, *Popularni žanrovi i alternativni svjetovi: Atwood, Le Guin, Byatt*, Editio Stylos, knjiga dvanaesta (Sarajevo: 'University Press' - izdanja Magistrat, 2022)
6. Modleski, Tania, 'The Disappearing Act: A Study of Harlequin Romances', *Signs*, 5.3 (1980), 435–48
7. Morrison, Robert, 'Just How Much is Jane Austen a Precursor to Bridgerton? Robert Morrison on Race, Sex, and Violence in the Regency Era', *LitHub*, 2022 <<https://lithub.com/just-how-much-is-jane-austen-a-precursor-to-bridgerton/>>

8. Morrison, Robert, *The Regency Years: During Which Jane Austen Writes, Napoleon Fights, Byron Makes Love, and Britain Becomes Modern* (New York City: W. W. Norton & Company, 2019)
9. Owens Malek, Doreen, 'Loved I Not Honor More: The Virginal Heroine in Romance', u *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, New Cultural Studies (University of Pennsylvania Press, 1992)
10. Regis, Pamela, *A Natural History of the Romance Novel* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003)
11. 'What Is Historical Fiction?', *Celadon Books* <<https://celadonbooks.com/what-is-historical-fiction/>> [pristupljeno 17 August 2023]
12. 'What Is Historical Romance?', *Under the Covers Book Blog*, 2017 <<https://www.underthecoversbookblog.com/genres/historical-romance/>> [pristupljeno 17 August 2023]
13. Young, Brittany, 'Making a Choice: Virginity in the Romance', u *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, New Cultural Studies (University of Pennsylvania Press, 1992)