

ŽENSKI IDENTITET U ČETIRIMA
DUBROVAČKIM RENESANSNIM TRAGEDIJAMA
(ULOMAK IZ VEĆE CJELINE)

Leo Rafolt

I.

Osnovni će predmet ovoga rada biti (re)prezentacija ženskog identiteta u četiri dubrovačke renesansne tragedije, u *Hekubi* Marina Držića, *Jokasti* Miha Bunića Babulinova, *Atamanteu* Frana Lukarevića Burine i *Dalidi* Saba Gučetića Bendeviševića. Držićeva i Bunićeva tragedija prijevodi su (prerade) talijanskih izvornika, kojima je autor najpoznatiji talijanski renesansni tragičar, Lodovico Dolce. Obje tragedije tematiziraju klasičnu, antičku temu, pri čemu je Bunićeva drama prijevod Euripidovih *Feničanki*, sastavljena prema prijevodu Lodovica Dolcea (*Giocasta*, 1549). *Atamante* je pak slobodnija prerada istoimene tragedije Girolama Zoppija (1579), malo poznatoga talijanskog renesansnog dramatičara. Nadalje, *Dalida* Saba Gučetića Bendeviševića sigurno je napisana poslije 1578, kao vješta kontaminacija nekoliko talijanskih tragičkih predložaka, ponajprije *Adriane* (1572) Luigija Grota i *Orbecche* (1541) Giambattiste Giraldija Cinthija.¹

Prije negoli otpočnemo s analizom dubrovačkih (tragičkih) predložaka, valjalo bi upozoriti na obilježja dubrovačkih ranonovovjekovnih tragedija koja ovdje

nećemo dovoditi u pitanje – naime, nećemo ih niti pobliže razmatrati – i koje bi trebalo smatrati početnim aksiomima naše analize, nipošto premisama za analizu koja će uslijediti. Naime, dubrovački tragediografski korpus valjalo bi smjestiti u kontekst europske ranonovovjekovne recepcije tzv. senekijanske tragičke dramaturgije, koja je u tome korpusu ostavila duboki trag, ne samo na planu dramaturgije nego i na planu sadržaja, tema ili stalnih motiva. Jedna od stalnih preokupacija senekijanske dramaturgije bila je reprezentacija nasilja, tj. uprizorenje i artikulacija najgorih oblika unutarobiteljskih zločina, koje obično počinjaju protagonisti, dakle junaci, glavni likovi tih istih tragedija. Kako su u tim tragedijama ubojice vrlo često i žene, osobito supruge, majke ili vladarice, problem nam se artikulacije ženskoga identiteta u tragediografskom diskurzu nametnuo sam po sebi. O problemima uprizorenja dubrovačkih tragedija, isto tako, nećemo iscrpnije govoriti.²

Držićeva je *Hekuba* jedina od navedenih tragedija koja je uistinu izvedena, a uz njezinu praizvedbu veže se jedno zanimljivo arhivsko izvješće dubrovačkih vlasti. Naime, 9. ožujka 1558. dubrovačko je Malo vijeće zabranilo praizvedbu Držićeve tragedije i propisalo kaznu od desetak perpera za svakog sudionika. Potom, 21. svibnja 1558. arhivski dokumenti zabilježili su zabranu izvođenja te tragedije jer navodno uznemiruje svojim sadržajem (*turbulenta est*). Sljedeće godine u Dubrovniku je ipak prevladala struja Dubrovčana željnih zabave ili kazališnoga spektakla, pa je 1559. godine, točnije 28. siječnja, Držićeva *Hekuba* (pra)izvedena. Nije nam poznato gdje je tragedija izvođena. Pouzdano se zna da ju je izvodila družina Bizaro. Petar Kolendić, s druge pak strane, navodi da je praizvedba bila u nedjelju 29. siječnja 1559, pred kraj karnevalske sezone (7. veljače), i to baš ispred Kneževa dvora, nipošto u Vijećnici zbog zabrana od 10. travnja 1559, o kojima nam također govore arhivski zapisi. Nikola Batušić, uz to, napominje kako je teško povjerovati da su sve tragedije nakon Držićeve izvedbe bile naprosto retoričke vježbe. Ali, pritom ne treba smetnuti s uma da bi se malo koji dubrovački dramatičar usudio okušati u postavljanju tragedije na dubrovačku scenu, osobito nakon »velikoga neuspjeha« Marina Držića.³

II.

Pogledamo li naslove dubrovačkih renesansnih tragedija, vidjet ćemo kako se u njima uglavnom pojavljuju imena ženskih likova, ženskih protagonista; zato se problematizacija uspostave ili *re-prezentacije* ženskog identiteta ili identiteta ženskih protagonista u tim tragedijama nameće kao iznimno zanimljiva tema. Probleme (re)prezentacije ženskih identiteta u renesansnom tragediografskom diskursu promatrat ćemo uz pomoć svega nekoliko kategorija, koje ćemo prvo definirati. Ponajprije, treba ustvrditi da dubrovački renesansni tragičari građu za svoje tragedije preuzimaju od antičkih dramatičara, redovito posredstvom talijanskih adaptatora. To im »nameće« i osobit skup tema/problema, najčešće povezanih s institucijom kraljevske obitelji te sukobima ili oblicima nasilja koji se u takvim obiteljima pojavljuju. U središtu su takvih sukoba, a to je slučaj ne samo u većini ranonovovjekovnih dubrovačkih nego i u većini starih europskih tragedija, ženski likovi, ženski protagonisti – ponajviše u socijalnim ulogama majke, kćeri, supruge ili pak buduće supruge, nasljednice kraljevskih ovlasti itd.⁴ Cijeli niz socijalnih i dramaturških uloga koje takve protagonistice preuzimaju čini ih iznimno profiliranim, psihološki istančanim likovima. Neki su povjesničari europske tragedije izvorišta tragične krivnje tih protagonistica tražili upravo u takvom »spektu uloga« odnosno u latentnom sukobu između nekih uloga koje su tragičnom protagonistu (ili u ovom slučaju protagonistici) dodijeljene. Tragičke/tragične junakinje redovito su supruge, majke, kraljice i (mnogo češće) bivše (nekad slavne) kraljice, potom političke zarobljenice i žrtve, osvetnice itd. Takvo je »profiliranje lik(ov)a« usko povezano s onime što književna povijest nerijetko naziva sukobom između privatnih i sistemskih ili državnih interesa, tj. sukobom koji je važno obilježje tragičke dramaturgije. Talijanski su književni povjesničari značenje toga sukoba uobličili u sintagmu *ragion di stato*.⁵ Upravo takav sukob prijeti identitetu ženskih protagonista, pri čemu one počesto (p)ostaju žrtve državnih i/ili »muških« imperativa i, samim time, nalaze se na granici između dvaju ekstrema – između političke *nad-moći*, koja je uvijek *muška*, i spolne *nad-moći*, koja je također uvijek *muška* (i veoma se često u tragediji odražava/verbalizira u nizu mizoginih ispada).

Junakinje su ranonovovjekovnih tragedija zato uglavnom ostavljene na milost muškarcima sve dok ne postanu aktivatorice/pokretačice dramskogagona. U tom

slučaju one moraju *raskinuti* s tradicijom muške dominacije, prekoračiti vlastite ovlasti, suprotstaviti se tradicijom nametnutim vrijednostima poretka, sistema, narušiti uvriježene društvene odnose, tj. odnose koji uvelike uvjetuju njihov položaj u zajednici. Hekuba, Jokasta i Dalida pravi su primjeri ženskih junakinja, heroína koje ne pristaju uz tradicijom nametnute vrijednosti za koje smatraju da su pogrešne, zastarjele, nevažne, odnosno u nekom smislu *štetne*.

*Posljednji problem kojim ćemo se baviti u ovom radu problem je nasilja u renesansnim tragedijama. No pritom se nećemo suviše upustiti u genezu tog motiva – motiv je izvorno senekijanski – nego ćemo upozoriti na posljedice koje dramaturgija nasilja ima na planu karakterizacije ženskih likova (junakinja). A u tom će nam uvelike pomoći tumačenja senekijanske dramaturgije francuske autorice Florence Dupont, koja tragičko nasilje povezuje s *graničnim stanjima* ljudske svijesti.⁶*

III.

Tematski je svijet Držićeve drame antički i u njegovu se središtu nalaze privatne sudbine jedne trojanske obitelji te sudbina trojanskoga naroda uopće. No, ključni motiv, koji je istodobno pokretač dramskoga sukoba, motiv je zlata. Spomenuti motiv prisutan je već u pretpriči. Marin ga Držić u tragediju uvodi na samom početku, u ekspoziciji koju govori Sjena Polidora:

»Od čaćka ljubav taj, koja me varaše,
stvari se u gork vaj, er zlato ljubljaše;
grlo ovo priklati, da svak duh trne,
desnicu ne krati, toj zlato da zgrne.« (I, 117-120)⁷

Taj će isti motiv, usput rečeno, postati funkcionalan i u zaključnim prizorima tragedije – Hekuba će Polinesta i njegove sinove namamiti u šator trojanskih žena upravo pod izlikom da se ondje nalazi Prijamova ostavština »u zlatu«. Svi su protagonisti Držićeve tragedije dinamički ili otvoreni, višedimenzionalni ili transpsihološki likovi. Svi su oni uglavnom društveno raslojeni, što nerijetko uvjetuje i njihova vlastita pretpriča. Hekuba je, primjerice, žena, zarobljenica, bivša

trojanska kraljica, žrtva i, naposljetku, ubojica i osvjetnica. Agamemnon i Polinesto, s druge pak strane, njezini su značenjski antipodi – muškarci koji, spletom okolnosti, raspolažu njezinim životom i životima njezinih potomaka. Muški se od ženskih likova razlikuju i u stupnju informiranosti – naime, to što Hekuba ne zna za tragičnu sudbinu svoga sina bitno ju određuje kao tragičnog protagonista. Ipak, sukob koji je Hekubu predodredio kao višedimenzionalan dramski karakter onaj je između privatnoga i sistemskog, između nastojanja za očuvanjem životâ vlastite djece i, s druge strane, za očuvanjem konstitutivnih vrijednosti grada-zajednice, trojanskoga naroda i njemu pripadajućega sustava vrijednosti. Takva se njezina slojevitost najbolje vidi u posljednjim prizorima tragedije. Kralj se Agamemnon tu pojavljuje u funkciji presuditelja, čime se aktivira dramaturški princip antičkoga *deus ex machina*. Njegovo poimanje pravde također je u »raskoraku« između *ethosa* pojedinca i nadindividualnih vrijednosti koje mu nameće kraljevski položaj u mikenskoj zajednici. On ipak opravdava Hekubin čin jer je to osвета za djela koja su njoj učinjena (*privatno*). Istodobno, nipošto ne opravdava Polinestovo ubojstvo Hekubina sina jer nije »na slavu« grčkoga naroda (*sistemska*) – nego ga je Polinesto počinio zbog vlastite lakomosti (*privatno*). Naime, Agamemnon presuđuje Hekubi i Polinestu pomoću različitih kriterija. Jer, u Hekubinu su slučaju privatni interesi važniji od državnih (individualna osвета za ubojstvo sina), dok su u slučaju Polinesta državni interesi važniji (on je osramotio cijeli grčki narod raskrinkavši se naprosto kao lakomac). Moguće je, zapravo, utvrditi da su vrijednosti starog režima, kojeg se grčki zarobljenici prisjećaju s nostalgijom, uistinu, prave ili istinske moralne vrijednosti, koje, uz to, reprezentira (simbolizira) upravo Hekuba kao »bivša trojanska kraljica«.

Hekuba je kao protagonistica i naslovni lik autorski favorizirana. To se može vrlo lako uočiti i prilikom analize dramaturških strategija manipuliranja perspektivom. Zadnji čin tragedije, odnosno Hekubina »klopka« u koju upada Polinesto, u tome je smislu posljedica svojevrstne perspektivne varke. Hekuba nam se tu prikazuje kao dramski lik koji posjeduje (mnogo) više informacija o dramskoj radnji (osobito o uzrocima Polidorova ubojstva pod nerazjašnjenim okolnostima) od Polinesta ili Agamemnona. Taj informacijski *višak* omogućuje joj da »namami« Polinesta u šator, potom mu iskopa oči, dok sudbinu njegove djece prepušta trojanskim ženama; ta prednost u znanju vidljiva je u sljedećim stihovima, u kojima lik Hekube, ironizirajući svoju vlastitu poziciju odnosno informacijsku nadmoć (s

sinovmi neka ti, prijatelju naš pravi, budeš se vratit *gdi mi sina ostavi*), retorički nadmudruje svojeg protivnika (*riečmi slatkima*):

»U unutra nijednoga od Grkâ, kralju, nî;
uljezi, nî sumnjit, er Grci s' spravljaju
odovle brzo it, sam vjetar čekaju.
Zlato ovoj da t' pridam pak brieme bit neće,
u tebe er se uzdam samoga odveće;
s *sinovmi* neka ti, prijatelju naš pravi,
budeš se vratit *gdi mi sina ostavi*.« (V, 2238-2244)

Polinesto ubrzo prepoznaje Hekubinu dramaturšku i ideološku nadmoć, ali njegovo je prepoznavanje (na način klasičnoga tragičkog *anagnorisis*) prekasno pa mu ne preostaje ništa nego priznati svoju sudbinu.

»Hekuba i takoj smrt sina kad začu,
s varkom 'e ovakoj u onu polaču
s *sinovmi* činila da dođem k njojzi sam,
kako da bi odkrila ke skrovno zlato nam,
i *riečmi slatkima* uvela hinbeno
da mene s ovima rasčini svršeno.« (V, 2526-2531)

Moguće je zato zaključiti da se Hekuba u tragediji Marina Držića karakterizira kao predstavnica vrijednosti starog režima, režima koji se temelji na moralnim vrijednostima, umjesto na lakomosti i častohleplju, na manama koje su tipične za poredak/sistem koji predstavlja Polinesto. Njezin bismo tragički sukob, s druge pak strane, mogli odrediti kao pravi kraljevski sukob između privatnih i sistemskih interesa, odnosno kao napetost između želje da se sačuvaju životi potomaka trojanske kraljevske obitelji, Polidora i Poliksene, te nastojanja da se trojanski narod izvede iz ropstva i da se povrate slava i moć nekadašnje Troje. Čitatelju se, na prvi pogled, može učiniti da bivša kraljica Hekuba odustaje od svojih političkih ambicija, osobito nakon traumatičnog iskustva gubitka djece. Ona ispočetka odbija nazivati se 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. Na primjer, na nekoliko mjesta u tragediji korska

pjesma upozorava na vrijednosti Hekubina starog režima te jednom prilikom govori sljedeće stihove:

»Kraljicom te nekad znamo
u svem dobru sega svita [...]« (III, 1670-1671)

Na početku tragedije Hekuba čitatelju jasno daje do znanja kako je ona »bivša« trojanska kraljica i kako joj takva titula sada, sasvim sigurno, više ne pripada – »Nemojte, molim vas, kraljicom zvat mene [...]« (I, 227); no takvo Hekubino stajalište treba usporediti i s njezinim završnim monologom pred Agamemnonom, gdje ponosno ističe svoje kraljevsko podrijetlo i, napuštajući lamentacijski registar, obraća se grčkom kralju sljedećim riječima: »Zove te kraljica od Troje nikada« (IV, 2108), kojima potvrđuje da su joj sistemski imperativi, dobrobit trojanskih zarobljenika prije svega, itekako važni.

Angloamerička književna kritika počesto govori o unutrašnjem sukobu koji se pojavljuje u svim tragičkim protagonistima, a ponajviše u likovima koji preuzimaju socijalne uloge kraljeva, vladara. Takav se unutrašnji sukob, takva napetost, najčešće određuje sintagmom »dvostruko tijelo vladara« (*two king's body*), koja podrazumijeva sukob između kralja kao privatne osobe i kralja kao predstavnika poretka, zagovornika i branitelja državnih interesa. Ali, takav sukob nipošto nije obilježje isključivo muških protagonista nego se pojavljuje u nizu junakinja antičkih, ranonovovjekovnih i kasnonovovjekovnih tragedija, različitih Medeja, Hekuba, Elektra, Didona itd. Sličan sukob i sličnu psihičku i emocionalnu napetost nalazimo u liku Bunićeve Jokaste.⁸

VI.

Jokasta se sastoji se od tri isprepletene fabularne linije: Jokastine priče o sukobu dvojice sinova, Polinika i Eteokla, Kreontove priče o žrtvovanju sina jedinca i, naposljetku, Edipove i Antigonine priče o zabrani Polinikova ukopa. Jokastina priča o sukobu dvojice sinova sigurno je središnji moment u razvoju tragičke radnje. To je fabularna linija koja počinje, na način antičke tragedije, u trenutku krize

(*in medias res*) odnosno u ključnom trenutku kada su sve silnice dramskog agona usmjerene prema tragičkom ishodu, prema smrti kraljevskih potomaka. U takvu se »kolopletu« fabularnih linija također otvara prostor za klasičan tragediografski sukob privatnih i sistemskih interesa, u središtu kojeg se opet nalazi ženski lik, ovaj put »rastjelovljen« između uloga kraljice i majke.

No, tematski svijet Bunićeve tragedije govori o problemima zajednice (o padu Tebe), zatim o privatnim problemima kraljevske/ratničke obitelji (sukob sinova), o povredama obiteljske časti i/ili običajnoga prava (Polinikov ukop), o masovnim ubojstvima (Polinik, Eteoklo i zaraćene vojske), samoubojstvima (Jokasta) i žrtvovanjima (Menčeo) itd. Iz toga popisa bitnih tematskih čvorišta ranonovovjekovnih tragedija, tako i Bunićeve *Jokaste*, uviđamo da u njihovoj značenjskoj podlozi stoji sukob između privatnoga i sistemskog. Gotovo svi su likovi Bunićeve tragedije uvelike »obilježeni« tim sukobom – Jokasta se mora odlučiti između dobrobiti grada ili države i života vlastitih sinova; Kreont je, također, razapet između života svojega sina Menčea i zlokobnoga proročanstva koje život njegova jedinog potomka postavlja »na žrtvenik« državnih interesa; Antigona se dvoumi između naklonosti Poliniku te (otvorenoga) antagonizma prema Eteoklu, s jedne strane, kao i između prava ili obveza koje joj nalažu da dostojno pokopa tijelo svojega brata (i to usprkos Kreontovoj zabrani), s druge strane. No, takav bismo sukob ipak morali smatrati bitnim obilježjem ženskih protagonista. Posljedica je takve fabularne višeslojnosti i slojevitost dramskog lika – ne jedino tragičkih protagonista – pri čemu su ženski likovi opet ti koji »trpe« zbog sistemskih interesa.

Hekuba i Jokasta nipošto nisu jedine protagonistice starodubrovačke ili staroeuropske tragediografije koje »demonstriraju« svoju nadmoć nad muškim protagonistima koji su, isto tako, kraljevi, suvereni, vladari ili tirani. Europske književnosti ranonovovjekovlja prepune su takvih junakinja, pri čemu tragički žanr ipak *prednjači* po broju »naslovnih ženskih uloga«. Razlog je tomu, s jedne strane, antičko nasljeđe kao neiscrpno vrelo tema i, s druge strane, interes koji senekijanski dramaturški model pokazuje za tragične junakinje. Naime, žene su bile stalni protagonisti antičkih grčkih tragedija, no tek u Senekinim, dakle rimskim, tragedijama žene su dobile na važnosti. Lukarevićeva tragedija ne nosi junakinju u svojem naslovu, no ipak je simptomatična za reprezentaciju ženskog identiteta, odnosno za problem *artikulacije roda koji nas ovdje zanima*.

VII.

Lukarevićev *Atamante* počinje *in medias res*, u središte bračne/obiteljske krize. Na početku ne nalazimo prolog, ali prepriča se o Atamanteovoj bračnoj nevjeri iznosi ekspozicijski, tj. u prvom dijalogu između brata i sestre (između Hele i Friso). Tu doznajemo kako su Atamanteova djeca u potpunosti na strani majke, te da Hele želi pobjeći iz grada preodjevena u »muške haljine«. Nadalje, središnja je tema Lukarevićeve tragedije obiteljski sukob, tragiografski bitna tema »povrede« individualne časti ili običajnoga prava. Poligamija i/ili bračna prevara ne predstavlja jedino sukob na individualnoj razini nego, istodobno, i sukob koji uistinu može (i hoće) ugroziti konstitutivne vrijednosti zajednice u cjelini, pravni sustav na kojemu Teba počiva. Na jednom mjestu figura Srdžbe pretpostavlja koji je to grijeh kralj počinio i govori sljedeće stihove:

»Jeda je kralj zao za hudo ko'e dilo
mater svu zaklao u srdžbi nemilo?« (I, 237-238)

Na njih mu Junona odgovara:

»Ne pravu, neg' ljubi cieć druge progna on,
i sada ku ljubi, što boži nije zakon,
i hrani uza se neprijatelje moje,
u ke već uzda se, neg' u ino sve svoje.« (I, 239-242)

Junonina je srdžba motivirana povredom božanskih zakona pa ona pokušava Atamantea kazniti najvećom mogućom kaznom za najveći mogući grijeh. Čak se i Srdžba, dakle figura koja je simbolički adekvat jednoga posve negativnog osjećaja, na Junoninu zapovijed po kojoj Atamanteovi sinovi moraju biti odmah smaknuti, zapita:

»I ti ćeš gledat' moć' bez suza tej smeće,
i neće t' žalos doć' vrh njih zle tač sreće?« (I, 255-256)

Na ovome se mjestu još jednom otvara poznati sukob privatnoga i sistemskog, tj. sukob između zakonitosti koje vrijede u zajednici kao što je Teba i privatnih interesa ili, u ovom slučaju, obiteljskog mira: na jednom mjestu Nefele kaže da

»zakon neće, da dvie žene / ljudi hrane [...]“ (I, 399-400). Likovi na kojima se prelama taj sukob nisu samo protagonisti, članovi tebanske kraljevske obitelji, nego i narod, koji priprema pobunu zbog nestašice hrane, kazne kojom bogovi kažnjavaju neposlušnost i preljub tebanskog vladara Atamantea.

A u središtu su dramskog sukoba ponovno ženski likovi, osvetoljubiva Junona – inače zaštitnica obitelji i zajednice, političkog sistema – te nešto blaža i popustljivija Srdžba – inače konvencionalni protagonisti senekijanske drame, koji se najčešće pojavljuje u prolozima i ekspozicijama senekijanskih tragedija. Iz svega rečenog moguće je zaključiti da su likovi Lukarevićeve tragedije vrlo slojeviti i dinamički, višedimenzionalni i transpsihološki karakterizirani. Nad njihovim razvojem uvijek bdije neka nadindividualna svijest, ponajprije *ethos* grada ili zajednice (Atamante), moralna dužnost (Friso), vjernost i privrženost obiteljskim vrijednostima (Nefele) itd. No, postoji ipak jedna bitna razlika koja je uočljiva u karakterizaciji, razlika u portretiranju/psihoprofiliranju muških i ženskih protagonista. Slobodan Prosperov Novak jednom je prilikom ustvrdio kako uzroke tragike u Lukarevićevu *Atamanteu* valja potražiti u »maskulnosti svijeta«, koju dramaturška svijest redovito podvrgava oštroj kritici. Na primjer, u tome je smislu vrlo zanimljiv lik Srdžbe, koji je u popisu dramskih likova na početku drame okarakteriziran kao »neman pakljena« i prvi se put pojavljuje u duljem uvodnom dijalogu s božicom Junonom u trećoj sceni prvog čina. Tada je Srdžba prikazana kao lik koji je puno senzibilniji od Junone. Primjerice, ona na Junonin nalog za uništenjem grada Tebe te smaknućem tebanskoga vladara odgovara emotivno, dakle nipošto u skladu s karakternom oznakom koju nosi kao personificirani lik. Naime, Srdžba se užasava Junonine okrutnosti i govori sljedeće stihove:

»Da mala neboga njegova [Atamanteova] d'jeca taj
ka grieha nijednoga ne znaju na svit saj?« (I, 251-252)

Osvetoljubiva pak božica, nekoliko stihova kasnije, odgovara:

»Gledat' ću veselo s nebesa od zgara,
gdi se toj zlo d'jelo pedepše i kara,
i gdi bič pravedan zločinca tej trudi,
na saj sviet, ki je dan za zlobu od ljudi.
Zač plata, ka se da dostojno onomu,

ki na čas ne gleda, mila je dobromu,
a zlomu strah daje, da se od nje naprieda
i bljude i haje i svoga zla sviđa;
i tako hud čovik, kim vlada zla slipos,
što ne htje u vik od dobra za krepos,
stvorit' će sam strah od biča, prid kime,
prem da je jošte plah, čini se blag svime.
Tim l'jepši sviet biva, tim se put otvora
pravdi, ka pribiva s višnjime od zgora.« (I, 257-270)

Junonina je namjera osvetiti Atamanteovu povredu običajnog prava, odnosno božanskih zakona, i to na najokrutniji mogući način, ubojstvom njegove djece. Srdžba se zato doima kao puka izvršiteljica božanskog nauma, krvave osvete, dakle kao dramski agens koji ispunjava zahtjeve nekoga višeg *ethosa*. Konačno, zanimljivo je promotriti na koji način Lukarević i Zoppio oblikuju ženski lik u svojim tragedijama. I Srdžba i Junona, valja napomenuti, ženski su likovi. Oni su ključni pokretači tragičke radnje. Jer, dok jedni likovi upravljaju sudbinama i postupcima likova/protagonista s pozicije nadindividualne dramske svijesti, kao likovi bogova ili Srdžba, drugima isključivo preostaje trpjeti sve posljedice toga nezavidnog položaja u aktantskoj strukturi. Na jednome mjestu u prvom činu Atamante ipak progovara o ženama na drukčiji način, to jest na način koji odgovara Junoninu »uvjerenju« da žene-majke-supruge-kraljice upravljaju svijetom:

»Svakomu kralj zakon u zemlji svoj stavlja,
samo se ženi on pod zakon postavlja.
Ima se dat' ženi od svega svoj razlog,
da ženu muž cieni, toj hoće višnji bog.« (I, 375-378)

Završni prizori tragedije donose katalog najgorih mogućih zločina, okrutnih i krvoločnih ubojstava koja pomahnitali vladar Atamante počinja u stanju »bez svijesti« – on prvo ubija vlastitu suprugu, potom sina, da bi na kraju počinio samoubojstvo.

VIII.

I Gučetićeve se tragedija u potpunosti uklapa u takav model »tragedije krvi i osvete«, tj. model koji za predložak uzima korpus Senekinih tragedija ili, ponajviše, njegova *Tijesta*. Radnja tragedije započinje u stanju krize, *in medias res*, u trenutku kada je sudbina dvoje ljubavnika uvelike određena – obiteljskim sukobom, nesretnim ubojstvom Dalidina brata Flaminija. Gučetićeve tragedija nema prolog, pa se u uvodnom dijalogu između Dalide i njezine stare dojkinje iznosi predradnja. U tom ekspozicijskom dijelu doznajemo kako je ratni sukob između dviju plemićkih obitelji zapravo sukob između dviju suprotstavljenih vojski koje nastoje obraniti svoju političku prevlast te istodobno onemogućuju ljubav ideološki suprotstavljenih kraljevskih potomaka. Upravo zbog toga i na ovome mjestu moramo računati s poznatim sukobom privatnoga i sistemskog, odnosno s jasnim suprotstavljanjem državnicih ili nadindividualnih interesa i pojedinačnih sudbina.

U takav procijep između vrijednosti zajednice, sistema te, s druge strane, pojedinačnih vrijednosti i privatnih ambicija uklapa se ponovno jedan ženski lik, Dalida, koja je, usput rečeno, opet naslovni lik čitave tragedije. Ona je opterećena ne samo pogreškama iz svojevrzne pretpriče (zabranjena ljubav rezultirala je potomcima) nego je uvjetovana osobitim običajnim zakonom. To nam ponajbolje pokazuje kraljičina replika iz drugog čina u kojoj, nakon što Dalida odbija uzeti za muža – »prij' neg [je] poznala tko je on i kakav / i njega zgleдалa, hrom li je ali zdrav« (III, 1598-1599) – kraljica kaže:

»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.« (III, 1600-1604)

Jer, time što je imala nezakonite potomke s Oronteom, koji je protivnik njezine obitelji, Dalida nije tek prekršila običajno pravo zajednice, odnosno tradicijom nametnute vrijednosti ženske nevinosti i čistoće, nego se pritom suprotstavila sistemskim imperativima. Točnije rečeno, njezina su *nezakonita djeca* istodobno nasljednici kraljevskoga prijestolja ali i Oronteovi potomci, pri čemu su njihove obitelji u višestoljetnome sukobu. Ženski se lik ponovno prikazuje kao snažan

dramski protagonist nad kojim se *prelamaju* nadindividualni, politički interesi, sve nauštrb privatne/individualne sreće. No, Dalidin je identitet zato rezultat odstupanja od tradicije slijepe poslušnosti, tradicije bezuvjetnoga pokoravanja roditeljskim odlukama – upravo takvu tradiciju Dalida dovodi u pitanje već u trećem činu tragedije:

»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)

Nakon toga, zanimljivo, kraljica naslućuje *drugoga*:

»Ima bit da oganj drugi te ki žeže.« (III, 1547)

U posljednjim prizorima tragedije, neposredno prije ubojstva, muškarac/kralj Atrio pretvara se u pravu figuru senekijanskog tiranina Tijesta te, bez obzira na savjetnikov trud ili usprkos mogućoj sreći svojih potomaka, odlučuje se za okrutno ubojstvo. Na jednome mjestu, u već mahnitom stanju, izgubivši vjeru u svoje savjetnike, krvožedni vladar progovara o svojim namjerama (ubojstvu Orontea i Dalidinih potomaka), kao i o nekim bitnim karakteristikama svojega »muškog« vladanja:

»Djeca tko rit more bez griha da jesu,
ne valja pokore da pravi podnesu, –
ja velju vrh toga, budući rođeni
od krivca jednoga lemenu i meni,
jedno oni er nose roditêlj [s] sobom grih,
prikor moj drugo se očiti vas po njih.
Da u to što doba učinit ima se,
trebuje da oba smrtno se poraze.« (V, 3917-3940)

IX.

U ovom trenutku poticajno bi bilo promotriti način na koje senekijanski tragički diskurs pristupa temama sistemskoga nasilja. Veliki se broj Senekinih tragedija završava svojevrsnim »graničnim stanjima« ili, rječnikom francuske teoretičarke Florence Dupont, prekoračenjem granice normalnoga/razumljivog (*excès*) i ulaskom u polje neobičnog i očuđujućeg (*étrangeté*).⁹ Nadalje, zločine, najčešće ubojstva unutar obitelji – ubojstva djece, ubojstva supruga itd. – vrlo često počinjaju upravo ženski likovi, uvijek u stanju *nesvijesti*, u nemogućnosti da iznađu neku drugu, prihvatljiviju kompenzaciju za vlastitu nesreću, koja je uzrokovana imperativima *u ime sistema* i zajednice, tradicijskih vrijednosti itd. Tri su osnovne strategije koje određuju senekijansku tragičku dramaturgiju, a, istodobno, vrlo su značajne za artikulaciju jedne od najčešćih ženskih uloga u fabuli antičkih i ranonovovjekovnih tragedija – dakle, ulogu nasilnice i ubojice. Autorica ih naziva izvornim senekijanskim terminima *furor*, *dolor* i *nefas*. Te tri strategije – koje bismo pak mogli prevoditi pojmovima *bijesa*, *tuge* i *zločina* – ne motiviraju samo karaktere Senekinih tragedija nego, istodobno, protagoniste senekijanskoga tipa tragedije uopće. Pojam *nefas* preuzet je iz rimskog prava i pretežito označava zločinstva koja se u potpunosti razlikuju od »uobičajenih« zločina (*scelus*), zločine koji izmiču pravu i koji liku naposljetku omogućuju preobrazbu u čudovište (*monstre*). Takvim se tipom zločina (*le crime inexpiable*) klasično rimsko pravo zapravo i ne bavi. Jer, takav je zločin pravno isključiv i čudovištan, zbog čega ga možemo smjestiti na granice ljudskosti. Čudovišna zlodjela u Senekinim su tragedijama uglavnom posljedica snažne i razarajuće tuge, stravičnog jada kojemu nema lijeka te koji proizlazi iz nemogućnosti da se nađe emocionalno smirenje. Junaci senekijanskih drama *a priori* se odbijaju pomiriti s takvim stanjem pa moraju izaći iz sfere ljudskoga. Drugom bismo stepenicom koja vodi prema *nefasu* mogli smatrati ludilo (*furor*), termin koji u rimskoj kulturi nije označavao mentalnu bolest ili ludost u današnjemu smislu riječi (*insania*), nego prvenstveno prolazno »stanje ludila« (*égarement passager*), koje subjekta oslobađa bilo kakve odgovornosti. Sličan psihološki »profil« i/ili slične karakterne osobine posjeduju protagonisti svih dubrovačkih tragedija – pobješnjeli junak, potaknut neizdrživom tugom, simbolički rečeno, gubi svoj duh (*mens*) i postaje neodgovornim za svoj zločinački čin. S druge pak strane, spomenuti se postupak može obrnuti. Počinitelji mogu manipulirati vlastitim strastima,

glumiti, kako bi se oslobodili moralnih ili socijalnih stega, krivnje za zločin, čime *furor* ili pak *nefas* postaje svjestan, namjerno uzrokovan zločin. Iz toga proizlaze dva oblika tragičkog *nefasa*.

X.

Zanimljivo je spomenuti kako se stanja *furora* i *nefasa* u Senekininim tragedijama počesto povezuju sa ženskim likovima, što je neke analitičare njegova korpusa navelo na usporedbu »latentne« mizoginije stoičke filozofije sa Senekininim i/ili senekijanskim tragedijama. Ključan je filozofem stoicizma vrlina (*virtus*), koju, u skladu s maskulinim predodžbama starorimskoga autora, žene posjeduju tek u određenim okolnostima; naime, odlike su ženskog sličn(ij)e nekontroliranim strastima (*dolor* ili *furor*) o kojima govore senekijanske tragedije. Nemogućnost suspregnuća snažnih emocija ženske likove uvijek dovodi do graničnih stanja ljudske svijesti – osobito do *furora*. Načelno, tri faze o kojima govori francuska teoretičarka nisu vezane uz muške odnosno ženske protagoniste (u najstarijim dubrovačkim tragedijama senekijanske provenijencije ipak *prevladavaju* žene-ubojice). No, može se zamijetiti sljedeća pravilnost: ako su u tragediji ubojice i krvnici muškarci, njihov će zločin biti posljedica iznenadne eskalacije bijesa ili nasilja; 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.¹⁰

XI.

U dubrovačku renesansnu tragediju nasilje ulazi s Držićevom *Hekubom*, koja sadrži »tinjajuće« performativno i retoričko nasilje, sasvim prisutno u cjelokupnom komadu. Tako se na samom početku čitatelju donosi pretpriča o zločinstvima koja

su obilježila trojanski narod. Točnije, iz prologa je čitatelju jasno kako su nasilje, zločini i krvoprolića stalna mjesta antičke kulture. To se prepričava pomoću iscrpnoga kataloga ubojstava koji donosi Polidorova sjena u početnim stihovima prologa. Tu doznajemo da je Ahilej ubio Hektora, zatim je Pir ubio Prijama, Odisej zarobio Hekubu, Polinesto ubio Polidora, dok se očekuje žrtvovanje Poliksene. Naime, nasilje se tako prikazuje i kao nužno i kao posve uklopljeno u *dinamiku* antičkog svijeta. Ipak, u priči o Hekubi treba razlikovati dva posve različita oblika nasilja. S jedne strane, tragedija govori o žrtvovanju Poliksene u čast slavnog junaka Ahileja, dok se, s druge strane, u tragediji pojavljuju različiti oblici sistemskog nasilja, uglavnom kao posljedice političkih intriga i najprizemnijih vladarskih strasti, često pohlepe za novcem (Polinesto je uvelike određen svojom pohlepom). Nasuprot uvodnim scenama u kojima se govori o nadolazećem (budućem) nasilju stoji završni čin drame, Hekubina varka, koja vodi do Polinestova sakaćenja ili ubojstva njegove djece. U Držića su zato na djelu dvije »oprečne koncepcije« smrti, ubojstva ili nasilja.

Poliksenino se žrtvovanje čini sasvim junačkim jer se ona žrtvuje u čast ubijena Ahileja, zarobljene majke, izgubljena brata i cijelog trojanskog naroda, što ona nekoliko puta ističe. Polidorova se smrt prepričava posredno, pomoću svojevrstne *figure in absentia* ili čisto retorički, a tek na vrhuncu dramske radnje predočuje se *dokaz* o toj nasilnoj smrti, Polidorovo mrtvo tijelo. Performativno je nasilje u navedena dva primjera narativno posredovano odnosno prebačeno u zadnji plan, u *off-stage* prostor. No u oba se slučaja protagonistima pokušava nametnuti simbolika žrtve – u Polikseninu je slučaju takva namjera očita, dok se u Polidorovu slučaju ona može naslutiti. Štoviše, motiv žrtve naglašen je u mnogobrojnim Hekubinim tužaljka, kojima se ona razotkriva kao vrlo snažan ženski protagonist, svjestan svih negativnosti tradicijom nasljedovanih vrijednosti – ponajprije žrtvovanja. Upravo zbog toga Hekuba govori sljedeće:

»Niesu li volovi za posvetilišta,
za koja ljudi svi zvirenja biju ta?« (II, 803-804)

Na to joj Poliksena, spremna na najveću žrtvu, naposljetku odgovara:

»[...] spravna sam sliditi stupaje hrle tve,
spravna sam ja umrit i krvi mojom sad
Akile da je sit, Akile da je rad.« (II, 994-996)

Posljednje bismo prizore u tragediji zato mogli protumačiti kao vješto obrtanje žrtvenog rituala. 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 *nadmoć*).

XIII.

I završni prizori Bunićeve *Jokaste* iznose pravi senekijanski *nefas*, onako kako ga tumači francuska teoretičarka Florence Dupont. Iza čudesnih prizora (neuspjeloga) žrtvovanja kraljevskih potomaka, dramatičar opisuje kraljicu Ino, koju sada muče paklenske sjene, prikaze, *hudobe* i koja pomračena uma vrluda kraljevskim odajama. Inina ljubomora uzrokovala je *dolor*, nekontroliran jad ili tugu, koju ona izražava u sljedećim stihovima:

»Jaoh nesrećnoj u vik meni,
jaoh žalosnoj! što ću sada?« (IV, 2609-2610)

Te stihove kor komentira na sljedeći način:

»Puna ide smeće i jada,
n'jeki kaže trud pakljeni.« (IV, 2611-2612)

No, njezino stanje jada ne komentira isključivo korska pjesma. Ono je vidljivo i u replikama sâme protagonistice, primjerice u sljedećim stihovima:

»Jaoh, kuća puna je nakazni pakljenih!« (IV, 2629)

Ili u trenutku kada nam posreduje svoje halucinantno iskustvo:

»Ja sam ista, jaoh, vid'jela
tih prikazni zle prilike,
srdžbe, b'jenje, treske i vike,

i ostala sva njih d'jela.
Vid'jeh, vajmeh, zlim zmijami
gdi mojega ljubovnika
biju, a on strašno vika,
studen, kako led i kami.« (IV, 2635-2642)

XIV.

Na gotovo isti način okarakteriziran je kralj Atamante u tragediji Frana Lukarevićeva *Burine* – muški lik koji, također, u makabričkome stanju svijesti progovara o vlastitim halucinacijama, prisjeća se svojih (zlo)djela, izgubljenih sinova, a na kraju ne prepoznaje vlastitu suprugu, ponajprije zbog paklenskih sjena koje uz njega stoje (IV, 2680) i koje ga muče svojom nijemom prisutnošću – baš kao i Ino. Nakon što se kraljevski poklisar (govoreći *ad spectatores*) zapita o ishodištima takva bijesa (*furor*), kor mu odgovara kako on zasigurno dolazi »od srdžbe, držu ja, bogova zgar s nebesa« (IV, 2857). Tragedija se pak zatvara Atamanteovim činom infanticida, krvoločnim ubojstvom vlastitoga djeteta, koje ponovno prepričava glasnik. Nadalje, glasnik ističe da je vladar poslije nekoga vremena ipak *došao svijesti*, ali tek nakon što:

»[...] njega raztrže nemilo prem takoj,
a pak mu razvrže po zemlji tielo toj.« (V, 3171-3172)

Važno je zbog toga napomenuti da Lukarevićev kralj u trenutku ubojstva nije svjestan onog što čini, što ga u svakom slučaju smješta u okvire senekijanskoga koncepta *nefas* te ga amnestira od spomenutog (zlo)čina, dovodeći u prvi plan tvrdnju o njegovoj neuračunljivosti.

»Došavši k nami bliže, ter glasom reče svim:
tko d'jecu mu ubi? jeda ih privrli
krvavim njih zubi lavi su razdrli?« (V, 3193-3195)

Svi Lukarevićevi likovi nisu, doduše, prošli kroz *sve tri faze* o kojima govori Florence Dupont. Primjerice, razarajuća se tuga (*dolor*) iz senekijanske tragičke dramaturgije, u skladu s narativnom linijom, ispostavlja kao osnovno obilježje ženskih protagonista – prvenstveno Ino. Upravo to se vidi po njezinoj retorici, koja je često lamentacijska, uglavnom opterećena simboličkim tumačenjima ili zlokobnim anticipacijama. Zato se ženski protagonisti ispočetka niti ne mogu protumačiti kao dramaturški aktivni likovi, dok u završnim prizorima drame, vrlo često, preuzimaju punu odgovornost za dramski/tragički rasplet.

XV.

Likovi Gučetićeve *Dalide* najbolji su primjeri za tumačenje *dolora*, *furora*, *nefasa*, tih konstitutivnih elemenata senekijanske tragičke dramaturgije. Prvo, uvodno nasilje kojim se tragedija otvara smješteno je u značenjski ispražnjen, neutralan prostor između dva čina – naime, Dalidin je zaručnik (Oronte) ubio Flaminija, njezina brata, ne prepoznavši ga na vojnom polju. No, senekijanski se *furor* aktivira tek u posljednjim prizorima tragedije, nakon kraljeva dijaloga sa savjetnikom Morfadeom, kada kralj Atrio ubija Orontea i njegove potomke. Kraljev se čin predstavlja kao posljedica iznenadnoga bijesa, gotovo eruptivne snage koju čitatelji nisu mogli predvidjeti. Dakle, kralj se iznenada pretvara u okrutna *tiranina-krvnika*, senekijanskog *furieux*, koji je samo spretno odglumio samilost/razumijevanje. Nakon što je ubio Orontea, on okrutno ubija i vlastite unuke, potpuno bez svijesti, što nam na jednom mjestu sugerira kor prenoseći Oronteove zadnje stihove:

»U krvi ogreznut, obiono ka teče,
očima njega put pogleda i reče:
'Krvniče nesvijesni, ne krune dostojan,
u komu vjere nij' neg zlobe svaki stan,
tijem li si od prave gospode u broju,
ki glavu ostave prij', vjeru neg svoju?« (V, 3229-3234)

Stanje koje bismo mogli opisati senekijanskim tragičkim *furorom* u Gučetićevoj se tragediji opisuje epitetima koji ističu kraljevu krutost ili statičnost, njegovu mentalnu ili emocionalnu ukočenost, drvenilo koje ga pretvara u senekijansku figuru okrutnoga vladara-krvnika. Glasnik nam govori da kralj:

»Ne htje rijet ni slova, jak kami neg staše,
od truda njegova i rados imaše.« (V, 3253-3254)

Ili, nekoliko stihova poslije:

»Mramor bi ćutil vaj i pakal na dijele,
dječicu vidjev taj gdi mu se vesele.« (V, 3259-3260)

Performativno pak nasilje kulminira u trenutku kada sluga donosi Oronteovu glavu (pred očima gledatelja) pokrivenu na pladnju te potom ironizira uvelike narušene odnose između članova obitelji govoreći sljedeće stihove:

»Ovo ti dariva otac tvoj srčani,
čim ljubav otkriva, u srcu t' ku hrani.« (V, 3441-3442)

Osim u kralja Atria, osnovna obilježja tragičkoga *furora* moguće je prepoznati u liku Dalide. Njezin je pak zločinački bijes koji vodi do *nefasa* ili, točnije rečeno, do patricida, motiviran prvenstveno osvetnički – čime se Gučetićevo tragedija uklapa u posve dominantnu struju stare europske tragičke dramaturgije koju angloamerička književna kritika nerijetko naziva »tragedijom osвете« (*revenge tragedy*). Dalida je vlastitoga oca ubila dvama noževima – na što smo upozoreni u didaskaliji: »Ovdi za kraljem prešno Dalida otide uzamši dva noža u ruke, a glave na palku ostavlja, i zbeda oca [...].« Na to joj kralj odgovara – još jednom aktivirajući omiljeni senekijanski mehanizam retoričkoga nasilja:¹¹

»Ah psice! ah kučko! ubi me, pomoz'te!
tecite, jeli tko? dvorani, kamo ste?
Tko prešno da dođe otvorit srce joj,
prij' nego duh pođe da vidim djelo toj.« (V, 3491-3494)

XVI.

Ženski je zločin u renesansnim tragedijama uvijek rezultat rodne potlačenosti, društveno uvjetovane pozicije koju u tragediji protagonistice zauzimaju. One su podređene muškim likovima, ovisne o njihovu socijalnom statusu, potom materijalnoj nadmoći, obiteljskoj obvezi, najčešće braku i očinstvu. 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 nam 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«:

»Prokleče 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 nam svoje sudbine Dalida naglašava u završnome lamentacijskom monologu, nakon što konačno spoznaje da »i drazi svi su ubjeni« (V, 3560) ili, točnije, 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 mê opeta?« (V, 3535-3538)

U zadnjem prizoru Gučetićeve tragedije, na način senekijanskoga kolopleta smrti, u potpunosti se dokida svaki oblik *života na sceni* – svi umiru ili, točnije rečeno, moraju umrijeti, osobito stoga što iza njih ne ostaju potomci, ne nazire se novi vladar, urušava se kraljevstvo. Senekijanski je *nefas* na ovome mjestu prouzrokovao i individualni i sistemski poraz – potpunu propast pojedinca i države. U dobro poznatom ranonovovjekovnome rascjepu ponovno se našao ženski lik.¹²

BILJEŠKE

¹ Torbarina smatra da je pogrešno tvrditi kako je Gučetićeve *Dalida* kontaminacija talijanskih tragedija, *Adriane* i *Orbecche*, nego da je ispravnije kazati kako je ista tragedija *adaptacija* Grotove *Adriane*, dok su njezina zadnja 662 stiha »neuredni dodatak«, koji pak podsjeća na svršetak Giraldirjeve *Orbecche*. Opširnije o poznatom motivu veronskih ljubavnika usp. Josip Torbarina, »Dubrovački Romeo i Giulietta«, u: *Dani hvarskog kazališta*, 1, Split 1975.

² Za problematiku nasilja u dubrovačkim renesansnim tragedijama, odnosno za problematiku (psiho)profiliranja likova/karaktera ubojica i krvnika u žanru senekijanske tragedije, usp. Leo Rafolt, »Profil ubojice u trima dubrovačkim renesansnim tragedijama«, u: Živa Benčić, Dunja Fališevac (ur.), *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb 2006. U istome radu opširnije su prepričani i sadržaji dubrovačkih ranonovovjekovnih tragedija senekijanske provenijencije.

³ Za različita tumačenja datuma praizvedbe Držićeve tragedije odnosno za različita tumačenja uzroka ili posljedica spomenute zabrane gradskih vlasti usp. Petar Kolendić, »Srpskohrvatski prevod Dolčeove Hekube«, u: *Izveštaj č. k. kotorske gimnazije za šk. god. 1909-1910*, Kotor 1910. i »Razgovor o Hekubi«, u: *Iz staroga Dubrovnika*, Beograd 1964. Isto tako, usp. članak Slobodana Prosperova Novaka, »Hekuba ili vlast imenovana igrom«, u: *Planeta Držić*, Zagreb 1995.

⁴ Antičke i ranonovovjekovne tragedije osobite su upravo po tome što potresne prizore nasilja i krvoprolića smještaju u kontekst kraljevskih obitelji. Naime, takva su ubojstva ili krvoprolića uvijek uprizorena kao masakri unutar obitelji, tj. masakri u zajednici koja je povezana krvnim srodstvom. Za detaljniju razradu antropologije unutarobiteljskih ubojstava i nasilništava usp. monografiju francuskog autora Jeana Alauxa, *Le liège et le filet*, Paris 1995. Za razradu motiva nasilnih vladara u modelu senekijanske tragičke dramaturgije usp. Alessandro Schiesaro, *The Passion in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003. kao i Salvatore Di Maria, *The Italian Tragedy in the Renaissance: Cultural Realities and Theatrical Innovations*, London-Lewisburg 2002.

⁵ O tome iscrpno raspravlja Salvatore Di Maria u prije spomenutoj monografiji.

⁶ Pritom ćemo se osobito koristiti tezama francuske autorice, klasične filologinje, teatrologinje, književne kritičarke, Florence Dupont, koja je u nekoliko monografija posvećenih Senekinim i (opće)senekijanskim motivima nasilja u tragičkom diskursu postavila temelje za suvremenije, antropološko i književnoantropološko proučavanje antičke i ranonovovjekovne dramaturgije. Radi se o sljedećim monografijama: *Le théâtre latin*, Paris 1988; *Le monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris 1995. i *L'acteur-roi. Le théâtre dans le Rome antique*, Paris 2003.

⁷ U tekstu ćemo citate preuzimati iz najdostupnijih izdanja dubrovačkih tragedija, ponajprije iz Akademijine edicije *Starih pisaca hrvatskih*: Savko Gučetić Bendevišević, »Dalida«, u: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*, SPH, 16, Zagreb 1888; potom Frano Lukarević Burina, »Atamante«, u: *Djela Frana Lukarevića Burine*, SPH, 10, Zagreb 1878. ili Miho Bunić, »Jokasta«, u: *Pjesme Miha Bunića Babu-*

linova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, SPH, 11, Zagreb 1880. Sve navode iz Držićeve tragedije preuzeli smo iz izdanja Marin Držić, *Djela*, Zagreb 1987. Rimska brojka u navodu označava čin drame, a arapska broj stihova.

⁸ Za detaljniju razradu takva sukoba usp. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, London-New York 2004. i osobito poglavlje posvećeno renesansnom kazalištu.

⁹ Usp. prije navedene monografije francuske autorice.

¹⁰ Za razradu takvih mizoginih stajališta, sveprisutnih u Senekininim filozofskim traktatima, usp. Gunhild Vidén, »The philosopher's view of women: the case of Seneca«, u: *Woman in roman literature*, Göteborg 1993.

¹¹ Za (anglo)američki koncept »tragedije osvete« usp. istoimenu monografiju Johna Kerrigana, *Revenge Tragedy. From Aeschylus to Armageddon*, Oxford 1996.

¹² Za iscrpan popis literature o modelu senekijanske tragičke dramaturgije, o problemu nasilja koji je za navedeni dramaturški model karakterističan, odnosno o problemima reprezentacije, artikulacije ženskih identiteta usp. prije spomenuti članak Lea Rafolta. Popis literature koji je tamo naveden mogao bi funkcionirati i kao bibliografija ovome članku.