

Ženski likovi u hrvatskim renesansnim tragedijama prema srodnim junakinjama u Shakespeareovim tragedijama

Klindić, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:553013>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

MAGDALENA KLINDIĆ

**ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKIM RENESANSNIM
TRAGEDIJAMA PREMA SRODNIM
JUNAKINJAMA U SHAKESPEAREOVIM
TRAGEDIJAMA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2019.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

MAGDALENA KLINDIĆ

**ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKIM RENESANSNIM
TRAGEDIJAMA PREMA SRODNIM
JUNAKINJAMA U SHAKESPEAREOVIM
TRAGEDIJAMA**
DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv.prof.dr.sc. Viktorija Franić Tomić

Zagreb, 2019.

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad temelji se na usporedbi između ženskih likova u hrvatskim renesansnim tragedijama i junakinja odabranog korpusa tragedija Williama Shakespearea. Hrvatske tragedije koje su analizirane u ovome radu su *Dalida* Saba Gučetića Bendeviševića, *Jokasta* Miha Bunića, *Elektra* Dominka Zlatarića i *Hekuba* Marina Držića. Prevodeći i prerađujući starogrčke tragediografske klasike ovi su pisci u hrvatsku književnost inaugurirali elemente antičke tragediografske poetike i dramaturške elemente rimskog filozofa i pisca Seneke. Ti elementi reflektiraju se u ženskim likovima hrvatskih tragedija jednako kao što su bili presudni u oblikovanju junakinja Shakespeareovih tragedija. Senekijanski dramaturški elementi i prevratnički karakter tragičkih junakinja i antijunakinja, te začetak formiranja diskursa o ženskoj emancipaciji zajednički su elementi odabranih Shakespeareovih i hrvatskih renesansnih tragedija.

KLJUČNE RIJEČI: tragedija, renesansa, Marin Držić, Saba Gučetić, Dominko Zlatarić, Miho Bunić, William Shakespeare, rodni studiji

SUMMARY

This master thesis is based on comparison between female characters in Croatian tragedies in Renaissance and heroines in chosen tragedies written by William Shakespeare. Croatian tragedies analysed in this work are: *Dalida* by Sabo Gućetić Bendevisević, *Jokasta* by Miho Bunić, *Elektra* by Dominko Zlatarić and *Hekuba* by Marin Držić. Translating and processing old Greek tragediographical classics these writers had inaugurated ancient tragediographical elements and essential dramaturgic elements from the Roman philosopher and writer Seneca in Croatian literature. These elements are reflecting through female characters in Croatian tragedies just as they were crucial for creating female characters in Shakespearean tragedies. Dramaturgic elements from Seneca and revolving character in tragic heroines and anti heroines, as well as the beginning of discurs formation about women's emancipation are common elements in chosen Shakespearean and Croatian tragedies.

KEYWORDS: Tragedy, Renaissance Literature, Marin Držić, Sabo Gućetić, Dominko Zlatarić, Miho Bunić, William Shakespeare, Gender Studies

Sadržaj

6.1. DALIDA SABA GUČETIĆA BENDEVIŠEVIĆA i ROMEO I GIULIETTA WILLIAMA SHAKESPEAREA	16
6.2. Giulietta.....	20
6.3. Dalida.....	21
7.1. HAMLET	27
7.2. Ofelija.....	27
7.3. Gertruda i Hamlet.....	28
8.1. JOKASTA MIHA BUNIĆA	31
8.2. Jokasta prema Ofeliji.....	32
8.3. Jokasta i Edip.....	33
9.1. DOMINKO ZLATARIĆ - ELEKTRA	35
9.2. Elektra.....	37
9.3. Elektra i Klitemnestra.....	38
10.1. DRŽIĆEVA HEKUBA	40
10.2. Hekuba.....	41
11.1. TIT ANDRONIK	45
11.2. Lavinija.....	46
12.1. ANTONIJE I KLEOPATRA	48
12.2. Kleopatra.....	48
13.1. MACBETH	51
13.2. Lady Macbeth.....	51
14. ZAKLJUČAK	53
15. POPIS LITERATURE:	54

1. UVOD

U ovome radu istraživat će se ženski likovi u četirima dubrovačkim renesansnim tragedijama, a to su: *Dalida* Saba Gučetića Bendeviševića, *Jokasta* Miha Bunića, *Elektra* Dominka Zlatarića te *Hekuba* Marina Držića. Junakinje tih drama usporedit ćemo s junakinjama Shakespeareovih tragedija: *Romeo i Giulietta*, *Hamlet*, *Tit Andronik*, *Antonije i Kleopatra* i *Macbeth*. Riječ je o književnim djelima koja su nastala u razdoblju renesanse koje je na temelju antičke grčke i rimske kulture obnovilo cjeloviti kulturni i društveni život, tako da je dominantan antički utjecaj u stvaranju ondašnje kako hrvatske dramske književnosti tako i elizabetinske dramske produkcije.

U središtu ovoga rada bit će komparatistička interpretacija protagonistica drama *Romeo i Giulietta* Williama Shakespearea i *Dalida* Saba Gučetićeve. Autorica će se prilikom navedene analize koristiti metodološkim instrumentarijem novoga historizma i to s posebnim osvjetljenjem na rodna pitanja. U istome ključu tumačit će se dramska karakterizacija ženskih likova u Shakespeareovom *Hamletu* koji će se usporediti s protagonisticama iz Bunićeve *Jokaste* i Zlatarićeve *Elektre*. Osobita će se pozornost posvetiti interpretaciji tragične junakinje Hekube u istoimenoj drami Marina Držića.

2. RENESANSA I NOVI HISTORIZAM

Nazivom renesansa označavamo „kulturnopovijesno razdoblje koje je, na temelju antičke grčke i rimske kulture obnovilo cjelokupni duhovni, kulturni i društveni život zapadne i srednje Europe u razdoblju od sred. XIV. do kraja VI. st. Naziv su među prvima počeli rabiti franc. enciklopedisti za obilježavanje epohe vladavine kralja Franje I. i mlađih vladara XVI. st., podrazumijevajući pod tim pojmom ponovno rođenje književnosti, umjetnosti i kulture. Kao oznaka za makropohu renesansa je u historiografiju, povijest umjetnosti i filologiju uvedena u XIX. st., ponajprije u radovima kulturnih povjesničara Julesa Micheleta, Jakoba Burckhardta i Georga Voigta, iako su već suvremenici i protagonisti bili svjesni značenja i dosega novoga pokreta. Poimanje renesanse kao razdoblja stilskih, poetičkih i svjetonazorskih preokreta počelo je već s Francescom Petrarcom, koji je najzaslužniji za potonju stigmatizaciju sr. vijeka kao 'mračnoga doba' europske kult. prošlosti. (...) U dijakronijskom smislu, renesansa se – kao intelektualni, kulturni i umj. pokret – oblikovala prvo u Italiji, a zatim se proširila po zapadnoj i sr. Europi.“ (Novak, Fališevac i Rafolt, 2009: 656).

Renesansa je i dalje velika tema mnogih rasprava jer je po mnogim kritičarima najvažnija epoha ne samo u povijesti književnosti, nego i u povijesti uopće. U kulturnopovijesnome smislu upravo tada europska civilizacija započinje svoj razvoj prema svjetskoj prevlasti čemu pripomažu mnogobrojna otkrića, uključujući otkriće Amerike, Kopernikova sustava te brojnih tehničkih izuma i ostalih znanstvenih dostignuća. (Solar, 2003: 117). U književnosti renesanse može se uočiti nov sustav književnih vrsta s nekim novim odnosima u njihovu hijerarhijskom poretku, a osim toga u renesansi su neki pisci ostvarili takva djela koja su i danas nenadmašeni uzori neke književne vrste. (Solar, 2003: 117). Zbog tih razloga nije ni čudno da se javljaju novi književnoteoretski pravci i kritičari koji upravo navedeno kulturnopovijesno razdoblje smatraju središnjim područjem svojih istraživačkih interesa. Tako se osamdesetih godina 20. stoljeća javlja novi naraštaj književnih povjesničara koji se bave renesansnom književnošću i kulturom. U Sjedinjenim Američkim Državama dio novije angloameričke književne historiografije označava se nazivom novi historizam gotovo u isto vrijeme kada se u Velikoj Britaniji sličan pravac imenuje kulturnim materijalizmom. (Šporer, 2005: 13). Obzirom da ni novi historisti niti kulturni materijalisti nisu objavili manifest koji bi definirao njihov teoretski pristup proučavanju književnih djela Šporer smatra da bi prije negoli o metodi ili metodologiji bilo bolje o novom

historizmu razmišljati kao o analitici ili tehnici. Tehnika se lako kombinira s drugim pristupima kao što su feminizam, rodni studiji, kulturalni studiji; ili pak s glavnom disciplinom, bilo da je to filozofija, povijest, antropologija, teatrologija ili književna teorija. (Šporer, 2005: 57, 58). Jedan od važnijih nedostataka ograničenja polja istraživanja i neodređenosti pripadajuće metodologije novog historizma uočila je Judith Lowder Newton. Ona primjećuje da je samo nekoliko faktora dostatno da netko bude proglašen novim historistom: dovoljno je baviti se renesansom iz književnopovijesne perspektive koja nije tradicionalistička, pa da se postane novim historistom. (Šporer, 2005: 32).

U knjizi pod naslovom *Novi historizam: poetika kulture i ideologija drame* iz 2005. David Šporer vrlo dobro podastire razlike između novohistorističkog i onoga tradicionalnog bavljenja književnošću renesanse. Jedna je od glavnih značajki novoga historizma, a da se razlikuje od tradicionalnog jest način na koji razmatraju odnos društva/povijesti/konteksta i književnog teksta. Za razliku od bilo kojeg drugog pristupa, novi historizam polazi od toga da proces teče i u obrnutom smjeru, dakle naglasak je na tome da bilo koji (književni) tekst nije samo društveno proizveden, već je on i društveno proizvođan. (Šporer, 2005: 65). Ne utječe samo društvo na književni tekst, to je dvosmjernan proces, pa tako i književni tekst utječe na društvo. Tekst nije samo proizveden od strane društva, nego bi se moglo reći da i on sam proizvodi, odnosno djeluje na stvaranje novoga društva. Novi historisti orijentiraju se na to da je „bitno istraživanje podjednako društvene prisutnosti književnog teksta u svijetu i društvene prisutnosti svijeta u književnom tekstu.“ (Šporer, 2005: 65) Za ovu premisu, jednu od temeljnih i polaznih premisa poetike kulture, Šporer sugerira naziv: retrofleksija. „Prema shvaćanju novih historista umjetnost je odraz, ali odraz koji se istodobno odražava natrag na društvo, povijest ili kontekst, tj. na pretpostavljeni objekt vlastitog odražavanja.“ (Šporer, 2005: 65). U interpretacijama starih historista presudnu ulogu imaju datacija teksta i prve izvedbe, opisivanje diferencijacija različitih izdanja i sl. Novi se historisti služe tim istim informacijama s tom razlikom da im ti podaci ne služe kao činjenice koje će *preslikati* stvarnost nego pomoću njih nastoje rekonstruirati utjecaj kazališne predstave/ teksta na društvo i obrnuto. Oni su usredotočeni na simbolički pojam teatra i njegovu reprezentaciju. „To pretpostavlja da se fiktionalne, umjetničke i kulturalne reprezentacije ne promatraju ni kao odsječene od okolnosti/povijesti/konteksta, ni kao izravan odraz 'vremena', već kao reprezentacije koje 'odražavaju' svoje vrijeme, ali istodobno, tim odražavanjem – zbog moći iluzije – aktivno sudjeluju u oblikovanju upravo tog 'vremena': Takav potez znači da se književnosti dodjeljuje stvarna moć.“ (Šporer, 2005: 108). Novi historisti

otkrivaju novu moć književnosti, ne smatraju književnost pasivnim odrazom zbilje, već književnost postaje aktivni sudionik u konstruiranju realnosti u nekoj kulturi. (Šporer, 2005: 108). Treba naglasiti da novi historisti ne interpretiraju samo književne tekstove. U eseju *Prema poetici kulture* Stephen Greenblatt, vodeći predstavnik novog historizma govori kako je termin *novi historizam* duboko pustio korijenje unatoč njegovu nastojanju da uvede drugi, po njemu prikladniji naziv: *poetika kulture*. *Poetiku* bi, po Greenblattu, trebalo veoma doslovno shvatiti jer se ona odnosi na interpretiranje književnih djela a ono uvijek počiva na čitanju. No autor namjesto čitanja književnih djela u svojoj sintagmi inzistira na čitanju kulture. Pritom bi kulturu prema Greenblattu trebalo shvatiti u veoma širokom smislu, pa bi ona obuhvatila sve moguće prakse, diskurse i fenomene određenog razdoblja. „No umjesto da čitaju samo književnost, novi historisti čitaju kulturu, odnosno književnost širokom kontekstu kulturnih artefakata i socijalnih fenomena određene epohe.“ (Šporer, 2005: 73). Novi historisti bave se kulturom zapadnoeuropske, u prvom redu engleske renesanse. Prema Šporeru, jedno od ishodišta novohistoričkog pristupa jest širenje interpretacija na teme za koje tradicionalna književna historiografija nije pokazivala neki veći interes. U tome se može vidjeti utjecaj povijesti, sociologije, kulturne ili socijalne antropologije. Utjecaj drugih disciplina te pojedinačnih autora vidi se u odnosu na shvaćanje povijesti, što Šporer smatra drugim važnim obilježjem novih historista. Kako se antropologija bavi tuđim i egzotičnim kulturama, tako se novi historizam bavi vlastitom prošlom kulturom u kojoj egzotičnost pronalazi u vremenskoj udaljenosti. U tome se zrcali utjecaj Michela Foucaulta, koji je uzor mnogim novim historistima te se njegove analize često navode i uzimaju kao predložak. (Šporer, 2007: 6,7). Iako je novi historizam kao „tip književnopovjesničarskog pristupa na prvi pogled specijaliziran za renesansnu književnost (posebice elizabetinski teatar), prešao je granice povijesti književnosti i postao predmetom interesa, debata i svađa i u teoriji književnosti.“ (Šporer, 2005: 14).

3. SHAKESPEARE U ELIZABETINSKOM TEATRU

Elizabetinski teatar naziv je za kratko, no iznimno plodno razdoblje procvata i profesionalizacije engleske dramske i kazališne produkcije potkraj 16. i na početku 17. stoljeća, u doba vladavine kraljice Elizabete I. (elizabetansko kazalište: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17736>). Prema vladavini kraljice Elizabete naziva se engleska drama toga vremena. Uz ostale važne predstavnike elizabetinskoga teatra kao što su Christopher Marlowe, Thomas Kyd, George Chapman, Ben Jonson, Thomas Dekker, John Webster, John Fletcher i Thomas Middleton čija su dramska djela izvođena u londonskim kazalištima osobito je plodan bio William Shakespeare. On u elizabetinsku dramu unosi dramaturške elemente iz različitih podžanrova: od crkvenih prikazanja unosi izmjenu prostora i nizanje dojmljivih prizora, od učene komedije unosi stilski dotjerane monologe i dijaloge, od commedie dell'arte unosi određene, prepoznatljive tipove kojima se jedino dodaju detalji u individualizaciji. Shakespeare je svoj talent stvaranja drame uspio izraziti i kroz kazališne izvedbe i kroz pisanu riječ, pa su njegove drame razumjeli i oni iz publike prateći zaplete, rasplete i uzbudljive prizore, kao i oni koji su uživali u njegovoj rječitosti i vrhunskoj jezičnoj umjetnosti. (Solar, 2003: 139).

Ostalo je tek nekoliko pouzdanih podataka o najglasovitijem i najutjecajnijem dramatičaru u povijesti svjetske književnosti. William Shakespeare rodio se u Stratfordu na rijeci Avonu gdje je i pohađao školu koja bi se mogla usporediti s današnjom klasičnom gimnazijom; rano se oženio i imao je troje djece. Otišao je u London gdje je postao kazališni glumac i pisac te je kasnije imao udjela u vlasništvu uglednog kazališta Globe. Umro je i pokopan u rodnom gradu. Njegove drame uvijek se iznova prikazuju, prevode i prerađuju pa se tako i dan danas na različite načine pokušavaju osuvremeniti, ali pritom ne gube njegovu jedinstvenu prepoznatljivost. Iako se ne može sa sigurnošću utvrditi točan broj Shakespeareovih drama, danas se uglavnom drži da je pouzdano njegovih trideset i sedam. (Solar, 2003: 134).

Shakespeare je jedan od rijetkih dramatičara kojemu gotovo podjednako uspijevaju komedije, tragedije i drame. (Solar, 2003: 135). Iako je prema renesansnom književnom kanonu koji je preuzeo antički žanrovski repertoar komedija manje cijenjena nego tragedija,

Shakespeareov smisao za humor često se pojavljuje i u njegovim djelima koja su načelno ozbiljne prirode, pa onda takvi detalji ostanu posebno zapamćeni. (Solar, 2003: 137). U teoriji književnosti poznat je naziv za oblik soneta s tri katrene i jednim dvostihom koji se zbog cijjenjenosti Shakespeareovih soneta naziva „elizabethinski“ ili „Shakespeareov sonet“. (Solar, 2003: 134). U formiranju dramskih karaktera kod Shakespearea vidimo utjecaj grčke tragedije: izuzetni karakteri, moć strasti i neizbježnost sudbine. Nije nevažno spomenuti činjenicu da je publika elizabetinskoga kazališta uključivala različito obrazovane slojeve pučanstva, a kazališta su primala ograničen broj ljudi tako da su se predstave višekratno reprizirale. Dramska se radnja Shakespeareovih djela oslanja na poznatiju povijest ili čak svagdašnjicu, a ne na „mitsku pozadinu“. Težnja je na naglašenim izljevima strasti i osjećaja, dojmljivim prizorima koji stvaraju osjećaj stalne napetosti kojom se na kraju dolazi do konačnog rješenja. „Najčešće se izmjenjuju stih i proza, a monolozi imaju ponekad i posve samostalnu vrijednost iznimno važnih refleksija o svijetu i životu te o temeljnim ljudskim postupcima i naravi.“ (Solar, 2003: 135). Također bi trebalo napomenuti da zlikovci u Shakespeareovim dramama nisu samo zli, već najčešće imaju određenu unutarnju, pa ponekad i vanjsku motivaciju. Shakespeare takvim postupkom pokazuje da ni mjerila nisu uvijek relativna, pa zato ni „igra dobra i zla“ nije nikada sasvim jednoznačna; likovi nisu crno-bijeli, nisu samo zli ili samo dobri. Upravo je to jedna od osobina koja čini Shakespearea velikim i uvažanim dramskim piscem. (Solar, 2003: 137). Iako je sklon gomilanju prizora pa su kompoziciju Shakespeareovih drama kritizirali poetičari u doba klasicizma, ne može se osporiti izuzetna uvjerljivost koju Shakespeare postiže. Neki teoretičari smatraju da mu je to uspjelo zbog toga što je postigao povezati i uskladiti sva tri dominirajuća tipa renesansnog kazališta. Upravo zbog Shakespeareova iznimnog jezičnog bogatstva mnogi se fragmenti njegovih drama mogu ocijeniti kao samostalna vrhunska dostignuća stilske oblikovanja. (Solar, 2003: 138). Ugledni hrvatski teoretičar Milivoj Solar zaključuje sljedeće: „Shakespeareova je veličina uvijek samo u tome što je on nepremašeni majstor dramske umjetnosti.“ (Solar, 2003: 138).

4. POLOŽAJ ŽENA U DUBROVAČKOJ REPUBLICI SREDNJEG I RANOGA NOVOGA VIJEKA

U srednjem vijeku, kako zaključuje Zdenka Janeković Römer, „vjerovalo se kako su muškarci moralno i intelektualno superiorni ženama, a glavni argument u tome bila je tjelesna snaga muškarca. Ključni dokaz izveden je iz Biblije – muškarac je stvoren prvi, a kako je žena stvorena od muškarca, ona mu je podređena. Ipak, Crkva je u to vrijeme naglašavala stajalište da je žena isto kao i muškarac dio Božjega plana, da ima jednako vrijednu dušu te da je zbog toga ravnopravna muškarcu.“ (Janeković Römer, 2009: 887). Isto tako, Crkvena doktrina o sporazumu supružnika koji čini brak bila je itekako bitna za poboljšanje statusa žena jer ih se sklapanjem braka smatra ravnopravnim muškarcima. U ranome novovjekovlju počele su se pisati brojne rasprave o ženskom pitanju, a mnogi su zagovarali ideju o ravnopravnosti žena koje nisu inferiorne muškarcima, nego su samo različite, a u svojoj različitosti jednako tako savršene i vrijedne. Bilo je i onih koji su zagovarali mišljenje prema kojem je žena savršenije biće od muškarca, ne samo zbog toga što stvara novi život, već i zbog emocionalnih i umnih značajki. (Janeković Römer, 2009: 887). Ovaj je stav zagovarala i dubrovačka plemkinja Marija Gundulić u posveti prijateljici Cvijeti Zuzorić koja je tiskana 1584. kao predgovor prvome izdanju knjige *Razgovor o Aristotelovoj Meteorologici – Discorsi sopra le Metheore d'Aristotele* Nikole Vitova Gučetića. Prema njezinu mišljenju, „muškarci govore da su žene nesavršen spol zato što su to pročitali i naučili, a kada sami o tome razmišljaju osjećaju drukčije, vole žene i smatraju da je ženski spol savršen, čak i savršeniji od muškoga.“ (Janeković Römer, 2009: 888).

Mlade žene su nakon odgoja u kući odlazile u kuću muža ili u samostan, ovisno o odluci oca ili tutora. U Dubrovniku su se rano udavale (oko šesnaeste ili osamnaeste godine) i potom rađale djecu, prosječno svake druge godine. Smrtnost u porođaju i trudnoći bila je vrlo visoka, pa su trudne žene redovito sastavljale oporuku računajući na mogućnost da neće moći preživjeti porođaj. Iako su u muževoj kući živjele nešto slobodnije nego u očinskoj, ipak su bile ograničene na život unutar kuće jer nisu sudjelovale u poslovima vezanim uz javni život grada. Izlasci žena svodili su se na odlaske u crkvu i posjete rođacima, a neki pisci prosvjedovali su čak protiv toga da žene borave na prozoru. (Janeković Römer, 2009: 888). Znalo se koliko novca djevojka treba donijeti u miraz, a ako obitelj nije bila dovoljno imućna, sve kćeri za koje nije bilo novca morale su poći u samostan sv. Klare, ne po pozivu vlastitog duha, već zato što nisu imale miraz. Broj

onih koje su u samostan primane po obiteljskoj odluci znatno je nadmašivao broj djevojaka koje su o tome osobno odlučivale. Mnoge su bile zaređene vrlo mlade, čak i mlađe od deset godina.

U Dubrovniku je bilo mnogo udovica zbog dobne razlike između njih i muževa, pa je problem njihova zbrinjavanja imao široke razmjere. Žene nisu nasljeđivale muževu imovinu, nego su dobivale pravo doživotnog uživanja prihoda s njegovih posjeda. No bilo je i udovica koje su nasljeđivale i nastavljale trgovačke poslove svojih muževa zbog čega su postajale veoma ekonomski i društveno moćne. (Janeković Römer, 2009: 888).

„Žene nisu imale jednake mogućnosti obrazovanja kao muškarci. Nisu pohađale školu, nego su u kući dobivale poduku o kućanstvu i osnovama kršćanske vjere, braku i djeci. Međutim, nešto više od osnovne pismenosti na hrvatskom ili tal. jeziku bilo je vrlo rijetko među ženama. Dubrovačka žena u renesansi je i dalje bila ovisna o muškarcu, a njezina gospodarska uloga bila je drastično manja nego u sr. vijeku. Procvat trgovine u kasnom sr. vijeku doveo je do ograničenja poslovnih prava i mogućnosti žena, pogotovo onih koje su pripadale višim društvenim slojevima. Upravljanje kapitalom pripadalo je samo muškarcima. No, upravo je razmišljanje o ljubavi i ljepoti, ženskom umu i vrlinama, otvorilo proces emancipacije žena. Nakon kriza kasnoga srednjovjekovlja, europsko stanovništvo se povećalo i diversificiralo, što je omogućilo različite oblike društvenog i privatnog života. Reformacija i katolička obnova na neko su vrijeme potisnule značenje tih promjena, jačanjem sprege crkvenih i svjetovnih institucija u nadzoru nad privatnim životom čovjeka, no idejni temelji novog odnosa prema ženama, ljubavi i odnosu žena i muškaraca bili su postavljeni.“ (Janeković Römer, 2009: 888).

5. DUBROVAČKE RENESANSNE TRAGEDIJE

Korpus dubrovačkih ranonovovjekovnih tragedija valjalo bi smjestiti u kontekst europske ranonovovjekovne recepcije, tzv. senekijanske tragičke dramaturgije koja je ostavila dubok trag ne samo na dramaturškom planu, nego i na planu sadržaja, tema ili stalnih motiva. Jedan od tih je i reprezentacija nasilja, odnosno uprizorenje najgorih oblika zločina unutar obitelji koje obično izvršavaju glavni likovi tragedija. Problem artikulacije ženskoga identiteta u tragediografskom diskursu nametnuo se upravo zato što su u tim tragedijama ubojice vrlo često žene, osobito supruge, majke i vladarice. (Rafolt, 2006: 83).

Problem uspostave, odnosno (re)prezentacije ženskog identiteta u tim tragedijama nameće se upravo iz razloga što su već naslovi dubrovačkih renesansnih tragedija upravo imena ženskih likova, protagonista tragedije. Dubrovački renesansni tragičari građu za svoje tragedije preuzimaju od antičkih dramatičara, najčešće posredstvom talijanskih adaptatora. S time dolazi i osobit skup tema/problema koji su nerijetko povezani s institucijom kraljevske obitelji te sukobima ili oblicima nasilja koji se u takvim obiteljima pojavljuju, a u čijim središtima se nalaze ženski likovi u socijalnim ulogama majke, kćeri, supruge (ili buduće supruge), nasljednice kraljevske ovlasti itd. Takvo iznimno „profiliranje likova“ koji su vrlo psihološki osjetljivi je povezano sa sukobom između privatnih i državničkih interesa, a taj sukob jedno je od važnih obilježja tragičke dramaturgije. Taj sukob prijeti identitetu ženskih protagonista, pri čemu one (p)ostaju žrtve državih i/ili „muških“ imperativa pa se tako nalaze na granici između dvaju ekstrema: političke nad-moći (koja je uvijek muška) i spolne nad-moći (koja je također uvijek muška). Junakinje ranonovovjekovnih tragedija zato su uglavnom ostavljene na milost muškarcima sve dok ne postanu aktivistice/pokretačice dramskog agona. Tada one prekoračuju vlastite ovlasti, raskidaju s tradicijom muške dominacije, uzimaju stvari u svoje ruke i suprotstavljaju se tradicijom nametnutim vrijednostima poretka i sistema. Ako ne pokušaju narušiti uvriježene društvene odnose, neće ni moći promijeniti odnose koji uvelike uvjetuju njihov položaj u zajednici. (Rafolt, 2006: 84, 85).

Veliki se broj Senekinih tragedija završava svojevrsnim „graničnim stanjima“, odnosno prekoračenjem granice normalnoga/razumljivog i ulaskom u polje neobičnog i očuđujućeg. Zločine unutar obitelji (ubojstva djece, supruge) najčešće izvršavaju upravo ženski likovi, uvijek

u stanju nesvijesti, u nemogućnosti da iznađu neku drugu, prihvatljiviju kompenzaciju za vlastitu nesreću, a koja je uzrokovana imperativima u ime sistema i zajednice, tradicijskih vrijednosti itd. Tri su osnovne strategije koje određuju senekijansku tragičku dramaturgiju: bijes/ ludilo, tuga i zločin. Pojam *nefas* (zločin) uzet je iz rimskog prava i označava zločine koji izmiču pravu i koji liku naposljetku omogućuju preobrazbu u čudovište. Čudovišna zlodjela u Senekinim su tragedijama uglavnom posljedica snažne i razarajuće tuge (*dolor*) iz koje je nemoguće pronaći emocionalno smirenje. Druga stepenica koja vodi prema *nefasu* bila bi ludilo (*furor*) koje ne označava mentalnu bolest, već prolazno 'stanje ludila' koje subjekta oslobađa bilo kakve odgovornosti. S druge strane, postupak se može obrnuti, počinitelj može glumiti ludilo kako bi se oslobodio moralnih ili socijalnih stega, odnosno krivnje za zločin. Time *nefas* postaje svjestan, namjerno uzrokovan zločin. (Rafolt, 2006: 95, 96).

Zanimljivo je kako se stanja *furora* i *nefasa* u Senekinim tragedijama često povezuju sa ženskim likovima, odnosno za ženske likove karakteristična je nemogućnost susprezanja snažnih emocija koja ih dovodi do graničnih stanja ljudske svijesti (osobito do *furora*). Načelno se može zamijetiti sljedeća pravilnost: ako su u tragediji ubojice i krvnici muškarci, njihov zločin bit će posljedica iznenadne eskalacije bijesa ili nasilja; dok s druge strane, ako su ubojice žene, onda je i zločin redovito posljedica snažne i razarajuće tuge, senekijanskog jada (*dolor*), nakon kojega može, ali i ne mora uslijediti faza nekontrolirana bijesa (*furor*). Takva pravilnost dosljedno je izvedena u korpusu dubrovačkih renesansnih tragedija. (Rafolt, 2006: 96).

Dakle, senekijanska dramaturgija uvelike je utjecala na dubrovačke renesansne tragedije, najviše zbog motiva zločina, a onda i zbog činjenice što su ubojice najčešće bile žene u ulogama majki, kćeri, vladarica koje su podređene muškarcima, bilo u smislu spolne nadmoći ili političke nadmoći. Ženske junakinje, koje su zbog ljubavi konačno krenule u borbu za pravo vlastitog odlučivanja, odbacuju tradiciju i običaje, odbacuju bilo kakav autoritet i nalaze se u vječnom jazu između državnih i privatnih interesa. Ženske protagonistice muči tuga koja ih nerijetko vodi do ludila (*furor*) zbog kojega najčešće posežu za radikalnim potezima i izvršavaju zločin (*nefas*).

6.1. DALIDA SABA GUČETIĆA BENDEVIŠEVIĆA i ROMEO I GIULIETTA WILLIAMA SHAKESPEAREA

Neki povjesničari književnosti i komparatisti navode da je jedan od izvora za Shakespeareovu dramu *Romeo i Giulietta* bila tragedija *Adriana* koju je 1572. godine napisao poznati talijanski dramatičar Luigi Groto (1541-1585), a ona je poslužila i našem Sabu Gučetiću Bendeviševiću (1531-1603) kao uzor za njegovu tragediju *Dalida*. U važnoj komparatističkoj studiji *Dubrovački Romeo i Giulietta* koju je Josip Torbarina prvi put objavio 1975. u zborniku *Dani hvarskoga kazališta* a koja je kasnije pretiskana u knjizi pod nazivom *Kroatološke rasprave* 1997. u izdanju Matice hrvatske autor analizira književne dodire Shakespeareove drame *Romeo i Giuliette* s našom renesansnom tragedijom *Dalidom* Saba Gučetića Bendeviševića. (Torbarina, 1997: 236).

„Po svojoj *Dalidi* Gučetić je u nas najbolje poznat. Kratku bilješku o Gučetiću ostavio je Pero Budmani uz svoje izdanje *Dalide* u 16. knjizi „Starih pisaca hrvatskih“ (1888). O njegovu životu on kaže: „Savko Gučetić iz jedne od najstarijih i najplemenitijih vlasteoskih porodica, prozvan Bendevišević...umrije u Hrvatskoj godine 1603. Ovo je sve što nam se o njegovu životu sačuvalo: godina i mjesto njegove smrti.“ (Torbarina, 1997: 236).

Sabo Gučetić Bendevišević bio je plemić, hrvatski dramatičar i lirik. Živio je i djelovao u 16. stoljeću, a pretpostavlja se da se rodio oko 1531. u Dubrovniku, gdje je i umro 1603. Poznato je da je još u mladosti imenovan mljetskim knezom (1551-52), gdje je u kancelarijskoj knjizi zapisao dvostih „*Ostaj zbogome, moj Mljete gizdavi, / pritila eto me i tusta otpravi.*“ (Rafolt, 2009: 298). Iako nije poznato je li za života išta tiskao biograf i povjesničar iz 18. stoljeća Serafin Marija Crijević kao i Gučetićeви suvremenici, dramski pisac Antun Sasin, (*U pohvalu pjesnika dubrovačkih*), kao i pjesnik Maroje Mažibradić (poslanica Vali Valoviću) ističu da je Gučetić autor mnogih pjesama, dapače vrstan pjesnik čiji sastavci stoje uz bok Šišku Menčetiću, Džori Držiću, Mavru Vetranoviću i Dinku Ranjini. (Rafolt, 2009: 298).

Sačuvana su samo dva Bendeviševićeva teksta. Tragedija *Dalida* koja je vjerojatno nastala nakon 1578, za koju Rafolt kaže kako je kontaminacija dviju talijanskih tragedija: *Adriane* Luigija Grota i *Orbecche* Giambattiste Cinzija Giraladija, te da je prava senekijanska tragedija krvi i osvete, kakve su bile popularne u renesansnoj Italiji. (Rafolt, 2009: 298). Sabo Gučetić Bendevišević spojio je u svojoj *Dalidi* dvije raznorodne talijanske tragedije: *Adrianu* L. Grota i *Orbeku* (*Orbecche*) GB. Giralda Cinthia. (Torbarina, 1997: 240). Torbarina nije istoga mišljenja. Slaže se da je „Savko Gučetić u prva četiri čina pošao uglavnom za Grotom, prevodeći ga slobodno i u svom preciznom stilu, sve do prizora u grobnici (poznatog i iz Shakespearea), samo što kod Gučetića Oronte (Romeo) ne popije otrov već samo uspavljujući prašak kao i Dalida,

tako da oboje ostaju živi, a sve to zato da bi na kraju mogli umrijeti na način Giralidijevih ljubavnika“. (Torbarina, 1997: 240). Torbarina priznaje Kombolu da je dobro uočio da Gučetićeve *Dalida* prijevod Grotove *Adriane*. No, on smatra da bi točnije bilo reći da je Gučetićeve *Dalida* nastala kao imitacija Grotove *Adriane* (a ne kontaminacija dviju drama), a da njezina posljednja 662 stiha predstavljaju neki dodatak koji samo podsjeća na završetak Giralidijeve drame. Torbarina zaključuje kako se „Gučetić uopće ne osvrće na Giralidijevu *Orbecche*, dakle u punih pet šestina drame njemu je isključivi uzor Grote.“ (Torbarina, 1997: 241). Stoga misli da nije ispravno o Gučetićevoj *Dalidi* govoriti kao da je kontaminacija Grotove *Adriane* i Giralidijeve *Orbecche*.

S druge strane, noviji književni povjesničar Leo Rafolt zaključuje da je Gučetićeve dramska kontaminacija zapravo izvorni književni rad s puno autorskih intervencija, novih motivacija i inovativnih zapletno-fabularnih elemenata. Među prvima u Europi Gučetić je u dramskom obliku obradio temu veronskih ljubavnika. To je učinio prije Lope de Vege i Williama Shakespearea. (Rafolt, 2009: 298). Dakle, Gučetić je unio toliko novina da bi se *Dalida* mogla smatrati njegovim izvornim književnim djelom koja dramatičira nesretnu ljubavnu priču o poznatim veronskim ljubavnicima. On je među prvim dramskim piscima u Europi koji su obradili ovaj motiv a čime je dao značajan doprinos povijesti hrvatske dramske književnosti.

Njegovo drugo djelo, *Raklica*, slobodna je prerada *Aminte* Torquata Tassa tako što je lokalizirana u dubrovački kontekst. Ovu je pastirsku igru prije njega prepjevao Dominko Zlatarić (1580-1597). Nešto više nego Držićeva *Hekuba*, Gučetićeve se tragedija oslanja na Senekinu tragičku dramaturgiju, i to na tematskom i formalno-kompozicijskom planu. Gučetićeve dramski tekstovi danas su dokaz na koji su način dubrovački pisci pristupali talijanskim predlošcima, ali i drugim stranim autorima, prilagođavajući ih tematsko-motivskom ili sadržajnom planu, ali i planu dramaturgije. (Rafolt, 2009: 298).

Sama radnja Gučetićeve drame je povijest o Romeu i Giulietti (iako se oni u njegovoj tragediji tako ne zovu), a koju je potkraj 16. stoljeća ovjekovječio William Shakespeare. (Torbarina, 1997: 237). Čini se da se povijest veronskih ljubavnika temelji na istinitom događaju koji se zbio na samom početku 14. stoljeća u Italiji. Iako ni Dante ne spominje imena veronskih ljubavnika, on već u 6. pjevanju *Čistilišta* aludira na povijest Romea i Giuliette te govori o sporu između njihovih obitelji, između Monteccha i Capuleta. Prema Danteu, Montecchi i Capuleti primjer su domaćih razmirica između plemićkih porodica pa na taj način simbolički predstavljaju

onaj duh koji je u to vrijeme vladao Apeninskim poluotokom i doveo italski prostor na rub građanskih ratova. (Torbarina, 1997: 238).

Shakespeareova tragedija *Romeo and Juliet* nastala je godine 1595. ili 1596., a neposredni izvor bio je engleski spjev *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* koji je godine 1562. napisao danas manje poznati pjesnik Arthur Brooke prema francuskom prijevodu Bandellove novele. Shakespeareu je vjerojatno bio poznat i engleski prijevod te iste novele koji je William Painter uključio u drugi svezak svoje popularne zbirke *The Palace of Pleasure* (1567). Kako bilo da bilo, kao što je već zaključeno, *Dalida* je napisana svakako prije Lope de Vegine drame *Castelvines y Moteses* i prije Shakespeareova *Romea i Giuliette*. (Torbarina, 1997: 239).

Iako se neki kritičari ne slažu s mišljenjem da je Shakespeare poznavao Grotovo djelo, postoje brojne i značajne podudarnosti između tih djela, pa su čak vidljive i paralele između Gučetićeve *Dalide* (koja slijedi Grotovo djelo) te Shakespeareove drame. Tako na samom početku III. čina Gučetićeve drame *Kraljica* dolazi Dalidi - koja se pretvara da plače za ubijenim bratom, a zapravo tuguje za prognanim odabranikom svoga srca (s kojim se vjenčala u tajnosti) Orantom – i donosi joj „dobar glas“ da je Dalida sada zaručena za sina kralja „mogućijeh Sabina“. Slična situacija događa se i u Shakespeareovoj tragediji gdje Gospođa Capuleti nosi svojoj kćeri Giulietti „veselu vijest“ da su je stari Capuleti i ona zaručili za grofa Parisa. Bliske podudarnosti uočljive su i na temelju odnosa oca prema kćeri: „U sljedećem prizoru Gučetićeve drame kralj Atrio neobično grubim riječima prekara kćer Dalidu zato što odbija da pođe za sina kralja Sabinjana: „*O kćeri prihuda! O zlobo od pakla!*“ Isto tako, nešto kasnije u spomenutom prizoru Shakespeareove tragedije, stari Capuleti grdi neposlušnu kćer Giuliettu koja neće da se uda za grofa Parisa: „*Hang thee, young baggage! Disobedient wretch!*“ (Torbarina, 1997: 242, 243).

Osim toga, paralela između tih dvaju djela može se podvući u prizoru gdje Meštar Dalidi daje uspavljujući prašak (u sedmom prizoru III. čina), odnosno govor fratra Lovre kada Giulietti daje napitak. U Gučetićevoj drami:

„Ne dam ti otrovi, dat ću ti prah jedan,

posao za ovi koristan i vrijedan.

Ako ga uzet hoć' jedan dio malahan,

ončas će na te doć' toliko težak san,

krv ti sva umrijet će, ostat ćeš blijeda sva,

dihati duh neće i bićeš jak mrtva. (Itđ.). “ (III, 7: 2126-2131)

U Shakespearovoj drami:

„Uzmi tu sklenicu i kad u krevet legneš

Napitak procijedeni taj iskapi do dna;

Tad odmah će kroz tvoje žile sve poteći

Uspavljujući hladni sok. I bilo neće

Svoj prirodni tok zadržati već stati

Toplina, dah svjedočit neće da si živa.

Na usnici, na licu uvenut će ruže

U sivi pepeo, a očinji će kapci

Pasti ko smrt kad dan života zatvori.

Svaki će ud, bez gipke snage, činit se

Okorio i leden, ukočen kao smrt. (Itđ.). “ (IV, 1: 93-126).

(Torbarina, 1997: 243).

Kao glavni dokaz Shakespeareovog poznavanja Grotove *Adriane* neki kritičari navode prizore u kojima se u oba djela čuje pjev slavuja, a toga slavuja nema ni u jednoj drugoj obradi priče o veronskim ljubavnicima osim naravno u Gučetićevoj *Dalidi* u kojoj je slavuj preuzet iz djela Lugija Grota. (Torbarina, 1997: 243). Torbarina uočava da zapravo ni Grotov *rosignulo* ni Gučetićev *slavic* nemaju veze sa slavujem u *Romeu i Giulietti*. Tako objašnjava: „U germanskim jezicima noć je u samom imenu ptice engl. nightingale, njem. Nachtigall; što u oba slučaja znači 'noćni pjevač'. Vjesnik zore, jutro, dana nije slavuj nego ševa. I zato, kad nakon prve bračne noći, Romeo mora u progonstvo i rastati se od Giuliette, mladi se supruzi u divnoj antifoni prepiru, je li to bio poj slavuja ili ševa što su čuli. Ako je bio slavuj, mogu ostati još u krevetu; ako je bila ševa, Romeo mora na put.“ (Torbarina, 1997: 244).

6.2. Giulietta

Prije negoli otpočnemo karakterološku analizu Shakespeareove protagonistice Giuliette potrebno je prije svega rasvijetliti problematiku nepreciznih prijevoda njezinoga imena a na koju je ukazao Josip Torbarina. Autor upozorava da se u talijanskim novelama junakinja zove Giulietta, a ne Giulia, a isto tako se zove i u francuskim i engleskim prijevodima tih novela (Juliette, Juliet). Torbarina smatra da i Talijani i Francuski i Englezi poznaju i razlikuju ime Giulia, Julie, Julia i deminutive tog imena Giulietta, Juliette, Juliet, a isto tako i sam Shakespeare. U komediji *Dva veronska plemića* junakinja je Julia, a u drami *Mjera za mjeru* postoji još jedna Giulietta (Juliet). Zbog toga nije ispravno Shakespeareovu Juliet u ovoj tragediji nazivati Julijom, jer je točan prijevod njezinoga imena zapravo Julijica. Naši stari prevoditelji taj oblik imena prenijeli su iz njemačkih prijevoda Shakespeareove drame. (Torbarina, 1997: 237).

Tko je bila Giulietta? Mlada djevojka, četrnaestogodišnja djevojčica podrijetlom iz ugledne i bogate obitelji Capuleti. Susret s Romeom obilježit će njezin život. Iako shvaća da se zaljubila u neprijatelja, ona je spremna odbaciti sve, pa čak i roditelje i ime svoje da bi ostala s Romeom. Giulietta traži od Romea da se odrekne svojeg imena jer ako joj prisegne ljubav ona će se odreći svoga:

„O Romeo, Romeo, zašto si Romeo?

Zaniječi svog oca i odreci se svoga imena.

Ili, ako ne ćeš, budi mi samo prisegnuta ljubav,

i ja više ne ću biti Capuleti.“ (II, 2: 33-36).

Giulietta prema Romeu gaji uzvišenu, svetu ljubav za koju je spremna boriti se, pa čak i pod cijenu života. „Kritika je pokazala da je Shakespeare netipičnim odnosom prema kanonu onoga vremena prikazao Giuliettu kao mladu ženu koja odbacuje pravila dvorske ljubavi i predaje se Romeu spontano i bez okolišanja.“ (Franić Tomić, 2012: 239). Odupire se i roditeljima kada joj žele ugovoriti brak s Parisom, pa smišlja način kako da to izbjegne. Giulietta je sanjarka, vjeruje u vječnu ljubav na prvi pogled. Ona je hrabra djevojka koja se koristi dosjetkama da sačuva ljubav svoga voljenoga. Unatoč njezinom i svećenikovom domišljatom planu prema kojem su se Romeo i Giulietta trebali tajno vjenčati *fortuna* nije na njihovoj strani te njezino pismo nikada ne stiže do Romea. Mladi ljubavnik vidjevši beživotno Giuliettino tijelo vjeruje da je ona mrtva i oduzima si život. „Mlada je žena povezana sa svijetom iskustva i ostaje uključena u jezu riječi, u njihovu nemoć, pa njezino pismo uručeno svećeniku nikada i ne dođe do Romea. Upravo to vodi u tragediju.“ (Franić Tomić, 2012: 239). Kada se Giulietta budi i ugleda beživotno tijelo svoga

dragoga, bez razmišljanja ispija otrov i odlazi u smrt. Ona ne želi živjeti bez ljubavi. Giulietta je buntovnica, među prvima u ono vrijeme koja se opire ondašnjim običajima i društvenim normama koje su propisivale ugovorene brakove. Giulietta predstavlja ženu koja želi donositi samostalne odluke po nalogu svojih osjećaja i razuma.

6.3. Dalida

Gučetićeva se tragedija u potpunosti uklapa u model „tragedije krvi i osvete“, tj. model u kojem se za predložak uzima korpus Senekinih tragedija (najviše njegovu dramu *Tijest*). Radnja *Dalide* započinje *in medias res*, u stanju krize, a sudbina dvoje ljubavnika već je uvelike određena obiteljskim sukobom, nesretnim ubojstvom Dalidina brata Flaminija. Budući da tragedija nema prolog, predradnja se saznaje iz uvodnog dijaloga između Dalide i njezine stare dojkinje. U tom dijelu saznaje se kako je ratni sukob između dviju plemićkih obitelji, zapravo sukob između dviju suprotstavljenih vojski koje nastoje zadržati svoju političku prevlast, a time je automatski onemogućena ljubav kraljevskih potomaka koji su ideološki suprotstavljeni. Ova tragedija prikazuje onaj sukob privatnoga i sistemskog, suprotstavljanje nadindividualnih interesa i pojedinačnih sudbina. (Rafolt, 2006: 93).

Dalidina zabranjena ljubav rezultirala je potomcima, a ona je uvjetovana običajnim zakonom što joj govori i Kraljica:

„Također s tobom on vas drži način taj,

zašto je ti zakon i taka običaj:

u oca i mater valja se uzdati

er oni svoju kćer neće zlu podati.“

Dalida time nije samo prekršila običajno pravo i pravo zajednice (tradiciju nametnute vrijednosti ženske čistoće i nevinosti), ona se time što ima nezakonitu djecu s Oronteom suprotstavila sistemu. Jer, dok Oronteova i njezina obitelj vode višestoljetni sukob, Dalida je s njim stvorila nezakonitu djecu koja su istodobno i nasljednici kraljevskoga prijestolja. (Rafolt, 2006: 93).

Upravo zbog tih potomaka, Atrijo bijesni i ubija svoje unuke, radije zatire kraljevstvo nego da se ikada pomiri s neprijateljem. „Ne samo da su Dalidini monolozi mogli imati aluzije u samostanima zaslužnjene dubrovačke plemkinje nego je i ona mogla aludirati na čestu pojavu nezakonite djece u Dubrovniku 16. stoljeća kojima su očevi bili razuzdani plemići. Iako su Dubrovčani onoga vremena iskazivali visok stupanj humanosti pa su se spominjali svoje nezakonite djece u testamentima, ipak nije bilo moguće da nasljedna prava na plemstvo steknu djeca začeta s građankama. Kada bismo uzeli te pretpostavke u obzir, onda bi daleka aluzija iz Gučetićeve *Dalide* bila okrutnija od one iz Gundulićeve *Dubravke*, jer će Atrijo radije dokinuti Dubravu negoli je prepustiti nedostojnim nasljednicima.“ (Franić Tomić, 2012: 243, 244).

O Dalidi kao glasu dubrovačkih djevojaka u samostanu i najodlučnijoj scenskoj osobi koja slijedi svoje težnje govori i Slobodan Prosperov Novak: „Gučetićeve Dalida mnogo više od svojih tragičkih suvremenica gotovo opsesivno otvara temu ženske slobode i emancipacije. Kada danas oslušujemo Dalidin govor o izboru supruga, o potrebi da se ta odluka donese slobodno i prema pozivu srca, mi znamo da je taj glas bio disonantan stotinama, u njezinu vremenu, ne svojom voljom u samostan zatvorenih dubrovačkih djevojaka. Dalida je u obzoru ondašnjeg maskulinizma zaigurno najodlučnija hrvatska scenska osoba koja s pozornice kao da izvikuje da se „ne ima poslušat nitkore“. (Novak, 2006: 33, 34).

Dalidin identitet rezultat je odstupanja od tradicije slijepe poslušnosti, tradicije bezuvjetnoga pokoravanja roditeljskim odlukama, i upravo takav stav Dalida iskazuje već u trećem činu:

„Ne poznam, majko ma, većega nikoga

nada mnom neg sama jednoga zgar Boga. (...)

On zakon čovjeku i ženi postavlja,

što hoću ne reku, da vjera ne valja.“ (III, 1504-1505, 1508-1509).

Time Dalida utjelovljuje snažan dramski karakter nad kojim se prelamaju nadindividualni i politički interesi, a sve nauštrb individualne sreće. Ona se protiv toga pokušava boriti. (Rafolt, 2006: 93, 94). Upravo na temelju toga citata objašnjava Viktorija Franić Tomić da je Gučetićeve tragedija primjer obrata perspektiva. U pastoralnome žanru hijerarhijski poredak uvijek se temeljio na božanskim načelima, a kako se antička priča presađuje u renesansni okvir, poludjeli Atrijo se ne može pozivati na božanske autoritete u očuvanju nasljednoga reda kad na kraju ubije

svoje unuke i na pladnju prezentira Oronteovu glavu. Već naprotiv, Dalida će svoje žensko pravo na izbor muža argumentirati pozivajući se na Boga čiji joj zakoni omogućuju slobodan izbor supruga. Dalida ide korak dalje od Juliette - ne samo da narušava tradiciju nametnutih vrijednosti i ne samo da ekstenzivno izgovara tekst o slobodi izbora, dok ga je Julietta samo provodila dramskim djelovanjem, već Dalida narušava i nasljedni red. (Franić Tomić, 2012: 242, 243). „Ne samo da Dalida izgovara emancipacijski i slobodarski tekst, nego on ima pravorijek jer je poduprt božanskim načelima. Tako je i Oronteova glava na pladnju scenski znak koji podsjeća na još jedan kršćanski simbol. Dalida je poremetila zemaljske zakone i zato je njezina tragična sudbina unaprijed određena. Njezin brat Flaminio, kojega u dvoboju ubija njezin ljubavnik, u Gučetićeovu predlošku osoba je 'in absentia', osoba koja nema prilike pretendirati na vlastito prijestolje.“ (Franić Tomić, 2012: 243, 244).

Gučetićeova Dalida djevojka je odlučna, hrabra, spremna suprotstaviti se svima kako bi realizirala svoj izbor supružnika. Dalida, kao i Julietta otvara temu ženske slobode. Dalida u svojim namjerama i principima ide do kraja, pa čak i onda kada mora ubiti vlastitoga oca zbog svojih ideala. Ona se bori protiv tradicije i običaja. Ona smatra da jedino Bog izuzev nje same može utjecati na izbor njezinoga muža pa to izravno govori svojoj majci. Dalida shvaća koliko je teško biti žena, ona se osjeća zarobljena svojim rođenjem:

„O proklet zakone, ki ženam htje postat,

da smo mi usione na tuđoj volji stat!

Odkad se rodimo i smrt nam prit bude

ispunit ne smimo naše ke požude,

er kada na pjenez kupe nam zla muža,

kad valja bolju čes udana da kuša

huđe je tisućkrat nevolje dobave

i teži još na vrat njoj jaram postave.

Trebuje da gleda kud pogled on svrne,

da čezne, da preda, da kopni i trne.

Zašto ne podoba nam muža nahodit

s kim se ima do groba vas život provodit?

Er žena pomnju bi stavila svu za znat

tko veće nju ljubi neg mnoštvo od dukat.

Ako sam ja htjela Oronta bit ljubi,

u kom se nahodi sva vrijednos do mjere,

da tko svijet gospodi dostojan jes kćere.“ (V, 3111-3128).

Ipak, za razliku od Giuliette, Dalida se izravno suprotstavlja roditeljima i to osobito na kraju kada doživljava unutrašnji slom i ubija svoga oca nakon što joj je donio na pladnju odrubljenu glavu njezina odabranika. Obje imaju pomagače koji su tipična lica za renesansnu tragediju: s jedne strane to je dadilja/dojilja koja je surogat osjećajnog majčinstva, a s druge strane to je duhovni muškarac koji jedini može u patrijarhalnom društvu djelovati te na taj način pomoći u razvijanju dramske radnje (meštar/fratar). Za razliku od mladenačke ljubavi Romea i Giuliette iz zabranjene ljubavi Dalide i Orontea rodila su se izvanbračna djeca.

U Gučetićevoj Dalidi prezentna je i antiteza poslušne i neposlušne žene. Prvu predstavlja Dalidina majka /Kraljica a drugu kćer Dalida. Kraljica predstavlja one žene koje su se u tadašnje vrijeme pokoravale običajnim normama tako što su slijedile naredbe svojih roditelja. Zbog toga je sukob majke i kćeri osobito naglašen u Gučetićevoj drami.

Osnovna obilježja tragičkoga *furora* moguće je prepoznati u liku Dalide. Njezin je pak zločinački bijes vodi do *nefasa*, točnije rečeno, do patricida, motiviran prvenstveno osvetnički – čime se Gučetićeve tragedija uklapa u posve dominantnu struju starije europske tragičke dramaturgije koju angloamerička kritika nerijetko naziva *tragedijom osvete*. Dalida je vlastitog oca ubila dvama noževima: „*Ovdi za kraljem prešno Dalida otide uzamši dva noža u ruke, a glave na palku ostavlja, i zbada oca (...).*“ (Rafolt, 2006: 101). Osim *furora* i *nefasa*, kod Dalide bi se mogla prepoznati upravo tuga (*dolor*) koja je karakteristična za ženske protagoniste dubrovačkih tragedija.

„Ženski je zločin u renesansnim tragedijama uvijek rezultat rodne potlačenosti, društveno uvjetovane pozicije koju u tragediji protagonistice zauzimaju. One su ovisne o njihovu socijalnom statusu, potom materijalnoj nadmoći, obiteljskoj obvezi, najčešće braku i očinstvu.“ (Rafolt, 2006: 102).

„U trenutku kada 'prelaze' na stranu krvnika, u poziciju ideološke nadmoći, one su već tragični likovi koji nikako ne mogu zaustaviti kotač vremena, odnosno njihov je dramski agon usmjeren u pogrešnom smjeru. Zbog toga se i njihova osveta nerijetko čini posve iracionalnom i uzaludnom u pravom smislu te riječi – nakon što Dalida ostaje sama na pozornici *s krvavijem nožem u ruci izlazi i govori*“:

„Prokleće bez vjere, prim' pravu zamjenu

Od tvoje od kćere za tvu zled pakljenu.

Krvniče, ne samo da t' ranih ja tilo

nu duh još tamo patiće nemilo.“ (V, 3527-3530).

Tragičnost svoje sudbine Dalida naglašava u završnome monologu, nakon što shvaća da je njezina osveta bila uzaludna:

„Čemu, vajmeh! Bi osveta,

I od krvi sej prolitje,

Kad u prvo nije moć bitje

Vratit drage me opeta?“ (V, 3535-3538). (Rafolt, 2006: 102).

Dalida uviđa da svojim činom neće ništa promijeniti i u toj se spoznaji otkriva sva tragičnost njezina lika. Uzalud je ubila oca jer novo ubojstvo neće povratiti pokojnike nego će samo multiplicirati mrtva tijela. Očajna u svojoj nemoći Dalida si na koncu oduzima i vlastiti život.

„Dakako, Gučetić nije Shakespeare, a nije ni Marin Držić. Njegova Dalida nije veliko književno djelo, ali zato ima veliko kulturno-povijesno značenje. Savku Gučetiću pripada što je među prvima u Europi u dramskoj formi na hrvatskom obradio jednu od najslavnijih ljubavnih povijesti na svijetu, prije negoli Lope de Vega i prije negoli Shakespeare.“ (Torbarina, 1997: 245).

7.1. HAMLET

Inspiraciju za najznačajniju svoju dramu *Hamlet* Shakespeare je pronašao u drami *Španjolska tragedija* svoga suvremenika Thomasa Kyda. Potaknut spektakularnim uspjehom *Španjolske tragedije*, možda i danas izgubljenim *Uhr-Hamletom (Pra-Hamletom)* istoga pisca, Shakespeare je napisao tragediju s temom osвете na temelju priče koja je prvi put fiksirana u latinskoj kronici *Danska historija* Sachsa Gramatika iz 12. st. U 16. stoljeću priču iz spomenute latinske kronike preradio je francuski pjesnik i prevoditelj Francois de Belleforest i uvrstio u svoju zbirku *Tragične zgode*. (Sertić Golić, 2002: 187). Današnji tekst *Hamleta* uglavnom je nastao uspoređivanjem triju tekstova. To su: Q1, Prvi kvart ili Loš kvart iz 1603, koji je više nego dvostruko kraći od Drugoga kvarta; Q2 ili Dobar kvart iz 1604 najdulja je verzija *Hamleta*, temeljena na Shakespeareovom rukopisu. Treći tekst, F, Prvi folio iz godine 1623, kazališna je verzija *Hamleta* nastala prema tekstu Drugoga kvarta i prema šaptačkoj knjizi. Odnos između ta tri teksta vrlo je složen i zamršen, a pri utvrđivanju teksta koji bi bio najbliži *Hamletu* što ga je napisao Shakespeare, stručnjaci za Shakespeareov tekst uzimaju u obzir druge čimbenike i druga izdanja pojedinih drama. (Engelsfeld, 1996: 9). O *Hamletu* se raspravljalo više negoli o ikojem drugom djelu u povijesti književnosti, pa je tako Shakespeareova tragedija *Hamlet* najpopularnija i najizvođenija Shakespeareova drama, a osim toga i najpoznatije djelo svjetske književnosti. (Engelsfeld, 1996: 7).

7.2. Ofelija

U ovoj Shakespeareovoj tragediji istaknut će se lik mlade djevojke Ofelije. Ofelija je lik koji nema prenaplašene osobine, njezina uloga u drami jest da naglasi Hamletovu izoliranost, a kasnije svojim ludilom i smrću daje osobit ton i značaj tragediji. Ofelija je lijepa mlada žena, nježna i naivna. Kao i u dubrovačkim renesansnim dramama, tako i u Shakespeareovoj tragediji u to doba, žene nisu mogle iskazivati svoje stavove već su bile podložne muškarcima. Takva je bila i Ofelija, poslušna kćer i sestra. Voljela je Hamleta, i čini se da joj je ta ljubav bila uzvrćena, sve dok se u njihovu ljubavnu priču nisu upleli drugi muškarci iz njezinoga života, njezin otac i brat. Oni su vjerovali da je Hamlet nikada neće izabrati za ženu jer je nižega staleža

pa su joj savjetovali, zapravo naredili da odbije Hamleta. „Laert svoj i odveć zaštitnički savjet nudi iskreno (...), ne pokazujući pritom ni razumijevanja ni uvažavanja za Ofelijine osjećaje. On je, zapravo, ni u jednom trenutku i ne pita za mišljenje (...), čime samo ističe njezinu žensku inferiornost.“ (Stockton, 2005: 24). Ni Polonije ni Laert ne smatraju da bi Ofelija trebala uopće sudjelovati u odluci što će biti s njezinim ljubavnim životom, a kamoli da sama odluči bez njihova uplitanja. Smatralo se da djevojčin bračni izbor treba imati svoje socijalno opravdanje i da se institucija braka temelji isključivo na ekonomskim čimbenicima: „Da zaštiti svoje srce i čast, Ofelija bi, tvrdi Laert, morala odbiti kraljevića Hamleta prije nego što je razdjeviči.“ (Stockton, 2005: 24). Ovdje postoje nagađanja da je Ofelija već konzumirala svoju ljubav s Hamletom i da je time ukaljala svoju i obiteljsku čast te je zato Polonijeve i Laertove riječi gađaju u srce. Hamlet ju odbacuje i ona kao poslušna kćer mora odbaciti njega te je osjećaj odbačenosti uz očevu smrt i bratov odlazak dovodi do ludila nakon kojega izvršava samoubojstvo. „Neki kritičari smatraju da je to utapanje dokaz da je bila trudna, zbog čega je i počinila samoubojstvo. Iako o toj trudnoći ne postoje opipljivi dokazi, kritičari ukazuju na činjenicu da su se u 16. i 17. stoljeću djevojke koje bi ostale trudne u pravilu ubijale utapanjem.“ (Stockton, 2005: 70). Neki interpretatori pretpostavljaju da način na koji se Ofelija ubila može sugerirati da je djevojka bila u drugome stanju no riječ je o hipotezama koje nisu utemeljene na bitnim argumentima. Važniji je razlog zbog kojega je to učinila. Ofelija je u svojoj tuzi zbog odbijene ljubavi, zbog ubijena oca, zbog odsustva brata, zbog toga što ne može sama odlučivati o svome životu, zapala u ludilo u kojemu bespomoćna nije našla drugi izlaz izuzev samoubojstva.

7.3. Gertruda i Hamlet

Hamletov odnos s majkom u brojnim je interpretacijama tumačen kao Edipov kompleks. Hamlet je prema majci tek pokatkad iskazivao ljutnju koja se temeljila na opravdanoj rezignaciji potaknutoj spoznajom o majčinoj bešćutnosti prema pokojnom ocu a što je dokazala legavši u postelju sa očevim bratom, tek mjesec dana nakon njegove smrti. Je li Hamletu ta spoznaja bila uvredljiva zbog ljubavi prema pokojnom ocu ili su prevladali edipovski osjećaji ostaje otvorenim pitanjem. „Iako je u ovom slučaju Gertrudina krivica jednaka Klaudijevoj, Hamlet sav svoj bijes usmjeruje na Klaudija, a u majku samo gubi povjerenje.“ (Stockton, 2005: 21). Veoma je kompleksan odnos između Hamleta i Gertrude, pogotovo zbog činjenice da Gertruda kao lik nije potpuno okarakterizirana. O njoj se saznaje više iz djelovanja drugih likova nego iz njezinog

vlastitog. Na početku se čini da se Gertruda majčinski odnosi prema Hamletu ali kasnije, kada Klaudije šalje Hamleta u Englesku i planira njegovo ubojstvo, majka ne staje na stranu svoga sina, ne štiti ga, pa čak ni ne promišlja o Klaudijevoj odluci već bespogovorno slijedi svojega muža. Ona je poslušna supruga koja u ovoj tragediji ne pokreće nikakvo djelovanje. Ona se kao individua ostvaruje tek na kraju drame kada ispija otrov, a upitno je radi li to jer je doživjela epifanijski trenutak ili je riječ o pukoj slučajnosti. Problem koji između ostaloga otvara ova Shakespeareova drama je sljedeći: voli li majka svojega sina? Kada je Hamlet hinio ludilo njegova je majka pristala uz odluku da se njezina sina pošalje u smrt. Je li Gertruda znala za Klaudijeve planove ili je vjerovala da je riječ o običnom Hamletovom putovanju u Englesku? Ipak, na kraju tragedije, pretpostavlja se da Gertruda nije znala da je pehar otrovan kada je ispila njegov sadržaj, tako da nije mogla biti upućena niti u Klaudijeve zlokobne namjere. S druge strane, ovdje se opet postavlja pitanje: što ako je ipak bila informirana te je zbog toga namjerno popila otrov kao čin materinske spoznaje i svjesno počinila samoubojstvo? U takvom slučaju mogla bi se Gertruda poistovjetiti s dubrovačkim junakinjama koje su i same u velikoj tuzi i nemoći, u nemogućnosti da nađu rješenje problema počinile zločin i ubile same sebe. „No bilo kako mu drago, Gertruda umire i njezina smrt napokon uspije natjerati Hamleta da učini ono na što se zariče od početka drame – naime da ubije Klaudija.“ (Stockton, 2005: 21). Ovdje Gertruda predstavlja Hamletov izravni poticaj za djelovanje i on konačno izvršava ono što je čitavo vrijeme oklijevao učiniti. Klaudije je kriv za ubojstvo njegova oca, a neizravno i za suicid njegove majke. No, Hamleta je očito više potresla majčina smrt koja je bila pokretač njegove srdžbe i nagona da ubije Klaudija. Klaudije je ubio Hamletova oca, nesretnom slučajnošću Hamlet je ubio Polonija, kraljeva savjetnika, nakon čega je Ofelija, njegova ljubljena, izvršila samoubojstvo. Osim tih smrti, Klaudije je pokušao ubiti Hamleta i posredno doveo do smrti dvojice mladića, Hamletovih nekadašnjih prijatelja. Nakon svega toga, Hamlet i dalje oklijeva u svojoj namjeri i prije će se mačevati s Laertom, nego što će osvetiti očevu smrt. Tek kada mu majka umire, Hamlet je spreman ubiti Klaudija. Je li mu do majčinoga života stalo više nego do vlastitoga? „Je li Hamlet zaljubljen u majku? Psihoanaliza njega kao lika podupire Freudovu teoriju da je Hamlet prema majci osjećao neprirodnu ljubav. Hamlet svog očuha mrzi besprizivno i grozi se rodoskrvnog odnosa njega i Gertrude. Ipak odgovor na pitanje da li njegovu mržnju pojačava ljubomora i je li nesposoban osjetiti ljubav prema Ofeliji zbog fiksacije na majku, te da li osjeća strast prema Gertrudi, ovisi prije svega o interpretaciji.“ (Stockton, 2005: 84, 85).

8.1. JOKASTA MIHA BUNIĆA

Bunićeva tragedija *Jokasta* zapravo je prijevod poznate Euripidove tragedije *Feničanke*, sastavljena prema talijanskoj preradi Lodovica Dolcea (*Giocasta*, 1549). Bunićeva petočinka sadrži 2958 stihova, uglavnom dvanaesteraca i osmeraca. Premda je sigurno nastala na temelju Dolceova (talijanskog) predloška, tekstološke analize potvrdile su da se Bunić ipak koristio Euripidovim grčkim originalom, i povremeno čak unosio vlastite dramaturške elemente. (Rafolt, 2007: 142). I Bunićeva *Jokasta* započinje na način antičke tragedije, *in medias res*, odnosno u trenutku krize, kada su sve silnice dramskoga agona usmjerene na tragički sukob. Središnja fabularna linija jest Jokastina priča o sukobu dvojice sinova, no preostale dvije fabularne linije na nju se nadovezuju i na taj ju način uvelike uvjetuju. To su Kreontova priča o žrtvovanju sina jedinca te Edipova i Antigona priča o zabrani Polinikova ukopa. Svi ti rukavci dramske radnje u ovoj su tragediji isprepleteni te među njima redovito postoji određeni tip vremensko-logičkog odnosa. (Rafolt, 2007: 144, 145). Mnogi dijelovi radnje recipijentu su nepoznati (primjerice Edipova prošlost), pa ih je potrebno ispričati. (Rafolt, 2007: 146). Mitološka priča koju europska književna tradicija poznaje kao Edipovu priču, zapravo je sveprisutni motiv u *Jokasti*. Edipov mit, s jedne strane govori o uzrocima propasti i svojevrsnom prokletstvu Jokaste i njezinih dvojice sinova, o Antigonoj sudbini i njezinu sukobu s Kreontom. Na mjestu gdje tragička priča i dramska radnja prestaju, mitska se priča nastavlja. (Rafolt, 2007: 151). Tematski svijet Bunićeve tragedije odnosi se na antropološki i sociološki bitnu problematiku antičkoga grada (pad Tebe), na privatne probleme unutar kraljevskih i ratničkih obitelji (sukob sinova), na povrede obiteljske časti ili običajnoga prava (Polinikov ukop), masovnih ubojstava (Polinik, Eteoklo i zaraćene vojske), zatim samoubojstava (Jokasta) i žrtvovanja (Menčeo) itd. U značenjskoj podlozi stoji sukob između privatnog i sistemskog kojim su obilježeni gotovo svi likovi Bunićeve tragedije: „Jokasta se mora odlučiti između dobrobiti grada ili države te života vlastitih sinova; Kreont je također razapet između života svojega sina Menčea i zlokobnog proroštva koje život njegova jedinoga potomka stavlja na žrtvenik državnih interesa; Antigona se dvoumi između naklonosti Poliniku ili sve otvorenijeg antagonizma spram Eteokla s jedne strane te između prava ili obveza koje joj nalažu da dostojno pokopa tijelo svojega brata, usprkos Kreontovoj zabrani, s druge strane.“ (Rafolt, 2007: 147). U *Jokasti* se ključni prizori nasilja nastoje prikazati u onome kontekstu koji je renesansna filozofija često imenovala *ragion di stato*,

tj. u kontekstu neizbježnih odluka koje donosi neka viša sila, božanski ili tradicijom nametnut zakon (Menčeo zbog toga mora biti žrtvovan), ili kao što je već spomenuto, u skladu s antičkom temom sukoba privatnih ili sistemskih interesa. (Rafolt, 2007: 355). Odlučivši se za Dolceov izmijenjeni, feminizirani naslov, Bunić se spretno uklapa, s jedne strane, u dubrovačku tradiciju nasljedovanja i preuzimanja Dolceovih (odnosno talijanskih) predložaka, te s druge strane, u tradiciju preuzimanja tragedija naslovljenih prema poznatim antičkim junakinjama. (Rafolt, 2007: 154).

8.2. Jokasta prema Ofeliji

Shakespeareova Ofelija i Bunićeva Jokasta tragične su žrtve raspetosti između privatnih i državnih/javnih interesa. Obje su žene rastrgane između ljubavi prema voljenima i državničkim/društvenim dužnostima te se obje u svojoj nemoći odlučuju na samoubojstvo. I u Shakespeareovoj tragediji mogu se prepoznati elementi senekijanske tragedije. Za Ofeliju sistem predstavlja prvenstveno njezin otac, a zatim i brat, zbog kojih ne može ostvariti svoju ljubav s voljenim Hamletom. Otac uvjerava Ofeliju kako je Hamlet nikada neće uzeti za ženu stoga što je nižega staleža jer on s pravom vjeruje da kraljevska obitelj mora slijediti tradicijske norme. Ofelija poštuje očevu želju, odričući se realizacije svoje ljubavi prema Hamletu zbog čega se u njoj nakuplja *dolor*, odnosno tuga koja se pretvara u pravo ludilo (*furor*), koje će je navesti da počinii zločin (*nefas*), u kojemu ubija samu sebe. Samoubojstvo je počinila i Jokasta koja ne može pomiriti svoja dva sina, rascijepljena između ljubavi prema sinovima i pokoravanju društvenim normama prema kojima se ne dopušta jednome sinu povratak u rodni grad. Nemoćna Jokasta, tužna zbog smrti sinova izvršava suicid. U Bunićevoj *Jokasti* bitno je spomenuti još jedan ženski lik koji predstavlja borbu između državničkoga i privatnoga, a to je Antigona. Ona želi da njezin voljeni brat Polinik ima dostojan pokop i ona ustrajava u toj odluci i nastojanju njezine realizacije, bez obzira što zakon određuje da se njezin brat zbog „državnih“ propisa ne smije pokopati. Antigona u sukobu sa stricem Kreontom, vladarem koji predstavlja sistem, brani brata i spremna je i sebe žrtvovati kako bi ostvarila svoju namjeru:

„*ANTIGONE:*

Ja mu grob budem dat ovijemi rukami.

KREONTE:

I sebe ć' ukopat pod jedan š njim kami.

ANTIGONE:

Zajedno čas zovu da smo ukopani.“ (IV, 2800-2802).

8.3. Jokasta i Edip

Odnos Jokaste i Edipa mogao bi se usporediti s odnosom Gertrude i Hamleta. Iako je *Hamlet* složenija drama s likovima koji su psihološki dublje okarakterizirani, postoje sličnosti u odnosu majki i sinova u obje tragedije. Edip je prema proročanstvu bogova odgonetnuo Sfinginu zagonetku i tako dobio za ženu kraljicu Jokastu koja je zapravo bila njegova majka. Razlika je u tome što Edip nije znao da mu je žena majka, i nije mogao utjecati na tragični usud koji je bio predestiniran. Hamlet zna da mu je Gertruda majka i upravo zbog toga ne realizira svojevrsnu neprirodnu ljubav i strast prema njoj. U Bunićevoj *Jokasti* ne dovode se izravno u dijalog Edip i Jokasta jer je u toj drami lik Edipa posvema zanemaren. U drami se tek spominje da su Edip i Jokasta u incestuoznom braku izrodili potomstvo. Kada Edip saznaje da mu je supruga ujedno i majka, on si iskopa oči kako bi se kaznio. Dakle, incestuozan odnos u *Jokasti* udešen je zbog odluke bogova. Ovdje se potvrđuje da se u drami *ragion di stato*, sve događa zbog „viših interesa“. U *Jokasti* velik udio ima sudbina te iako likovi pokušavaju nešto promijeniti u svojim egzistencijama i *prevariti* bogove njihova su nastojanja uzaludna u predestiniranom svijetu. U tome je svijetu nužnost slijepa te će susret s njom čovjeka lišiti očiju. U *Hamletu* slijepa nužnost nije u središtu dramske radnje, bogovi ne predodređuju Hamleta da bude zaljubljen u vlastitu majku niti će njegova opsesija biti ubojstvo oca. Hamlet upravo suprotno želi osvetiti očevu smrt, želi kazniti bratoubojstvo njegovog strica i očuha Klaudija. Neke interpretacije ove najznamenitije Shakespeareove drame inzistiraju na osvjetljavanju psihološkog portreta Hamleta osobito obzirom na njegov odnos prema vlastitoj majci pa ističu da je on njegovao neprirodne osjećaje prema majci i da ih je nastojao prikriti iako mu to nije uspijevalo. Moguće je da je Hamlet odbio Ofeliju upravo zato što je bio obuzet erotskim čuvstvima koja je gajio prema vlastitoj majci. Isto tako, moguće je da je Hamlet zapravo mrzio Klaudija iz muškaračkih

ljubomornih poriva jer je njegov stric ostvario Hamletove najmračnije i najskrovitije želje: dijeliti ložnicu i prijestolje s Gertrudom. Zanimljivo je kako su u obje tragedije vladarice žene-majke kojima je ubijen suprug a na prijestolje pretendiraju upravo njihovi sinovi.

9.1. DOMINKO ZLATARIĆ - ELEKTRA

Iako je posljednja hrvatska renesansna tragedija, Zlatarićeva je *Elektra* bila prva u svoje vrijeme tiskana tragedija. Razlikuje se od ostalih hrvatskih renesansnih tragedija po tome što je preuzeta iz grčkoga izvornika, bez latinskih posrednika i talijanskih prerađivača. Dominko Zlatarić preveo je Sofoklovu *Elektru* da bi „Hrvačkom Grkinju učinio“. To je značilo kristijanizaciju grčkoga originala, jer u Zlatarićevo vrijeme nije bilo tragedija s domaćim toponimima i antroponimima. Prevodio je Sofokla ne dodajući ništa, a ispuštajući minimalno. (Novak, 2006: 36). Sustavno unošenje kršćanskih elemenata uočava se u tome kako primjerice, Zeus nije uvijek Jove, nego je često samo *višnji*, a jednom prilikom i *bog*. Osim toga, spominju se svojevrsni duhovi od pakla, crkva i slično. (Rafolt, 2007: 181). I Rafolt napominje da je Zlatarićeva *Elektra* vrlo rijedak primjer recepcije Sofoklovog grčkog izvornika, inače slabo zastupljena u renesansi. Dakle, po tome što je prevodio iz izvornika Zlatarić se razlikuje od ostalih dubrovačkih renesansnih tragičara. (Rafolt, 2007: 24). Zlatarićeva je originalnost vidljiva u izboru autora, jer je Sofokla za razliku od Euripida književna kultura europske renesanse ostavljala po strani. (Rafot, 2007: 180). Zlatarićev tekst premašio je Sofoklov za samo 218 stihova, što pokazuje, ne samo visoki stupanj podudarnosti predloška i prijevoda, nego i samu kvalitetu Zlatarićevog prevođenja. Neki kritičari smatraju ga jednim od najkvalitetnijih hrvatskih prevoditelja uopće. Osim toga, Zlatarić je iznimno dobro poznao prethodnu domaću književnost, pa se kod njega često može naići i na citate iz starije hrvatske književnosti. (Novak, 2006: 38).

Zlatarić je svoju dramu objavio 1597. godine, kad je tragedija već doživljavala krizu. Bilo je sve manje čitatelja zainteresiranih za dramu, a pojavljivali su se i neki novi žanrovi, poput opere. Zlatarićeva *Elektra* posvećena je Jurju Zrinskom, vojskovođi u čijoj je vojsci služio njegov brat Miho pa ga je Zlatarić i sam osobno poznao. Zlatarićeva pohvala Zrinskomu jest najsamosvjesniji nastup nekog književnika pred moćnikom u dotadašnjoj hrvatskoj književnosti. U tom tekstu on je prvi među ondašnjim Dubrovčanima pokazao i visok stupanj svijesti o jedinstvu nacionalne književnosti u povijesnim hrvatskim zemljama. (Novak, 2006: 37,38).

I u *Elektri* je, kao i u ostalim Dubrovčanima već poznatim tragedijama, u središte drame smještena žena. Orest ostaje u sjeni Elektre koja je u sukobu s majkom na način na koji se

Shakespeareov Hamlet sukobljava s kraljicom Gertrudom. Isto tako, ona je svome bratu Orestu i sestra-ljubavnica Ofelija. Elektra je tipična protagonistica renesansnih tragedija jer ni ona ne nalazi načina na koji bi ostvarila harmoniju i pronašla kompromis. Na koncu postoji u *Elektri* jedan paradoks, jer nakon okrutnih ubojstava kada Orest i Elektra drže u rukama sjekiru koja je smaknula njihovu majku, tragedija postaje drama sa sretnim završetkom. Tako je to jedina renesansna tragedija kojoj na kraju dolazi *lieto fine*, odnosno sretan kraj. Elektra i Orest postaju kao neki obrnuti bračni par iz romanse osjećajući okus pobjede koja je u stvari njihov poraz, a krvnici koji su na koncu ubijeni postali su u trenutku smrti žrtvama. (Novak, 2006: 39).

Dramska radnja Zlatarićeva prijevoda Sofoklove tragedije u potpunosti je pravolinijska – započinje *in medias res* (u onome trenutku kada je Agamemnon već ubijen, a Orest spašen), slijedi jedinstvenu fabularnu liniju te završava vrlo brzo (tek nekoliko sati kasnije), kako to nalažu Aristotelova poetička načela. (Rafolt, 2007: 181, 182). Zlatarićeva tragedija u potpunosti se uklapa u sustav normi i konvencija Aristotelova poetičkog nauka. Tu se prvenstveno misli na prostorno i vremensko jedinstvo, cjelovitost dramske radnje (jedinствена fabularna linija koja završava obratom – prepoznavanje), precizna karakterizacija likova, uzvišen stil, retorika itd. Iako prostor tragedije nije izravno označen, posredno je moguće zaključiti da se radnja odvija na prostorima mikenskog dvora. (Rafolt 2007: 190, 191).

Zlatarićeva *Elektra*, u skladu s antičkom tragedijom, progovara o antropološki bitnim temama, ponajviše o sukobu unutar jedne obitelji, odnosno o njegovim tragičnim posljedicama. U središtu drame jest problem povrede obiteljske časti – problem koji će dovesti Oresta do osвете, do ubojstva majke i očeva nasljednika na prijestolju. Klasični motiv ranonovovjekovne tragedije, motiv sna, pojavljuje se i u ovoj tragediji, ali ga iznosi Elektrina sestra Krisotema. Tu se pojavljuje i motiv carskoga znamenja, koji će biti ključan u završnome prepoznavanju Oresta i Elektre, čime se uokviruje cjelokupna Zlatarićeva tragedija. Upravo će po tome biljegu Elektra u zaključnim scenama prepoznati svojega brata (Aristotelove preporuke – motiv prepoznavanja) i tako mu pomoći da osveti ubijenoga oca. Završetak Zlatarićeve tragedije posljedica je spretno izvršenoga plana koji dovodi do smaknuća kralja – to nikako nije iznenađan rasplet tragedije (*ex abrupto*), već rasplet koji proizlazi iz dramske radnje. Upravo po tome razlikuje se od raspleta motivirana postupkom *deus ex machina* (umjetno razrješenje dramskog zapleta). (Rafolt, 2007: 185-187). U Zlatarićevoj tragediji zanimljivo je primijetiti kako Orest ubija Egista upravo na onome istome mjestu na kojemu je Egisto ubio njegova oca, aktivirajući na taj način prostorno sjećanje, odnosno Orest semantizira dramski prostor prelamajući ga u vremenu na prostor prije

(gdje mu je ubijen otac) i prostor kasnije (gdje će on ubiti očuha). Tehnikom spajanja prostornog s temporalnim u tragediji na krajnje je jednostavan način uspostavljen kompozicijski paralelizam između početnog i završnog ubojstva. (Rafolt, 2007: 191).

9.2. Elektra

Karakterizacija Elektre počiva na njezinom unutarnjem sukobu između vjernosti obitelji i želje za osvetom (Rafolt, 2007: 190), no želja za osvetom na koncu će prevladati. Još jedna tragična renesansna junakinja u tuzi za ubijenim ocem, bijesna na majku koja je izvršila ubojstvo svojega muža i njezina oca, odlučuje se na osvetnički zločin. I ovdje se mogu uočiti senekijanski motivi koje je naveo Rafolt prilikom interpretacije ostalih dubrovačkih renesansnih tragedija. Žena se opet nalazi u središtu drame i ona je ta koja doživljava proces koji započinje tugovanjem (*dolor*) i osjećajem nepravde koja je učinjena ubojstvom njezina oca. Tuga ju vodi do ludila (*furor*) koje je uzrokovano mržnjom prema vlastitoj majci, ubojici oca čime se pokreće Elektrina želja za osvetom koja ju na koncu dovodi do zločina (*nefas*). Ovdje se dosada problematizirano pitanje ženske emancipacije ukida i pretvara unaglašeno žensko djelovanje koje je inače potisnuto muškom nadmoći. Upravo o tome djelovanju govori Elektra u razgovoru sa svojom sestrom Krisotemom:

*„Zatoj ću ja sama ovu stvar opraviti
mojimi rukama, a neću ostavit.“* (1171).

Elektra je toliko odlučna u svojoj nakani da obavještava sestru o zamisli samostalnog provođenja osvetničkog čina. Kako je isprva vjerovala da joj je je brat Orest odavno mrtav te kako joj je sestra Krisotema odbila pružiti pomoć ona sama razrađuje osvetnički plan. Prije no što je uspjela provesti svoj plan u djelo vraća se njezin brat Orest koji će nešto kasnije realizirati njezin naum. Iako će Orest biti taj koji izvršava sam čin, Elektra je postavljena u prvi plan drame upravo zbog njezinih promišljanja koje ondašnjim ženama nije bilo svojstveno, upravo zbog njezinog suprotstavljanja sestri i majci-kraljici koja za nju predstavlja sistem. Elektra se izravno sukobljava s Klitemnestrom, otvoreno ju kritizira i *psuje* zbog zlodjela koja je počinila:

*„Ako ćeš, rec' mi ovoj: cić koga uzroka
provodiš život tvoj toli pun priroka,*

ležeći hudomu človiu u krilu

s kim ocu ti momu zada smrt nemilu.“ (681-686).

9.3. Elektra i Klitemnestra

Odnos Elektre i njezine majke može se usporediti s Hamletovim odnosom prema svojoj majci. Bliska je poveznica što su te majke nakon smrti njihovih muževa na prijestolje dovele druge muškarce koji su zajedno s njima sudjelovali u ubojstvima kraljeva. Razlika je u tome što je Klitemnestra izravno sudjelovala u ubojstvu vlastitoga muža (a Elektrina oca), dočim je Gertrudina uloga u samom zločinu bila pasivna. U *Elektri* osvetcnici su kćer i sin koji za ubojstvo oca krive i majku i njezinoga novog muža, dok se u *Hamletu* krivnja za ubojstvo svaljuje samo na Klaudija, a majci se zamjera brza udaja za muževljeva ubojicu i brata. Vjeruje se da središnji motiv Hamletove osvete nije potaknut Klaudijevim ubojstvom njegova oca nego upravo njegovom podsvjesnom seksualnom željom za majkom koja je praćena čuvstvima neprijateljstva i ljubomore prema očuhu. U psihoanalitičkoj teoriji Sigismund je Freud tu pojavu nazvao Edipovim kompleksom. Hamletov odnos prema majci definira njegova ljubomora prema Klaudiju te ljubav (ili strast) prema majci, dočim je u Zlatarićevoj *Elektri* psihološki manje produbljen tzv. Elektrin kompleks, termin koji je u psihoanalitičku teoriju inaugurirao Freudov učenik [Carl Gustav Jung](#). Riječ je o pojavi koja se odnosi na djevojčice a manifestira kao podsvjesna seksualna privlačnost prema vlastitom ocu. Zbog toga će Elektra svoja podsvjesna čuvstva projicirati na brata Oresta koji će zamijeniti ubijenoga oca te će brata i sestru spojiti strastvena ljubav i neutaživa želja za osvetom. Elektra i Orest ostaju ravnodušni prema Klitemnestrinim vapajima za pomilovanjem:

„Moj sinko, htjej boga rad

majci se smiliti!“ (1617),

Elektra joj hladno odgovara:

„Nu se ne smilova

vrh njega nekad ti, ni ćaćka njegova.“ (1619).

U razgovoru između Gertrude i Hamleta mogu se uočiti znakovi Hamletove ljubomore:

„KRALJICA:

O Hamlete, srce si mi rascijepio nadvoje.

HAMLET:

Oh, odbacite gori dio, i toliko čistije

Živite s drugom polovinom. Laku noć.

Ali nemojte poći u postelju moga strica.“ (3.4: 158-159).

10.1. DRŽIĆEVA HEKUBA

„U dubrovačku renesansnu tragediju nasilje ulazi s Držićevom *Hekubom*, koja sadrži 'tinjajuće' performativno i retoričko nasilje, sasvim prisutno u cjelokupnom komadu.“ (Rafolt, 2005: 96). Nasilje se tako prikazuje kao nužno i kao posve uklopljeno u *dinamiku* antičkog svijeta. (Rafolt, 2005: 97). Zanimljivo je kako je *Hekuba* jedino Držićevo prevoditeljsko djelo jer koliko je poznato Držić nije ništa prevodio ni prije ni nakon *Hekube*. Osim toga ova je tragedija Držićev posljednji kazališni i književni pothvat ako njegova urotničkih pisama shvatimo kao neknjiževne tekstove. (Čale, 1971: 108). U odnosu na Dolceu, Držićeva je *Hekuba* određenija u svojoj ljudskosti jer se ona Uliksu neposrednije obraća (*eto sam mož vidit*) i s više očajničke intimnosti (Čale, 1971: 123), čime se kod recipijenta može izazvati veća suosjećajnost i povezanost s glavnim likom tragedije. Ovo je prva u nizu dubrovačkih drama koja u središte dramske radnje postavlja pitanje relativnosti vladavine s konkretnim pseudohistorijskim ili mitološkim vladarima. U *Hekubi* se u odnosu vlastodržaca i potlačenih može uočiti opravdavanje nedjela razlozima državne stabilnosti i na temelju društvenog poretka. U tragediji se pojavljuje i držićevski motiv pohlepe za zlatom koja čovjeka zasljepljuje do zločina, ali na kraju dovodi do primjerene kazne. (Čale, 1971: 114). Držić se u ovome djelu obilnije koristi afektivnim umanjenicama kako bi u *Hekubi* pokazao nerazmjer između veličine bivše kraljice i njezine stravične sudbine u zarobljeništvu. Tim formiranim stilskim tragičkim stilom tragedija kod gledatelja/čitatelja izazvala samilost i strah. (Čale, 1971: 120)..

U središtu Držićeve *Hekube* figura je nekadašnje trojanske kraljice. Hekuba dominira scenom od početka do kraja drame u kojoj se prikazuje njezin psihološki portret. Protagonistica je prikazana u dramatičnim stanjima u kojima iskazuje bol i bijes, a na koncu i okrutnost u provođenju osvetničkog čina. Tragedija je organizirana oko dvije sudbine kojima je Hekuba biološko i emocionalno središte, a to su sudbina sina Polidora i kćeri Poliksene. Drama se otvara motivom sna u kojem Hekuba sanja stvarno Polidorovo smaknuće, a najavljuje joj se i Poliksenina smrt. Cijela tragedija gradi se na patnji koju su Hekubi prouzročile te dvije smrti. (Novak, 2006: 15). U ovoj tragediji bitno je istaknuti kako slijepi usud više nije pokretač radnje, ona nije unaprijed određena te se ništa ne odvija prema njezinu redu, svemu su krive unutrašnje slabosti lica. (Novak, 2006: 16). „Smanjivanje udjela sudbine, njezino uklanjanje s pozicije pokretača dramskog djelovanja u antičkoj tragediji, bila je najvažnija operacija provedena u

ranim europskim renesansnim tragedijama. Kraljevi i prinčevi na sceni postali su ranjivi, ali ovaj put to nije bilo zbog bogova, nego zbog pogrešaka njihove nutrine.“ (Novak, 2006: 14). Hekuba je najveća robinja u plejadi hrvatskih dramskih robinja. Ona je robinja koja ima pamćenje na svoju bivšu moć i time svakoga podsjeća da je propast slave i moći nešto što se može dogoditi svakomu. U tome smislu *Hekuba* je poučna drama o relativnosti hijerarhije. (Novak, 2006: 16). U političkome svjetlu, *Hekuba* također nosi biljeg Držićeve osobne razočaranosti u javni i politički sustav svoga grada. U svakoj svojoj rečenici najavljuje urotu, u svakom stihu pjeva razočaranost svijetom i sumnja u način na koji je taj svijet uređen. (Novak, 2006: 19). „Marin Držić bio je prvi hrvatski pisac koji je u prostoru scene uspio dramatizirati emociju ostavljenosti. On je bio prvi koji je napisao dramu modernoga doba u hrvatskoj književnosti.“ (Novak, 2006: 17).

10.2. Hekuba

Naslovna junakinja Držićeve tragedije previše se ne razlikuje od ostalih ženskih likova dubrovačkih rannovovjekovnih tragedija koje će uslijediti nakon nje u ovom kronološkom nizu. Tipična renesansa žena već spomenutih tragedija koja je doživjela veliku tugu zbog smrti dvoje djece, u dubokoj patnji i žalosti smišlja plan kako bi provela osvetnički čin. Kao i ostale tragičke protagonistice rastrgana je između državnog i privatnog vjerujući da joj je nanesena velika nepravda osobito kao nekadašnjoj kraljici i majci kojoj ubijaju vlastiti porod. Njezin sin Polidor postao je žrtvom kralja Polinesta koji ga je ubio zbog pohlepe za zlatom. „To što Hekuba ne zna za tragičnu sudbinu svoga sina bitno ju određuje kao tragičnog protagonista.“ (Rafolt, 2005: 86). Njezina nedužna kćer Poliksena skončava svoj mladi život kao Agamnenonova robinja, žrtvovana djevica na oltaru bogovima u ime smrti junaka Ahila. Zbog državnih interesa zarobljenici Hekubi nanesena je šteta zbog koje će se željeti osvetiti. Na početku drame ranjena, nemoćna zaslužnena Hekuba moli Agamemnona da se smiluje njezinoj nevinoj kćeri no nakon što on odbije njezine molbe transformira se na koncu drame u okrutnu osvetnicu koja iskapa Polinestu oči i zatire mu potomstvo / ubija malodobne sinove. U okrutnom zločinačkom činu bude se u Hekubi sve odlike nekadašnje vladarice. Bivša trojanska moćnica na kraju se tragedije opet naziva kraljicom. „No, u završnom dijalogu s kraljem Agamemnonom, u kojemu uostalom

mora opravdati svoj zločin, Hekuba će inzistirati upravo na tome da je nazivaju trojanskom kraljicom.“ (Rafolt, 2005: 87).

Ovdje je u nešto manjoj mjeri dana važnost patrijarhalnoj slici društva i rodnim pitanjima premda je Hekuba u drami podčinjena odlukama muškaraca i prolazi kroz proces od *dolora* do *nefasa*. Rafolt ističe antitezu feminilnog i maskulinog u drami na primjeru dominacije muškaraca i njihovih odluka u tragediji koje su utjecale na Hekubino stanje: „Agamemnon i Polinesto, s druge pak strane, njezini su značenjski antipodi – muškarci koji, spletom okolnosti, raspoložu njezinim životom i životima njezinih potomaka.“ (Rafolt, 2005: 86). Polinest je odlučio o životu odnosno smaknuću njezina sina a Ahil je preko Uliksa odlučio o još jednome životu, o žrtvovanju njezine kćeri. Sve su to bile odluke muškaraca koje su uvelike utjecale na Hekubinu sudbinu i njezino djelovanje. U ovoj tragediji prikazano je i hinjeno ludilo u kojemu dolazi do manipulacije radi ostvarivanja osвете: „Jer, u tim se prizorima Polinesto uvlači u spretno isplaniranu klopku, pri čemu se pokretači takve varke *pretvaraju* 'kao da su ljudi' (uistinu, Hekuba glumi kako joj nisu poznate okolnosti zagonetne smrti njezina sina, tj. spretno simulira senekijanski *dolor*, izaziva, mami i uvlači svojeg protivnika u klopku, kako bi ga osakatila i ubila mu sinove, sve uz pomoć trojanskih robinjica, koje još jednom, demonstriraju žensku *nad/moć*).“ (Rafolt, 2005. 98). U dijalogu između Agamemnona i Hekube saznaje se kako on kao muškarac uopće ne vjeruje u moć i djelovanje žena:

„*AGAMENON:*

*Što misliš učinit? Ali ćeš oružjem,
starice, njega ubit? Ali ćeš jadom kijem,
ali kom pomoći prijatelja? Gdi su ti
koji će sad doći s oružjem služiti ti?*

HEKUBA:

Žena je trojanskih unutra puno sve.

AGAMENON:

Hoćeš rit od grčkih robinja; što će te?

HEKUBA:

Š njimi se ću osvetit od zloga krvnika.

AGAMENON:

U ženah gdi će bit srce i moć tolika?

HEKUBA:

Mnoštvo je tvrda stvar, najliše kad umije.

AGAMENON:

U ženi nikadar ćovječje ruke nije.“ (IV, 2088-2097).

Rafolt ističe važnost unutrašnjeg sukoba koji se pojavljuje u svim tragičkim protagonistima, a ponajviše u likovima koji preuzimaju uloge kraljeva, vladara. Povjesničar Ernst H. Kantorowicz rascjep figure kralja imenuje sintagmom *dvostruko tijelo vladara* jer podrazumijeva sukob između kralja kao privatne osobe (kraljevo historijsko tijelo) i kralja kao predstavnika poretka (kraljevo ahistorijsko tijelo), zagovornika i branitelja državnčkih interesa. S takvim sukobom bori se i Bunićeva Jokasta. I Hekuba i Jokasta su (bivše) kraljice koje doživljavaju patnju zbog smrti svoje dvoje djece u korist ili odlukom države, odnosno sistema. U obje tragedije junakinje se opredjeljuju za svoje *tijelo* kralja kao privatne osobe i izvršavaju zločin zbog ljubavi prema svojim voljenima. Ovdje se može povući usporedba sa Shakespeareovom tragedijom *Hamlet* i kraljicom Gertrudom koja u borbi između države i privatnoga ne zna izabrati u svom *dvostrukom tijelu vladara*. Iako se čini da izabire državničke interese stajući na stranu Klaudija koji predstavlja sistem, a ne voljenoga sina; na kraju tragedije ispija otrov čime ostaje nerazjašnjeno pitanje je li kraljica znala da je napitak u peharu otrovan i je li ga popila svjesno znajući da će joj sin umrijeti (pa je izabrala historijsko tijelo). U Shakespeareovoj tragediji *Tit Andronik* istaknuta je žena vladarica Tamora, koja iako predstavljena kao negativan lik, djelomično bira svoju privatnu stranu, ali se preko svoje državničke pozicije osvećuje. Ona se osvećuje zbog ubijenoga sina, ali i zbog toga što ju je Tit Andronik pokorio njezinu državu i doveo je u svoje kraljevstvo kao robinju. Tamora odlučuje izabrati oba svoja *tijela*, odnosno iskoristiti i tugu zbog privatnoga i ljutnju zbog državničkoga da bi realizirala svoju osvetu. O *Hekubi* Čale zaključuje: „U tom smislu treba spoznati aktualnost simbolike u tragičnoj sudbini ljudskog, prije svega majčinskog lika Hekube, pokorene robinje, kojoj su nesreću, u krajnjoj konzekvenciji, uzrokovali 'viši interesi' državnih razloga (*ragion di*

stato), licemjerje, pohlepa za zlatom i oni što uzvišenim ciljevima žele opravdati ambiciju prema dominaciji uz cijenu propasti potlačenih.“ (Čale, 1971: 128).

11.1. TIT ANDRONIK

Tit Andronik jedna je od najranijih Shakespeareovih drama, nastala vjerojatno 1593. godine a prema nekim šekspirolozima drama je nastala i ranije, već godine 1589. Tragedija pripada prvom razdoblju Shakespeareova stvaralaštva. Riječ je o njegovom atipičnom djelu koje je napisano prema konvencijama renesansne dramske poetike. Dugo se sumnjalo u dramatičarevo autorstvo *Tita Andronika* jer su mnogi kritičari sumnjali u mogućnost da je *blagi* mladi Shakespeare mogao u jednoj drami nagomilati toliko grozota. No danas se njegovo autorstvo ne dovodi u pitanje. (Torbarina, 1977: 7,8). Glavni Shakespeareov izvor za dramu bila je engleska pučka pripovijetka o Titu Androniku ili stara narodna balada iste tematike a možda i oba navedena djela. Tužna pripovijest o silovanju i sakaćenju Lavinije zasniva se na priči iz grčke mitologije o tračkom kralju Tereju koji siluje ženinu sestru Filomelu i zatim joj odsiječe jezik da ne može otkriti njegovo zlodjelo. No ona svoju nesreću uspijeva prikazati na platnu koje šalje svojoj sestri Prokni. Ovu je fabulaciju Shakespeare konzultirao u Ovidijevim *Metamorfozama* (VI, 412-674) na što i aludira u samome tekstu svoje drame (IV, 1. 57). Poticaj za svoju čudovišnu kanibalsku gozbu na samome kraju drame Shakespeare je vjerojatno našao u petom činu Senekine tragedije *Tijest* gdje se pripovijeda kako je Atrej iz osвете vlastoručno zaklao svoje sinovce, ispekao njihova tjelesa i tim jelom pogostio njihova oca, a svoga brata Tijesta. U to vrijeme Seneka je bio jedan od najčitanijih i najprevođenijih pisaca u Europi, pa tako i u Engleskoj, osobito u ranijem periodu elizabetinske drame. (Torbarina, 1977: 9, 10). „Nasilje je prodorni element u elizabetanskoj drami i kod Shakespearea poprima veliku raznolikost forma, u rasponu od čistog mentalnog mučenja do stravičnih tragedija koje završavaju u krvi.” (Porcelli, 2018: 118). Upravo zbog brojnih senekijanskih elemenata u *Titu Androniku* gledalo se na Shakespeareov komad kao na oponašanje suvremenih drama osвете te se drži za jedno od najnasilnijih djela u Shakespeareovu kanonu. (Porcelli, 2018: 118). Iako je radnja *Tita Andronika* smještena u neodređeno kasno-rimsko doba, potkraj 4. stoljeća naše ere (prema jednom izvoru drame, u vrijeme cara Teodozija) (Torbarina, 1977: 8), Shakespeare je svoju predodžbu o Rimu razradio u svojim kasnijim rimskim tragedijama što se u ovoj drami ne uočava pa se često smatra njegovim nezrelim djelom. (Porcelli, 2018, 119). Takva mišljenja potkrepljuje i Gregg citirajući Francisa Barkera: „Sudeći prema ranom pojavljivanju ljudske

žrtve ili istaknutosti koju ona daje činu kanibalizma, moglo bi se ustvrditi da *Tit Andronik* Rim predstavlja kao primitivno društvo.” (Gregg, 2018: 129).

11.2. Lavinija

U ovoj tragediji bitna je karakterizacija Lavinije, djevojke koja je kao i dubrovačke renesansne junakinje podređena muškarcima i sistemu u kojemu nema pravo glasa ni odlučivanja. Ovdje je njezin položaj, kako ističe Porcelli, podčinjen do krajnosti pa Lavinija kao žrtva brutalnog nasilja predstavlja apsolutan izostanak prava. Ona ne može govoriti i nema ruke, što je lišava bilo kakvog djelovanja. (Porcelli, 2018: 122). „Lavinija ostaje i bez ruku i bez jezika. Izgubila je sve svoje dijelove tijela koji predstavljaju djelovanje, čime je postala objekt, kamen ili životinja koja osjeća, ali se ne može izraziti. Njezina će nijema usta, međutim, protetički napisati ono što je Marko već shvatio u četvrtom činu: *Stuprum. Hiron. Demetrije*.“ (IV. i .78.). Kada iz književnosti pribavi interpretativni ključ, ona pribavlja i protetički glas pomoću štapa kojim se služi za fizičko pisanje na pijesku.“ (Porcelli, 2018: 124). Iako je nasilje Laviniju lišilo njezina glasa i osakatilo njezino tijelo, književnim iskazom povratit će barem moć govora, premda samo nakratko, sve dok je vlastiti otac ne liši života. (Porcelli, 2018: 124). Gregg naglašava i ukazuje na simbolički prikaz nasilja koje osvjetljava položaj žene u renesansi. Smatra kako se silovanje i sakaćenje Lavinije ne mogu općenito tumačiti kao zločin protiv nedužne mlade žene, već se mora povijesno kontekstualizirati i interpretirati u svjetlu položaja ranonovovjekovne žene. (Gregg, 2018: 129). Soga se i Lavinijina sudbina može usporediti s ženskim licima dubrovačkih renesansnih tragedija gdje se je kroz nasilja i zločine prikazao položaj bespomoćnih mladih žena u renesansnom Dubrovniku. Lavinijino osakaćeno tijelo koje bez jezika i ruku ne može djelovati aluzija je na bespomoćni položaj ranonovovjekovnih žena koje bez ijednog hendikepa ne mogu slobodno djelovati u patrijarhalnom društvu njihova vremena.

U dubrovačkim renesansnim tragedijama prikazano je subverzivno djelovanje protagonistica i otpor prema društvenim normama koje ih lišavaju temeljnih ljudskih prava: Dalidu onemogućuju da izabere supruga, Hekubu i Jokastu lišavaju njihove majčinske uloge, dočim se Elektra nakon što joj oduzmu oca odlučuje na djelovanje i osvetnički čin. Izbor ovakvih tema može se dvojako tumačiti. S jedne strane možemo pretpostaviti da su subverzivne žene

nerijetko središnja lica renesansnih tragedija jer su dramatičari upravo svojim djelima propagandno potpomagali trenutno društveno uređenje: svaki će otpor i pobuna dovesti do njihove tragične smrti. S druge strane samo postavljanje ovih heroina na scenu moglo je potaknuti čitateljice/gledateljice na promišljanje o promjeni svojega položaja. Gregg zaključuje da je silovanje u ovoj tragediji zapravo sinkronizirani i politizirani muški napad na nedužnu Laviniju, što podupire ideju Karen Bamford o seksualnom nasilju kao „društveno konstruiranoj muškoj dominaciji“ i ukazuje na „shvaćanje seksualnog napada kao funkcije kulture, a ne prirode; kao društveno konstruirane muške dominacije, a ne kao biološki determinirane pobude“. (Gregg, 2018: 133). Upravo u rešetci odnosa među dramskim licima opetuje se muška dominacija u svim dubrovačkim ranonovovjekovnim tragedijama. Nad ženskim licima uvijek je sistem koji predstavljaju isključivo muškarci koji mogu biti njihovi očevi ili braća ili muževi. Gregg ističe važnom Tamorinu poziciju prema kojoj se ona mora iskazati u patrijarhalnom društvu kako bi izvršila željenu osvetu. (Gregg, 2018: 133). U jednome trenutku Lavinija uzvikuje: „*O Tamoro, u tebe je žensko lice!*“ (II.3: 136) nastojeći probuditi u njoj žensko suosjećanje. Ali, kako kaže Gregg, Tamora posjeduje samo biološke karakterizacije žene, a dok ostvaruje svoju osvetu ona je maskulizirana, što prepoznaje i sama Lavinija. (Gregg, 2018: 133). U Tamori se ne bude majčinski osjećaji te ona izvodi svoje naredbe hladnokrvno, preuzimajući lik dominantnog muškarca. Lavinija se kao mlada potlačena žena u ovoj tragediji, osim s muškarcima, bori i sa ženama, odnosno ženama koje imaju osobine muškaraca.

U ovome djelu uočljivi su Shakespeareovi interesi za „probleme vlasti i poretka te za sraz između privatnog interesa i javne dužnosti“ (Porcelli, 2018: 119), što su elementi vidljivi u dubrovačkim ranonovovjekovnim tragedijama. Iako na udaru mnogih kritičara, *Tit Andronik* danas se smatra važnim zbog stavljanja „nezaboravnog naglaska na trpljenje i patnju“ te autorova kasnijeg umjetničkog razvoja (Porcelli, 2018: 120), s čime se slaže i Torbarina koji zaključuje da je spomenuta drama, premda sama po sebi nije veliko ostvarenje, vrlo zanimljiva kao anticipacija zrelih tragedija koje su poslije nje slijedile. (Torbarina, 1977: 11).

12.1. ANTONIJE I KLEOPATRA

Tragediju *Antonije i Kleopatra* Shakespeare je napisao 1606. – iste godine kada i *Kralja Leara*, *Macbetha* i *Koriolana* – godine osobito plodne u najzrelijem razdoblju njegova stvaranja. *Antonije i Kleopatra* djelo je koje se svrstava u najuži shakespeareovski kanon velikih tragedija koje su postale svojinom čitavoga čovječanstva. Shakespeareov glavni izvor za dramu bio je Plutarhov *Život Marka Antonija* i to u engleskom prijevodu Sir Thomasa Northa koji se koristio francuskim prijevodom biskupa Amyota. U *Antoniju i Kleopatri* Shakespeare se nastavlja na povijesne događaje koje je deset godina ranije dramatizirao u *Juliju Cezaru*. Valja upozoriti i na činjenicu da dramsko lice Antonija iz jednog i drugog djela nemaju gotovo nikakve veze s historijskim modelom izuzev povijesnog imena. Opseg i progresija radnje gotovo su narativni – radnja teče parataktički, scenu po scenu te obuhvaća veliko vremensko razdoblje (desetak godina) i golem geografski prostor. Sama drama odvija se bez masovnih i akcijskih scena, u delikatnim i promjenjivim odnosima glavnih likova – Antonija, Kleopatre i Cezara – odnosima koji izvire iz njihovih pažljivo ocrtanih karaktera, i koji se razvijaju bez velikih konfrontacija. Privatne sudbine svojih likova Shakespeare suptilno vodi kroz kompleksne povijesne događaje. Koliko god da je Shakespeareova drama o Antoniju i Kleopatri kronika jedne velike strasti, toliko je bitna i tema o nepomirljivom sukobu dvaju svjetonazora iskazanih u karakterima Antonija i Cezara. To je drama koja od početka do kraja postavlja pitanja životnih vrijednosti, i to čini bez sentimentalnosti i bez moralnih recepata. (Šoljan, 1987: 5-7).

12.2. Kleopatra

Velike ljubavnike Kleopatra i Antonija mnogi interpretatori uspoređuju s Romeom i Juliettom (Krišković, 1934:27), pa se oni stoga mogu usporediti i s Dalidom i Orantom. Strastveni ljubavnici koji ne mogu jedno bez drugoga, a opet ne mogu niti jedno s drugim jer je Antonije oženjen za drugu a nakon smrti prve žene Fulvije, on se iz političkih razloga opet ženi drugom ženom, ovoga puta Oktavijom.

Zaslijepljen ljubavlju koja mu oduzima snagu, Antonije nije sposoban razmišljati niti djelovati te napušta vojsku i odlazi za Kleopatrom. Iako osramoćen i ljut na Kleopatra, sve joj oprašta na jedan treptaj njezina oka. Kada saznaje lažnu vijest o njezinoj smrti, Antonije bez razmišljanja odlučuje okončati svoj život. A kada njegovo beživotno tijelo donesu pred

Kleopatra, ona smisli način kako da umre i ponovno se sastane sa svojim jedinim Antonijem. Iako su Romeo i Gulieta, jednako kao Dalida i Oronte bili pripadnici zaraćenih obitelji pa su njihove ljubavi bile zabranjene, i Antonije je Kleopatri prema ondašnjim državnim normama nelegitimni izbor. I Kleopatra je, kao Gulieta i Dalida, hinila svoju smrt, s tim da Kleopatra nije ispila *otrovni* napitak već se kao prava Egipćanka zatvorila u grobnicu tako da je Antonije vjerovao da je mrtva. I u navedenim i u ovoj tragediji ljubavnici su spremni umrijeti jedno za drugo, odnosno upravo tako i djeluju ženski likovi koji izvrše samoubojstvo nakon (samo)ubojstva njihovih ljubavnika. Najveća distinkcija u ovim uspoređenim dramskim licima jest sam status protagonistica. Gulieta je tek kćer jedne moćne veronske obitelji, Dalida je kćerka kraljevske obitelji te samim tim obje su podređene ne samo u društvenoj negoli i u obiteljskoj hijerarhiji te su mogle simbolički predstavljati tipične podčinjene žene ranoga novovjekovlja. Nasuprot njima Kleopatra je punokrvna vladarica, velika egipatska carica koja je dominantna nad svojim ljubavnicima. „Shakespeare, najveći znalac ljudi a osobito žena, nacrtao nam je u Kleopatri svoj najdotjeraniji i najgenijalniji ženski lik, pravo remek-djelo ženske karakteristike kojega ni novovjeki velikani Francuzi i Rusi svojim romanima i svojim psihologijskim metodama i umještvom nisu dostigli. Drugdje je, kako kaže Swinburne, stvorio idealne likove savršene matere, savršene ljube, savršene kćeri, savršene milosnice, savršene djeve, ali ovdje je tek jedared za svagda stvorio lik savršene i vječite žene.“ (Krišković, 1934: 55). Kleopatra je lik sasvim oprečan junakinjama renesansne dubrovačke tragedije (Dalida, Elektra, Klitemnestra, Krisotema, Jokasta, Antigona, Hekuba), pa i Shakespeareovim ženskim likovima kao što su Giulietta, Ofelija, Gertruda i Lavinija. Krišković zaključuje da Kleopatra nije dijabolična žena jer „nestašnost i prevrtljivost ne stoji u njezinoj volji i nakani, makar se njome kadšto služi, da postigne što hoće.“ (Krišković, 1934: 57). Kleopatra je jedinstvena žena naglašene seksualnosti kojom se vješto služila u svojim ciljevima, žena koja je manipulirala brojnim muškarcima koje je dovodila do ludila, ali i sama bila strastveno zaljubljena. „Sva sila osobina prelijevaju se u njoj kao boje duge, jako se ne ističu pojedince, ali sve skupa sjaju u prekrasnoj cjelini. Ona je žena, kako ju je Bog dao, živa, ljubomorna, nasilna, obijesna, zlobna, zloglasna, domišljata, ali je stvorenje ubavo i drago. Ponajveća joj je draž živ i vilovit razgovor, milina ponašanja i čarobno njezino biće.“ (Krišković, 1934: 60). Krišković uočava da se Shakespeareova Kleopatra razlikuje od svih junakinja starogrčke tragedije, a time i od tragičkih protagonistica ranonovovjekovne drame pisaca poput dubrovačkih tragediografa koji su svoja djela temeljili na preradbi starohelenskih uzora. „Zato, kako duhovito ističe Thomas de Quincey, Grci nisu mogli da iznesu na pozornicu dotjeran i svestran ženski lik kao novovjeka drama, a

osobito Shakespeare. I starogrčka drama htjela je da bude vjerna slika života, a žena se u starih Grka nije miješala u društvo muškaraca. Zatočena u ženskim odajama kuće nije drugovala sa svijetom ni zalazila u javni život, pa pjesnik nije mogao da razvije pun ženski karakter, jer bi se to kosilo s narodnim shvaćanjem i socijalnim poretkom.“ (Krišković, 1934: 35). Shakespeare je Kleopatru ocrtao kao punokrvnu ženu, sa svim svojim nedostacima, a upravo kao takva ističe se među ostalim Shakespeareovim junakinjama.

„Ne doseže visine ni dubine *Kralja Leara*, u njoj nema one duhovne intimnosti *Hamleta*, ni mistične snage *Macbetha*, ni plemenitih osjećaja časti *Othella*, ali ona je najprostranija njegova drama, puna svoje osobite velebnosti i čara. Pjesnikov pogled nije nigdje obuhvatio tako široko pozorje.“ (Krišković, 1934: 14).

13.1. MACBETH

Macbeth je posljednja od četiri velike Shakespeareove tragedije (*Hamlet*, *Othello*, *Kralj Lear*), a prvi put je prikazana oko polovine 1606. u Macbethu, Shakespeare je za svojim predloškom posegao u mitsku, poluhistorijsku prošlost. Prizor na dvoru engleskoga kralja postavlja dramu u sredinu XI. stoljeća, jer premda Shakespeare tek uzgred spominje *pobožnoga Edwarda*, iz njegovih se izvora točno zna da se radi o Edwardu Ispovijedaocu. Temu za *Macbetha* našao je u blagu keltskih legendi, ponajprije u *Škotskoj Kronici* Raphaela Holinsheda. (Torbarina, 1969: 7). U ovoj tragediji zaplet se temelji na logici međudnosa *de jure* i *de facto*, prava na prijestolje: onaj tko ima ikakva prava može ih pretvoriti u zakonska, ukloni li sve one koji imaju više prava od njega, a time se povodi Macbeth. (Brek, 2000: 17).

13.2. Lady Macbeth

Lady Macbeth pravi je primjer moćne i zle vladarice na prijestolju. Iskorištavajući svoju poziciju, čini zlodjela bez osjećaja preuzimajući ondašnje, isključivo maskuline osobine. „*O duhovi, koji bdijete nad zločinačkim mislim, dođite i oduzmite sve, što je žensko u meni; napunite me cijelu, od glave do pete, najgroznijom okrutnošću!*“ (I. 5. 40-45). S obzirom na dijabolične osobine nalik joj je Tamora iz *Tita Andronika*, iako ova potonja nema ni približno središnje mjesto u drami kakvo ima prva. Isto kao u slučaju Tamore, u Lady Macbeth pretežu maskuline a zapravo vladalačke odlike, kao i sposobnost manipuliranja. Brek smatra da racionalni i pragmatički postupci Lady Macbeth dovode izravno do potpunog gubitka razuma, pa tako najpostojanija zagovornica zdravog razuma postaje žrtvom ludila. (Brek, 2000: 19). U hrvatskoj renesansnoj tragediji moćna, pala žena na prijestolju jest Klitemnestra iz Zlatarićeve *Elektre* koja na neobično blizak način Lady Macbeth pokušava doći do prijestolja. Žene su to kojima je nebitno kakva će zlodjela počinuti da ostvare svoj naum. Nisu to tipične renesansne žene manipulirane odlukama muškaraca. Lady Macbeth, Tamora i Klitemnestra su upravo njihovi antipodi.

Postupan je proces pada moćne Lady Macbeth. Bila je ona na početku drame na vrhuncu svoje moći, uzbuđena zbog toga što će potaknuti neodlučnog Macbetha na zločin. Albert Haler govori da je pohlepa za vlašću toliko ovladala Lady Macbeth da ona nasilno u sebi guši svaku žensku nježnost i predaje se, bez okolišanja, izvršenju krvavog zločina. (Haler, 1941: 16). Žena je to odlučna, nepokolebljiva i čvrsta u svojim naumima. Macbeth je na početku drame bio slabiji od svoje supruge koja je donosila odluke za njega sve dotle dokle je pohlepna strast za vlašću nije dovela do ludila. Haler ukazuje na karakternu preobrazbu Lady Macbeth u kojoj je nestao i najprimarniji instinkt žene, sama materinska ljubav: „Ja sam dojila, i znam, kako je slatka ljubav prema djetetu, koje me siše; pa ipak, bila bih, dok se smiješilo prema meni, istrigla bradavicu dojke iz njegovih bezubih desni i smrskala mu moždane, da sam se zaklela, kao što si ti to uradio, na izvršenje ovoga pothvata.“ (Haler, 1941: 19,20) Ovdje se prikazuje Lady Macbeth u svom užasu demonske inkarnacije zla i negacije svega, što je ljudsko. Kroz čitavu dramu ona je bila racionalna ne vjerujući u nadnaravno i priviđenja, da bi kasnije u stanju somnambulizma otkrila svoje najdublje tajne planove. Na početku je bila središnja osoba u životu svojega supruga, a poslije je, kako kaže Torbarina, postupno iščezava s pozornice. Njezina se tragedija dalje razvija u tišini, njezina bolest i smrt, da bi i sam Macbeth poprilično ravnodušno primio vijest o njezinoj smrti. Tek u posljednjem prizoru tragedije doznaje se da je vjerojatno sama sebi oduzela život. (Torbarina, 1969: 16). Iako sasvim različita od hrvatskih ranonovovjekovnih junakinja, Lady Macbeth tek pred kraj tragedije pokazuje svoju žensku stranu i otkriva neke osobine bliske dubrovačkim tragičnim protagonisticama. Njezina dijabolična strast za vlašću dovodi je do tipičnog ženskog senekijanskog ludila. *Furor* dovodi Lady Macbeth do *nefasa* a u posljednjem zločinu vjerojatno i do suicida.

Iako je *Macbeth* najkraća od svih Shakespeareovih tragedija kompozicijski je ona jednostavna i savršena. (Torbarina, 1969: 8).

14. ZAKLJUČAK

Hrvatske ranonovovjekovne tragedije na jedinstven su način prenijele senekijanski tip tragedije u našu književnost i inaugurirale bitna antička obilježja. Zbog njegovanja sličnih poetičkih konvencija i posezanja za homolognim izvorima i predlošcima brojne Shakespeareove tragedije donose niz ženskih dramskih lica koje su usporedive s onima u dubrovačkim tragedijama toga doba. Iako su hrvatske renesansne tragedije većinom preradbe i prijevodi talijanskih predložaka, ili čak izravni prijevodi sa starogrčkoga (Zlatarićeva *Elektra*) pisci su izborom izvornih antičkih tekstova kao i njihovim preradbama pokazali visok stupanj političke svijesti i aluzivnosti na političke i rodne teme svojega vremena. Zbog svega rečenog tragički su ženski likovi oblikovani tako da su mogli aludirati na rodne probleme osvjetljujući društveno normirani položaj renesansnih žena. Većina ženskih lica hrvatskih renesansnih tragedija iskazivala je subverzivne stavove, nastojeći promijeniti svoj položaj ili u samostalnom izboru supružnika ili boreći se protiv nasilnog zauzimanja vladalačkoga trona ili osvećujući povrijeđenu čast članova svoje obitelji. Jednako kao i opisane junakinje Shakespeareovih tragedija sve one, izuzev Ofelije i Giuliette, na neki način postaju izvršiteljicama krvavih osveta. Većina tih tragičkih ženskih lica, prema senekijanskim dramaturškim elementima, prolazi kroz reverzibilni proces krećući se od velike ženske tuge (*dolor*) potaknute nečijim zlodjelom ili nanesenom im nepravdom da bi onda dosegle stupanj patnje koja ih vodi do bijesa ili ludila (*furor*) koji će ih potaknuti na izvršenje zločina (*nefas*).

Senekijanski dramaturški elementi i subverzivni karakter tragičkih junakinja i antijunakinja u kojima počiva i klica diskursa o ženskoj emancipaciji ključne su zajedničke osobine Shakespeareovih tragičkih anti/junakinja (Giullieta, Ofelija, Gertruda, Kleopatra, Lady Macbeth) i ženskih likova u hrvatskim renesansnim tragedijama (Dalida, Hekuba, Elektra, Jokasta).

15. POPIS LITERATURE:

- Čale, Frano. 1971. *Što je Držiću Hekuba*, u knjizi: Marin Držić: Tirena, Grižula, Novela od Stanca, Dundo Maroje, Skup, Tripče de Utolče, Hekuba. Zagreb: Školska knjiga.
- Engelsfeld, Mladen. 1996. *Predgovor*, u knjizi: Shakespeare, William: Hamlet (preveo Josip Torbarina). Zagreb: Sysprint.
- Gregg, Steven. 2018. Andronik i noćne more nasilja i proždiranja. *Kazalište, XXI* (73/74), 128-137. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/203092>.
- Haler, Albert. 1941. Iz tuđih književnosti. Zagreb: Matica hrvatska.
- Janeković Römer. 2009. *Žena*, u: Leksikon Marina Držića. (ur. S. P. Novak et alii). Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*.
- Krišković, Vinko. 1934. *Dioniz i Izida („Antonije i Kleopatra“)*. Zagreb: Tipografija.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2006. Tragedije XVI. stoljeća. Zagreb: Matica hrvatska.
- Porcelli, Stefania. 2018. Iznimno Shakespeareovo nasilje: čitanje Tita Andronika s Hannom Arendt i Giorgiom Agambenom. *Kazalište, XXI* (73/74), 118-127. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/203091>.
- Rafolt, Leo. 2009. *Savko Gučetić Bendevišević*, u: Leksikon Marina Držića (ur. S. P. Novak et alii). Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*.
- Rafolt, Leo. 2009. *Tragedija*, u: Leksikon Marina Držića (ur. S. P. Novak et alii). Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*.
- Rafolt, Leo. 2007. Melpomenine maske. Zagreb: Disput.
- Rafolt, Leo. 2005. *Ženski identitet u četirima dubrovačkim renesansnim tragedijama (ulomak iz veće cjeline)*, u: Dani hvarskog kazališta 32: Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta (ur. N. Batušić) Split: Književni krug.
- Sertić Golić, Romana. 2002. *Bilješka o piscu*, u knjizi: Shakespeare, William. Hamlet. Zagreb: Tipex.
- Shakespeare, William. 2006. Tragedije (preveo i priredio Mate Maras). Zagreb: Matica hrvatska.
- Solar, Milivoj. 2003. Povijest svjetske književnosti: kratki pregled. Zagreb: Golden marketing.
- Stockton, Carla Lynn. 2005. Hamlet Williama Shakespearea (interpretacije književnih klasika). Zagreb: Naklada Opus.
- Šoljan, Antun. 1987. *Predgovor*, u knjizi: Shakespeare, William. Antonije i Kleopatra. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Šporer, David. 2007. Politika renesansne kulture: novi historizam. Zagreb: Biblioteka Četvrti zid.
- Šporer, David. 2005. Novi historizam: poetika kulture i ideologija drame. Zagreb: Biblioteka Sintagma.

- Tomić, Viktorija Franić. 2012. *Romeo i Julija u Iliriji*, u knjizi: Dramaturški eseji: Iz Splita na scenu gledat. Zagreb: AGM.
- Torbarina, Josip. 1997. *Dubrovački Romeo i Giulietta*, u knjizi: Kroatističke rasprave (prir. S. P. Novak). Zagreb: Matica hrvatska.
- Torbarina, Josip. 1969. *Predgovor*, u knjizi: Shakespeare, William: Macbeth, Zagreb: Matica hrvatska.
- Torbarina, Josip. 1977. *Predgovor*, u knjizi: Shakespeare, William: Tit Andronik. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.