

Vrijednosni potencijal dubrovačke renesansne komedije i tragedije

Sokol, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:320256>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-21**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

**VRIJEDNOSNI POTENCIJAL DUBROVAČKE RENESANSNE KOMEDIJE I
TRAGEDIJE**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

ANJA SOKOL

Zagreb, 15. svibnja 2024.

Mentor

Prof. dr. sc. Davor Dukić

Sadržaj

Uvod	1
O aksiologiji i njenim problemima: književna aksiologija i unutartekstna aksiološka analiza	2
Aksiologija: temeljni problemi	2
Unutartekstno književno vrednovanje	6
Poetički okvir za analizu renesansne tragedije i komedije	8
Poetička obilježja tragedije	8
Poetička obilježja komedije	12
Pretpostavke za aksiološku analizu renesansne tragedije i komedije	14
Aksiološka analiza dubrovačkih renesansnih tragedija	16
Frano Lukarević Burina – <i>Atamante</i>	16
Objekti vrednovanja u tragediji <i>Atamante</i> Frana Lukarevića Burine	17
Vrednovanje likova	17
Vrednovanje prostora i vremena	24
Vrednovanje pojmova i ideja	26
Tko vrednuje u tragediji <i>Atamante</i> i pitanje vjerodostojnosti	32
Objekti vrednovanja u ostalim dubrovačkim renesansnim tragedijama	35
Marin Držić – <i>Hekuba</i>	35
Miho Bunić Babulinov – <i>Jokasta</i>	38
Sabo Gučetić Bendevišević – <i>Dalida</i>	41
Dominko Zlatarić – <i>Elektra</i>	44
Pitanje vjerodostojnosti u ostalim dubrovačkim renesansnim tragedijama	47
Aksiološki potencijal dubrovačke renesansne tragedije	50
Aksiološka analiza dubrovačkih renesansnih komedija	53

Marin Držić – <i>Tripče de Utolče</i>	53
Objekti vrednovanja u komediji <i>Tripče de Utolče</i> Marina Držića.	54
Vrednovanje likova	54
Vrednovanje prostora i vremena	59
Vrednovanje pojmova i ideja	60
Tko vrednuje u komediji <i>Tripče de Utolče</i> i pitanje vjerodostojnosti	64
Aksiološka analiza ostalih dubrovačkih renesansnih komedija	66
<i>Arkulin</i>	66
<i>Skup</i>	68
<i>Grižula</i>	70
<i>Dundo Maroje</i>	72
Pitanje vjerodostojnosti u ostalim dubrovačkim renesansnim komedijama	75
Aksiološki potencijal dubrovačke renesansne komedije	78
Usporedba aksiološkog potencijala dubrovačke renesansne tragedije i komedije	81
Zaključak	84
Literatura	86
Sažetak	88

Uvod

Književna aksiologija bavi se mehanizmima vrednovanja unutarnjeg svijeta teksta poput vrijednosnog potencijala jezika, objekta vrednovanja u tekstu, glasa koji vrednuje i njegove vjerodostojnosti te vrijednosnog potencijala žanra. Ovaj rad bavit će se najzahtjevnijim žanrom za aksiološku analizu, a to je drama te će nastojati usporediti njena dva modusa, odnosno, tragički i komički. Kako bi analiza i usporedba bile ispravne, odabrani su tekstovi koji pripadaju istome razdoblju i regionalnom području, a to je dubrovačka renesansa. Kao dva ključna djela za ovaj rad ističu se tragedija *Atamante* Frana Lukarevića Burine te Držićeva komedija *Tripče de Utočće*. Uz opsežnu aksiološku analizu ovih dvaju djela, rad će se osvrnuti i na aksiološki potencijal još nekih dubrovačkih renesansnih tragedija i komedija kako bi se mogli izvesti relevantni zaključci o usporedbi navedenih modusa. Prvi dio ovoga rada pokušat će sažeto prikazati aksiologiju kao disciplinu te književnu aksiologiju kao vrijedan istraživački pristup književnosti. Zatim će se iznijeti osnovne poetičke odrednice tragedije i komedije pri čemu će se istaknuti razlike između ova dva modusa koje se ističu u brojnim poetikama. U središnjem dijelu dat će se opsežne analize navedenih djela uz kraće analize tragedija i komedija iz istoga razdoblja koje će služiti za usporedbu. Na kraju će se istaknuti ona aksiološka obilježja koja su uočena u obrađenim tragedijama i komedijama te će se iz tih obilježja donijeti zaključak o usporedbi tragedije i komedije.

O aksiologiji i njenim problemima: književna aksiologija i unutartekstna aksiološka analiza

Vrednovanje je jedna od nezaobilaznih ljudskih djelatnosti prilikom interakcije sa svijetom i stvarnošću. U svakodnevnim situacijama čovjek predmetima i pojavama neprestano pripisuje određenu pozitivnu ili negativnu vrijednost, a tako je i kada se susreće s nekim umjetničkim djelom. To potvrđuju primjerice Siegfrieda J. Smidta da je ljudski vrednovati i da mi kao ljudi ni ne možemo postupati drugačije nego vrednujući (J. Smidt 1971, prema Radović 1987: 21), ali i R. Barthes koji je isticao da je čovjek vrednujuće biće samim time što je i jezično biće (Barthes 1971, prema Radović 1987: 158). Prema tome, vrijednosti su važan dio jezika, a tako i književnosti. Opća teorija o vrijednostima naziva se aksiologija (Tanović 1972: 67). U ovome poglavlju iznijet će se neka osnovna pitanja i problemi kojima se aksiologija bavi te će se prikazati osnovna polazišta književne aksiologije kao i unutartekstne aksiološke analize koja se primjenjuje u ovome radu.

Aksiologija: temeljni problemi

Arif Tanović u svojoj knjizi *Vrijednosti i vrednovanje – Prilog proučavanju aksiologije* donosi povijesni pregled razvoja aksiologije te ističe kako se aksiologija počela razvijati tek krajem 19. i početkom 20. stoljeća, iako su se još antički filozofi zanimali za problem vrednovanja. U svom učenju o idejama, Platon je ideju dobra istaknuo kao vrhovnu ideju. Za njega su ideje odvojene od stvarnosti, a takvo viđenje vrijednosti kao apsolutnih i neovisnih o čovjeku kasnije imaju i neokantovci te fenomenolozi. Suprotno Platonu, Aristotel se protivio strogoj podvojenosti svijeta ideja od stvarnosti te je i prvi uspostavio vrijednosnu hijerarhiju u kojoj je umovanje istaknuo kao najvažniju ljudsku djelatnost. Utemeljiteljima aksiologije Tanović smatra njemačke filozofe Hermanna Lotzea te Franza Brentana. Lotze stiče tri vrste spoznaje: nužne istine, činjenice i vrijednosti te upravo vrijednostima daje prednost pred znanošću jer one zadovoljavaju potrebe duha, a ne samo intelekta. Brentano se, pak, u proučavanju vrijednosti oslanja na psihologiju te vrijednosti ne opisuje kao objektivne, već intencionalne fenomene koji nisu dio ljudskog svjesnog i razumskog mišljenja. Već se tada otvaraju neka od ključnih pitanja i problema aksiologije poput pitanja objektivnosti, predmetnog karaktera vrijednosti te znanstvenog statusa aksiologije i njenog odnosa prema drugim znanstvenim disciplinama (Tanović 1972: 63–70).

Prvi je aksiološki problem prigovor o neobjektivnosti vrednovanja te da se ono temelji na nesvjesnoj i subjektivnoj procjeni pojedinca. Uz taj problem možemo povezati i pitanje kako se vrijednosti predstavljaju i kakav je njihov predmetni karakter, tj. jesu li one dio čovjeka i zbiljskog svijeta ili tvore svoje zasebno carstvo. Novokantovci tako zagovaraju drugu mogućnost, odnosno prema njima vrijednosti postoje izvan čovjeka u svojem zasebnom svijetu, one su unaprijed zadate i čovjek ih ne stvara i ne mijenja, već ih kao takve može priznati (Tanović 1972: 73). Prebivajući u zasebnom svijetu, vrijednosti su za neokantovce trajne, apsolutne i bezvremenske pa prema tome i objektivne. Jedan od predstavnika badenske škole Wilhelm Windelband tako ističe istinu, dobrotu i ljepotu kao apsolutne i nepromjenjive vrijednosti. Ujedno, neokantovci su odigrali ključnu ulogu u razvoju aksiologije, a i cijelu su filozofiju sveli na aksiologiju ističući kako se znanost bavi odnosima i vezama među predmetima i pojavama, a filozofija ih vrednuje (Tanović 197: 72). Viđenje vrijednosti kao objektivnih, apstraktnih i neovisnih o vremenu zastupaju i fenomenolozi. Jedan od najznačajnijih njihovih predstavnika Edmund Husserl dijelio je svijet na onaj stvarni i duhovni, pri čemu fenomeni u duhovnom svijetu poprimaju idealan oblik (slično Platonovom svijetu ideja). Isto tako, i vrijednosti imaju svoju duhovnu idealnu dimenziju. One imaju svoje samostalno biće, međutim čovjek ih ne može do kraja definirati ni razumjeti, već se one mogu samo opažati i to opažanje nije razumsko, već emocionalno. Iako fenomenolozi vrijednosti predstavljaju kao samostalne i objektivne fenomene, njih čovjek može spoznati samo preko svoje intuicije, što onda dovodi u pitanje znanstveno proučavanje procesa vrednovanja. Prema fenomenolozima vrijednosti su određene kvalitete koje prianjaju za predmete te omogućuju da ih se vrednuje i prosuđuje (Radović 1987: 90–98). Vrijednost tako nije nositelj općenite vrijednosne karakteristike, već ono svojstvo koje „predmete pretvara u vrijednost za mene“ (Radović 1987: 92). Vrijednosti tako prebivaju u izdvojenome svijetu, one su same za sebe apsolutne i objektivne. Predmeti oko nas, od automobila do umjetničkog djela samo su nositelji vrijednosti, a čovjek vrijednosti u nekome predmetu uočava s pomoću intuicije i osobnog doživljaja. Najveća kritika koja je upućena fenomenolozima je to što su smatrali da su vrijednosti nedostupne razumu. U svakom procesu spoznaje moraju sudjelovati i razum i intuicija kako bi vrednovanje imalo znanstveni karakter.

Upravo je pitanje znanstvenosti jedno od ključnih za razvoj aksiologije kao znanstvene discipline. Ako je vrednovanje isključivo subjektivna procjena, onda aksiologija gubi svoj znanstveni status. Miodrag Radović u knjizi *Književna aksiologija – Problemi i teorije književnog vrednovanja u dvadesetom stoljeću* opisuje tijek i razvoj aksiološke kontroverze

koja se pojavila u 20. stoljeću, a koja se bavila upravo pitanjem objektivnosti i znanstvenosti u vrednovanju književnih djela. Kada Radović govori o književnoj aksiologiji, pod tim pojmom smatra izvanknjiževno vrednovanje nekog djela od strane književnih kritičara, znanstvenika i proučavatelja književnosti, a ne unutartekstno vrednovanje i iščitavanje vrijednosti koje izražavaju pripovjedač i likovi, a koje će biti predmet proučavanja u ovome radu. Ovaj rad ne nastoji potvrditi ni opovrgnuti značaj Marina Držića ili Frana Lukarevića Burine u hrvatskoj renesansnoj drami, iako se već odabirom tih autora iskazuje neka vrsta vrednovanja, već se nastoji analizom njihovih djela dobiti usporedba vrijednosti koje prevladavaju u tragičnom i komičnom modusu. Radović ističe kako je nesporazum u samoj srži aksiološke kontroverze, odnosno on je njen neizostavni dio. Nesporazum se vrti oko pitanja objektivnosti i znanstvenosti književne aksiologije, a sudionici u toj debati mogu se podijeliti prema Ericu D. Hirschu na separatiste (oni koji nastoje znanost o književnosti odvojiti od vrednovanja) i antiseparatiste (oni koji vrednovanje smatraju dijelom proučavanja književnosti) (D. Hirsch 1972, prema Radović 1987: 30). Antiseparatistima pripadaju njemački proučavatelji književnosti 60-ih godina 20. st., kao što je Walter Müller-Seidel koji se u svome djelu *Probleme der literarischen Wertung* bavio problemom znanstvenosti književnog vrednovanja. Godina 1965, ujedno se smatra i velikom godinom njemačke književne aksiologije, a Müller-Seidel ističe nekoliko temeljnih postavki koje je potrebno uključiti kako bi književno vrednovanje bilo što objektivnije. On tako smatra da je potrebno imati smisao za povijesnost književne pojave i samog vrednovanja, ujedno, vrednovanje se treba provesti tek nakon analize i tumačenja književnog djela te se ističe potreba za nijansiranosti vrednovanja, a jednoznačne ocjene poput dobro i loše nisu prihvatljive (Müller-Seidel 1965, prema Radović 1987: 132–136). Na temelju ovih postavki Müller-Seidel ističe pet uvjeta koja mora zadovoljiti neko djelo ako se želi smatrati umjetničkim. Ono mora biti javno (dostupno širem krugu recipijenata), uzvišeno (mora se uzdići iznad svakodnevice), cjelovito (svi dijelovi su objedinjeni i imaju svoju funkciju te ovaj uvjet Müller-Seidel smatra najvažnijim), istinito (u odnosu prema stvarnosti umjetnika) i čovječno (ta komponenta se ne može do kraja definirati, ali se ono nužno nalazi u svakom umjetnički vrijednom djelu) (Müller-Seidel 1965, prema Radović 1987: 136–145). S obzirom na postavke vrednovanja i jasne uvjete koje književno djelo mora imati, Müller-Seidel je aksiološkom pristupu književnom tekstu i općenito procjenjivanju umjetničkog djela dao znanstveni karakter. Neki od navedenih uvjeta možda se mogu propitati i osporiti, ali ovo je samo poslužilo kao primjer kako aksiologija može imati objektivna mjerila te tako biti važnim dijelom znanosti o književnosti. Tako je i René Wellek kao antiseparatist isticao nužnost neodvojivosti vrednovanja od znanosti o književnosti. On je tvrdio da svi koji se bave

književnošću, zapravo ju i vrednuju. Već samim time što biramo određeno djelo za analizu, što biramo način na koji ga proučavamo i njegove značajke koje promatramo, mi time izražavamo neki vrijednosni sud. Prema tome Wellek navodi: „Umjetnička tvorevina nije skup neutralnih činjenica ili značajki, nego, po vlastitoj svojoj prirodi, objekt nabijen vrijednostima“ (Wellek, 1973: 1318, prema Radović 1987: 33). Ovime se vraćamo na početnu tezu ovoga poglavlja, a to je da je ljudski vrednovati te da svaki predmet i pojava, a tako i književno djelo može biti predmet vrednovanja. Neovisno o navedenim problemima aksiologije koje smo istaknuli u ovome poglavlju, vrednovanje je sveprisutno i zbog toga zaslužuje biti predmetom proučavanja. Kako je vrednovanje ljudska osobina, a ako književni tekst doživljavamo kao mimezu stvarnosti, ona je vidljiva i u govoru i ponašanju likova te pripovjedača u samome djelu, a preciznim iščitavanjem vrijednosti može se rekonstruirati vrijednosni i ideološki sustav samoga teksta te objasniti neke odrednice žanra.

Unutartekstno književno vrednovanje

Davor Dukić u uvodnom dijelu svoje knjige *Sultanova djeca: Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja* razlikuje izvanjsko vrednovanje od unutartekstne aksiologije. Izvanjsko vrednovanje vrši recipijent i ono prema tome može biti temeljeno na subjektivnoj i intuitivnoj procjeni. Unutartekstna aksiologija odnosi se na „sve postupke kojima se u nekom književnom tekstu vrednuju elementi njegova tematskog svijeta.“ (Dukić 2004: 2) Odnosno, riječ je o „samovrednovanju književne zbilje“ (Dukić 2004: 1). Ovakav način vrednovanja puno je objektivniji jer se temelji na vrijednostima koje se pojavljuju u samome tekstu, a ne na vrijednostima koje je recipijent pripisao tome tekstu.

Aksiološka je analiza bila dugo zanemarena u književnoznanstvenim istraživanjima i Dukić navodi za to dva razloga. Prvi je dominacija formalnih pristupa književnosti koji nepoželjnim smatraju bavljenje tematikom, a proučavanje vrijednosti predstavlja se onda samo kao viši stupanj tematske analize. Drugi je razlog uspon kulturoloških pristupa književnosti u kojima je proučavanje vrijednosti samo popratna pojava analizi književnog teksta te kao takvo ne može biti samostalnim predmetom istraživanja (Dukić 2018: 32). Međutim, za analizu i usporedbu hrvatskih renesansnih komedija i tragedija, u ovome radu upravo je odabrana aksiološka analiza, a navest ćemo i neke od razloga. Prvi je razlog sama specifičnost dramskoga teksta kao materijala za aksiološku analizu. Naime, drama je najzahtjevniji žanr za aksiološku analizu jer je u njoj odgovor na jedno od temeljnih aksioloških pitanja, a to je: „Tko vrednuje?“ kompleksniji od ostalih žanrova. U epskim i lirskim tekstovima postoji pripovjedač ili lirski subjekt koji onda zauzima prvo mjesto u hijerarhiji glasova, a prema tome, predstavlja se i kao vjerodostojan. U dramskim tekstovima pripovjedač nedostaje, pa tako i onaj glas koji se predstavlja kao potpuno pouzdan, iako neki likovi mogu preuzeti objektivnu ulogu promatrača i komentatora zbivanja (npr. kor u tragediji), ali ne možemo sa sigurnošću tvrditi kako postoji odgovarajuća narativna kategorija kao zamjena za njega (Dukić 2004: 3). Stoga, upravo u nastojanju da odredimo dramsku instancu koja bi mogla zamijeniti pripovjedača, ispitat ćemo karakteristike komičnog i tragičnog modusa što je ključno za njihovu usporedbu. Drugi je razlog sama priroda razdoblja u kojemu nastaju djela koja ćemo proučavati. Hrvatska renesansa razdoblje je u kojemu se vrijednosti nesumnjivo potvrđuju, a ne propitkuju. Hermann Broch razlikuje dvije vrste epohe: one sa snažnom vrijednosnom koherencijom, tzv. religiozne epohe i one u kojima je prisutan raspad vrijednosti (Broch 1979: 143, prema Radović 1987: 23). Hrvatska bi renesansa pripadala prvoj vrsti jer se u njoj potvrđuju kršćanske i antičke vrijednosti koje se nastoje povezati. Drugoj vrsti pripadalo bi razdoblje 20. stoljeća i suvremeno doba jer

tada dolazi do propitkivanja vrijednosnog sustava. Nietzscheovo „prevrednovanje svih vrijednosti“ samo je jedna od najava suvremene skepse prema prihvaćenom sustavu vrednovanja, a Ante Stamać s razlogom naše vrijeme naziva „antiaksiološkim dobom“ (Stamać 1983, Radović 1987: 24). Za razliku od aksiološke analize suvremenoga teksta, dramski tekstovi iz razdoblja renesanse podatni su za iščitavanje vrijednosti i rekonstruiranje vrijednosnih sustava jer i samo razdoblje u kojem su pisani ima čvrstu vrijednosnu strukturu. I treći razlog odabira aksiološkog pristupa renesansnoj komediji i tragediji je inovativnost koju ovaj pristup može donijeti u analizi i interpretaciji. Držićeve komedije već su uveliko istražene, a slično vrijedi i za hrvatsku renesansnu tragediju. Međutim, aksiološkom analizom koja polazi od samog vrijednosnog potencijala jezika, likova koji vrednuju i njihove vjerodostojnosti pa sve do vrijednosnog potencijala žanra, mogu se potvrditi brojne već iznesene postavke, ali otkriti i neke nove.

Poetički okvir za analizu renesansne tragedije i komedije

Prije aksiološke analize samih tekstova važno je istaknuti neke najvažnije poetike koje su utjecale na dubrovačke renesansne pisce, ali i na cjelokupni zapadnoeuropski književni i kulturni krug. Utvrđivanje obilježja komedije i tragedije koja se spominju u poetikama, omogućuje nam iznijeti pretpostavke o aksiološkom potencijalu odabranih tekstova te rekonstruirati barem dio normi prema kojima su se pisale renesansne drame.

Leo Rafolt u knjizi *Melpomenine maske – fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju* ističe kako postoje dvije struje koje su utjecale na dubrovačku ranonovovjekovnu književnost, a to su nasljeđe antike i humanizma te utjecaj suvremenog talijanskog dramskog stvaralaštva (Rafolt 2007: 16). Upravo talijanska drama kao veliki uzor utjecala je na osporavanje umjetničke vrijednosti dubrovačkih renesansnih tragedija koje su se smatrale isključivo prijevodima stranih tragedija, prije svega onih talijanskih. Zbog toga one se nisu iscrpno proučavale u ranijim istraživanjima o razvoju dubrovačke drame kao što je knjiga *Hrvatska drama do 1830*. Mihovila Kombola te *Stari dubrovački teatar* Milana Rešetara (Rafolt 2007: 13–15), iako se zanemarila činjenica da je prijevod u ranom novom vijeku imao jednak vrijednosni status kao i izvornik. Leo Rafolt zato u spomenutoj knjizi iscrpno proučava dubrovačke tragedije te daje i normativno-poetički okvir u kojem su one nastale.

Poetička obilježja tragedije

Osvrt na antičku tragediju najbolje daje Aristotel u svojoj poetici *O pjesničkom umijeću*. Upravo njegova poetika uz Horacijevu *O pjesništvu* najviše utječe i na kasnije renesansne dramske teoretičare. Prema Aristotelu tragedija oponaša ljude u akciji koji su „bolji od nas“ (Aristotel 1983: 13, prema Rafolt 2007: 61). Prema tome, Aristotel stavlja naglasak na radnju, a ne na likove te tragediju definira kao čisto oponašanje i daje joj prednost nad epskim spjevom (*isto*). Leo Rafolt navodi i neke pogreške u interpretaciji Aristotelova djela koje su se provlačile kroz radove renesansnih teoretičara. Posebno je zanimljivo tumačenje tragične krivnje (*hamartia*) koje se može opisati kao „greška u prosudbi ili greška iz neznanja zbog koje tragički junak doživljava tragičnu i za njega nepovoljnu sudbinu“ (Rafolt 2007: 67). Međutim, često se *hamartia* u kasnijim tumačenjima proučavala kroz moralistički i religijski ključ pa se izjednačavala s grijehom. Međutim, tragična krivnja ima više načina interpretacije, a Zdeslav Dukat u prijevodu Aristotelove *Poetike* navodi njena tri osnovna značenja: kao pogrešna akcija koju je tragični junak počinio u neznanju tj. zbog nedovoljnog poznavanja situacije, kao

okolnost koja je neizbježna i možemo ju okarakterizirati kao nesretan slučaj te kao svjesnu, ali nenamjernu pogrešku počinjenu u afektu (Dukat 1983: 235). Iz navedenog se može uočiti kako je nedovoljno tragičnu krivnju samo izjednačiti s grijehom, premda u sva tri tumačenja ona ima izrazito negativni vrijednosni potencijal, a utječe i na raspored vrijednosti u čitavom djelu. Zanimljivo je spomenuti i zablude o dramskom jedinstvu, tragičnom ishodu te staleškoj određenosti tragedije (Rafolt 2007: 67). U brojnim kasnijim tumačenjima Aristotela jedinstvo mjesta, vremena i radnje uzimalo se kao norma koju pisci moraju slijediti. Iz toga proizlazi mišljenje kako se radnja tragedije treba odvijati u jednome danu, na jednome mjestu i kako treba pratiti jednu fabularnu liniju. Međutim, Rafolt ističe kako jedinstvo mjesta proizlazi iz kasnijih interpretacija te da su prvotnu Aristotelovu postavku o fabularnoj cjelovitosti renesansni tumači pogrešno shvatili i spomenuta jedinstva razdvojili (Rafolt 2007: 71). Zbog pogrešnog tumačenja Aristotela prihvatilo se mišljenje da tragedija nužno mora završiti tragično, što ju i odvaja od komedije koja ima sretan završetak. Ipak, u *Poetici* Aristotel tragičan završetak određuje kao najsavršeniji, ali ne i jedini nužni (Rafolt, 2007: 72). To potvrđuje još i renesansni teoretičar i dramatičar Giambattista Giraldi Cinzio u prologu svoje tragedije *Atila* kada napominje: „Razvedrite se, veselo se završava / Današnji događaj; jer tako tužnu / Slutnju ne nosi sobom tragedija / Da kraj nikako ne sme biti srećan“ (Giraldi Cinzio 1976: 71). Razlog sretnome kraju kod nekih tragedija može se tumačiti i kao način podilaženja publici, a mnogi su tragediju sa sretnim ishodom nazivali tragikomedijom, o čemu govori i Giraldi Cinzio u spomenutom prologu: *Ali ako vam se ne dopada ipak da ona nosi / Ime tragedije, ako želite / Vi je zovite tragikomedija / (A ta reč u našem jeziku postoji), / zato što ima kraj kao u komediji* (Giraldi Cinzio 1976: 71). Zanimljivo bi stoga bilo za aksiološko istraživanje usporediti tragedije koje završavaju sretno s onima koje imaju tragičan ishod te proučiti koje vrijednosti u njima prevladavaju. Još je spomenuta zabluda o tome kako su likovi u tragediji nužno višeg staleža. Tome je pridonijela sama definicija tragedije kao one koja oponaša ljude koji su bolji od nas (Aristotel 1983: 13, prema Rafolt 2007: 73). Moralna dimenzija likova u tragediji kakvu je postavio Aristotel utjecala je na to da su junaci isključivo plemićkog podrijetla. Staleška pripadnost tako se izjednačila s etičkom karakterizacijom likova. Kod teoretičara poput Giambattista Giraldija Cinzija te Bernardina Daniella ističe se tvrdnja da tragedija prikazuje djela kraljeva, a komedija običan građanski život. Rafolt napominje da je takvo poimanje socijalne pripadnosti likova nastalo zbog toga što su antičke tragedije crpile radnju iz mitova koji su uvijek govorili o osobama višeg društvenog staleža (Rafolt 2007:74). Prema tome, nije nužno da je tragična radnja smještena u dvorskom okruženju, iako mnoge renesansne drame također uzimaju mitsku fabulu kao polazište.

Brojna su čitanja i interpretacije Aristotela, a nabrojat ćemo još neke prijedloge koje ističu renesansni teoretičari tragedije. Giangiorgio Trissino autor je prve talijanske tragedije sastavljene prema pravilima klasičnih poetika pod naslovom *Sofonizba*, a poznatiji je i kao teoretičar. U svojoj *Poetici* iznio je Aristotelov i Horacijev nauk o sastavljanju tragedije te unio i neka svoja promišljanja. I on ističe kako je priča najvažniji dio tragedije te kao njene temeljne dijelove navodi preokret, prepoznavanje i strast tj. „smrtonosnu i bolnu akciju“ (Trissino 1976: 42), a koja prema ovom opisu ima izrazito negativan vrijednosni potencijal. Ujedno, navodi i kako je najbolja tragedija ona u kojoj se preokret i prepoznavanje događaju istodobno te u kojoj netko želi napraviti nešto okrutno, ali zbog prepoznavanja na kraju to ne napravi ili pogrešnu akciju učini zbog neznanja. Uvođenje bogova u radnju opravdano je jedino ako oni trebaju objasniti prošle događaje ili kako bi proricali buduće, a razrješenje radnje pod utjecajem bogova smatra se nepoželjnim (Trissino 1976: 44). Međutim, Giambattista Giraldi Cinzio se u svojem *Pismu o tragediji* iz 1543. obračunava s kritikama koje su upućene njegovoj tragediji *Didoni* te ističe kako je u pojedinim zapletima nužna božanska intencija, iako joj se Aristotel protivi (Giraldi Cinzio 1976: 75). Što se tiče kompozicije tragedije, prema grčkim tragičarima ona se dijeli na prolog, epizodu, eksodu i kor, dok su rimski tragičari redovito tragedije prema Horaciju dijelili na pet činova, a svaki čin završava kada nitko osim kora ne ostane na pozornici. Takva rimska podjela zadržala se i u dubrovačkih renesansnih tragičara.

Već su u ovome poglavlju spomenute dvije struje koje su utjecale na renesansnu dramaturgiju, a to su klasično-aristotelovska te talijanska struja koju je najviše obilježila senekijanska tragička dramaturgija. Leo Rafolt kao konstitutivna obilježja klasično-aristotelovske tragedije ističe postupak *in medias res* kao početak uvođenja u dramsku radnju, jednostrukost dramske radnje te poštivanje triju osnovnih elemenata strukture, a to su tragično prepoznavanje, fabularna cjelovitost i tragičan završetak (Rafolt 2007: 323–328). Tragično prepoznavanje događa se kada protagonist spozna svoju tragičnu situaciju, ali do te spoznaje dolazi najčešće prekasno. Fabularna cjelovitost uvjetuje da dramska radnja mora imati svoj početak, sredinu i kraj, a dubrovačke renesansne tragedije slijede taj princip, tj. svi događaji tijekom radnje dovode do jasnog tragičnog ishoda na kraju. Ujedno, i jedinstvo vremena i prostora u dubrovačkim se renesansnim tragedijama također uglavnom poštuje. Iako smo ranije naveli da tragičan ishod nije nužan u tragediji, u renesansi je on smatran neizostavnim dijelom tragedije. Tako i sve dubrovačke renesansne tragedije, osim djelomično sretnog završetka u *Dalidi* Savka Gučetića Bendeviševića, završavaju tragično. Za klasično-aristotelovsku tragediju važan je izostanak komunikacijskog sukoba te su replike uvelike monologizirane, a

pogotovo kod ženskih likova vidljiv je uzvišen stil i pathos. Ujedno, likovi su uvijek pripadnici višeg staleža te se mogu opisati kao dinamični (mijenjaju se i razvijaju tijekom radnje), višedimenzionalni (za razliku od tipskih likova) te transpsihološki (pod utjecajem su neke više spoznajne ili božanske instance) (Rafolt 2007: 329). Iako u klasično-aristotelovskoj tragediji nema podjele na činove, upravo korske pjesme nakon određenih prizora mogu se tumačiti kao mogući signali za prelazak iz jednog čina u drugi. Kor u ovom tipu tragedije iznosi stajalište skupine te se prikazuje kao autonomna dramska svijest (Rafolt 2007: 331). Navedenim obilježjima najviše bi odgovarala *Elektra* Dominka Zlatarića, ali i ostale renesansne dubrovačke tragedije uz nešto veći utjecaj senekijanske dramaturgije poštuju brojna navedena načela.

Senekijanska tragedija, za razliku od klasično-aristotelovske, stavlja naglasak na protagonista i njegov psihološki profil, a riječ je o profilu ubojice. Stoga, likovi se u ovakvom tipu tragedije nalaze u graničnim stanjima poput ludila što vodi do njihova iznenadnog zločinačkog djela i krvoprolića. Florence Dupont ističe tri strategije koje određuju senekijansku dramaturgiju, a to su: *dolor* (tuga), *furor* (bijes) te *nefas* (zločin) (Dupont 1995, prema Rafolt 2007: 341). *Nefas* nastaje kao posljedica snažnog *dolora* (pogotovo kod ženskih protagonista) ili *furora* (često kod muških protagonista) koji protagonista dovode u stanje ludila. Prema tome, u tragedijama ovoga tipa tuga i bijes česti su pojmovi koji nose negativan potencijal te oko kojih se gradi vrijednosna hijerarhija emocija, a u nekim slučajevima ove emocije dobivaju i svoj personificirani oblik te postaju likovi u radnji, npr. lik Srdžbe u *Atamanteu*. Zbog krvoprolića koje nastupa iznenadno na kraju drame, senekijanske tragedije obilježene su scenama nasilja koje se najčešće odvijaju iza pozornice, a o tim događajima naknadno izvještavaju ostali likovi. Za razliku od klasično-aristotelovske tragedije koja nije nje govala podjelu na činove, petočinska forma koja se pojavljuje u većini dubrovačkih renesansnih tragedija potječe od senekijanske tragedije. Ujedno, tragedije ovoga tipa imaju i prolog u kojemu se nagovještaju budući događaji, a često ga izgovaraju personificirani likovi emocija poput ludila, ljubomore, bijesa itd. (Rafolt 2007: 346). Kor, osim iznošenja stavova skupine, komentiranja zbivanja te najave likova na pozornici, u ovakvim tragedijama ulazi u dijaloge s ostalim likovima te se suprotstavlja mišljenju i djelovanju protagonista. Kako kor predstavlja razumsku protutežu poludjelom protagonistu, on ima veću vjerodostojnost te mu čitatelji mogu vjerovati. (Rafolt 2007: 347). Navedena obilježja ovih dvaju tipova tragedija poslužit će za aksiološku analizu renesansnih tragedija i njihovu usporedbu s komedijama istoga razdoblja.

Poetička obilježja komedije

Nakon što smo istaknuli neka osnovna obilježja tragedije kao književne vrste, potrebno je utvrditi koja su temeljna obilježja komedije i kako se ona razlikuje od tragedije.

Kao dvije zanimljive razlike između tragedije i komedije koje navodi već renesansni teoretičar Trissino jesu unošenje stvarnih imena i događaja u tragediju, a izmišljenih likova i akcija u komediju te poučavanje samilošću i strahom u tragediji nasuprot ocrnjivanju ružnih i zlih stvari u komediji (Trissino 1976: 56). Prema tome obje imaju određeni moralni i poučni karakter, iako se često komedija određivala kao popularna i trivijalna vrsta. Trissino komediju određuje kao djelo koje oponaša akcije i karaktere među najnižima i najgorima tako da ih ocrnjuje i napada kako bi ljude poučila vrlini (Trissino 1976: 56). Slične razlike između komedije i tragedije navodi i suvremeni kazališni teoretičar Patrice Pavis koji ističe tri kriterija za određivanje komedije kao književne vrste: prvi je da likovi uglavnom pripadaju nižim slojevima društva, što navodi još i Aristotel u svojoj *Poetici*, drugi je da rasplet mora biti sretan, a treći je da komedija kao cilj ima nasmijati publiku (Pavis 2004: 191). Ova posljednja točka razlikuje se od Trissina koji komediji pridaje ponajprije didaktičnu ulogu. Karakteri se likova u komedijama mogu podijeliti na one zajedničke i pojedinačne, a od pojedinačnih razlikuju se karakteri po nacijama, zemljama, prema vrsti (odnosi se na rodbinske odnose), uzrastu, sreći (tj. staleškoj pripadnosti i bogatstvu), po dispozicijama (odnosno osjećajima poput strasti, bijesa, bojažljivosti...) te djelima (tj. zanimanjima) (Trissino 1976: 59–64). Iz navedenog se uočava da su likovi u komedijama uglavnom tipski i određeni pripadnošću raznim nacionalnim, obiteljskim ili građanskim slojevima. Mladići su tako često prikazani kao rasipnici i lako upadaju u razne poroke, starci su škrti, lijeni i skloni prisjećanju svojih mlađih dana, bogati su oholi i drski, ali često pripadaju tipu pustolova neznalice itd. (*isto*). Za razliku od junaka iz tragedija koji su plemeniti, ali ipak skloni pogreškama, likovi komedija su prikazani s određenim manama i ružnoćom koja nije ni smrtonosna ni bolna jer tako postaju predmet smijeha, a ne sažaljenja. Dok tragedije najčešće završavaju smrću, u komedijama ne smije biti ni mrtvih ni ranjenih, a radnja završava pomirenjem i najčešće svadbom.

Prema načinu ostvarenja komičnog, komedije se mogu podijeliti na četiri podvrste, a to su: komedija karaktera koja je usmjerena na likove koji su smiješni zbog neke svoje mane ili karaktera, komedija intrige u kojoj je komika nastala zbog same radnje i zapleta koji je nastao zbog nesporazuma, komedija situacije u kojoj se likovi nalaze u neobičnim situacijama što izaziva smijeh te komedija konverzacije u kojoj se komika ostvaruje kroz razgovor i nizom verbalnih dosjetki (Solar 1986: 200). Komedije najčešće ne pripadaju samo jednoj podvrsti, već

predstavljaju kombinaciju nekoliko tipova. Tako su mnoge Držićeve komedije kombinacije komedije karaktera i komedije intrige, a dobar primjer je njegova komedija *Tripče de Utolče* u kojoj su likovi ismijani zbog svojih nedostataka, na primjer Tripče zbog pijanstva, a ostali Mandini udvarači zbog svoje starosti, ali komiku stvara i zaplet temeljen na Tripčetovom neznanju u kojem on misleći da će razotkriti ženinu nevjeru, zapravo biva nadmudren.

U renesansnom Dubrovniku osim tragedije popularne su još dvije dramske vrste, a to su komedija i pastirska drama. Dubrovačke komedije slijede talijansku učenu komediju ili *commediu eruditu*, a njezin najznačajniji predstavnik u dubrovačkoj renesansi je Marin Držić. *Commedia erudita*, koja nastaje kao protuteža srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima, slijedi antičku plautovsko-terencijevsku komediju, ali je smještena u suvremeno vrijeme te se često osvrće na aktualna društvena i politička zbivanja. Od antičkih uzora naslijedila je tipizirane likove kakve su u svojim djelima imali Plaut, Terencije i Menandar poput škrcu, kurtizane, zavodnika, lukavog slugu, hvalisavca i ostalih, a prisutne su i tipične teme koje komedije obrađuju poput sukoba između oca i sina te zaljubljenosti starca u mladu djevojku (Rafolt; Senker: s. v. *komedija*). Slične likove i teme obrađuje i Držić, iako ih produbljuje osvrtom na suvremeno dubrovačko društvo. Povjesničarka drame Jill Lerenson ističe kako se renesansna komedija može razviti u naraciju ili retoričku raspravu (Lerenson 1990: 264). Pod naracijom podrazumijeva se tijek radnje u komediji od ekspoziције, početka, zapleta, preokreta te razrješenja, a kada likovi iznose svoje stavove o pojedinim idejama tada se komedija razvija u retoričku raspravu. U aksiološkom smislu tijekom naracije likovi će vrednovati jedni druge, a tijekom retoričke rasprave vrednovat će se različiti pojmovi i ideje. I Držić u svojim komedijama ima narativni i retorički dio. Boris Senker ističe kako često njegova naracija prati sklapanje brakova ili rješavanje problema u braku, dok retorička rasprava propitkuje sam brak kao instituciju (Senker 2017: 110). Osim *commedie erudite*, u renesansi se kao njena opreka javlja i *commedia dell' arte*. Ona se, za razliku od učene komedije, ne drži čvrsto napisanoga teksta, već se zasniva na nizu improvizacija, a glumci se samo okvirno drže radnje. Spomenuto je kako se u renesansnom Dubrovniku javlja još jedna dramska vrsta, a to je pastirska drama. I neka Držićeva djela mogu se smatrati kombinacijom komedije i pastirske drame, a kao dobar primjer možemo istaknuti *Grižulu*. Iako *Grižula* od pastirske drame preuzima podjelu na mitski i stvarni svijet likova te prati preplitanje i vrednovanje unutar ta dva svijeta, u tom se dramskom tekstu provlače teme koje su karakteristične i za ostatak Držićeva komediografskog opusa, a to je odnos između starih i mladih te zaljubljenost starca u mladu djevojku, što čini aksiološku analizu ovoga djela posebno zanimljivom.

Pretpostavke za aksiološku analizu renesansne tragedije i komedije

Navedene poetike i norme utjecale su na dubrovačke renesansne dramatičare te obilježja antičke i talijanske dramaturgije moramo uzeti u obzir prilikom aksiološke analize tekstova kako bi utvrdili jesu li neke vrijednosti upisane u djelo zbog autorove intencije ili kao posljedica normativnih poetika. Iz spomenutih obilježja iznijet ćemo nekoliko pretpostavki koje će se propitati tijekom aksiološke analize dubrovačkih renesansnih tragedija i komedija.

1. U tragedijama prevladavat će negativne vrijednosti, dok će u komedijama prevladavati pozitivne. Ova pretpostavka proizlazi iz različitih načina kako komedije i tragedije završavaju, ali i zbog različitog načina prikaza likova. U tragedijama, pogotovo onima senekijanskog tipa, zbog psihološkog razvoja glavnoga lika očekuje se gradacijsko negativno samovrednovanje i vrednovanje ostalih likova, vremena i prostora što doprinosi tragičnom ugođaju i tragičnom završetku. U komedijama likovi su bez dubinske psihološke karakterizacije te je cilj protagonista učiniti smiješnim, a ne tragičnim pa je i način na koji ga se vrednuje ublažen, a zbog sretnoga završetka očekuju se pozitivnije vrijednosti, nego u tragediji.

2. U tragedijama vrednovanje drugih likova emocionalno je nabijenije nego u komedijama. Razlog tome je što su likovi u tragedijama uglavnom vezani krvnim srodstvom pa je i njihovo vrednovanje osobnije, dok se u komedijama vrednuje širi spektar likova koji nadilazi obiteljske odnose pa je njihovo vrednovanje manje popraćeno emocionalnim previranjima.

3. Prostor u tragedijama uvijek je negativno vrednovan jer je u skladu s unutarnjim stanjem protagonista, dok se prostor u komedijama može pozitivno i negativno vrednovati jer je on smješten u stvarni ambijent, a kroz vrednovanje prostora izražava se kritika i pohvala Dubrovnika i njegove okolice.

4. U tragediji pogrešno protagonistovo vrednovanje ideja i pojmova dovodi do njegove pogreške i kazne. Na kraju djela protagonist uglavnom shvaća svoju pogrešku u vrednovanju pri čemu se ističu one pozitivne idealne vrijednosti kojima svi ljudi trebaju težiti. Tragedija tako uvijek predstavlja pravedan svijet u kojemu se pogreška protagonista kažnjava kako bi se ponovno uspostavilo ispravno stanje. Svijet komedije ne mora kao svijet tragedije zagovarati ispravne vrijednosti, ali zagovara mišljenje većine s kojim se protagonist ne slaže te zbog toga biva ismijan. Ipak u komedijama se u pravilu pojavljuje i razuman pojedinac koji stoji kao opreka protagonistovom ludilu te koji zagovara idealne vrijednosti i iznosi kritiku kako svijeta komedije, tako i stvarnosti.

5. U tragedijama neće postojati nesklad između misli likova i njihovih iskaza, dok je u komedijama on često prisutan. Stoga, likovi su u tragedijama vjerodostojniji nego likovi u komedijama.

Aksiološka analiza dubrovačkih renesansnih tragedija

Frano Lukarević Burina – *Atamante*

Drama *Atamante* Frana Lukarevića Burine pripada senekijanskom tipu tragedije, a to dokazuje njena usmjerenost na glavnoga junaka, tebanskog kralja Atamantea kojega je zbog preljuba božica pravde i braka Juno kaznila poslavši glad koja je zavladała Tebom. Zbog Junine kazne Atamante mora žrtvovati svoju prvorodenu djecu Helu i Frisa kako bi grad spasio od gladi i spriječio narod da se pobuni. Glavni je junak stoga podijeljen između dviju oprečnih dužnosti, onih javnih koje mora izvršiti kao vladar i onih privatnih koje mu se nameću kao dobrome ocu. U početku tragedije, Atamante se odlučuje za javne dužnosti te pristaje žrtvovati Helu i Frisa, međutim, božanskom intervencijom njegova djeca bivaju spašena i ona pobjegnu na zlatnome ovnu. Međutim, naizgled sretan ishod događaja i najava spasa koju nose atenski i spartanski poklisari u obliku pomoći tebanskom puku, samo su kratkotrajna odgoda završne katastrofe. Nakon što Atamante saznaje od ribara da je njegova kći Hele pronađena mrtva na žalu, započinje njegovo ludilo. Pod utjecajem velike tuge zbog kćerine smrti, a nakon toga i neobuzdane srdžbe, Atamante ubija svoje mlađe sinove koje ima s ljubavnicom Ino te poslije krvavog čina i spoznaje o zločinu, oduzima sebi život.

Lik Atamante prema iznesenome pripada tipu lika ubojice čiji je nasilan čin potaknut vanjskim i unutarnjim čimbenicima. Od vanjskih možemo istaknuti nesigurnu političku situaciju i pritisak puka te smrt njegove djece, a od unutarnjih emocije poput tuge i srdžbe koje ga potpuno obuzimaju. Navedene razloge iznosi i kor: *Srdžba, glad, smrt i bijes nemilo jedan čas / uze mu um i svijes i smete život vas* (IV, 2597–2598). Ipak, uz navedene vanjske čimbenike, kao razlog ludilu treba navesti i božansku kaznu za čin preljuba, a motiv izvršenja i uspostavljanja pravde navodi se i provlači kroz čitavu tragediju. Upravo je *Atamante* zbog vrednovanja pojmova poput pravde, ljubavi, smrti, grijeha itd. pogodan predložak za aksiološku analizu, a i zbog likova koji svoje vrednovanje temelje isključivo na subjektivnim pretpostavkama. U sljedećim poglavljima iznijet će se objekti vrednovanja u tragediji *Atamante* uz naglasak na vrijednosni potencijal jezika, odgovorit će se na pitanje tko sve vrednuje u djelu i čiji je glas vjerodostojan te će se iznijeta opažanja usporediti s ostalim tragedijama dubrovačke renesanse. Na kraju dijela o dubrovačkoj renesansnoj tragediji zaključit će se o vrijednosnom potencijalu tragičnog žanra kako bi se on mogao usporediti s komedijom.

Objekti vrednovanja u tragediji *Atamante* Frana Lukarevića Burine

Najčešći objekti vrednovanja u nekom književnom tekstu su likovi, geokulturni prostor, vrijeme te ideje. I u tragediji *Atamante* vrednuju se sve navedene kategorije, od čega se najviše ističu odnosi među likovima i ideje o kojima različiti likovi imaju jednaka ili suprotstavljena mišljenja.

Vrednovanje likova

U ovome djelu likovi su povezani rodbinskim vezama te ih možemo podijeliti na dvije suprotstavljene strane koje se bore za opstanak na dvoru, to su Nefele i njena djeca Hele i Friso te Ino čiji su sinovi mogući kandidati za prijestolje, premda su mnogo mlađi i u tragediji nemaju glas. Obje strane negativno vrednuju suprotnu, ali pozitivno vrednuju zajedničkog muža ili oca Atamantea. Već u prvoj sceni prvoga čina u razgovoru Hele i Frisa čitatelj se upoznaje sa situacijom u obitelji te o osjećajima koje brat i sestra gaje prema drugim članovima obitelji. Ino je na njihovoj vrijednosnoj ljestvici najnegativnija, a to se pokazuje i nizom atributa koji joj se pripisuju: *huda, nemila maćeha prokleta* (I, 13), *svoja zla dila* (I, 14), *neprav plod* (I, 16), *ognjeni obraz* (I, 18), *zla maćeha i nemila* (II, 1224). Hele i Friso oca nešto negativnije vrednuju od majke jer ju je ipak prevario, ali je također pozitivno obojen, a ističe se njegova ljubav prema djeci koja je jedina nada Heli i Friso u borbi protiv zle maćeha: *Što bi se, dim uprav, sgodio ove dni / da jošte ka ljubav ćačkova pri nas ni* (I, 23–24). Hele i Friso, također, vjeruju u očevu pravednost, što se vidi iz stihova koje izgovara Hele: *On je prijatelj od istine, / on svih čuje dobrovoljno, / moće poznat zadovoljno, / er u meni nije krivine* (II, 1218–1221). Pri vrhu njihove vrijednosne hijerarhije nalazi se njihova majka Nefele koja je opisana kao potpuna suprotnost negativno vrednovanoj maćehi. Iako je ona opisana u svojoj nesreći kao *prognana* te se *svud skita cvileći* (I, 11), njena joj djeca iskazuju vječnu ljubav: *Majka ćeš bit moja, er me si rodila, / gdi godir budem ja, i draga i mila; / vazda će spomena, čim budem ja živit, / od tvoga imena u mom srcu bit* (II, 1330–1333). Ujedno, ističe se još jedna njena kvaliteta koju Atamante nema, a to je vjernost. Hele zato napominje kako je majka koja *bi pravedna u vjeri* (I, 8) nepravedno prognana iz Tebe. Izrazito pozitivno vrednovanje brat i sestra izražavaju i jedan prema drugome. Hele tako obraćajući se Frisu ističe kako joj je bratsko-sestrinska ljubav najvažnija: *Er tvoja ljubav taj, kom se čes ma slavi, / nadhodi na svijet saj sve ine ljubavi* (I, 51–52). Friso se, ujedno, prema sestri ponaša vrlo zaštitnički, kada ih otac želi žrtvovati, on ga moli da poštedi Helu, a sam je spreman poći u smrt. Od sestrih atributa, često ističe njenu

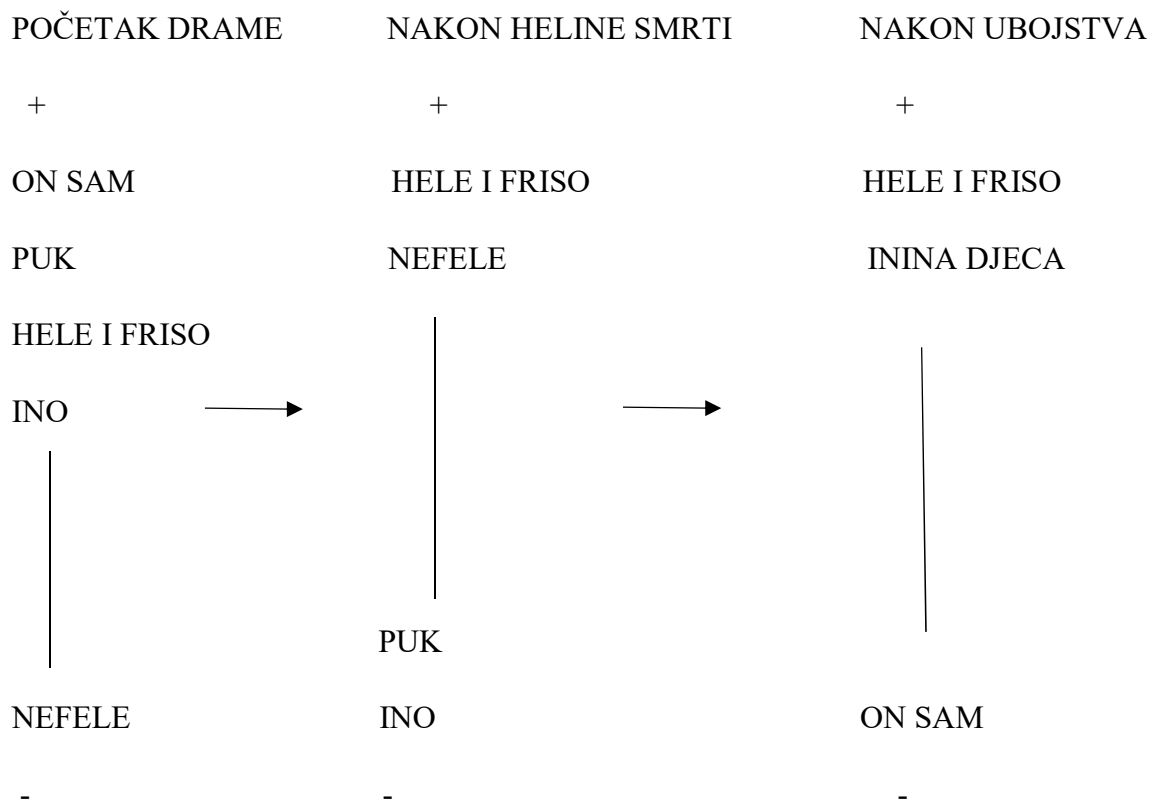
mladost i ljepotu: *i da nije, jaoh, tebe, cječ koje sve predam / i u koj sam sebe i ljubav mu gledam, / sunčanom svjetlosti kunu t' se na saj svit, / slika tve ljeposti koja se može rit* (I, 27–30). I Hele tijekom tužaljke ističe svoju mladost i ljepotu koja je preduvjet za njenu nevinost: *Što od mene ćačko cijeni, / još ja ne znam tužna sada, / nu zasve er sam lijepa i mlada, / znam, er grijeha nije u meni* (II, 1166–1169). Poveznica između mladosti i nevinosti potvrđuje se i kasnije u drami u opisu Ininih nevinih sinova koje nepravедno ubija Atamante.

Nefele ima nešto drugačiju vrijednosnu hijerarhiju od svoje djece. Prema vrednovanju osoba u obitelji, Ino se nalazi na dnu zbog opasnosti koju ona predstavlja za njenu djecu, ali joj se pridružuje i Atamante, koji je pozitivno vrednovan u Frisinim i Helinim očima, te Nefele strogo osuđuje njegove postupke. U petoj sceni prvoga čina prikazana je svađa Nefele i Atamantea te Nefele na početku svojega muža ovako oslovljava: *Još, neharni ljubovniče, / nećeš poznat grijeha tvoga, / jošte li te, jaoh, ne tiče / teška žalos truda moga?* (I, 381–384) Nazivajući ga *neharnim ljubovnikom*, ona u prvi plan ističe njegov grijeh te ga opisuje kao rušitelja institucije braka. Nefele stoga niječe njegov autoritet kao njenog muža i vladara te napominje: *Imenom muž si moj, a djelom, jaoh, druge* (I, 407). Najveći razlog Nefelinom negativnom vrednovanju Atamantea je to što ju on odvaja od njene djece koja su najpozitivnije vrednovana na njenoj vrijednosnoj hijerarhiji, a čak su joj važnija i od vlastita života. Zato ona ističe kako joj je važnija uloga majke nego supruge i vladarice: *Kad mi nije dano bit da sam ljubi tvoja, / daj majka da se rit od djece mogu ja* (I, 463–464). U trećem činu kada se Nefele boji da je Atamante žrtvovao Frisa i Helu u svojoj ih žalopojci opisuje pozitivnim atributima povezanim s čistoćom i pravednošću: *dječica draga* (III, 1572), *janjci* (III, 1573), *pravednu njih krv* (III, 1579), a Atamantea predstavlja koristeći sinegdohu: *i ćačkove iste oči / tuj će gledat za zla dila / ruka huda i nemila / gdje pravednu krv toči* (III, 1576–1579) pri čemu je on promatrač njihova pogubljenja, ali i njihov krvnik. Kako su djeca na vrhu Nefeline vrijednosne hijerarhije, ona, iako negativno vrednuje Ino, ipak ima ublažen stav prema njoj jer je i ona majka. Kada saznaje da njenoj djeci prijeti opasnost, moli Ino za pomoć, iako joj ona ne pomaže. Pozivajući se na žensku solidarnost: *I ti žena, vajmeh, jesi* (II, 1386) – nastoji pobuditi u Ino sažaljenje. Stoga ju pozitivno oslovljava s *kraljice* (II, 1399), a sebe pak negativno vrednuje te se naziva: *grešnicom* (II, 1400), *zlom krvnicom nemilom* (II, 1405), *tužnom majkom* (II, 1419) te *slugom* (Ininom) (II, 1426). Važno je istaknuti da Nefelino pozitivno vrednovanje svoje suparnice nije potpuno vjerodostojno i iskreno, već je ono Nefelin alat u zadobivanju suparničine naklonosti i mogućeg spasa za vlastitu djecu. Njenu neiskrenost prepoznaje i Ino te ne popušta pred njenim molbama.

Na dnu Inine hijerarhije nalaze se Nefele i njena djeca te ih ona izravno vrlo negativno opisuje i predstavlja kao prijetnju. Razlog njene mržnje prema Heli i Frisu je prouzrokovan strahom. Ino se prvi put pojavljuje na početku drugog čina kada govori pred korom o snu koji je sanjala u kojem se pojavljuje glas iz groba koji doziva nju i njenu djecu. Ona tako predosjeća svoju sudbinu, a kao glavnu prijetnju ne uzima Atamantea koji će postati krvnik njene djece, već Nefelinu kći i sina. U istome činu ona koru povjerava svoj plan da ubije Helu i Frisa: *Za me bi prem vele toj bilo, ja ću rit, / da Friso i Hele na bolji pođu svit* (II, 770–771). Osim opasnosti koju joj Hele i Friso predstavljaju, ona ih negativno vrednuje i zato što oni negativno vrednuju nju: *Oni, jaoh, omrazu jak suproč zloj ženi / u svomu obrazu sveđ kažu proć meni; / moju čes navide i kako s krvnicom / sa mnom sveđ beside, ne kako s kraljicom...* (II, 778–781) Nazivajući sebe zlom maćehom, ona ponavlja attribute kojima se služe Hele i Friso u njenom opisivanju. Važno je napomenuti da to ne znači da Ino sebe negativno vrednuje, već se opisuje kroz perspektivu svojih neprijatelja. U sedmoj sceni drugoga čina ona se sukobljava s Nefelee. Nazivajući Nefelee *hudom ženom* (II, 1352) i *mađionicom hudom* (II, 1365), Ino prema njoj izražava negativan stav te ju izravno napada riječima, dok ju Nefelee u obliku vizije upozorava na prevrtljivost sreće i sudbine: *Nu sreća krepka ni, ni krepko stat more; / ako gdje promijeni tve bitje na gore, / huđe ćeš ti pasti neg padoh ja sade, / er teže udre ti s višeg ki pade* (II, 1358–1361). Ino odbija Nefelinu molbu da pomogne njenoj djeci te ne gaji suosjećanje i solidarnost prema njoj, iako se i na kraju drame sama nađe u sličnoj situaciji te Atamante postaje smrtna prijetnja njenoj djeci. Sudbine dviju Atamanteovih žena se tako međusobno isprepliću te obje igraju ulogu brižnih i zaštitnički nastrojenih majki. Dok Nefelee nastoji svoju djecu zaštititi zazivajući pomoć bogova, Ino sa svojim sinovima u naručju bježi od Atamantea. Već je spomenuto Nefelino negativno vrednovanje Atamantea, ali Inin pak odnos prema njemu nije potpuno jasno prikazan te ne možemo zaključiti kako ga ona vrednuje. Iako su njih dvoje ljubavnici, Ino u drami ne iskazuje prema njemu osobitu ljubav. Zapravo, sve do početka Atamanteova ludila ona ga ni ne spominje, već je usmjerena na budućnost svoje djece i sukob s Nefelee i njenom djecom. U četvrtoj sceni četvrtoga čina kada pakleni dusi opsjedaju kuću, Ino ga opisuje ovako: *On je plačan izvan sebe, / ne umi od straha poći kamo, / nego bjesneć sjemo i tamo / smeten ide bez potrebe* (IV, 2645–2648). Kada osjeti da joj prijete opasnost, kao što je Nefelee Inu nazivala kraljicom i molila je za pomoć, tako i ona Atamantea naziva pozitivno obojenim nazivima poput *svijetli/dragi, mili gospodine* (IV, 2697/2745) kako bi mu vratila razum i zaštitila sebe i svoju djecu. Na njenoj vrijednosnoj ljestvici Atamante bi zauzimao neutralan položaj, on joj ne predstavlja opasnost sve do neočekivanog krvoprolića na kraju, ali ne izaziva ni snažne pozitivne emocije.

Jedini lik koji tijekom drame mijenja način na koji vrednuje druge likove u djelu je Atamante. Iako na početku priznaje svoj grijeh i ističe da obje žene jednako voli: *Ne tajim, i to jes, pustio da sam ja / ženu ku prvo čes dala mi jes moja / i da sam pak drugu, u ničem ne manju, / uzeo jur za drugu gizdavu kako i nju* (I, 341–344) te govori Nefeli da nju i njenu djecu i dalje voli: *I sad te ljubim još, ni gonim ja tebe, / kako ti vidjet mož', iz grada od Tebe; / i djeca meni tva, ku mi si rodila, / kako ova oka dva draga su mi i mila* (I, 475–478), Ino pozitivnije vrednuje nego Nefele, a to se vidi i u njegovim riječima, a pogotovo u djelima kada joj uzima djecu i progoni je iz Tebe. Zanimljivo je da tijekom svađe Nefeli pripisuje emociju srdžbe koja ga kasnije obuzima i zbog koje gubi svijest: *Srdžba ti i boles, Nefele, ku slidiš / uzela pamet jes ter razlog ne vidiš* (I, 495–496). Ipak, srdžba na ova dva lika ima potpuno suprotan učinak, Nefele zbog nje zaboravlja na Atamanteovu vladarsku poziciju te ga proziva što joj oduzima djecu i nastoji ih zaštititi, a Atamante zbog srdžbe gubi razum i ubija Ininu djecu. Nefele u jednom citatu opisuje način na koji Atamante doživljava nju i njene postupke: *Ti, ti si nemila, a on blag i vrijedan, / i tva su zla dila, a on je pravedan!* (I, 441–442). Iz navedenog citata uočavamo da na početku djela Atamante sebe i svoje postupke pozitivno vrednuje, dok Nefele smješta na dno svoje vrijednosne ljestvice, iako nastoji to prikriti. Međutim, nakon Heline smrti Atamanteov odnos prema Nefele i Ino se mijenja. Nefele tada poprima pozitivnije karakteristike jer je ona Helina majka te se Atamante okrivljuje što je njegova kći umrla sama, a ne uz majku koja ju voli: *Daj po sreći s strane koje / da je tuj majka tvoja bila, / ka bi t' oči poklopila / čas pokonji smrti tvoje... // Nu nije majka mogla biti, / er ja srčan bez milosti / htjeh joj činit sve silosti, / da iz Tebe bude iziti* (IV, 2515–2518/2523–2526). Priznanje da je bio nepravedan prema Nefeli te da se to odrazilo na smrt njegove kćeri, u Atamanteu potiče promjenu u vrednovanju. Pozitivno vrednovana Ino, tijekom Atamanteova ludila poprima priliku životinjskih zvijeri te je on naziva: *lavicom* (IV, 2780), *psom* (IV, 2757), *prascem* (IV, 2760) i *zmijom* (IV, 2767). Animalni atributi koje navodi Atamante za Ino stoje u suprotnosti njenoj ljepoti koja ga je očarala i zbog koje je protjerao Nefele. U trenutku ludila, Atamante prestaje biti zaslijepljen njenom ljepotom i njenu nutrinu doživljava kao animalnu i ubilačku. Stoga, on nasrće na nju i njenu djecu te se oni u tom trenutku nalaze na dnu njegove vrijednosne hijerarhije. Nakon krvavog ubojstva Ininih sinova, Atamante se osvijestio te dolazi do ponovne promjene u vrednovanju. Pozitivna slika koju je imao o sebi, sada se mijenja te negativno opisuje sebe i svoje postupke: *Nitkor ni učinio ovi grih, / ja poznam u meni biljega smrti njih; / ove su, ove sad ruke me nemile / za vječni za moj jad njih život skratile* (V, 3202–3205). Okrivljujući svoje ruke koje su počinile zločin, Atamante postavlja sebe na zadnje mjesto u svojoj vrijednosnoj hijerarhiji te potpuno preuzima krivnju za svoje postupke. Negativno samovrednovanje doseže vrhunac u trenutku kada si

Atamante oduzima život: *Vrh njih si jak bio, a sad tuj od lava / jakos si izgubio vrh sebe neprava? / Potrebno umrijet jes* (V, 3260–3262). Osim promjene u vrednovanju Nefele i Ino te u samovrednovanju, Atamante mijenja i način kako vrednuje Helu i Frisa. Iako je očinska ljubav prema njima prisutna i istaknuta tijekom cijele drame, njoj konkurira osjećaj dužnosti koje kao vladar ima prema svojem puku. Pozitivno vrednovan tebanski narod i pozitivno vrednovani Hele i Friso bore se za prvo mjesto na Atamanteovoj ljestvici vrijednosti te stvaraju unutarnji sukob između privatnog i javnog u glavnome junaku. Na početku drame pobjeđuje dužnost i briga za narod koji gladuje te Atamante ulogu oca potiskuje kako bi izvršio ulogu vladara i žrtvovao svoju djecu za spas Tebana. Iako Hele i Friso božanskom intervencijom bivaju spašeni, Helina iznenadna smrt na kraju drame uzrokuje Atamanteovo negativno vrednovanje puka kojega on optužuje za smrt svoje kćeri: *Gdje je mnoštvo toj od Tebe, / mnoštvo hudo i nemilo, / ke te živu nije ljubilo, / neka mrtvu gleda tebe?* (IV, 2471–2474) te on na kraju potpuno zanemaruje svoju vladarsku funkciju i nakon ludila preuzima isključivo ulogu oca koji zbog smrti svoje djece i ubojstva koje je učinio oduzima si život. Atamante tako na kraju ima sličnu vrijednosnu hijerarhiju kao i Nefele. Na vrhu se nalaze njegova djeca, a sam sebe smješta na dno što potvrđuje samoubojstvom. Sve promjene u vrednovanju koje doživljava Atamante iznesene su u ovom shematskom prikazu:



Osim likova unutar obitelji, ostali likovi u drami, također, izražavaju vrijednosne stavove prema drugim likovima. Jedna od njih je i božica Juno zbog koje nastaje velika glad u Tebi. Ona izrazito negativno vrednuje Atamantea jer nije bio vjeran svojoj supruzi, a iz toga se može zaključiti da njeguje pozitivan stav prema Nefele. Juno o Atamanteu ovako govori: *Neprijatelj on je moj najprvi, zatoj ti / najprije na nj strašni tvoj gnjiv hotjeh staviti!* (I, 245–246) Za razliku od nevjernog muža, Juno ističe Nefelinu vjernost koju pozitivno vrednuje: *Atamantu koji Nefelu ostavi, / ka njega sveđ goji u časnoj ljubavi / i ku mu za ljubi za svoju podah ja* (I, 157–159). Juno se i samovrednuje pa za sebe kaže: *Ne vidiš Junonu, u gnjivu gdi stoji, / božicu strašnu onu koje se svak boji* (215–216). Strah i gnjev ne moraju imati nužno negativnu konotaciju kada je riječ o božici koja je predstavnicom pravde i koja ju ostvaruje izazivajući strah među grješnicima. Pridajući sebi te karakteristike, ona potvrđuje svoju veličinu i božansku poziciju.

Još je zanimljivo vrednovanje dvaju poklisara, onog atenskog i spartanskog. Iako se obojica predstavljaju kao kraljevi prijatelji, atenski poklisar tijekom kraljeva ludila želi preoteti vlast u Tebi, a spartanski poklisar želi vlast dati građanima Tebe. Zbog suprotnih političkih mišljenja, poklisari negativno vrednuju jedan drugoga te dok spartanski poklisar preuzima ulogu branitelja Tebe, atenski poklisar postaje napadač. Stoga, riječi hvale koje atenski poklisar izgovara o Atamanteu ne mogu se smatrati istinitima jer mu želi oteti prijestolje pod ovim

obrazloženjem: *dostojno er je toj, kad prijatelj svijes sgubi, / njegove prijatelj svoj da stvari obljubi, / dokli se povratit na zdravje uzbude / ter dobar bude bit, sam opet da ih bljude* (IV, 2879–2882). Prijetvornost atenskog poklisara može se potvrditi i riječima Atamanteova brata Sisifa koji hvali spartanskog poklisara Lakonika koji je obranio grad: *i gdi s strane jedne s oružjem nastoji, / oni od Atene da nam grad posvoji, / hrabreno s druge on diže se i stavi / sve u mir napokon, da žive s ljubavi* (V, 3020–3023).

Zanimljivu poziciju zauzima kor koji komentira mnoge događaje u drami, a ulazi i u interakcije s raznim likovima. Za razliku od ostalih likova na dvoru koji imaju izražen pozitivan ili negativan odnos prema drugim likovima, kor nastoji zadržati neutralnost. On i prema Ino i prema Nefele nastupa sa suosjećanjem te ih obje naziva kraljicama. Iako se ne slaže s Ininim planom da ubije Helu i Frisa, on moli boga da ublaži njenu tugu: *Ti, bože pravedni, ki stojiš nad nami, / čin', ove suze nje da prođu sve mani, / i ovi grad i nas i nju zla ubrani* (II, 647–649). I kada Nefele pati zbog straha za život svoje kćeri i sina, kor nastoji ublažiti njenu tugu. Prema tome, možemo zaključiti da kor uglavnom ne izriče vrijednosne stavove prema sudionicima obiteljskog sukoba, već je on isključivo predstavnik puka i božanske pravde. Međutim, iako kor ne osuđuje Atamanteov preljub, on izrazito negativno vrednuje njegovo stanje ludila u koje je zapao. Iz sljedećeg citata vidljivo je pozitivno vrednovana kraljeva prošlost te negativno vrednovano njegovo sadašnje stanje:

*Ti blaženstvom, vlasti i znan'jem
vrh kraljeva svih sloviše,
ti nadaren sasma biše
djecom, srećom, svijesti i zdravljem;
a sad, vajmeh, za zlo tvoje,
pače općeno, ne znav kamo
ideš bjesneć sjem i tamo,
pun nesreće prem svakoje.* (IV, 2803–2810)

Kor tako nastupa kao predstavnik razuma te to dokazuje nizom mudrih izreka i komentara upućenima ostalim likovima i publici. O samoj poziciji kora u drami i njegovoj vjerodostojnosti bit će riječ u jednom od sljedećih poglavlja.

Vrednovanje prostora i vremena

Radnja drame *Atamante* odvija se na tebanskom dvoru, iako se navode i druge lokacije o kojima izvješćuju glasnici, npr. događaj u svetištu u Dodonu o kojem govori redovnik te Helina smrt na morskom žalu o kojoj govore ribari. Grad Tebu vrednuju tijekom drame različiti likovi te je ona najčešće negativno opisana.

Prva ju negativno vrednuje božica Juno te o njoj kaže: *Nemila taj Tebe, neharni sasma grad, / nemilu i tebe učinit ima sad. / Mnokrat je ona mene maćehom činila / i strašne spomene ljudi je rodila* (I, 277–280). Junina mržnja prema Tebi zasnovana je na tome što ju je gradio njen pastorak Amfion, sin Jupitera i Antiope, o čemu govori Srdžba i tako otkriva Junin osobni interes za uništenje Tebe i njenih stanovnika. Srdžba pak odgovara Juno od njene zamisli te pozitivno vrednuje Tebu ističući: *Bogovi nju ljube i za nju drže mač; / nije pravo da gube miri se lijepi tač* (I, 275–276). Zanimljivo je kako Srdžba nastoji pobuditi u Junoni milost, ali božica ne odustaje od svojih nakana da uništi grad i kazni Atamantea.

Kor na kraju prvoga čina najavljuje propast Tebe ovim riječima: *mogli smo zlamen hud / i strašan vrh nas sud / napuno vidjeti i poznat domala / da svršit imaše od Tebe sva hvala...* (I, 611–614) To se i obistinjuje na početku drugoga čina kada redovnik opisuje kako grad izgleda nakon što je zavladao glad:

*Vide se po putu, a smrt ih proteže,
sinovi u skutu materam gdi leže.
Da se čim imaju djevice prihranit,
najljepši prodaju čistoće svoje cvit.
Krađe su ne male na plačne ove dni
po gradu postale, a moć ih čuvat ni.
Svih strana puk vrvi, čuju se svud vike,
još me je strah da krvi ne budu velike.* (II, 802–809)

U opisu ističe se smrt, nemoral, krađa i nasilje što stvara negativnu i apokaliptičnu sliku o Tebi. Takvo stanje traje do dolaska atenskog i spartanskog poklisara koji donose pomoć gradu. Kor ponovno najavljuje sada pozitivnu promjenu u gradu: *Sad pokli bogovi / hotješe s milosti na svijetli grad ovi / pogledat, dočim mrak od noći po sebi / kaže nam svijetli zrak od zvijezda na nebi* (III, 2267–2270). O promjeni iz stanja očaja u stanje sreće i veselja govori i Atamante:

*I moji sinovi ako se budu htit
milo u grad k nam ovi opeta savratit,
vesel'ja da se taj uzmnože jur svude
i nigdir plač ni vaj da se čut ne bude.
Obilna jestiva da se svud i pjesni,
neka svak uživa veselo svoje dni. (IV, 2351–2356)*

Ako usporedimo opis Tebe koji daje redovnik i Atamanteovu zapovijed slugama, možemo uočiti kako glad zamjenjuju *obilna jestiva*, tugu i plač veselje te smrt djece zamjenjuje njihov mogući povratak. Kada ludilo obuzima Atamantea, prostor u drami ponovno poprima negativne konotacije. Ino opisuje dvor kao *kuću hudu* (IV, 2614) te ga vrednuje kao najgori lokalitet: *Kućo, od kuća svih na svijeti / prokletija ka s' u sebi, / pokli sada, jaoh, u tebi / zla su od zala sva videjti!* (IV, 2617–2620)

Osim Tebe i tebanskog dvora, u drami se navodi i opis mora te morskog žala gdje je stradala Hela. More se opisuje kao *hudo* i *strašno* (IV, 2467) te mu se pridaju ljudske karakteristike pa ono može iskazivati emociju srdžbe: *s rasrdžbom od mora, ka bješe čut tada, / kako to odzgora da nebo tuj pada* (IV, 2415–2416). Priroda postaje tako uzrok nesretnome događaju te zbog toga biva negativno vrednovana. Prostor u ovoj tragediji prati emocionalno stanje likova, kao što je to slučaj tijekom Atamanteova ludila kada se paklene nakaze pojavljuju na dvoru te ujedno predstavljaju muku kroz koju prolazi Atamante, ali i likovi utječu na prostor (Juno i Srdžba koje šalju glad) te prostor utječe na likove (morska oluja uzrokuje Helinu smrt). Stoga, prostor nije samo pasivan objekt vrednovanja, već supostoji s likovima u dramskoj radnji i utječe na njih.

Vrijeme se u ovoj tragediji vrednuje kao prošlo i sadašnje. Prošlost je pozitivno obilježena, a sadašnjost negativno. To je uvelike vidljivo u izlaznoj pjesmi kora na kraju drugoga čina u kojoj on govori o dalekoj utopijskoj prošlosti i takozvanom „zlatnom dobu“ u kojemu je vladala jednakost, mir i zajedništvo nasuprot sadašnjosti u kojoj su svi pohlepni za zlatom te vlada razdor. Prošlost tako obilježavaju sljedeći motivi: *slavni život* (II, 1444); *voda, mlijeko i želud* (II, 1448); *ptičice* (II, 1453); *pokoj* (II, 1455) *svak kralj zvaše u bitju svojemu* (jednakost) (II, 1476); *priprosti mjed* (II, 1484). Pozitivno obojeni motivi prošlosti u suprotnosti su s negativno obilježenim motivima koji opisuju sadašnjost: *grad* (II, 1448); *zlato* (II, 1463); *neznan'je i slijepos* (II, 1465); *zla čes* (II, 1470); *navidos* (II, 1471); *svjetlos dragoga kamen'ja* (II, 1482); *polače mramorom zidane* (II, 1489); *odjeće biserom nizane* (II, 1490). Navodeći dragocjenosti kojima teže stanovnici Tebe, kor izriče kritiku bogatstvu. Zlato, drago kamenje i

biserna odjeća zbog toga su negativnije od prirodnih elemenata poput vode, mlijeka i želudi jer oni obilježavaju pozitivno određenu prošlost. Ujedno, prošlost se može predočiti kao vrijeme ravnoteže, dok se u sadašnjosti ravnoteža poremetila. Junina kazna i završno krvoproliće zapravo služe ponovnom uspostavljanju ravnoteže i pravde. Usporedbom prošlosti i sadašnjosti nastoji se opravdati i objasniti neizbježnost kazne koja služi ponovnoj uspostavi reda i stanja kakvo je bilo u prošlosti.

Vrednovanje pojmova i ideja

Osim vrednovanja likova u djelu te vremena i mjesta, u tragediji Atamante uvelike se procjenjuju apstraktni pojmovi poput ljubavi, grijeha, smrti, milosti, pravde te emocija srdžbe i tuge. Neki pojmovi i ideje o kojima govori ova tragedija bit će grupirani u parove prema suprotnostima radi lakšeg objašnjenja uloge koju imaju u djelu.

Jedan od najvažnijih pojmova u ovoj tragediji je pojam pravde koji uvijek ima pozitivno značenje, a kao njemu suprotan pojam spominje se grijeh. Svaki lik ima svoje viđenje pravde. Friso pravdu izjednačava s božanskom voljom u kojoj se može prepoznati kršćanski utjecaj. U razgovoru s Helom u prvome činu Friso prepušta svoju sudbinu Bogu, nadajući se pozitivnom ishodu: *Nije trijeba nitkore da ište znati toj / mebesa što tvore u pravdi u svojoj. / Dosta je pravedni da vjeru imaju, / er neće sve njih dni pribivat u vaju* (I, 97–100). Hele ipak napominje kako pravdu kroji vladar: *Teško je trpjeti, gdi pravda jes jedna / gospostvo na svijeti kralja nepravedna* (I, 101–102). Pojam pravde se tako može podijeliti na božansku i zemaljsku, božanska je uvijek pozitivno obojena te se njoj podvrgavaju sva bića, a zemaljska je ovisna o čovjeku te ona može biti zloupotrebljena ako izvršitelj pravde nije pravedan. Slična suprotna viđenja pravde mogu se pronaći i u razgovoru Ino i kora u drugome činu. Kor o pravdi govori kao o božanskoj sili, ali koja je prisutna u zemaljskom svijetu:

*Pravda moć čudnu ima meu ljudmi na svijeti,
ku nije moć riječima umrlim izrijeti;
blaženih svjetlosti jur ona puna jes
i njoj su kreposti sve date zgar s nebes.
Kako zrak sunčan sja, a moći svojome
sve tmine goni tja da bježe prid njome,
u ruku u svoju mač će uzeti srditi*

za djecu za svoju, kim ih će braniti. (II, 754–761)

Kor ujedno pravdu antropomorfizira, ona u svoje ruke može uzeti mač i boriti se za one u potrebi. Povjerenje u božansko izvršenje pravde vidljivo je i u glasnikovom izvještaju u trećem činu kada on prenosi Nefeli kako su Hele i Friso pobjegli na zlatnom ovnu: *Er neće višnji taj, ki ljubi istinu, / nikadar na svijet saj pravedni da ginu* (III, 2000–2001). Ino ne slijedi to kršćansko viđenje pravde te ju ne doživljava kao aktivnu pojavu. Iako priznaje da je pravda božanska, ona smatra da pravde nema na ovome svijetu te da ju zbog toga ona sama mora uzeti u svoje ruke:

*Pravda, ku kažes ti, nebeska to je stvar,
ku nije moć vidjet na svijetu nikadar.
Njekad, jaoh, stojaše u mjestu ovomu,
iz čela kad sjaše nje svjetlos svakomu;
a sada plaho jes od ljudi oda zlih
u strane od nebes pobjegla za naš grih. (II, 764–769)*

Ino daje u ovim stihovima pesimistično viđenje svijeta u kojemu vlada ljudski grijeh te zbog toga ona ne vjeruje da postoji pravda u ljudima. Strah za vlastitu egzistenciju navodi ju da postane izvršiteljica vlastite pravde te da planira ubojstvo Nefeline djece. Ipak, lik kojemu je pravda najvažnija je božica Juno. Ona pravdu opisuje kao bič od kojeg strahuju ljudi te koji uspostavlja ravnotežu i željeni poredak:

*i tako hud čovik, kim vlada zla slipos,
što ne htje u vik od dobra za krepos,
stvorit će za sam strah od biča, prid kime,
premda je jošte plah, čini se blag svime.
Tim ljepši svijet biva, tim se put otvora
pravdi ka pribiva s višnjime odzgora. (I, 265–270)*

Iz ovoga citata uočljivo je kako je pravda povezana s ljudskim grijehom. Kako se ona nalazi na vrhu Junine ljestvice vrijednosti, grijeh se nalazi na njenom dnu. U drami pod pojmom grijeha misli se na Atamanteov preljub. I sam Atamante svoj čin doživljava kao grešan, ali na početku drame za to ima opravdanje: *Tko žive na svijetu, griješit ga svijet sili, / pod zlu se svi smo tu nesreću rodili* (I, 391–392). Iznoseći tvrdnju kako je ljudski griješiti, Atamante umanjuje veličinu svojega grijeha. Međutim, tijekom drame njegov grijeh se povećava od preljuba do ubojstva vlastitih sinova te se i njegovo poimanje grijeha također mijenja. Na kraju drame

vlastiti grijeh najnegativnije vrednuje te se zbog njega kažnjava. Kako tijekom drame raste važnost grijeha za Atamantea, povećava se i važnost pravde, što ponovno potvrđuje povezanost ovih dvaju pojmova.

Osim pravde i grijeha, u tragediji se često provlači emocija srdžbe koja se i pozitivno i negativno vrednuje. Upravo je ta emocija, uz tugu koja uglavnom obilježava ženske likove, najčešća u ovoj tragediji. Nju posjeduju mnogi likovi u većoj ili manjoj mjeri. Nefele i Ino drugi likovi optužuju za srdžbu. Atamante govori Nefeli da ju je obuzela srdžba, a Ino spominje kako ju Hele i Friso nazivaju srditom maćehom. Međutim, tuga više obilježava dvije kraljice nego srdžba te se to može uočiti u najavama kora koji ih uvijek opisuje kao *lica polita suzami* (II, 646). Srdžba ipak najviše obilježava božicu Juno i glavnog lika Atamantea. Za Juno srdžba predstavlja njenu ključnu karakteristiku. Ona za nju ima pozitivan vrijednosni potencijal jer joj omogućuje izvršenje pravde i kažnjavanje grješnika. Srdžba u ovoj tragediji ima i svoj fizički oblik te postaje lik u djelu. Juno ju zaziva na početku drame i daje joj zadatak da kazni kralja i stanovnike Tebe. Zanimljivo je kako Srdžba propituje Juninu odluku te predlaže božici da Tebanima pokloni milost: *S milosti daj sada na mire pogleda' / tebanskoga grada...* (I, 271–272) Milost i srdžba pokazuju se kao dva moguća odabira te su stoga ova dva pojma uvelike povezana. Srdžba često dovodi do ubojstva, što se potvrđuje kod Atamantea, ali i kod Juno čija srdžba isto uzrokuje smrt stanovnika i Atamanteove djece. Stoga, srdžba je uvijek negativno određena nasuprot pozitivno vrednovane milosti. Najnegativnije je određena kada je povezana s glavnim junakom. Njegovu srdžbu negativno vrednuju mnogi likovi: kor, Ino, atenski i spartanski poklisar, njegov brat Sisifo, ali i on sam. Emociju srdžbe možemo tako podijeliti na dva oblika u kojima se zna pojaviti u ovome djelu: na božansku srdžbu te ljudsku srdžbu. Božanska srdžba pozitivnija je od ljudske jer ona omogućuje uspostavljanje pravde i ravnoteže, dok se ljudska srdžba negativno opisuje jer vodi do krvoprolića. Kao suprotnost srdžbi ističe se milost, međutim ona se u ovoj tragediji ne ostvaruje. Ni božica Juno, ni Atamante ne pokazuju se kao milostivi što dovodi do tragičnog završetka. Ipak, prevlast srdžbe nužna je kako bi se zadovoljile konvencije žanra senekijanske tragedije koja prati protagonista koji donosi odluke na temelju prenaplašenih emocija.

Rečeno je da ljudska srdžba često dovodi do ubojstva i smrti. Pojam smrti uvelike je obrađen u ovoj tragediji. Iako, smrt uglavnom budi negativne konotacije, u ovome djelu možemo razlučiti tri različita pogleda na smrt. Prvi je izrazito negativno obojen, a odnosi se na smrt vlastita djeteta. S njom se susreću Nefele, Ino i Atamante. Smrt djeteta na njihovim ljestvicama vrijednosti nalazi se na samome dnu te se određuje kao najtragičniji događaj, gori i

od vlastite smrti. Razlog takvom negativnom vrednovanju je to što se djeca u ovoj tragediji doživljavaju kao pravedna i bezgrešna. Karakteristika mladosti povezana je s pravednošću te se one gotovo izjednačavaju. Nepravda je počinjena kada mladi zbog grijeha roditelja i srdžbe bogova stradavaju. Stoga se njihova smrt doživljava najnegativnije jer je nepravda počinjena pravednima i nevinima. Drugo viđenje smrti nešto je manje negativno od prethodnoga. Ono se odnosi na želju za samoubojstvom koju osjeća Nefele kada misli da su njena djeca mrtva te na samo samoubojstvo koje je počinio Atamante. U tim slučajevima smrt se i dalje negativno doživljava, ali je ona ipak pozitivnija od surove životne stvarnosti. Ona tako postaje prilika za bijeg od tuge, a to je vidljivo i u Nefelinoj tužaljci: *Ka moguća smrt će biti / ka će mene sloboditi / od tolike zle nesreće?* (III, 1589–1591) Ona čak smrt povezuje s radošću: *Vesel'je drugo ja ne čekam, nego smrt* (III, 1684). Treće viđenje smrti blisko je kršćanskoj filozofiji jer smrt predstavlja kao početak vječnog života. Tako smrt doživljava Friso te u trenutku kada je uvjeren da će ga žrtvovati, on govori sestri: *Sestro, ma, pust'mo već ovi svijet, / i pođ'mo k višnjima, gdje ćemo vik živjet* (III, 1960–1961). Ovakvo poimanje smrti pozitivnije je od prethodna dva, iako smrt sama po sebi nosi negativan predznak.

Još dva pojma u tragediji mogu se ambivalentno vrednovati, a to su ljubav i ljepota. Ljubav se u djelu doživljava na tri načina. Prva je ljubav prema članovima obitelji, a odnosi se na majčinsku i očinsku ljubav prema djeci te bratsko-sestrinsku ljubav. Takvu ljubav svi likovi uvijek pozitivno vrednuju. Veličina bratsko-sestrinske ljubavi uočava se u ovim stihovima koje Hela posvećuje Frisu: *Er tvoja ljubav taj, kom se čes ma slavi, / nadhodi na svijet saj sve ine ljubavi* (I, 51–52). I majčinska ljubav prema djetetu predstavlja se kao svrha života, što se vidi u ovim stihovima: *Tko ne zna što je ljubav rođen'ja od svoga, / taj ne zna, dim uprav, ni sebe istoga* (II, 1344–1345). Drugo viđenje ljubavi je ono Atamanteovo u kojem se ljubav prikazuje kao sila koja upravlja svim živim bićima: *Ljubav je u meni stvorila zled takvu / kroz plamen ljuveni ka čini stvar svaku / i koja ima moć i ljudem i višnjim / na nebu vrha doć, er svijetom vlada svim* (I, 349–352). Ljubav ovdje nije ni isključivo pozitivna, ni negativna, već se postavlja kao vrhovna sila koja onda upravlja i određuje ostale vrijednosti. Treće se poimanje ljubavi u drami doživljava negativno, a odnosi se na strastvenu privlačnost koja je Atamantea nagnala na preljub i grijeh. O tome govori kor u drugome činu koji ljubav opisuje kao zlotvora: *...kako mu za grijeh svoj obeća višnja vlas, / ka mu je stavila za vječne zlotvore / ljubav, strah, srdžbu i bijes neka ga vik more?* (II, 1537–1539) Kako se u ovim stihovima ljubav našla uz negativno vrednovan strah, srdžbu i bijes, zaključujemo da se i ona sama negativno vrednuje te predstavlja problem koji muči kralja i koji ga odvodi u propast.

Ljepota se u ovoj tragediji pridaje ženskim likovima, Ino i Heli. Kada se govori o Ininoj ljepoti, ona se negativno vrednuje te predstavlja kao mamac koji vodi u grijeh. To potvrđuje sljedeće Atamanteovo priznanje: *Sgriješio sam istino, i nijesam imo svijes, / er me nje jedino dobilo lice jes* (I, 347–348). Suprotno od navedenog primjera, kada se ističe Helina ljepota, ona se povezuje s pozitivno vrednovanom mladosti i nevinosti pa je i sama pozitivno vrednovana: *...nu zasve er sam lijepa i mlada, / znam, er grijeha nije u meni* (II, 1168–1169).

Kada poredamo sve navedene pojmove prema vrijednosnoj hijerarhiji koja prevladava u djelu, dobit ćemo sljedeću skalu:



Bog stoji na vrhu ljestvice te označava apsolut. Njegov status potvrđuju i riječi kora: *Svrha je našeg življen'ja bog pravi, / ki stoji vrh svega u svojoj sam slavi; / a sreća svoje kolo za koris i štetu / svud vrti okolo od ljudi na svijetu...* (IV, 2577–2580) Bog je ujedno i čuvar pravde te se prema njegovom načelu početno stanje nepravde u tragediji treba ispraviti. Nepravda koja se nalazi na samome dnu ljestvice nastala je zbog Atamanteova grijeha preljuba. Taj grijeh dovodi do smrti njegova puka koji trpi zbog gladi te smrti njegove djece. Smrt Hele i Frisa u Atamanteu uzrokuje veliku tugu koja prelazi u srdžbu koja dovodi do vrhunca krvoprolića, ali i do promjene u Atamanteovom razmišljanju i vrednovanju. Ljepota prestaje biti mamac, a strastvena ljubav prelazi u očinsku ljubav koju je iznevjerio. Iako u tragediji Atamante nije pokazao milost prema svojoj djeci, a nije ju pokazala ni božica Juno prema njemu, na kraju Atamanteova samoubojstva uspostavlja se ravnoteža i pravda je zadovoljena.

Tko vrednuje u tragediji *Atamante* i pitanje vjerodostojnosti

Nakon što smo u prethodnim poglavljima odgovorili na pitanje što se vrednuje u tragediji *Atamante*, u ovome poglavlju osvrnut ćemo se na pitanje tko vrednuje i čije se vrednovanje može smatrati relevantnim.

Davor Dukić u uvodnom poglavlju knjige *Sultanova djeca: Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja* koje govori o unutartekstnoj aksiologiji ističe kako se u nefikcionalnim tekstovima glas pripovjedača uvijek poistovjećivao s glasom autora, a u fikcionalnim tekstovima postoji hijerarhija glasova u kojoj je najvjerodostojniji glas pripovjedača, koji se ipak razlikuje od autorova glasa, a onda slijede glasovi likova i to onim redom ovisno o tome kako ih vrednuje pripovjedač. Drama se po tome razlikuje od ostalih književnih rodova jer ona nema pripovjedača pa se tako ne može jednoznačno odrediti koja se tekstna instanca nameće kao vjerodostojna zamjena za pripovjedača (Dukić, 2004: 2–3).

U tragediji *Atamante* govore isključivo likovi koji i sudjeluju u samoj dramskoj radnji, didaskalije nisu prisutne u tekstu kao ni prolog koji bi mogao pomoći u određenju najvjerodostojnijeg lika. Stoga se jedino možemo osloniti na poziciju koju likovi imaju u djelu te na njihovu dosljednost u vrednovanju. Likove iz *Atamante*ove obitelji kao što su Hele, Friso, Nefele i Ino možemo odrediti kao isključivo subjektivne. Oni vrednuju druge likove i pojmove ovisno o poziciji u kojoj se nalaze. Nimalo nije neočekivano što Nefele i Ino negativno vrednuju jedna drugu jer su suparnice, zato se njihova vrednovanja ne mogu odrediti kao vjerodostojna jer ne daju širu sliku od one individualne utemeljene na vlastitim osjećajima i iskustvima. Glavni tragični junak *Atamante*, također, nije uvjerljiva zamjena za pripovjedača. Osim što svoje vrijednosne stavove temelji na subjektivnoj procjeni, npr. Nefele vrednuje negativno jer ona želi da joj vrati njenu djecu, on je ujedno i jedini lik koji mijenja svoje vrednovanje tijekom drame. Isto tako, *Atamantea* na kraju drame mnogi likovi proglašavaju ludim. Njegova ludost zanimljivo je prikazana. U trenutcima ludila on dolazi do spoznaje svojih pogrešaka pa tako nazivajući Ino animalnim imenima uočava podvojenost njene ličnosti, odnosno njenu vanjsku ljepotu i zloćudnu prirodu. Ludilo je ovdje na granici s prosvjetljenjem. To dokazuje i opis njegova doživljaja neba na kojem vidi razna stvorenja koja su ostalima nevidljiva: *Sva ka su stvorena na nebu vidim ja, / ere su otvorena vrata iz kih sunce sja* (IV, 2749–2750). Iako *Atamante* kroz ludilo spoznaje svoj grijeh i doživljava promjenu, upravo zbog te promjene ne može biti vjerodostojan glas kojemu čitatelj može vjerovati. Zanimljivi likovi za određenje vjerodostojnosti su božica Juno i Srdžba. Iako je Juno na strani pravde te utječe na život ostalih likova, ona nije potpuno objektivna. Osim što želi kazniti *Atamantea* koji je prekršio bračnu

vjernost, ona negativno vrednuje cijelu Tebu jer ju je sagradio njezin pastorak. Prema tome, Juno kažnjavanjem Tebana ostvaruje svoje subjektivne želje što pokazuje da nije vjerodostojna te da, iako upravlja likovima, ne može biti dobra zamjena za pripovjedača. Srdžba je objektivnija od same božice, ona propituje njenu kaznu i nastoji ju ublažiti. Iako je vjerodostojnija od Juno, ona je puka izvršiteljica Junine osвете te nedovoljno iznosi svoje vrijednosne stavove da bi ju mogli zamijeniti s ulogom pripovjedača. Valja napomenuti da prolog u senekijanskim tragedijama često govori antropomorfizirana emocija te kada bi postojao prolog u tragediji *Atamante*, onda bi ga vjerojatno govorila Srdžba. Međutim, njeno nedovoljno pojavljivanje u drami i nedostatak vrijednosno obojenih iskaza, onemogućuje nam da ju odredimo kao polazište u otkrivanju vrijednosne hijerarhije teksta. Od stalnih likova treba izdvojiti lik redovnika. On zagovara važnost javnih stvari ispred privatnih. Redovnik donosi Atamanteu glas o stanju među pukom koji je na rubu gladi te ga upozorava na moguću pobunu. Ujedno, savjetuje ga da žrtvuje svoju djecu za dobrobit naroda. Redovnik stoga ne iznosi osobne želje, već se upravo protiv njih zalaže, stavljajući dobrobit mnoštva kao prioritet te je tako vjerodostojniji od drugih likova koji su navedeni. Njegovi savjeti i vrednovanje utječu na akcije ostalih likova, Atamante upravo zbog njega odlučuje staviti javne stvari ispred privatnih i žrtvovati Helu i Frisa, ali ipak redovnik polovično vrednuje ostale likove te ne postupa pravedno jer traži smrt nevinih što nije u skladu s načelom pravde koja je krovni pojam u ovoj drami. Stoga, lik redovnika, iako je uvjerljiv predstavnik mnoštva, ne može zamijeniti središnju vrijednosnu instancu.

Posljednji lik kojemu trebamo ispitati vjerodostojnost je kor. Kor prema svojoj definiciji, iako govori u drami, ne predstavlja individu, već neku skupinu te zagovara moralne ili političke nadređene interese (Rafolt 2007: 114). Patrice Pavis navodi četiri funkcije kora u tragediji: funkciju estetske derealizacije u kojoj je kor komentator sadašnjih i prošlih zbivanja ili prognostičar budućih, funkciju idealizacije ili poopćavanja u kojoj kor sažima ili opisuje pojedine dijelove radnje, funkciju izražavanja zajedništva u kojoj se kor zalaže za dobrobit skupine, a često dolazi u sukob s protagonistom koji ima različito mišljenje te funkciju osporavanja u kojoj se kor protivi ustaljenim društvenim normama i vrijednostima te iskazuje razumijevanje i solidarnost s protagonistom (Pavis 2002, prema Rafolt 2007: 114). U tragediji *Atamante* kor obavlja sve četiri funkcije. On je u mnogim situacijama komentator zbivanja, ali i prognostičar kada najavljuje Atamanteovo ludilo te često zamjenjuje didaskalije i najavljuje koji likovi dolaze na scenu. On vrši i funkciju idealizacije te poopćavanja što nalazimo u njegovim izlaznim pjesmama koje su uglavnom neovisne o radnji te dosta općenite, što je

primijetio i Leo Rafolt (Rafolt 2007: 160). Kor, isto tako, vrši i funkciju izražavanja zajedništva kada se predstavlja kao predstavnik puka te razgovara s građaninom (Rafolt 2007: 160), ali i kada u razgovoru s atenskim i spartanskim poklisarom kritizira kraljevo ludilo. Iako se na nekoliko mjesta suprotstavlja protagonistu, uočava se i njegovo solidariziranje s ljubavnicom Ino pa tako on vrši i funkciju osporavanja ustaljenih vrijednosti prema kojima bi se Ino isključivo negativno vrednovala jer je zavela kralja i navela ga na preljub. Upravo ovo zadnje dokazuje vjerodostojnost koju posjeduje kor. On ne zastupa vlastite interese te se gotovo prema svim likovima neutralno odnosi, osim prema Atamanteu u trenucima ludila, a ujedno, zastupa i sve one vrijednosti koje smo naveli u prošleme poglavlju, kao što su pravda, ljubav, milost te mladenačka ljepota. Vrijednosna ljestvica kora jednaka je vrijednosnoj hijerarhiji pojmova i ideja koja je predstavljena u prošleme poglavlju. Upravo kor postavlja Boga na vrh hijerarhije: *Svrha je našeg živjen'ja bog pravi, / ki stoji vrh svega u svojoj sam slavi...* (IV, 2577–2578) u čemu se ogleda kršćanska misao. Iako kor sudjeluje u radnji, on pretjerano ne utječe na njen razvoj. Kada ga Atamanteov brat Sisifo upita zašto nešto nije poduzeo kada je atenski poklisar pokušao preuzeti vlast u Tebi, on mu odgovara: *Vrata ova mi samo / čuvati imamo.* (IV, 2976–2977) U ovim riječima kor ističe svoju funkciju promatrača i komentatora zbivanja, a ne aktivnog sudionika događaja. Prema tome, kor se pokazuje kao najvjerodostojniji govorna instanca u ovoj tragediji, on objektivno vrednuje druge likove, predstavlja glas skupine, a ne pojedinca, njegovo vrednovanje temeljnih pojmova u skladu je s vrijednosnom hijerarhijom koju smo iščitali u djelu, a koja je u skladu s kršćanskim pogledom na svijet te, iako je stalno prisutan u radnji, on sam ne utječe na odluke i akcije ostalih likova, već baš kao i pripovjedač u epici komentira događaje i likove te utječe na vrijednosne sudove čitatelja.

Objekti vrednovanja u ostalim dubrovačkim renesansnim tragedijama

Marin Držić – *Hekuba*

Hekuba Marina Držića govori o bivšoj trojanskoj vladarici koja se nalazi u ropstvu s ostalim Trojankama. Njenoga sina Polidora ubio je Prijamov brat Polinesto kod koga se njegov nećak sakrio tijekom rata noseći trojansko blago. Upravo radi blaga Polinesto je ubio bratova sina i njegovo tijelo bacio u rijeku. Ujedno, Ahilejev glas iz groba od Grka traži da žrtvuju Hekubinu kći Poliksenu. Hekuba izmučena velikom tugom zbog smrti svoje djece odlučuje s ostalim Trojankama osvetiti sina. Polinestu obećaje blago te ga s njegovim sinovima namamljuje u Minervin hram gdje ga Trojanke osljepljuju, a njegove sinove ubijaju. Mikenski kralj Agamenon na kraju osuđuje Polinesta, a pomiluje Hekubu.

I u ovoj tragediji vrednuju se likovi, mjesto, vrijeme te pojmovi i ideje. U vrednovanju likova, ističe se odnos unutar Hekubine obitelji te odnos između Trojanki i Grka. Hekubin položaj je sličan kao i Nefelin u tragediji *Atamante*, ona pozitivno vrednuje svoju djecu Polidora i Poliksenu te negativno vrednuje onoga koji im predstavlja opasnost, a to je Prijamov brat Polinesto. Kada shvaća da je on ubio njenoga sina, opisuje ga ovim atributima: *bez milosti* (IV, 1823); *krvnik pun otrovi* (IV, 1824); *krvnik zli* (IV, 1832). Ipak, kada ga Hekuba nastoji namamiti u hram, ona upotrebljava blage riječi i naziva ga *prijateljem našim pravim* (V, 2343), iako to iskreno ne misli jer već zna za njegovu izdaju. Kod Hekube, kao i kod Nefele, prisutno je negativno samovrednovanje. Kroz cijelu tragediju Hekuba se naziva *majkom od svih tuga* (I, 587) te *tužnijom od žena tužnih svih* (I, 208). Zanimljivo je kako tu istu sintagmu koristi i Polinesto nakon što ga Trojanke osljepljuju te mu ubiju sinove: *Velika je moja tuga, / na potrebu, vajmeh, sad ni / srčan prijatelj, verna sluga, / da pomože tužnu meni, / tužnu vrhu svih pritužnih!* (V, 2466–2470) Hekubina tuga koja raste tijekom drame na kraju se prenosi na Polinesta kao kazna za njegov grijeh. Polinesta negativno vrednuje i sjena Polidora koja se pojavljuje na početku drame te nas uvodi u radnju i razotkriva tajnu svoje smrti i Polinestov zločin. Svome krvniku Polidor pridaje ove attribute: *kralj grabeć, kralj lakom, krvnik bez milosti* (I, 33). Njemu suprotstavlja svojega oca kojega pozitivno vrednuje i kojega predstavlja uzvišenim tonom naglašavajući njegovo dobro vladanje: *Otac moj veliki od Troje kralj sioni, istočne strane ki u dobre vlada dni* (I, 45–46). Osim vrednovanja likova koji sudjeluju u radnji, likovi vrednuju i one neprisutne aktere trojanskog rata. Hekuba i Polidor pozitivno vrednuju Hektora, a negativno Ahila (Akila), Parisa te Helenu. Ujedno, prisutno je negativno vrednovanje cijelog grčkog naroda kada Hekuba saznaje da će joj kći biti žrtvovana: *Grci hudi i kameni, / puni zlobe i vrlosti, / odlučiše tuj nemilu / zlu odluku...* (I, 620–623) I Grci daju negativnu heteropredodžbu

Trojanaca što je prisutno kada Ulis Trojance naziva *barbarima* (II, 957) te im prigovara da zanemaruju iskazati čast poginulim grčkim junacima:

*A vi ini barbari, er razlog ne znate,
ni časti ni hari prijateljdom ne imate
ki za vas ne brane svaki trud ni glavu,
da lijepo sahrane vašu čas i slavu,
vitešku i smrt tih stavljate u zabit,
spomena i od njih nije da će koja bit.* (II, 957–962)

On izrazito pozitivno vrednuje junaka Ahileja te zbog njega ne želi udovoljiti Hekubinoj molbi da joj poštedi kćer. Ulis daje i autopredodžbu o Grčkoj koja prema njegovu mišljenju ispravno vlada te treba biti primjer drugim zemljama: *Tim cvita, slove tim Grecija prislavna / razlogom lipim svim, er je u svem ispravna; / ogleda vladan'jem državam svim će bit, / vridnosti i znan'jem vike će sve slovit...* (II, 965–968)

U *Hekubi* prostor je od početka negativno vrednovan. Polidor opisuje mjesto gdje je ubijen te navodi da je ono obilježeno krvlju što mu daje negativan vrijednosni potencijal: *Svjedok će vječni bit u vrijeme svakoje / mjesto ovo svim na svit od krvi od moje* (I, 35–36). U tužaljci semikora Troji je pridat atribut *slavna* (IV, 2126) što se odnosi na njenu slavnu prošlost, ali u opisu sadašnjeg stanja uočljiv je negativno vrednovan opis: *Dim iz tebe crni sada, / što bez suza ne gledamo, / skriva nebo; s tebe pada / po poljijeh sjemo i tamo / magla ognjena ka sve prudi* (IV, 2136–2140). Različito vrednovanje sadašnjeg i prošlog vremena prisutno je i u ovoj tragediji kao i u *Atamanteu*. Sadašnjost je vrednovana negativno, a prošlost pozitivno. To se najbolje vidi u Hekubinim tužaljka u kojima ona opisuje svoj nekadašnji položaj vladarice Tebe te ga uspoređuje sa svojom sadašnjom pozicijom robinje i nesretne majke: *U vrijeme dobro toj, o verne me sluge, / u tuzi sad mojoj nesrećne me druge!* (I, 205–206)

U tragediji *Atamante* pravda je bila jedan od ključnih pojmova koji se obrađivao u djelu. I u Držićevoj *Hekubi* ona zauzima važno mjesto te se isprepliće s osvetom. Ona se, kao i u *Atamanteu*, prikazuje kao božanska i zemaljska sila. U prvome činu kor savjetuje Hekubi da umjesto tugovanja zatraži božansku pomoć pri čemu je Bog prikazan kao izvršitelj pravde koji brani one dobre: *Oče višnji, koji dila / zgara vidiš naša svaka, / zle doseza tvoja strila, / brani dobre tva moć jaka / i tva pravda svud dohita...* (I, 266–270) Za razliku od tragedije *Atamante*, u *Hekubi* se pravda povjerava i u ljudske ruke te izvršiteljica pravde postaje Hekuba koja osvećuje svojega sina. Kao suprotan pojam pravdi stoji grijeh koji se u ovoj drami izjednačava

sa žudnjom za zlatom. Polinesto zbog žudnje za zlatom izdaje svoj rod, a zbog te iste žudnje upada u Hekubinu zamku. Drugi pojam koji ima izrazitu pozitivnu vrijednost je čast koja se uglavnom pripisuje muškim likovima. Ulis na svojoj vrijednosnoj hijerarhiji čast stavlja na prvo mjesto što potvrđuje sljedećim stihovima: *I za rit istinu, ja za ino ne trudim / neg za čas jednu, umriti s kom žudim, / u duga vrjemena da slove i želim / glas moga imena pod nebi među svim...* (II, 925–928) Ženski likovi teže slobodi, a kao njena suprotnost stoji ropstvo koje je izrazito negativno vrednovano. Poliksena čak ropstvo doživljava gore nego smrt. Ona pristaje biti žrtvovana zato što joj smrt donosi slobodu. Njena jedina želja prije smrti je da joj oslobode ruke: *I meni kratak čas prid smrti hip ovi / dopus'te, molim vas, slobodu sad vi / da umrem djevice kako sve kraljica; / da sramna na on svit među ine kraljice / ne bude duša prit od ove djevice, / sužanstvo er tamno i tamo je sramno* (III, 1448–1453). Dok u *Atamanteu* dominira emocija srdžbe, u ovoj tragediji veće se mjesto otvara tuzi. Tuga je na mnogim mjestima pridana ženskim likovima, a najviše Hekubi. Tek na kraju drame u činu osvete ona prelazi u srdžbu. Još je jedan pojam zanimljiv u ovoj drami, a to je pojam smrti. U *Hekubi* smrt se uglavnom pozitivno vrednuje te je prikazana kao jedini izlaz iz teškog životnog položaja i, u kršćanskom tumačenju, kao novi život: *Smrti ovom morebit, sine mi svitlji dan / i tamo na on svit bude mi slađi stan* (II, 1055–1056). Jedino kada se smrt odnosi na smrt djece, ona je izrazito negativno određena, pogotovo u Hekubinim očima za koju smrt kćeri označava kraj i vlastita života.

Tragedija *Hekuba* Marina Držića u nekoliko se segmenata razlikuje od tragedije *Atamante*. Promjena u vrednovanju likova tijekom drame nije tako izražena kod glavne junakinje kao što je to prisutno kod *Atamantea*. Na početku drame ne saznajemo kako Hekuba vrednuje Polinesta zato što još ne zna za njegov zločin, ali kada saznaje da je on ubojica njenoga sina, svoju tugu pretvara u bijes te sama uspostavlja pravdu kroz ubojstvo njegovih sinova. Ona se razlikuje od *Atamantea* po tome što nije optužena za grijeh, a čak kada počini ubojstvo kralj Agamemnon ju pomiluje, što pokazuje da je u ovome slučaju pravda u ljudskim rukama. Ne dolazi ni do promjene u glavnom negativnom junaku Polinestu. On pred Agamemnonom opravdava svoj zločin lažima te ne spoznaje svoj grijeh. Umjesto emocije srdžbe koja vodi u ludilo, u ovoj drami prevladava tuga koja kada prelazi u srdžbu junakinju iz pasivnog stanja dovodi u aktivno te se početna nepravda ispravlja. Kao i u tragediji *Atamante* prevladavaju pojmovi poput pravde i grijeha, ali ističe se i odnos između časti i nedostatka časti kod muških likova te slobode i ropstva kod ženskih.

Miho Bunić Babulinov – *Jokasta*

Tragedija *Jokasta* Mihe Bunića Babulinova još je jedna od dubrovačkih senekijanskih renesansnih tragedija koje su prevedene s talijanskog. Radnja prati sukob između Eteokla i Polinika te pokušaj njihove majke Jokaste da sukobljenu braću pomiri. Jokasta Polinika poziva u dvor kako bi se sastao s bratom, ali ponovni susret braće ne završava pomirenjem, već još većom svađom. Osim sukoba između braće, tragedija obrađuje i Kreontovu dvojbu između privatnog i javnog. Naime, prorok Tiresija mu donosi vijest da zbog dobrobiti grada mora žrtvovati svojega sina Menečea. Iako, Kreont odbija taj zahtjev, Menečeo se sam ubija, a nakon smrti Eteokla i Polinika u dvoboju, Kreont preuzima vlast u Tebi. Tragedija završava tako da Kreont ne dozvoljava Antigoni da pokopa brata Polinika te nju i njenog oca Edipa progoni iz Tebe.

Kao i u tragediji *Atamante*, *Jokasta* prikazuje sukob unutar obitelji te sudionike toga sukoba možemo podijeliti na one koji pozitivnije vrednuju Eteokla, kao što je to Kreont, te na one koji pozitivnije vrednuju Polinika, kao što su to Antigona i Polinikov učitelj. Sukobljena braća gaje negativne emocije jedan prema drugome te nisu spremni na pomirenje. Polinik Eteokla naziva *hudim bratom* (II, 648) te *neprijateljem* (II, 648), a Eteoklo za njega upotrebljava atribute poput *tamniče zločesti* (II, 980) te *luđače bez svijesti* (II, 981). Obojica ipak pozitivno vrednuju majku, a između Antigone i Polinika je vidljiva posebna bratsko-sestrinska ljubav. Antigona od početka tragedije ističe da oba brata ne voli jednako, a njeno pozitivno vrednovanje Polinika tijekom radnje sve više raste, a tako se razvija i njena mržnja prema Eteoklu kojega opisuje animalnim atributom: *srce od zmije* (IV, 1994); *on ljući bi zmije* (V, 2790). Bratsko-sestrinska ljubav između Antigone i Polinika slična je ljubavi između Hele i Frisa u *Atamanteu* gdje se ona potvrđuje Frisovoj spremnosti da umre umjesto sestre. U ovoj tragediji Antigona svoju ljubav prema bratu dokazuje kršenjem Kreontova zakona i nastojanjem da pokopa bratovo tijelo. Za razliku od Antigone, Kreont pozitivnije vrednuje Eteokla, dok Polinika smatra neprijateljem jer s vojskom napada grad. On je, ujedno, i čuvar Eteoklove naredbe da se njegov brat nikada ne pokopa unutar gradskih zidina. Osim što na kraju Kreont preuzima ulogu vladara, on u tragediji ima i izraženu ulogu roditelja te se nalazi u sličnoj poziciji kao i Atamane, odnosno mora odlučiti između dužnosti prema puku i ljubavi prema svome djetetu. Za razliku od Atamantea, Kreont ne pristaje na to da žrtvuje sina te negativno vrednuje proroka Tiresiju kojemu govori: *laživče himbeni* (III, 1481) te *proroče hud i prik* (III, 1403). Posebno je zanimljivo kako Jokasta tijekom drame vrednuje svoje sinove. Ona na početku jednako voli oba sina, što potvrđuje riječima: *Er ki god dobude od sinov mojijeh boj, / sve s plača, jaoh, bude i*

s truda meni toj.(I, 162–163) Međutim, kada pokušava pomiriti sinove, pozitivnije vrednuje Polinika nego Eteokla te kritizira Eteoklovu požudu za vlašću. Na kraju drame kada ostaje bez obojice sinova, ona ih jednako pozitivno vrednuje što dokazuje svojim samoubojstvom. Posljednji koji vrednuje od pripadnika kraljevske obitelji je Edip. Upravo njegovo negativno vrednovanje sinova koji su ga zatvorili u tamnicu uzrok je sukoba među njima jer ih je on zbog tog čina prokleo. Ipak, na kraju tragedije kada mu Antigona nosi vijest o njihovoj smrti, on tuguje za njima što svjedoči o promjeni u njegovu vrednovanju.

Mjesto radnje je grad Teba koju većina likova negativno doživljava tijekom ratnoga sukoba. Polinikov učitelj Tebu opisuje na sljedeći način: ... *po gradu hoditi, kuda je puno sve / vojnika viditi, s oružjem gdje vrve; / a ino se ne čuje neg konji gdi vište, / i ljudi gdi zuje, i trublje strašne tve.* (I, 268–271) U opisu je vidljiv ratni kaos koji se negativno vrednuje kao i u Držićevoj *Hekubi*. Ipak, Tebu neki likovi pozitivno vrednuju, a jedan od njih je Polinik. Kada potajno ulazi u grad vidjeti majku, on pozitivno imenuje Tebu te ju ističe kao žuđen dom: *Rodni je grad ovoj, u kom mi svanu dan, / ovo je dragi moj od oca slatki stan...* (II, 532–533) Pozitivno vrednovanje Tebe najviše se ističe kod Menečea koji odlučuje žrtvovati vlastiti život za njegovu dobrobit: *Znajući ja kroz toj koliko pomoći / mogu grad rodni moj, ki ljubim svom moći, / neharan sin bih zвах vazda se njegov svud / kada mu ne bih dao tuj pomoći u si trud.* (IV, 2123–2125) U Menečevim riječima Teba ima šire značenje od samoga prostora, ona označava domovinu i sve njene stanovnike. Kao i u Držićevoj *Hekubi*, vidljivo je pozitivno vrednovanje prošlosti, a negativno sadašnjosti koja je obilježena ratom i krvoprolićem.

Pojmovi koji se najviše obrađuju u *Jokasti* su smrt, rat i mir, ljubav, starost i mladost te pravda i grijeh. Smrt se kao i u tragedijama *Atamante* i *Hekuba* pozitivno i negativno vrednuje. Pozitivnu vrijednost ona poprima kada predstavlja izlaz iz teškoga života. Takav prikaz smrti uočljiv je u Edipovom izboru da si ne oduzme život nakon što je saznao da je ubojica svoga oca, već da se oslijepi i nastavi živjeti s tom spoznajom. Život prema Edipovom sudu gori je od same smrti, a prema tome i stroža kazna za njegov grijeh. Smrt se pozitivno vrednuje i u situacijama kada se neki od likova žele žrtvovati za druge. To čini Menečeo koji odabire smrt za spas Tebana, a o tome govori i dvoranin koji svoju vjernost Jokasti dokazuje time da je spreman radi nje poći i u smrt: ... *ter ako višnja vlas dopusti, život moj / da mogu dat za vas, štedit ga ti nemoj, / neka svit mirno ođem pokonje ove dni, / veseo ter pođem u život ja vječni.* (I, 21–22) Ujedno, dvoranin prikazuje smrt kao vječni život što je prisutno i u prethodnim tragedijama. Smrt je negativno vrednovana kada ona označava smrt djece. Jokasta tako podcrtava negativno vrednovanje smrti svojih sinova samoubojstvom. Suprotstavljeni pojmovi

rat i mir čine okvir cijele tragedije, a najveće zagovornice mira u djelu su Antigona i Jokasta. Antigona čak u jednom dijelu ističe da bi za mir dala i svoj život: *...život bih za rada oć dat mir braći moj.* (I, 280) Isto tako i kor u izlaznoj pjesmi na kraju drugog čina ističe negativne strane rata u kojemu najviše stradava običan narod. Za razliku od tragedije *Atamante* u kojoj je ljubav i pozitivno i negativno vrednovana jer predstavlja i jedan od Atamanteovih grijeha te vodi u preljub, u *Jokasti* ističe se samo pozitivno vrednovana majčinska, očinska te bratsko-sestrinska ljubav. U djelu se obrađuje i sukob između starosti i mladosti koji je vidljiv u razgovorima Kreonta i Menečea. Kreont pozitivno vrednuje starost koja za njega označava mudrost te ističe kako mladi uvijek moraju slušati starije. Ipak, u djelu se starost povezuje i s krajem života te je nasuprot mladosti negativno vrednovana. Odnos pozitivno vrednovane pravde i negativno vrednovane nepravde koja vodi u grijeh sličan je kao i u tragediji *Atamante*. Pravda je i ovdje prikazana kao božanska sila čija se ispravnost ne propituje, a o tome govori i Tiresija: *Eto svi ki vele: nije pravde na nebi, / pamet cijele ne imaju u sebi.* (III, 1472–1473)

Tragedija *Jokasta* predstavlja ženskog protagonista koji, za razliku od Držićeve *Hekube*, ipak doživljava promjene u vrednovanju. Glavni počinitelji grijeha su i dalje muški likovi od kojih Eteoklo i Polinik ne mijenjaju svoj način vrednovanja, dok Edip negativno vrednovane sinove nakon njihove smrti pozitivno vrednuje. Emocije poput tuge i srdžbe nisu često izravno imenovane u djelu, iako se one mogu iščitati te uvijek nose negativno značenje. Kao i u ostalim tragedijama, ističu se pojmovi poput pravde, smrti i ljubavi, ali zanimljiv je odnos i između starosti i mladosti te rata i mira.

Sabo Gučetić Bendevišević – Dalida

Tragedija *Dalida* Sabe Gučetića Bendeviševića govori o ljubavi između mikenske kraljevine Dalide i latinskog kraljevića Orontea. Gučetić je ovu tragediju napisao služeći se dvama talijanskim tragedijama *Orbeccheom* Girolama Cinthija te *Adrianom* Luigija Grota koja obrađuje motiv ljubavi dvoje mladih iz dvije sukobljene obitelji koji će kasnije preuzeti William Shakespeare u svojoj drami *Romeo i Julija*. Radnja ove drame započinje tako što Dalida priznaje svojoj dojilji da je zaljubljena u Orontea te da s njim ima dvoje djece. Uskoro dolazi glasnik s vijешću da Oronte u dvoboju ubija Flaminia, ne znajući da je Dalidin brat. Dalida ipak oprašta Oronteu koji joj u ruke predaje svoj život. Kada Dalida saznaje da ju je njen otac zaručio za drugoga, meštar joj savjetuje da lažira svoju smrt napitkom od kojeg će samo zaspati. Oronte, kada je saznao o Dalidinoj smrti, na njenom grobu popije isti napitak koji je popila Dalida. Tragedija naizgled može imati sretan kraj, jer se i Dalida i Oronte probude te nastoje pobjeći. Međutim, u priču se uvlači Dalidina sluškinja Serinda koja je potajno zaljubljena u Orontea i nakon što je on odbije, ona mu se želi osvetiti tako da njihovu ljubav otkrije kralju. Kralj ih oboje primi u dvor te im obeća da će prihvatiti njihovu ljubav, ipak toga se ne drži te tragedija završava stravičnim krvoprolićem. Kralj ubija Orontea i njihovu djecu te njihove glave na pladnju poslužuje Dalidi. Ona u bijesu ubija oca, a kada to saznaje kraljica i ona počinu samoubojstvo.

U ovoj tragediji prikazani su i obiteljski odnosi na dvoru, ali i odnos prema protivničkom taboru. Iz prethodnih tragedija može se pretpostaviti da će pripadnici jednoga tabora negativno vrednovati pripadnike drugoga tabora. To se djelomično ostvaruje i u ovoj tragediji. Starica, kralj te kraljica negativno vrednuju kralja Izmara i cijelu njegovu vojsku, ujedno kraljica izrazito negativno vrednuje Orontea jer je on i ubojica njenoga sina te ga opisuje na sljedeći način: *Ah, krvniče puni jada, / ah, Oronte prem nemili...* (I, 712–713). Ipak, negativno vrednovanje pripadnika protivničkog tabora nije prisutno kod Dalide i Orontea koji jedan drugoga pozitivno vrednuju, a čak su jedan drugome na vrhu vrijednosne hijerarhije. Dalida činom oprosta dokazuje da joj je važnija Oronteova ljubav nego bratova, a Oronte pokušajem samoubojstva nakon Dalidine lažne smrti potvrđuje svoju ljubav prema njoj. U svim dosad obrađenim tragedijama majke i očevi uvijek pozitivno vrednuju svoju djecu pa čak i kada ih moraju žrtvovati. U ovoj tragediji i kraljica i kralj negativno vrednuju Dalidu jer prkosi njihovim zahtjevima. Ako pratimo kraljev način vrednovanja Dalide, uočiti ćemo da se on mnogo puta mijenja. Na početku drame kraljevo vrednovanje je neutralno, kada se Dalida odbija udati ono je negativno, a kada kralj misli da se Dalida ubila, on je pozitivno vrednuje i

oplakuje te na kraju kada shvaća da ga je pokušala prevariti, njegovo vrednovanje je izrazito negativno te prelazi u mržnju. I Dalida tijekom drame mijenja način kako vrednuje oca. Ona ga od početka drame pozitivno vrednuje, ali nakon Oronteova ubojstva ga najnegativnije vrednuje i ubija. Promjena u vrednovanju vidljiva je i kod sluškinje Serinde koja u tragediji na početku čuva Dalidinu tajnu te pozitivno vrednuje Orontea u kojeg je zaljubljena. Međutim, nakon što mu svoju ljubav priznaje i on je odbija, ona ga negativno vrednuje te mu se osvećuje: ... *a ja ću ljubav svu obratit u hud gnjiv, / i tvoje sve čine kralju ću rijet poč...* (III, 1975–1976)

U tragediji *Dalida* vrednovanju mjesta i vremena nije posvećeno puno prostora. Ističe se samo opis bitke koji donosi kraljica te njen komentar u kojemu ističe da nije mogla svjedočiti krvoproliću koje se odvijalo na bojnopolju:

*Kom dođe vrijeme pak, udari trublja već,
navali znano svak krvnika svoga sjeć,
jak vjetar dva plaha počnu se napirat,
tač vojske bez straha staše se udirat.
Tijem otle htjeh uteć, najbrže k vam doć
ne moguć gledat već žalosti zle toli.* (I, 610–615)

Iz navedenog opisa možemo zaključiti kako kraljica negativno vrednuje mjesto na kojem se bitka odvila, a to pokazuje i udaljavanjem s mjesta događaja. Od ostalih lokaliteta vrednuje se jedino mjesto na kojem je kralj ubio Orontea, a koje glasnik ovako opisuje: *Duboko toli tja pod zemljom jes zgrada / sunčan zrak gdi ne sja ni svjetlos nikada.* (V, 3201–3202) Iako vrednovanje prostora nije izravno navedeno, sam opis prostora u kojemu sunce nikada ne dopire doprinosi dojmu da će se na tom mjestu nešto tragično dogoditi.

Od pojmova koji se vrednuju u djelu treba istaknuti ljubav, grijeh, smrt, osvetu i oprost te slobodu i poslušnost. Ljubav je pojam koji se uvelike obrađuje u prvom činu ove tragedije tijekom razgovora Dalide i njene dojlje. Za Dalidu ljubav ima i pozitivne i negativne vrijednosti. Podvojeni osjećaji prema njoj vidljivi su u sljedećim stihovima: *Njeka je rados toj s kom mira ne bude / i neki nepokoj ki ljudi svu žude...* (I, 82–83); *...misal je ka brani i mori čovjeka, / i želja ka rani ranome bez lijeka...* (I, 86–87); *boles ugodna i mila* (I, 90). U opisu ljubavi spajanjem suprotno vrednovanih riječi poput *rados* i *nepokoj*, *braniti* i *moriti* te oksimorona *ugodna i mila boles* pojačava se neodlučnost u vrednovanju same ljubavi. Za Dalidu stoga ljubav prema Oronteu označava i opasnost, ali i slobodu te joj je važnija od ljubavi prema bratu i dužnosti prema roditeljima. Dojilja, pak, ljubav doživljava isključivo negativno.

Ona ljubav suprotstavlja pozitivno vrednovanoj slobodi i djevojačkoj čistoći koja je starici najvažnija. Ujedno, ljubav je za nju grijeh, a zaljubljenost ludost te Dalidu kori zbog njene ljubavne afere: *...a ti za ludosti zašla si s ljubavi, / za ku sve vrijednosti i svu čas ostavi.* (I, 180–181) O ljubavi u ovoj tragediji možemo zaključiti kako ona briše granice između dviju sukobljenih strana, ali i različitih staleža, o čemu nam govori Serindina ljubav prema Oronteu. Smrt u ovome djelu također se vrednuje i pozitivno i negativno. Kada ona ima pozitivan predznak, onda označava mogući izlazak iz bezizlazne i nepoželjne situacije, npr. Dalidina dojilja pozitivnije vrednuje smrt nego Dalidinu ljubav te komentira kako bi Dalidi bilo bolje umrijeti nego se prepustiti ljubavi s neprijateljem. Smrt se u pozitivnom kontekstu prikazuje i kao nov život. To mišljenje zastupa kraljev savjetnik kada kralja nastoji utješiti nakon smrti njegove djece: *Ako su život svoj vodili pravedan, / uživaj, er zatoj raj je njim vječni dan...* (IV, 2378–2379) Smrt je negativno prikazana kada je izrečena kao prijetnja, npr. kada kralj prijete Dalidi smrću ako ne poslušna njegove naredbe te kada ona označava zločin i grijeh, što se odnosi na Oronteovo ubojstvo Dalidina brata i kraljevo krvoproliće na kraju drame. Brojni likovi u ovoj tragediji počinjavaju grijeh te je on uvijek negativno vrednovan. Ipak, za Dalidinu i Oronteovu pogrešku, starica i savjetnik imaju opravdanje, odnosno, za to okrivljavaju njihovu mladost. Kraljev zločin, s druge strane, svi likovi osuđuju pa ga možemo smatrati i najtežim grijehom. Čin grijeha uvijek izaziva dvije moguće reakcije koje se tematiziraju u djelu, a to su osveta i oprost. Likovi koji se u tragediji osvećuju su Serinda, kralj i Dalida. Za kralja osveta je sredstvo kojim nastoji uspostaviti pravdu, iako ostali likovi takav način osuđuju. Oni koji zastupaju oprost su savjetnik i dojilja. Iako se Dalida na kraju osvećuje svome ocu, ona ne osjeća zadovoljstvo nakon toga čina, već spoznaje njegovu besmislenost: *Čemu, vajmeh, bi osveta / i od krvi sej prolitje, / kad u prvo nije moć bitje / vratit drage me opeta?* (V, 3535–3538) Prema tome, osveta se u ovome djelu negativno vrednuje, dok se oprost predstavlja kao pozitivna mogućnost rješenja sukoba koja se ipak ne ostvaruje jer ovo djelo završava tragično. Još su dva suprotstavljena pojma važna za ovo djelo, a to su sloboda i poslušnost. Dok poslušnost zastupaju kralj i kraljica, Dalida, njen brat Flaminio te Oronte daju prednost slobodi. Upravo se u različitom načinu vrednovanja ovih dvaju pojmova mogu iznijeti zaključci o mladosti i starosti. Mladi privilegirajući slobodu zapadaju u nevolje, dok stari zagovarajući poslušnost počinjavaju grijeh. Kao što je već spomenuto, ostali likovi u tragediji opravdavaju mlade, a kude djela starih, stoga se sloboda pozitivnije vrednuje od poslušnosti.

Dalida donosi priču o snažnoj protagonistici koja se protivi ustaljenim vrijednostima, ali koja i griješi. Spoznaja o besmislenosti osvete koju Dalida na kraju drame otkriva, slična je

Atamanteovoj spoznaji. Ujedno, u ovome djelu lik kralja razlikuje se od ostalih likova jer smrću želi kazniti svoju djecu za neposlušnost. U ostalim tragedijama mladost se često povezivala s nevinosti, a u ovome djelu to nije slučaj. Mladi se protive želji svojih roditelja te za to bivaju kažnjeni, oni griješe, ali se njihov grijeh opravdava njihovim neznanjem. Osim ljubavi, smrti i grijeha o kojima govore i ostale renesansne tragedije, *Dalida* se kao i *Atamante* bavi pitanjem oprosta i osvete te prednost daje oprost.

Dominko Zlatarić – Elektra

Dominko Zlatarić svoju je *Elektru* preveo izravno s grčkog jezika o čemu govori u posveti Jurju Zrinskom. Prema tome, *Elektra* pripada klasično-aristotelovskom tipu tragedije, za razliku od drugih dubrovačkih tragedija koje su prevedene s talijanskog i pripadaju senekijanskom tipu. Po uzoru na antiku, ova tragedija nije podijeljena na činove, a govori o Orestovoj i Elektrinoj osveti majci i njenom ljubavniku koji su ubili njihova oca Agamemnona. Tragedija započinje kada Oresto govori učitelju da donese lažan glas o njegovoj smrti. Zatim dolazi na scenu Elektra koja plače zbog očeve smrti i svoje sudbine te ju kor nastoji utješiti. Ona prigovara svojoj sestri Krisotemi što je poslušna majci i što ne tuguje za ocem. Krisotema je svjesna da je tuga može odvesti u nemilost te predlaže Elektri da prestane tugovati jer je majka i Egist žele protjerati s dvora. U sljedećoj sceni Klitemnestra opravdava svoj čin time što je Agamenon žrtvovao njenu kći Ifigeniju, ali Elektra ne prihvaća njena opravdanja. Tada dolazi glasnik koji donosi vijest o Orestovoj smrti. Elektra nagovara Krisotemu da se zajedno osvete, ali ona to odbija. Oresto s učiteljem dolazi prurušen u dvor noseći vlastitu urnu. Kada ugleda Elektru kako plače za njim, on joj se otkriva te joj povjerava svoj plan. Tragedija završava Orestovom osvetom i ubojstvom Klitemnestre i Egista.

U središtu ove tragedije je obiteljski sukob koji dijeli obitelj na dvije suprotstavljene strane koje se negativno međusobno vrednuju. Elektra i Oresto negativno vrednuju majku i njenog ljubavnika Egista zato što su ubili njihova oca, a Egist i Klitemnestra negativno vrednuju brata i sestru jer im oni predstavljaju opasnost i prijetnju od moguće osvete. Elektra o majci ovako govori: *Jer ona da nije bezočna rođena / i čudi zlobnije neg nijedna od žena...* (515–516) Dok Elektra majku opisuje kao najzlobniju, svojega brata Oresta doživljava kao jedini spas i izlaz iz nepovoljne situacije: *Ja čekam Oresta da me njih slobodi, / duše mi već nesta u ovoj nezgodi...* (353–354) Bratsko-sestrinska ljubav koja je vidljiva između Elektre i Oresta slična je ljubavi između Hele i Frisa u tragediji *Atamante*. Za Elektru Oresto se nalazi na najvišem

mjestu na njenoj vrijednosnoj hijerarhiji te kada saznaje o njegovoj smrti, nudi svoj život u zamjenu za njegov. Jedino Krisotema potpuno ne pripada ni jednoj sukobljenoj strani. Ona negativno vrednuje očevo ubojstvo, ali zbog straha ne iznosi svoje nezadovoljstvo i tugu. Elektra joj zbog toga i prigovara, negativno vrednujući njeno ponašanje: *Ne bih ja nikako mogla se vik sniziti / da njima prem tako podložna budem biti...* (419–420) I kor koji se sastoji od mikenskih žena pozitivno vrednuje Elektru, a negativno Klitemnestru, što je vidljivo u atributima koje joj pripisuju, kao što su *mater huda* (171) i *krvnica mati* (175).

Mjesto radnje je kraljevski dvor u Mikeni te se on i sama Mikena negativno vrednuju. Orestov učitelj na početku drame ovim stihovima opisuje mikenski dvor: *Mičenu gledaš, grad svršeno bogati, / i tvojijeh starijeh dvor ovi pun nesvijesti, / pun smrti, nerazbor u kom se namjesti...* (12–14) Iz stihova je uočljivo da učitelj negativno vrednuje mikenski dvor zbog njegovih vladara koji u njemu vladaju. Zbog istog razloga i Elektra negativno opisuje dvor te ga naziva *nevoljnom kućom ovom* (124). I Klitemnestra u trenutku kada je Oresto pokušava ubiti negativno vrednuje dvor: *O kućo, sad drazijeh / u tebi ovdje ni, krvnika s' puna zlijeh.* (1611–1612) Iako je za Elektru vrijeme u kojem vladaju Egist i Klitemnestra negativno obilježeno, ona trenutak kada prepozna Oresta pozitivno vrednuje što je vidljivo u ovome stihu: *O danu čestiti!* (1401) Za Elektru i Oresta sadašnjost na kraju drame i budućnost vrlo su pozitivno obilježene jer su se uspjeli osvetiti i uspostaviti pravdu.

Pojmovi koji se vrednuju u ovome djelu su ljubav, grijeh, pravda, osveta, smrt te emocije tuge i srdžbe. Ljubav je prisutna u dva oblika, kao bratsko-sestrinska koja se pozitivno vrednuje i kao strastvena ljubav između Klitemnestre i Egista koja je negativno označena. Upravo Elektra kao najveći majčin grijeh smatra bračnu nevjeru pa tako i njenu ljubav prema Egistu negativno doživljava. U ovoj tragediji govori se o trima grijesima koji se negativno vrednuju. Osim već spomenute Klitemnestrine bračne nevjere, prisutno je i Agamemnonovo ubojstvo koje negativno vrednuju Elektra i Oresto te Agamemnonovo žrtvovanje Ifigenije koje negativno vrednuje Klitemnestra. Za svaki grijeh i počinjenu nepravdu nužno je ponovno uspostaviti pravdu. U ovome djelu pravda se ostvaruje osvetom, baš kao i u Držićevoj *Hekubi*. Kada Elektra nagovara Krisotemu da se osveti majci, ona pozitivno vrednuje osvetu te ističe kako će pomoću nje ostvariti slavu i slobodu: *Toli svjet vazmeš moj, jedno ćeš slavu steć, / mrtva oca tolikoj i brata još ljubeć; / a drugo, jak na svit slobodnom nazvana...* (1115–1117) O nužnosti osvete kojom se kažnjava za grijeh te uspostavlja pravda govori i Oresto: *Pravo je ludijeh strt ki pravde ne scine; / zač, kad bi svak za grih život svoj tač gubil, / ne bi svit tolicih napunjen zloba bil.* (1722–1724) Kako se u ovoj tragediji doživljava smrt, najbolje je vidljivo u sceni kada

glasnik donosi vijest o Orestovoj smrti. Klitemnestra i Elektra tu vijest doživljavaju na potpuno različiti način zato što različito vrednuju i samog Oresta. Za Klitemnestru Orestova smrt označava olakšanje te ju ona pozitivno vrednuje, dok za Elektru ona nosi veliku tugu te ju ona najnegativnije vrednuje. Ujedno, dok Elektra tuguje zbog bratove smrti, pozitivno vrednuje vlastitu smrt te ju priželjkuje: *Da budem umrili velmi se veselim, / trud mi je živiti, već život ne želim.* (961–962) Emocija tuge najviše je vidljiva kod Elektre. Za nju izražavanje tuge kroz plač označava i žaljenje za mrtvim ocem, ali i čin pobune. Upravo zbog njenoga plača, majka joj prijete izgnanstvom. Osim tuge, Elektra osjeća i srdžbu te ju na nju upozorava kor koji srdžbu povezuje s ludošću i negativno ju vrednuje: *Cić boga vlas ne daj srdžbi da t' smeta svis...* (435)

U tragediji *Elektra* ni jedan lik ne mijenja način svojega vrednovanja tijekom drame. Podijeljenost na dvije suprotstavljene strane koje ovisno o svome položaju vrednuju druge vrlo je oštra i očita. Jedino je Krisotemino vrednovanje prikriveno i nejasno. Za razliku od *Dalide*, u ovoj tragediji osveta je pozitivno vrednovana te se predstavlja kao nužno sredstvo uspostavljanja pravde. Ovu tragediju od ostalih do sada obrađenih tragedija u ovome radu, razlikuje i njen završetak jer on za glavne junake nije potpuno tragičan. Na kraju pravda se uspostavlja kažnjavanjem počinitelja grijeha, a ti počinitelji nisu sami protagonisti, već njihovi antagonisti. Zbog toga, nije potrebno da likovi mijenjaju svoj način vrednovanja jer oni koji su griješili ne trebaju doživjeti spoznaju ni pokajanje. To može biti i ključna razlika između senekijanskog i klasično-aristotelovskog tipa tragedije. U senekijanskom tipu naglasak je na psihološkom razvoju protagonista, a kroz taj razvoj nužna je i promjena u njegovom vrednovanju.

Pitanje vjerodostojnosti u ostalim dubrovačkim renesansnim tragedijama

Lik kojemu čitatelj u Držićevoj *Hekubi* najmanje pridaje povjerenje je Polinesto. On je izdao Trojance zbog osobnih razloga, odnosno zlata i njegova vjerodostojnost se tijekom drame cijelo vrijeme osporava. Konačna Agamemnonova presuda u korist Hekubi dokazuje Polinestovu prijetvornost. Mnoge likove možemo podijeliti s obzirom na pripadnost grčkom ili trojanskom taboru. Tako će Hekuba i Polidorov duh negativno vrednovati Grke, a Uliks Trojance. Njihovo vrednovanje uvjetovano je njihovim položajem, ali i osobnim razlozima. Hekuba negativno vrednuje Grke zbog toga što žele ubiti njenu kći, ali i zato što je zbog njihove pobjede od kraljice postala robinja, a Polinesto ih negativno vrednuje jer su oni ubili njegova brata Hektora te razorili Troju. Uliks, također, negativno vrednuje Trojance zbog osobnih razloga te vjernosti svome taboru pa odbija pomoći Hekubi, iako mu je ona ranije spasila život. Kao važnije od života djevojke ističe iskazivanje časti umrlim grčkim junacima jer i on sam teži tome da ostvari velika djela kao što je ostvario Ahilej. Svi navedeni likovi vrednuju očekivano svojoj poziciji te vođeni osobnim razlozima pa su nedovoljno objektivni za ulogu pripovjedača. Čak i kor u ovoj drami predstavlja skupinu Trojanki te je stoga neobjektivan. Ujedno, kor u ovoj drami nije samo komentator događaja, već utječe svojim akcijama na druge likove što se pokazuje u završnom činu kada Trojanke osljepljuju Polinesta i ubijaju mu sinove. Prema tome likovi koji bi bili najvjerodostojniji su oni koji nadilaze svoje osobne želje i etničku pripadnost kojom su određeni, a to su Hekubina kći Poliksena te kralj Agamemnon. Poliksena, iako ima razloga da negativno vrednuje Grke koji je žele ubiti, pristaje žrtvovati se na Ahilejevom grobu jer je dala prednost vrednovanju ideja nego protivničkog tabora. Naime, Poliksena je činom žrtvovanja pokazala da slobodu najpozitivnije vrednuje i upravo takvo vrednovanje slobode utjecalo je na njenu neočekivanu odluku. Kroz tragediju pojam slobode je jedan od najvažnijih i najpozitivnijih pojmova te njemu teže svi ženski likovi, a jedino ga Poliksena ostvaruje. Prema tome, Poliksena je lik koji se ističe od drugih likova, iako nije glavna junakinja te zbog njene vrijednosne ljestvice koja je u skladu s temeljnim vrijednostima u djelu čitatelji joj mogu vjerovati više nego drugim likovima. I Agamemnon djeluje protivno očekivanja koja mu njegova pozicija nameće. On se u djelu postavlja kao neutralan sudac koji presuđuje u korist ratne zarobljenice, a ne miljenika grčke vojske. Upravo njegova funkcija sudca govori o njegovoj pravednosti te zbog nje možemo ga smatrati dostojnom zamjenom epskome pripovjedaču.

U tragediji *Jokasta* Mihe Bunića Babulinova svi pripadnici kraljevske obitelji na temelju subjektivnih razloga vrednuju ostale likove. Ipak, osim što Antigona pozitivno vrednuje

Polinika zbog veće privrženost njemu, ujedno ga pozitivno vrednuje jer smatra da mu je počinjena nepravda. Kreont isto tako pozitivno vrednuje Eteokla jer ga doživljava kao branitelja grada. Prema tome, poimanje pravde uvelike utječe na vrednovanje svih likova. Likovi koji nadilaze svoje subjektivne želje su Menečeo, Tiresija te kor. Menečeo kao i Poliksena u Držićevoj *Hekubi* dobrobit mnoštva stavlja ispred svojih potreba te time potvrđuje Božju poziciju kao onu koja upravlja svim događajima. On ocu Kreontu govori da je razuman onaj koji se božjoj volji pokori: *Tko je višnjim poslušan, razuman velmi je.* (III, 1569) Razum se pokazuje kao jedan od ključnih pozitivno vrednovanih pojmova na vrijednosnoj ljestvici u djelu, prema tome Menečeo se kao njegov zagovornik dokazuje kao vjerodostojniji od ostalih likova. Uz njega i Tiresija se ističe po svojoj objektivnosti. Prorok se predstavlja kao božji glasnik koji nastoji uspostaviti pravdu: *Eto svi ki vele: nije pravde na nebi, / pamet cijele ne imaju u sebi.* (III, 1472–1473) Ujedno, Tiresija je predstavnik naroda, baš kao i kor koji u svojim izlaznim pjesmama progovara o antiratnoj tematici te božjem skladu koji svime upravlja. Prema tome, Tiresija, kor te Menečeo se ističu kao najvjerodostojniji likovi u ovoj tragediji. Kor, kao i u tragediji *Atamante*, može zamijeniti pripovjedača jer ne pristaje na stranu niti jednoga suprotstavljenog tabora te se njegova vrijednosna ljestvica na čijem vrhu se nalazi božanska pravda i ljubav poklapa s temeljnim vrijednostima u djelu.

U tragediji *Dalida* Sabe Gučetića Bendeviševića kralj je lik kojemu čitatelj pridaje najmanje povjerenja. Razlog tome je njegova prijetvornost. Kralj se pred savjetnikom te Oronteom i Dalidom pretvara da je oprostio svojoj kćeri te svako vrednovanje koje je upućeno Dalidi i Oronteu može se smatrati lažnim. Ostali pripadnici kraljevske obitelji vjerodostojno slijede svoja uvjerenja, iako su ona nastala na subjektivnim temeljima. Kraljica prema tome negativno vrednuje Orontea jer ga doživljava kao neprijatelja i ubojicu svojega sina. Kao što je već spomenuto, Dalida i Oronte jedini pozitivno vrednujući jedan drugoga protuslove pravilu prema kojemu se pripadnici suprotstavljenih tabora međusobno negativno vrednuju. Međutim, i takvo odstupanje uzrokovano je osobnim ljubavnim razlogom. Dalida, ipak, u trećem činu zagovara božanske zakone ispred ljudskih i zemaljskih odredbi kada se protivi očevoj naredbi da se uda. Ona ističe: *Ne poznam majko ma, većega nikoga / nada mnom neg sama jednoga zgar Boga.* (III, 1504–1505) Postavljajući Boga koji je na strani ljubavi iznad roditeljskih i kraljevskih dužnosti, Dalidina vrijednosna hijerarhija postaje bliska vrijednostima koje ističe još jedan lik u djelu, a to je savjetnik Morfad. On objektivno sagledava obiteljsku situaciju te savjetuje kralju da oprost Dalidi i Oronteu. Kao razlog navodi kako je milost čin za kojega Bog nagrađuje čovjeka: *Čin' kripos u tebi da srce primože / toj dilo na nebi tve ime dvić može. /*

Krivinu izmjeri slabom njih mladosti, / Orontu i kćeri ter smiljen grih prosti. (V, str. 506) Prema tome, božanski zakoni mogu se povezati s ljubavi i milosrđem, a zemaljski sa srdžbom i osvetom. Kako savjetnik ne zastupa vlastite interese te se njegova vrijednosna hijerarhija poklapa s temeljnim pozitivnim vrijednostima u djelu, možemo ga smatrati najvjerodostojnijim likom. Objektivnost je vidljiva i kod kora, ali u ovome djelu on ima vrlo malu ulogu i rijetko se pojavljuje. Njegova funkcija je uglavnom komentatorska te negativno vrednuje kraljev čin, ali i Dalidino ubojstvo oca.

U tragediji *Elektra* likovi su podijeljeni na dvije sukobljene strane koje svoje vrednovanje temelje na osobnom iskustvu i poziciji koju zauzimaju. Ipak, drama cijelo vrijeme predstavlja Elektru i Oresta kao pozitivne likove koji nastoje zadovoljiti pravdu, a tome uvelike pomaže kor mikenskih žena koje su na Elektrinoj strani. On tijekom radnje cijelo vrijeme tješi Elektru i savjetuje joj da se ne prepusti tuzi i srdžbi, već da svoju sudbinu povjeri u Božje ruke: *Uzdaj se, kćerice, uzdaj. Velik je bog ki zgar / sve vidi na svit saj i vlada svaku stvar. / Pusti gnjiv njemu tvoj i srdžbe velike, / odveće ter nemoj navidit krvnike...* (227–230) Kor negativno vrednuje pretjerane emocije koje mogu odvesti u ludilo pa možemo zaključiti da je on na strani razuma. Iako nije objektivan i negativno vrednuje Klitemnestru, ipak se pojavljuje kao komentator zbivanja te obavlja i funkciju osporavanja u kojoj se protivi nametnutoj društvenoj normi i postojećoj vlasti te se solidarizira s junakinjom. Upravo njegovo vrednovanje utječe na čitateljevu procjenu događaja i opravdavanje Elektrine i Orestove želje za osvetom. Stoga, iako kor nije objektivan, on je ipak vjerodostojan te mu čitatelj zbog toga pridaje povjerenje, baš kao i likovima na čijoj je on strani.

Aksiološki potencijal dubrovačke renesansne tragedije

Nakon što su se u radu aksiološki analizirale sve dubrovačke renesansne tragedije, važno je istaknuti zapažanja koja su uočena u svim do sada navedenim tragedijama. Ona će nam omogućiti da izvedemo zaključke o aksiološkom potencijalu tragedije kao književnog žanra te da potkrijepimo pretpostavke koje smo iznijeli na početku ovoga rada.

U uvodu o poetičkim obilježjima renesansne tragedije navedeno je kako tragedija prikazuje ljude u akciji koji su „bolji od nas“, a koji su ipak zbog neke tragične pogreške ili *hamartie* završili tragično. Ujedno, tragedija, za razliku od komedije, progovara o važnim događajima poput ratova i borbe za vlast te je u renesansi njena građa najčešće preuzeta iz mitova, zbog čega su njeni likovi uglavnom pripadnici kraljevskog staleža. I u tragedijama o kojima smo govorili možemo potvrditi navedene postavke. U svim dubrovačkim renesansnim tragedijama riječ je o prikazu sukoba unutar kraljevske obitelji koji se onda odražava i na cjelokupno stanje kraljevstva, a radnja je često popraćena i ratnim sukobom. Likovi u tragedijama uvijek vrednuju s obzirom na svoju poziciju koju zastupaju u tom sukobu te je uvijek očekivano negativno vrednovanje suprotne strane. Upravo kroz različita vrednovanja koja sudionici sukoba iskazuju, sukob se razvija i zaoštava do trenutka njegovog naglog rješenja koji je praćen tragičnim događajem, što je u skladu i s odrednicama i težnjama tragedije kao žanra. Sukob se ne može razriješiti pomirenjem sukobljenih strana jer mu to ne dopušta sam tragični žanr. Ipak, u svakoj analiziranoj tragediji postoje likovi koji ne zastupaju niti jednu stranu te koji svoje vrednovanje ne temelje na poziciji u sukobu. Takvi likovi su, na primjer, kor u *Atamanteu* i *Elektri*, kralj Agamenon u *Hekubi*, Tiresija u *Jokasti* te savjetnik Morfede u *Dalidi*. Upravo se ovi likovi zbog svojeg odudaranja od očekivanog vrednovanja doimaju vjerodostojnijima i objektivnijima. U dubrovačkim renesansnim tragedijama uočena je promjenjivost u protagonistovom vrednovanju. Upravo te promjene u vrednovanju govore o dinamičnosti samih glavnih likova, što je posebno karakteristično za senekijanski tip tragedije koji je usmjeren na psihološki razvoj protagonista, odnosno razvoj njegove psihološke i emocionalne krize koja vodi u stanje ludila. U tragedijama prevladavaju negativne vrijednosti, a to je vidljivo i u samom oslovljavanju likova. Negativno vrednovani atributi koji se najčešće pripisuju suprotnoj strani poput pridjeva hud, proklet, zao, imenica krvnik, neprijatelj, luđak te animalnih usporedbi, najčešće sa zmijom i lavicom, uvelike prevladavaju. Od pozitivnih atributa najčešće se pojavljuju pridjevi drag i mio te se oni pridaju majci, ocu, sinu, kćeri, bratu i sestri, ali oni su prisutni u puno manjem broju.

U svim renesansnim dubrovačkim tragedijama uočeno je negativno vrednovanje prostora, a ono se najviše odnosi na grad u cjelini te na prostor dvora. Upravo negativno vrednovan prostor doprinosi tragičnom tonu, a najčešći opisi prostora povezani su s ratnom atmosferom ili određenom prirodnom katastrofom, kao što je to glad u tragediji *Atamante*. Takve opise najčešće donosi kor koji kao predstavnik većine nastoji upozoriti na tešku situaciju kroz koju prolazi puk. U svim navedenim tragedijama prisutno je negativno vrednovanje vremena, iako se prošlost u mnogim djelima pozitivno vrednuje.

Kako tragedija govori o važnim događajima, tako se u njoj obrađuju neki od temeljnih egzistencijalnih pojmova i ideja. Pojmovi su najčešće bili raspoređeni u suprotstavljene parove poput: nepravde (grijeha) i pravde, milosti i osvete, razuma i ludila, slobode i ropstva te rata i mira. Ipak, zbog obilježja žanra, likovi u tragedijama između dvije krajnosti uvijek biraju pojam koji se negativno vrednuje. Početno stanje tragedije uvijek je obilježeno nepravdom, ratom i ludilom te se kroz radnju nastoji uspostaviti stanje pravde, mira i razuma. Ipak, zanimljivo je da se stanje pravde u tragediji ostvaruje ponovnim odabirom negativno vrednovanog pojma, a to je osveta. Božica Juno se osvećuje Atamanteu zbog bračne nevjere, Hekuba se osvećuje Polinestu, Edip svojim sinovima, iako to čini nenamjerno, Dalida svome ocu te Elektra i Oresto svojoj majci i njenom ljubavniku. Osveta, iako je u mnogim tragedijama negativno opisana, nužna je za uspostavljanje pravde. Prema tome, navedene binarne opreke nisu isključivo pozitivno ili negativno određene. I u Atamanteovom ludilu uočeni su razumni zaključci koji ga vode konačnoj spoznaji, Dalida odabirom ropstva ljubavi umjesto djevojačke slobode nastoji postići neovisnost od kraljevskih dužnosti i odgovornosti prema roditeljima, a Hekuba nastojeći zadovoljiti pravdu čini nepravdu Polinestovim sinovima koji su potpuno nevini. Upravo ove tragedije osim o važnim događajima i temeljnim pojmovima koji sačinjavaju čovjeka, govore i o nemogućnosti jasnog određenja nekog pojma kao pozitivnog ili negativnog. To potvrđuju i oni pojmovi koji se različito vrednuju ovisno o značenju koje nose, poput smrti ili ljubavi koja ako označava majčinsko-očinsku ili bratsko-sestrinsku ljubav nosi pozitivan predznak, a ako označava onu strastvenu, tada predstavlja grijeh. Ipak, način na koji su određeni likovi doživjeli ove pojmove i odredili ih kao pozitivne ili negativne uvelike utječe na njihove postupke i reakcije. Stoga, smještanje suprotstavljenih pojmova na pozitivniji ili negativniji dio ljestvice vrijednosti nužno je za bolje razumijevanje djela.

Iako smo na početku dali pretpostavku da u tragedijama, za razliku od komedija, neće postojati nesklad između misli likova i njihovih iskaza, ipak u nekim je tragedijama on prisutan. On se najviše ističe u liku Polinesta u *Hekubi*, ali i kod Hekube kada nastoji Polinesta namamiti

u zamku te u liku kralja Atrija u *Dalidi*. Zbog toga, ti su likovi najmanje vjerodostojni. Na ljestvici vjerodostojnosti protagonisti tragedija nalaze se uvijek na samome dnu jer oni gotovo uvijek mijenjaju način svoga vrednovanja tijekom djela. Kao najvjerodostojniji i kao moguće zamjene za pripovjedača u djelu su kor te likovi poput proroka, savjetnika i svojevršnih sudaca. Svi oni zagovaraju opće i javno dobro, a ne subjektivne želje i potrebe, vrijednosti za koje se zalažu su mir i oprost, nasuprot ostalih likova koji ističu osvetu. Ujedno, zastupaju pravdu koju predstavljaju kao Božju volju koja upravlja svim ljudima i događajima. Oni najčešće objektivno sagledavaju sukob te suosjećaju sa svim njegovim sudionicima, ali ipak i oštro kritiziraju počinitelje tragičnog čina. Iako su likovi u tragedijama najčešće aristokratskog podrijetla, ovime je dokazano kako su i likovi nižeg staleža uvelike važni za radnju tragedije, a pogotovo za analizu njenog vrijednosnog potencijala, jer oni zbog svoje vjerodostojnosti i objektivnosti uspostavljaju hijerarhiju vrijednosti kojoj djelo nastoji težiti.

Aksiološka analiza dubrovačkih renesansnih komedija

Marin Držić – *Tripče de Utolče*

Komedija *Tripče de Utolče*, u nekim izdanjima naslovljena kao *Mande*, nije sačuvana u cijelosti. Naime, prvi čin i dio drugog čina su izgubljeni, ali to ne utječe na razumijevanje aksioloških odnosa u djelu. Milovan Tatarin ističe kako je vjerojatno izvedena 1553. godine kao privatna predstava te da je zbog sadržaja i vulgarnijeg jezika njena izvedba povezana s pokladama, a ne pirom (Tatarin 2010: 753). Neki povjesničari književnost, poput Frana Čale, ovu Držićevu komediju vrednuju kao njegovo slabije djelo. Čale *Tripčetu* zamjerava nedostatak kritičke aluzivnosti na društvene prilike te nedovoljnu psihološku razrađenost likova (Čale 1979: 125, prema Fališevac 2009: 121). Međutim, Dunja Fališevac pobija njegove primjedbe te ističe kako je ova komedija „oštra analiza muško-ženskih odnosa, koja neprijeporno problematizira instituciju braka, bračne odnose i licemjerje koje u tim odnosima vlada.“ (Fališevac 2009: 121) Komedija je smještena u Kotar te govori o Tripčetu kojega njegova žena Mande vara s Dubrovčaninom. U Mandu su zaljubljeni i pedant Krisa te Lone de Zauligo koji preko svodnice Anisule žele dogovoriti sastanak s njom, a za njom luduje i Turčin koji na kraju drame otkriva da je Mandin izgubljeni brat. Sačuvani dio komedije započinje dogovorom Anisule i Mandine sluškinje Kate da prevare starog Lonu koji misli da će se naći s Mandom. Umjesto Mande, u kući je sakrivena Kata koja želi Lonu optužiti za silovanje kako bi od njega dobila miraz. Taj plan joj i uspijeva te Lonu odvedu u tamnicu. Za to vrijeme Tripče je zatvoren u svojoj kući i obučen u Mandinu haljinu jer mu je ona ukrala odjeću kako bi se neprimjetno sastala s ljubavnikom. On sluti njenu prevaru te uz pomoć Jeđupke, koju je pozvao kako bi izliječila njegovu kilu (odnosno bruh), kroz prozor bježi iz kuće. Anisula, osim što je nasamarila Lonu, ujedno želi pomoći i Krisinoj ženi Džovi. Ona obeća Krisi da će se sastati s Mandom, ali na kraju on se sastane sa svojom ženom. Tripče je načuo taj njihov razgovor te odluči pozvati svojtu kako bi pred njom razotkrio Mandin preljub. Međutim, nakon što je svojta pretresla kuću i otkrila da je riječ o Krisi i Džovi, Tripče priznaje svoj poraz i moli Mandu za oprost. Lone na kraju ne biva osuđen na smrt, već saznaje da mu je Kate kći. Komedija završava slavljem i pomirenjem u Tripčetovoj kući.

Objekti vrednovanja u komediji *Tripče de Utolče* Marina Držića

Vrednovanje likova

U komediji *Tripče de Utolče* likovi se međusobno vrednuju ovisno o bračno-ljubavnom odnosu, staleškom položaju te nacionalnom/regionalnom određenju kojemu pripadaju.

Likovi koji vrednuju na temelju bračno-ljubavnog odnosa su Tripče, Mande, pedant Krisa, Džove, Lone de Zauligo te Turčin. Lik koji se od ovih navedenih likova najviše ističe je Tripčetova žena Mande. Ona ujedno povezuje sve navedene likove u ljubavne trokute te ih potiče na djelovanje. Ipak, dok se Krisa, Lone i Turčin tijekom drame bore za njenu ljubav, ona se tajno sastaje s jednim Dubrovčaninom koji se u komediji kao lik ne pojavljuje. Manda njega pozitivno vrednuje, a to vrednovanje dolazi najviše do izražaja kada ga uspoređuje sa svojim mužem Tripčetom kojega često naziva *sramoto moja* (III, 236 str.). Možemo zaključiti da je Manda njen muž na dnu vrijednosne hijerarhije, iako negativno vrednovanje Tripčeta ne pokazuje osjećaj mržnje, niti Tripče Manda predstavlja životnu prijetnju, kao što su to predstavljali negativno vrednovani likovi u dubrovačkim tragedijama. Mande negativno vrednuje muža jer ju svojim ponašanjem i pijanstvom sramoti, a najčešće to negativno vrednovanje iskazuje ruganjem i samosažaljenjem. Primjer njenog nezadovoljstva Tripčetom vidljiv je u razgovoru s njihovim prijateljem Kerpom: *Kerpe, ja zao život š njime živem; a grube riječi govori: pjan je nješto snil, ter me sramoti.* (III, 241) Jedina prava prijetnja koju Tripče predstavlja Manda je ta da razotkrije njenu bračnu nevjeru. Ipak, Manda uspijeva nasamariti svojega muža, a dobiva i podršku okoline. Na kraju drame, kada je Tripče moli za oprost, ona ga poziva u kuću te je u toj gesti vidljiva promjena u njenom vrednovanju pa Tripče više nije najnegativnije određen. Osim te promjene vezane uz Tripčeta, Manda mijenja način na koji vrednuje Turčina. Kada joj on izjavljuje ljubav, ona ga isključivo negativno vrednuje: *Jaoh, tužna! Mahnit je ovi Turčin. – Kata, zatvori kuću.* (V, 255) Međutim, kada saznaje da joj je on brat, ona ga pozitivno vrednuje nazivajući ga: *brajane dragi* (V, 256).

Sva tri Mandina udvarača vrednuju na sličan način. Oni najpozitivnije vrednuju Mandu, a najnegativnije svoje protivnike. Pedant Krisa prvi se put pojavljuje na sceni negativno vrednujući svojeg protivnika nazivajući ga *furcifer sikofanta* (lat. *klevetnički obješenjak*) te lopovom, odnosno *sceleste* (lat.) (II, 229). Iako, zbog nesačuvanosti prvoga čina ne možemo točno odrediti s kim je pedant bio u svađi, možemo jedino pretpostaviti da je riječ o Loni koji preko svodnice Anisule dogovara sastanak s Mandom. Pozitivno vrednovanje Mande uočljivo je u pedantovim pjesničkim pokušajima te njegovoj ljubavnoj zanesenosti i ushićenju koje je

vidljivo u isprekidanim i nedorečenim izjavama: *E, Mandu koju ja toliko..., za koju..., za ku bih, ...ka mene jur vodi svezana za grlo.* (II, 232) I Turčin u dramu ulazi na sličan način kao i pedant Krisa. On nizom uvreda poput *čopek gidisi* (tur. *pseto jedno*) (IV, 244) te *đidija haramzada* (IV, 244) negativno vrednuje protivnika prijeteći mu svojom sabljom: *Tako mi careve glave i moje svitile sablje i vitkoga kopja i junačkoga konja, kako prvom ga ove oči zagledaju, noge ga će stignut, ruka će k sablji, sablja mu će moja svitla i junačka glavu usječ...* (IV, 244) I Turčin Mandu opsuje na petrarkistički način kao i Krisa. On u opisu pozitivno vrednuje njen izgled u kojem se ističu *crne oči, ruse kosi, bijelo lice, rumene prsi te rumeni obraz*, a pridaje joj i petrarkistički atribut *vil od planine* (IV, 244) te *svitla zvizdo Danice* (V, 255). Osim pozitivnog vrednovanja Tripčetove Mande, Lone de Zauligo pozitivno vrednuje i svodnicu Anisulu koju naziva *moja draga bapko i majko* (III, 237) jer mu je obećala sastanak s Mandom. Osim negativnog vrednovanja svojih protivnika i pozitivnog vrednovanja svoje drage, Mandini udvarači ipak najpozitivnije vrednuju sami sebe. Pedant Krisa tako ističe svoje pjesničko umijeće te nastoji svoga slugu Nadihnu naučiti latinski. Ujedno, sam sebe smatra prikladnim Mandinim udvaračem: *Ja i ona častan par – ljubena oboja.* (II, 233) I Turčin se pozitivno samovrednuje dok ističe svoju snagu, junaštvo te već spomenutu sablju. Lone se pak najpozitivnije samovrednuje te je njegova slika o sebi potpuno suprotna od onoga što misle drugi likovi. Dok ga Anisula naziva *sjetnom stareži* (III, 237), on joj odgovara: *Star je tko nije mlad kako sam ja.* (III, 238) Isto tako, Lone se uspoređuje s antičkim i renesansnim junacima te ističe: *force ću od Erkule činit, ponije' ću se kako i Orlando, ki na tri udire...* (III, 237) Upravo pozitivno samovrednovanje kod Mandinih udvarača predmet je smijeha i jedan je od glavnih komičnih elemenata u djelu. Međutim, tijekom komedije svi udvarači doživljavaju promjenu u svome vrednovanju. Nakon što ih svodnica Anisula nasamari, svi se negativno samovrednuju. Pedant Krisa nakon što se skoro zbog ljubavi prema Mandi osramotio pred Tripčetovom svojtom, moli svoju ženu Džove, koju tada pozitivno vrednuje, za oprost te okrivljava ljubav za svoju ludost. I Lone zbog ljubavi biva nasamaren te nakon što ga odvede u zatvor jer ga je Kate optužila za silovanje, on sam sebe okrivljuje za ono što ga je snašlo: *Ja sam traditur, ja sam bjestija, er se sam kao bjestija dao privariti.* (III, 243) Promjena se događa i u načinu vrednovanja Mande. Ona se i na kraju pozitivno vrednuje, ali više se ne ističe njena ljepota, nego njeno poštenje. Pedant tako pred Tripčetom ističe: *... er ne ima nitko u svem Kotoru bolje ni svetije žene od tvoje...* (V, 258), a i Lone to potvrđuje: *...er Mande, tvoja žena, sveta je svetica i nju ni munita ni koja druga stvar i u čem može ikad pridobit...* (V, 258) Iako su pedant i Lone u ovim komentarima mogli biti ironični, oni ne moraju znati pravu istinu o Mandinoj nevjeri te ju doživljavaju kao poštenu i vjernu ženu. Upravo se i komičnost situacije temelji na razlici u

znanju između publike i likova. Na vrhu njihove ljestvice više nije Mande, već je pedantu njegova žena Džove, a Loni njegova kći Kata. Jedino Turčin i dalje najpozitivnije vrednuje Mandu, ali sada kao sestru.

Džove je Krisina žena koja uz Anisulinu pomoć razotkriva Krisinu ljubavnu zaljubljenost. Ona se na početku drame žali Anisuli na Krisino čudno ponašanje: *...jes toliko dana ni ije ni pije, neg sve njeke verse komponjara...* (III, 238) te kada joj starica potvrđuje da je Krisa zaljubljen u Mandu, ona ju negativno vrednuje: *Da ju znam, dušom mojom, kako bih joj nos odgrizla!* Ipak, njeno vrednovanje se tijekom komedije mijenja te nakon što prevari Krisu i dočeka ga umjesto Mande u kući, ona pozitivno vrednuje Mandu, a negativno svojega muža: *Nije te danaska stomak bolio kad si mnio da si s Mandom, koja je dobra mladica, a ti si zao čovjek.* (V, 254)

Najzanimljiviju promjenu u vrednovanju ima Tripče de Utolče koji je i glavni predmet smijeha u ovoj komediji. U ljubavnom trokutu između Mande i njenih udvarača, on na kraju biva najviše ismijan, a tome pridonosi i način na koji on vrednuje. Tripče za razliku od udvarača negativno vrednuje Mandu uočavajući njenu nevjeru. Negativno vrednovanje najviše dolazi do izražaja u samome sukobu Tripčeta i njegove žene u prvome činu kada ju on naziva pogrđnim imenima poput *kučko jedna; ribaodo; zla ženo...* (II, 236) Ujedno, Tripče je svjestan kako se Manda s njime ruga te o tome govori svojoj pomagačici Jeđupki: *...a to je žena svojevolutna, žena ka me je učinila od čovjeka jeljenkom s rogami.* (II, 234) Njegovo negativno vrednovanje tijekom komedije stalno raste, a doživljava vrhunac u trenutku kada poziva svojtu da razotkriju Mandinu nevjeru. Nužno je napomenuti kako negativni osjećaji prema Mandi nisu izraz mržnje kao u tragedijama, već su izraz nezadovoljstva i težnje za zaštitom vlastite vjerodostojnosti. Tripče je lik kojemu ostali likovi u komediji zbog njegova pijanstva rijetko poklanjaju povjerenje, a to je vidljivo u komentaru svojte koja o njemu ovako govori: *Tripče, koga često pjana vode, i kad je trijezan, mne da pjana govori.* (V, 252) Negativnim vrednovanjem Mande Tripče želi ponovno zadobiti autoritet koji mu je Manda oduzela. On što Tripčeta razlikuje od Mandinih udvarača je i njegovo izrazito negativno samovrednovanje. Tripčetovim brojnim monologiziranim dijalozima posvećuje pažnju i Dunja Fališevac koja o njemu ističe sljedeće: „Držićev prevareni muž, kilavac i pijanac, dakle lik koji je obilježen ozbiljnim manama i fizičkim nedostacima, različit je od svih talijanskih prototekstova po tome što posjeduje svijest o samome sebi, o svojim manama i o svojem položaju u odnosu na ženu i sredinu u kojoj živi.“ (Fališevac 2009: 125) Od samoga početka, kada je zatvoren u kući i obučen u Mandine haljine, o sebi govori na sljedeći način: *Ja sam beko, ja sam sve kriv!; ...zločesti nevoljni Tripče...; Ja*

sam bjestija i ja ću bjestija umrijet...; ...duša sam paklena... (II, 230) Međutim, osim negativnog samovrednovanja i njegova ga okolina negativno vrednuje. Krisin sluga Nadihna, na primjer, opisuje ga riječima: *beko* (II, 229); *bjestijo jedna* (II, 230); *đidija* (II, 232); *pas jedan* (II, 232) te *kurvin muž* (II, 232). Vrhunac negativnog samovrednovanja ostvaruje se kada svojta umjesto Mande u kući pronade Krisu i njegovu ženu. Tada Tripče prihvaća etiketu luđaka i pijanca koju su mu drugi svojim vrednovanjem nametnuli: *Ali ja sam mahnit, ali sam gluh bio, ter sam jedno čuo za drugo! Ja sam pjan, ja sam mahnit, ja... Vrag uzeo kad sam živ!* (V, 253) On razumije da se nalazi u nepovoljnom položaju: „Taj slabić svjestan je da je krivo optužen, pa se i sam optužuje i obasipa prezirom.“ (Fališevac 2009: 127) Zbog toga kraj ove komedije nije potpuno sretan, već tragičnoironičan jer se Tripče na kraju pokorava nepravednim normama koje su mu nametnute i mijenja način na koji vrednuje Mandu, ne zbog toga jer shvaća svoju pogrešku, već kako bi ponovno bio prihvaćen u društvu.

Vrednovanje ovisno o staleškom položaju ističe se u odnosu između gospodara i sluga ili onih koji pružaju neke usluge uz novčanu naknadu. U tome odnosu u ovoj komediji nalaze se pedant Krisa i Nadihna, Mande i Kate, Tripče i Jeđupka te Mandini udvarači i Anisula. U skoro svakom od nabrojanih odnosa, osim u odnosu između Mande i Kate, sluge su lukavije od svojih gospodara te ih nastoje ismijati ili prevariti. To se najbolje ističe kod Krisine sluge Nadihne koji se cijelo vrijeme predstavlja kao intelektualno slabiji od svojega gospodara, a zapravo mu se cijelo vrijeme potajno ruga. Pedant tako negativno vrednuje svojeg slugu smatrajući ga glupim koristeći latinske izraze koje Nadihna ne razumije poput *idiot*a (lat. nestručnjak) (II, 229) te *grossolante* (lat. nespretnjaković) (II, 231). Ujedno, pedant se smatra Nadihnininim učiteljem koji ga nastoji poučiti poeziji i latinskome jeziku, odnosno nastoji ga učiniti *čovjekom od pameti* (II, 231). Nadihna ga pred njim pozitivno vrednuje te ga naziva *miss*er (tal. gospodine) (II, 229), ali kada ga Krisa upita što misli o njegovoj pjesničkoj genijalnosti, Nadihna ovako odgovara: *Tko umije što umije ne umije što ti umiješ; a ti umiješ što umiješ, i umiješ što svak umije.* (II, 233) Kroz jezično kompliciranu rečenicu, Nadihna je prikrio zapravo negativan komentar u kojemu upućuje na Krisinu prosječnost. Na početku četvrtog čina Krisa i Nadihna dok misle da jedan drugoga ne čuju, razotkrivaju kako se međusobno negativno vrednuju. Za Nadihnu pedant ističe kako ima *dug jezik, a kratko srce* (IV, 244), a Nadihna ga naziva *bjestijom, hotmičarem i psom* (IV, 245). Kao i Nadihna, Jeđupka se isto ruga Tripčetu koji ju je molio da ga izliječi od kile. Dok ju on naziva svojom *sibilijom i profetesom* (III, 234), odnosno proročicom, ona, nakon što on nezgrapno i plašljivo uz njenu pomoć siđe niz prozor, podrugljivo komentira: *Bogme kako junak siđe.* (III, 240) Usporedbom

Tripčeta s junakom, Jeđupka naglašava upravo njegove suprotne karakteristike, odnosno kako Tripče nikako nije junak, a tako nije ni pozitivno vrednovan. Ipak, lik koji se najviše izruguje svojim gospodarima je svodnica Anisula. Lone i Krisa ju vrlo pozitivno vrednuju, a ona ih obojicu na kraju nasamaruje. Zagovarajući stav da ljubav pripada mladima, a kod starih ona je izvor smijeha, Anisula kritizira Lonu i Krisu, iako se pred njima ponaša ponizno. Jedina služavka koja negativno ne vrednuje svoju gospodaricu je Kata. Ipak, dok čeka u kući Lonu kojega želi optužiti za silovanje, negativno vrednuje svoj položaj i uspoređuje ga s Mandinim: *...ja sama, a ona s mladićem kako garafao; ja studena, a ona uz dobar kožuh koji je grije, da jo' nije zima.* (III, 237) Kate i Manda u mnogome su slične, obje su predstavnice mladih te nastoje nasamariti one stare. Obje i uspijevaju u svome naumu pa i njihova sličnost može biti razlog međusobnog pozitivnog vrednovanja.

Preostaje još jedno vrednovanje likova, a to je s obzirom na nacionalnu/regionalnu određenost. U tome se ističe odnos između Kotorana i Dubrovčana. U ovoj je komediji radnja smještena u Kotoru jer se dubrovačka publika radije smijala svojim susjedima nego sebi samima. Naravno, govoreći o stanovnicima Kotora, Držić je progovarao i o problemima i manama samih Dubrovčana. Stoga je susret Kotorana s dubrovačkom glumačkom družinom u šestom prizoru četvrtog čina vrlo zanimljiv iz aksiološke perspektive. I Kotorani i Dubrovčani pozitivno vrednuju jedni druge. Kotoranin se družini Gardzariji obraća na talijanskom *signori* (tal. gospari) (IV, 249), a Dubrovčani Kotorane nazivaju *fratelli* (tal. braćo) (IV, 249). Već iz tih naziva vidljiva je aristokratska crta koju imaju Dubrovčani, nasuprot priprostih Kotorana, ali i prijateljski odnos između jednih i drugih. Ujedno, Dubrovčani hvale dobru organiziranost i ljepotu Kotora, ali se i šale s Kotoraninom te ga upitaju je li kod njih ljudi boluju od krepadure, odnosno bruha. Kotoranin prihvaća šalu te poriče njihove pretpostavke: *Kile ni – sve su riječi! Neg se vi Dubrovčići, intende vu, ovako za solac salacate kako i mi vami.* (IV, 250) Stoga, sukob između Kotorana i Dubrovčana ostaje samo na šali, za razliku od tragedija u kojima dvije suprotstavljene strane izrazito negativno vrednuju jedna drugu i svoje sukobe rješavaju ratom. Dubrovčane pozitivno vrednuje i kotorski podesta, ali i Mande koja se za njih potajno raspituje. U ovoj komediji pojavljuje se i Grk koji je isto nacionalno određen. Kao pridošlica u Kotor on na iskrivljenom i loše naučenom talijanskom jeziku pozitivno vrednuje grad, a pogotovo kotorske žene. Isto tako, on Kati izjavljuje ljubav u petrarkističkom stilu, a ona ga negativno vrednuje te ga iz sažaljenja naziva *sjetnom Grčinom* (III, 242).

U ovome poglavlju navedeni su temeljni odnosi među likovima u komediji te kako su ti likovi vrednovani od strane drugih likova. Možemo zaključiti kako su u djelu likovi izrazito

pozitivno vrednovani, npr. Mande od svojih udvarača, ili izrazito negativno vrednovani, npr. udvarači negativno vrednuju svoje protivnike. I u jednom, i u drugom slučaju riječ je o vrijednosnom pretjerivanju. To se očituje u nizanju petrarkističkih atributa kod opisa Mande ili u nizanju pogrđnih imena koja likovi pridaju svojim protivnicima. Ujedno, promjene u vrednovanju prisutne su kod većine likova, a ne samo kod glavnoga lika kao što je često u tragedijama.

Vrednovanje prostora i vremena

Radnja komedije *Tripče de Utolče* odvija se na kotorskoj *placi*, a od lokaliteta posebno se spominje Tripčetova kuća te kuća u koju svodnica Anisula dovodi svoje mušterije.

Već je spomenuto kako stranci poput Dubrovčana i Grka hvale Kotor te ga pozitivno vrednuju. Dubrovčanin tako navodi: *Dobro je ordenan ovi vaš grad i lijep je per amor de Dio.* (IV, 250) I Grk prolazeći trgom hvali ljepotu grada i njegovih stanovnika ovim riječima: *Chie bella terra chiesta! Case belle, passeggiar bello; lijepe belle madonne, bello casa, bello vender buttega, pan, vin, saardella, ogni cosa...* (tal., *Kako je lijepa ova zemlja! Lijepo kuće, šetati lijepo; lijepe gospe, lijepo muškarci, lijepo kuća, lijepo prodati dućan, kruh, vino, srdjela, sve...*) (III, 241–242). Za razliku od pozitivno vrednovanog vanjskog prostora, Tripče negativno vrednuje unutarnji prostor, odnosno, svoju kuću u kojoj je zaključan: *U kući u tamnici bez haljina zatvoren sam, ne mogu iziti.* (II, 229) *Ja sam sada u paklu...* (II, 230) Tom negativnom vrednovanju prostora pridonosi nepovoljna situacija u kojoj se nalazi Tripče pa mu se vlastita kuća doima kao pakao i tamnica.

Izravno vrednovanje vremena prisutno je u parafraziranom stihu Petrarkina LXI. soneta. To čine Mandini udvarači kada im Anisula obećaje da će se sastati s Mandom. Lone tako govori: *A ovi benedeti i blaženi dan čekao sam kako Žudjel Mesiju...* (III, 237) Slično govori i Krisa: *Desiderio desideravi hunc, questo benedetto, blaženi dan.* (lat.-tal., *Željom sam želio ovaj, taj blaženi, blaženi dan.*) (IV, 247) U tome značenju blaženi dan označava pozitivno vrednovanu blisku budućnost kojoj se Lone i Krisa nadaju. Poznato je i kako je Petrarkin spomenuti sonet inspirirao i Šiška Menčetića za njegov sonet *Blažen čas i hip*. Upravo početni Menčetićeви stihovi poslužili su u ovoj komediji i za negativno vrednovanje budućnosti. Džove nakon što razotkriva muževu nevjeru, kori ga te ističe: *Da je proklet oni čas i oni hip koji za te dođoh!* (V, 254) Ona prijeti Krisi da će njegovu nevjeru razotkriti i drugima te negativno vrednuje i svojega muža, ali i njegovu budućnost ako se ne popravi. Negativno vrednovana Krisina

budućnost ipak ostaje samo na riječima jer se on nakon pokajanja ponovno vraća svojoj ženi. Možemo zaključiti da je buduće vrijeme u ovoj komediji i pozitivno i negativno vrednovano, ovisno o subjektivnoj procjeni, ali korištenjem perifraze. Prošlost i sadašnjost se izravno ne spominju ni ne vrednuju što pokazuje da su likovi usmjereni prema budućnosti i zadovoljenju vlastitih želja, a ne na promišljanje i propitkivanje prošlih i sadašnjih stanja.

Vrednovanje pojmova i ideja

I u komediji *Tripče de Utolče* vrednovanje pojmova i ideja je jedna od ključnih sastavnica sveukupne aksiološke strukture. Moguće je uočiti kako se i u ovome djelu pojavljuju neki pojmovi koji su bili važni za renesansne dubrovačke tragedije poput ljubavi, smrti, mladosti i starosti, novca te pravde i grijeha, ali se pojavljuju i dosad neobrađeni pojmovi poput pijanstva. Analizom vrijednosti koje su ovim pojmovima pridružene, pokušat ćemo sastaviti temeljnu pojmovnu hijerarhiju koja prevladava u djelu, a koja će nam poslužiti za usporedbu komičnog i tragičnog žanra.

Ljubav je pojam koji u ovoj komediji pokreće radnju te utječe na akcije brojnih likova. Ujedno, ona tijekom drame mijenja svoje značenje i vrijednosni karakter. Možemo ju podijeliti na strastvenu ljubav prema ženi, bratsko-sestrinsku ljubav te očinsku ljubav. Strastvena ljubav najprisutnija je u ovome djelu, a odnosi se na ljubav koju Krisa, Lone i Turčin gaje prema Mandi. Ona je često izražena petrarkističkim frazama koje prikazuju gorko-slatki osjećaj ljubavi poput *topim se kao led* (II, 233) ili *ka mene jur vodi svezana za grlo* (II, 232). Ljubav je tako i pozitivno i negativno vrednovana što se najbolje uočava u Turčinovoj izjavi: *A valahe, kad šeta, mni mi se da gorka ljubav š njome tanac vodi; a kada veseli, slatki smih nje rumeni obraz obujmi, valahe, tada se svitli raj otvori, a proljetje veselo u mirisu rajskog cvitja dojde.* (IV, 244) Kako Turčin vrednuje ljubav, ovisi o ponašanju njegove izabranice. Ako ga ona ni ne pogleda, tada ljubav ima negativan predznak i izaziva bol, a kada mu uputi osmijeh, tada se ljubav uspoređuje s rajem i proljećem. Prema tome, možemo zaključiti da je strastvena ljubav uvijek između krajnjih pozitivnih ili negativnih vrijednosti te da je vrlo promjenjiva, ali da ju uglavnom likovi doživljavaju pozitivno jer ona upravlja njihovim akcijama. Ipak, tijekom komedije strastvena ljubav prema Mandi doživljava preobrazbu kod svih njenih udvarača. Prvi promjenu u vrednovanju ljubavi doživljava pedant Krisa nakon što je umjesto s Mandom završio s vlastitom ženom koja ga je prekorila zbog njegove nevjere. On ljubav prikazuje kao

silu koja je upravljala njegovim postupcima te ju okrivljava za sve što je učinio: *Ženo, ja sam kriv, ma Ljubav kim se neće narugat?* (V, 255) *Ljubav je jedno dijete golo s krilmi, er mu leti červeo kako sve djetetu; a gore je dijete – narugao bih se Svetijem Antunom.* (V, 255) Ljubav je ovdje personificirana te predstavljena kao komična slika golog krilatog Amora. Ujedno, ljubav je uspređena s djetetom te stoji nasuprot razumu koji je pozitivno vrednovan. Ljubav i razum tako su dva suprotstavljena pojma koja mogu ovladati likovima iz ove komedije. Na početku je njima vladala ljubav koja je slična i ludosti, a kasnije je prevlast dobio razum. Za Krisu ljubav ima negativan vrijednosni potencijal jer ga je stajala ugleda, a to potvrđuje i ovim citatom: *S ljubavi malo ja život ne izgubih.* (V, 255) Dok se strastvena ljubav kod Krise mijenja u razum, Turčin svoju strastvenu ljubav zamjenjuje bratsko-sestrinskom ljubavi kada saznaje da mu je Manda sestra. Pozitivno vrednovana ljubav između njega i njegove sestre potvrđuje se u načinu kako se jedan drugome obraćaju. Manda ga naziva *brajane dragi*, a on nju *dragom sestricom* (V, 256). I Lone svoju strastvenu ljubav prema Mandi na kraju zamjenjuje očinskom ljubavi prema svojoj novootkrivenoj kćerki Kati. Za njega se očinska ljubav nalazi na najvišem mjestu na ljestvici vrijednosti te mu je važnija i od želje za novcem, ali i od senzualne i strastvene ljubavi: *Mnjah s vragom da me će objesit, a ja dobih una zoia – kćer dobih ka mi draža neg jedna džoja od tisuću škudi. I ljubav veća manju pridobi. Mandu zaboravih pri ljubavi od kćere...* (V, 258)

Kao što je ljubav u ovome djelu ismijana kroz niz ustaljenih petrarkističkih fraza koje izgovaraju karikirani ljubavnici, tako je i smrt ublažena i neozbiljnije shvaćena za razliku od tragedije. Ona u ovome djelu nikada nije ostvarena, već se prikazuje samo kao prijetnja ili kao dio petrarkističkog diskursa. Na početku komedije Manda prijeti Tripčetu samoubojstvom ako ju ne pusti u kuću: *Zaklinam te živim Bogom, otvori mi kuću, ne sramoti me, er se sad zaklah, ter će rit da me s' ti zaklal, ter ti će glavu usić.* (III, 236) Osim što Manda prijeti vlastitom smrću, ona ističe kako će njena smrt biti povod za Tripčetovu smrt. Iako je smrt negativno vrednovana, nju ozbiljno ne doživljavaju ni likovi u djelu. Tripče tako na Mandinu prijetnju odgovara: *Kolji se, zla ženo, a odavna se si zaklala tijem putom hodeć.* (III, 236) Smrću prijeti i sam Tripče nakon što je shvatio da se s Krisom ne nalazi njegova žena, nego Krisina: *Ja ću poč uzet lakat konopca ter se ću objesit, pokli moje oči i moje uši lažu.* (V, 253) I njegova se prijetnja ne ostvaruje jer ga u tome zaustavlja svojta. Premda smrt uglavnom ima negativan vrijednosni karakter, u usporedbi sa sramotom, ona se predstavlja kao pozitivnija. O tome govori Tripčetova svojta kada sumnja u Mandinu vijernost: *Ovo t' obećavamo: ako ju nađemo u čem je si obadio, tako jo' ćemo lijepo glavu i usječ, da veće nije živa i da ne gledamo prid*

očima sramotu od naše kuće; gubavu ćemo kozu izvrć iz stada, da ostalo stado ne razguba. (V, 252) Ubojstvo sestre svojta pozitivnije vrednuje nego sramotu kojoj Mandin preljub može napraviti obitelji. Ali i to ostaje samo na razini prijetnje jer se razotkrivanje Mandina preljuba ne ostvaruje. Smrt se još pojavljuje i kao dio iskazivanja ljubavi u petrarkističkom stilu, a to je najviše vidljivo u Turčinovim riječima: *Svitla zvizdo Danice, pomiluj, rob tvoj umire!* (V, 254) Smrt i ljubav tako su povezani, a ljubav postaje i razlog, ali i jedini spas od smrti. Ipak, ove riječi u kontekstu komedije i zbog karaktera lika koji ih izgovara zapravo bivaju smiješne. Osim ljubavi, u komediji i smrt postaje predmetom smijeha.

U komediji stalno se provlače dva suprotno vrednovana pojma, a to je mladost koja je pozitivno vrednovana te starost koja je ismijana. Mladost pozitivno određuju najviše ženski likovi poput Kate i Anisule, ali njoj teže i starci koji poriču svoju starost i smatraju se mladima, kao što je to Lone. Kate kao predstavica mladih ovo ističe nakon što na hladnoći čeka dolazak starog Lone kojega želi prevariti: *Teško svakoj mladici koja stara čeka; da je ki mladić, kako bi k meni dotrčal!* (III, 237) U njenim riječima vidljivo je negativno vrednovanje, ali i podsmijeh prema starcima koji žude za mladom ljubavi. Loni je pridana karakteristika sporosti nasuprot hitrosti koju bi imao neki mlađi ljubavnik. I Anisula tijekom cijele komedije negativno vrednuje starce kojima ne pristaje ljubav za kojom žude: *Ko ognju, starci, neka je mladim o ljubavi radit! Vaša je ljubav kako oganj od slame, ki se u čas užeže, a u hip se ugasi.* (III, 238) Ipak, Anisula jednako kritizira i stare i mlade što je vidljivo u sljedećim stihovima: *Starci, starica se držite, a mladice nek s mlaci stoje; mladice se rugaju starci, a od mladijeh se boje.* (IV, 246) Anisula se zalaže za dobnu ravnotežu, odnosno, da i mladi i stari imaju partnera svoje dobi.

Iako nije jedan od ključnih pojmova u djelu, novac se isto u nekoliko scena spominje u komediji. Kao njegov suprotstavljen pojam stoji ljubav. Kate na početku komedije ističe kako joj je važniji novac nego ljubav, a to i potvrđuje pokušajem da nasamari Lonu od kojeg želi izvući miraz: *Voljela bih ja prćiju neg njega stara, ter bih mlada vazela.* (II, 228) Sasvim suprotno mišljenje od nje ima Lone na kraju drame. Kada saznaje da mu je Kate kći, on pozitivnije vrednuje ljubav nego novac: *...kćer dobih ka mi je draža neg jedna džoja od tisuću škodi.* (V, 258)

Pojmovi pravde i grijeha u ovom su djelu uvelike povezani kao i u dubrovačkim renesansnim tragedijama. U komediji na početku vlada stanje nepravde, odnosno većina likova čini grijeh. Prvi od njih je Tripče čiji je grijeh pijanstvo. Pijanstvo se vrlo negativno vrednuje od strane drugih likova te zbog njega Tripče postaje predmet smijeha i poruge, a o štetnosti

pijanstva izravno progovara svojta: *Dobro znamo, kad vino uliješ u tvoju gulu, u tvoj trbuh, uljeze dženeracijon vragova u tebe – djed i pradjed, otac i sin, i vražija mati.* (V, 252) Pijanstvo stoji nasuprot razumu te vodi u ludilo, a onda i u grijeh. Ipak, zanimljivo je da je Tripče, iako ga svi ostali proglašavaju pijanim i ludim, jedini koji prepoznaje istinu o ženinoj prevari, ali svi mještani to poriču. Grijeh u koji upada Krisa je bračna nevjera. Ona se isto negativno vrednuje, a najviše ju osuđuje njegova žena Džove nazivajući svojeg muža *traditurom od vjere* (V, 254). Ipak dok se muška nevjernost u djelu negativno vrednuje, odnos prema Mandinoj nevjernosti je neutralan jer Tripče njenu nevjeru ne uspijeva dokazati, a neki likovi kao što je Kate ju čak pozitivno vrednuju. Ostali grijesi koji se spominju u djelu su koristoljublje koje karakterizira Katu te hvalisavost koja je prisutna kod svih Mandinih udvarača. Početno stanje grijeha u kojemu se nalaze brojni likovi ispravlja se djelovanjem *fortune*. Ona je i pozitivno i negativno određena, a može se opisati kao dobra ili loša sreća. Mande tako pozitivno vrednuje *fortunu* kada uspijeva potajno ući u kuću nazivajući je *dobrom srećom* (III, 241). Pedant ipak krivi *fortunu* za nesreću koja ga je snašla nakon što je njegova žena razotkrila njegovu nevjeru te ju negativno vrednuje: *Fortuna, ad quid tanta derisio?! (lat., Fortunio, čemu takvo ruganje)* (V, 255). Pravda nasuprot grijehu mora biti pozitivno vrednovana, iako ona nije u rukama bogova, kao što je slučaj u tragedijama, već ljudi. O tome govori i Tripče: *U ime Oca i Duha Svetoga! Kad svak veli „lezi!“, a ja da ležem; ja se pridavam. Me rendo, ja sam izgubio, vi ste pravdu dobili.* (V, 259) Iz ovoga vidimo da je pojam pravde i istine ovisan o mišljenju okoline u kojoj se komedija odvija. Pravda nije apsolutna instanca koja je nužno pozitivna za sve likove, već joj se svi likovi moraju prilagoditi. Tako i Tripče nije doživio prosvjetljenje kroz spoznaju o svojim pogreškama i pokajanju, kao što je to učinio Atamante, već se odlučio prilagoditi mišljenju većine. Tome u prilog možemo dodati opažanje Branke Brlenić-Vujić koja je proučavala koje sličnosti Držićev *Tripče* ima s nekim novelama iz Boccaccijeva *Decamerona* u kojem ističe kako su navedena djela slična po tome što ne daju priču o tome kako trebamo živjeti, već kako možemo živjeti, a to čine tako da pametni uvijek pobjeđuju gluplje (Brlenić-Vujić 2009: 56). Tim jednostavnim načelom uspostavlja se pravda u Držićevom svijetu komedije, a u ovome slučaju muški likovi moraju biti ismijani zbog svoje gluposti, dok ženski likovi pomoću svoje inteligencije bivaju nagrađeni.

Tko vrednuje u komediji *Tripče de Utolče* i pitanje vjerodostojnosti

U Držićevoj komediji *Tripče de Utolče* svi likovi imaju neke vrijednosne stavove prema ostalim likovima i njihovim postupcima. Uglavnom se ti vrijednosni iskazi temelje na subjektivnoj procjeni lika, ali neki se likovi od ostalih ističu po svojoj objektivnosti.

Lik kojemu svi ostali likovi najmanje vjeruju, a onda takav dojam ostavlja i na čitatelja/gledatelja je Tripče. On kao pijanac i gubitnik u nizu spletki postaje glavnim predmetom smijeha, a prema tome i njegova vjerodostojnost postaje vrlo niska. Slična je situacija i sa svim Mandinim udvaračima koji tijekom komedije mijenjaju svoje vrednovanje, a tako i pokazuju da nisu dovoljno pouzdani za funkciju središnje vrijednosne svijesti. Kao vjerodostojniji likovi u ovoj drami više se ističu žene nego muškarci. Iako se i Kate i Mande služe prevarom kako bi dobile ono što žele, one ne postaju predmetom smijeha. U zadnjim scenama Kerpe se želi našaliti s Katom jer je prepoznao da je lagala o tome kako ju je Lone pokušao silovati te joj govori lažnu podestinu presudu: *Sve se je uzaznalo, podesta hoće da, zato što si se rugala, uzmeš za muža jednoga koji bi Loni otac bio, a gruba kako jednoga djavola od pakla, koji mješte ručka hoće ti davat svako jutro dvaest biča po mahači; tako podesta hoće.* (V, 257) Ipak, njegovo zastrašivanje da će se Kate morati udati za nasilnog starca, ostaje samo na blagoj šali zbog koje Kate ne mijenja pretjerano svoj način vrednovanja kao što to čine Mandini udvarači. Mandin preljub se, s druge strane, nikako ne kažnjava, već se na kraju komedije hvali njeno poštenje. Pri tome trebamo imati na umu napomenu Branke Brlenić-Vujić koja ističe da Držić u komedijama izokreće idealnu sliku grada i njegovih stanovnika te u takvome društvu Manda nije preljubnica, već svetica, odnosno Marija Magdalena (Brlenić-Vujić 2009: 60). Tako ona postaje ukupna pobjednica jer je sve ostale likove prevarila svojom inteligencijom. Ipak, čitatelj je upoznat s njenom nevjerom, a to ju čini nedovoljno vjerodostojnom za funkciju središnje vrijednosne svijesti. Osim toga, njeno vrednovanje polazi od osobnih interesa te u njenim iskazima nema znakova objektivnosti.

Jedina dva lika koja u ovoj komediji nisu predmet smijeha, a njihova se vrednovanja ne temelje samo na subjektivnim stajalištima, već iznose i mudre uvide o životu i društvu su Kerpe i Anisula. Kerpe je Mandin i Tripčetov prijatelj koji ne sudjeluje u ljubavnim spletkama te zbog toga svoje vrednovanje temelji na objektivnoj procjeni. Iako mu se Mande u nekoliko scena žalila na svojega muža, on joj potpuno ne vjeruje te zadržava svoju neutralnu poziciju ovim riječima: *Ni tebi ni njemu neću lažu vjerovat, zbogom!* (III, 241) Da je Kerpe na strani pravde, to potvrđuje i šalom kojom želi Katu kazniti za njenu neiskrenost. Pravdu nastoji uspostaviti i svodnica Anisula. Ona nizom spletki pokušava kazniti pohotne i ohole Mandine udvarače te

sačuvati pravilo: *Starci, starica se držite, a mladice neka s mlaci stoje...* (IV, 246) Zabrana ljubavi između starijih i mlađih potvrđuje se i u ostalim Držićevim komedijama te se požuda starca prema mlađoj ženi uglavnom ismijava, kao što je to prisutno u *Arkulinu* i *Grižuli*. Anisula, osim što je pobornica ljubavi između partnera iste dobi, nizom svojih spletki potiče druge likove da mijenjaju svoja vrednovanja. Upravo zbog toga ona je glavni akter cijele komedije jer utječe na radnju, zapliće ju te vodi do konačnog razješenja. Osim toga, u jednome dijelu Anisula se izravno obraća čitateljicama/gledateljicama o svojem naumu te time pokazuje kako ona posjeduje veće znanje od ostalih likova: *Ma neka vam spovijem, o žene, mi ćemo se danaska malo ljudmi porugat i mi ćemo danaska š njimi vas razlog imati, er ih ćemo riječmi zabit.* (IV, 246) Iz ovog citata možemo zaključiti kako žene imaju posebno mjesto u Držićevoj komediji, i kao likovi u djelu, jer na kraju radnje proizlaze kao pobjednice ili glavne pokretačice, ali i kao važan dio publike. Upravo ženski način vrednovanja prikazuje se u komediji kao onaj koji je najbliži onakvoj pravdi kakvu je vidi implicitna središnja vrednujuća svijest. Stoga, iako ovoj komediji nedostaje prolog kojeg najčešće govori najvjerodostojnija instanca koja može zamijeniti pripovjedača te postaviti okvir za vrednovanje koje je u skladu s vrijednosnim sudovima autora, Anisula uspješno ostvaruje tu ulogu.

Aksiološka analiza ostalih dubrovačkih renesansnih komedija

U ovome dijelu rada analizirat će se još neke Držićeve komedije. Odabir se temeljio na pokušaju da djela budu tematski raznovrsna, ali da se mogu i sadržajno te motivski povezati s komedijom *Tripče deUtolče*. Stoga, kao veza s likom Kotoranina prvo će se analizirati komedija *Arkulin*, potom komedija *Skup* jer se u njoj detaljnije obrađuju pojmovi škrtosti i bogatstva, zatim slijedi pastoralna komedija *Grižula* te za kraj *Dundo Maroje* u kome je odnos između oca i sina u središtu radnje.

Arkulin

Držićev *Arkulin* govori o škrtome starcu Arkulinu koji je zaljubljen u Ančicu, ali ju ne želi oženiti bez miraza. Ipak njen brat Viculin, njen zaručnik Marić i njegov prijatelj Tripe uz pomoć negromanta uspijevaju nasamariti Arkulina te mu uzeti *kontradotu*, odnosno protumiraz za Ančicu.

Arkulin je jedini lik u ovoj komediji koji tijekom radnje mijenja način na koji vrednuje sebe i druge likove. Na početku komedije uočava se snažno Arkulinovo pozitivno samovrednovanje u kojem se on prikazuje kao veliki junak koji pobjeđuje svoje protivnike i osvaja Ančičino srce što se potvrđuje kada u dvoboju pobjeđuje Ančičinog brata Viculina: *Ovo je moja čas, ovo ću u memoriju staviti ad posterus; mnom je danaska sva moja famelja čas dobila eternu, eternu.* (II, 268) Ipak kada shvaća da je ismijan te kada se negromant u njegovo ime vjenča s Ančicom, Arkulin negativno vrednuje svoj položaj: *... ja sam zločes čovjek, ja sam nevoljan čovjek...* (IV, 286); *Sada zlo, sada plači, nevoljni Arkuline!* (V, 290) Osim toga, Arkulin vrlo negativno vrednuje svoje protivnike od samoga početka, a to su Viculin, Marić, Tripe, ali i negromant te im često upućuje pogrdne riječi, npr. *becco futuo* (tal. *jebeni jarče*) (II, 266), *kurvina kilava trago* (II, 269), *kurvina ostrizena đidijo* (IV, 283)... Za razliku od svojih protivnika, svoje sluge uglavnom pozitivno vrednuje dok su na njegovoj strani pa ih tako naziva: *Kučivrate, viteže!* i *Milovrate, sokole!* (III, 276) upućujući na njihove viteške vrline, iako u kontekstu komedije to samo izaziva smijeh. Ipak, kada ga sluge izdaju, a to čini Kučivrat, Arkulin ga negativno oslovljava kao *Kučivrate, nevjerniče!* (V, 291) Njegov odnos prema Ančici tijekom komedije se isto mijenja, na početku on pozitivno vrednuje njenu ljepotu, ali ju i negativno vrednuje jer mu ona ne uzvraća ljubav te od njega traži novac. Ipak, na kraju komedije kada je uplašen zbog negromantove čarolije, on isključivo pozitivno vrednuje Ančicu te žali za propuštenom prilikom: *Ančicu mogah imat – dragu, kordijalu Ančicu! Davahu mi je, a ne umjeh ju uzet.* (IV, 286) Od Arkulinovih protivnika najzanimljivije je vrednovanje

Kotoranina Tripe jer on osim što kao i ostali likovi negativno vrednuje Arkulina, progovara i o svom odnosu prema Dubrovčanima i Kotoranima. Njegovo vrednovanje odudara od očekivanog jer on negativno vrednuje Dubrovčane koji mu se uvijek rugaju, ali i same Kotorane, a pogotovo svoje pretke oslanjajući se na poznatu anegdotu u kojoj Kotorani jedu kruške po kojima su urinirali iako su ih planirali prodati Dubrovčanima: *Daše fin svijem kruškami, da smo sad za rug Dubrovčićem i vituperijo od sve Dalmacije. Ludjak jedan učini eror, a svi ga mudri ne mogu remedijat.* (II, 268) Od Arkulinovih slugu najviše se ističe Kučivrat zbog svog suprotstavljenog načina vrednovanja. Naime, on svog gospodara negativno vrednuje kada zna da ga on ne čuje, ali ga zato pred njim pozitivno vrednuje i hvali. Prema tome, možemo zaključiti kako Kučivrat ne poštuje Arkulina, ali njegovim pozitivnim vrednovanjem nastoji od njega izvući neku korist, o čemu govori i ovaj citat: *Ma kad svinja zasjede, dobro poije; a bogme t' i ja š njim, istom kad mu položim, kad ga malo pohvalim da ferfeto bersa i da je u njem golem junak – u onoj rđi!* (I, 264)

Komedija *Arkulin* odvija se u Dubrovniku te se od lokaliteta najviše spominje Arkulinova kuća. Ona se vrednuje jedino kada u nju ulaze Arkulinovi neprijatelji pod vodstvom negromanta te ju Arkulin negativno vrednuje: *Domus mea deserta, preda di ribaldi!* (lat., tal. *Pusta moja kuća, plijene lopova!*) (IV, 291) Osim dubrovačkih ulica, Kotoranin Tripe govori i Kotoru kojega isto negativno vrednuje, a pogotovo kotorski zrak kojega krivi za njihovu nesreću: *Da vrag uzme oni djavolji ajer ki nas pridrtijeh rađa, da smo rug Dubrovčićem i vituperijo vragu i njegovu ocu.* (II, 269) Vrijeme se u ovome djelu vrednuje s obzirom na vrednovanje sadašnjosti i prošlosti. Sadašnji je trenutak za Marića, Viculina i Tripu pozitivno vrednovan, a negativno za Arkulina koji izlazi kao gubitnik. O prošlosti govori Tripe kada se prisjeća svojih nesretnih predaka te ju on negativno vrednuje.

Svaki lik u *Arkulinu* ima neku svoju najveću vrednotu. Za Arkulina je to novac koji mu je važniji od ljubavi prema Ančici. Iako to poriče u prvome činu: *A sada nije dukat moje sunce; skrinju zatvorih i čavli zabih.* (I, 262), svojim odbijanjem da Ančicu bez miraza uzme za ženu pokazuje kako mu je bogatstvo najvažnije. Za njegovog slugu Kučivrata na vrhu ljestvice nalazi se hrana koja ga potiče da nastavi služiti Arkulinu, iako ga prezire. Ančičinom bratu Viculinu, za razliku od Marićeve i Arkulinove težnje za novcem, na prvom mjestu nalazi se sestrina i njegova čast, odnosno težnja da oboje sačuvaju svoje obiteljsko ime od sramote koju izvanbračna veza između Arkulina i njegove sestre može prouzročiti. O časti kao najpozitivnijem pojmu za Viculina govori ovaj citat: *... prije ću život izgubit neg ću dat moju čas.* (III, 276) Od negativno vrednovanih pojmova ističu se dvije emocije, a to su strah i bijes.

Obje je iskusio Arkulin, bijes u trenucima kada shvaća da mu Ančica ne uzvraća ljubav, a strah kada pada pod negromantovu čaroliju. Ipak te negativno obojene emocije u ovome djelu vode do dva suprotna ishoda, bijes vodi u negativno vrednovano nasilje kada uz brojne prijetnje nastoji provaliti u Ančičinu kuću, a strah do spoznaje o vlastitoj pogrešci. Arkulin upravo kroz strah mijenja svoj način vrednovanja te mu ljubav tada postaje važnija od bogatstva.

Skup

Komedija *Skup* jedno je od najpoznatijih Držićevih djela, a radnja joj je preuzeta iz Plautove *Aulularije* te prilagođena dubrovačkoj sredini. Komedija prati škrtog starca Skupa koji opsesivno nastoji sakriti i zaštititi svoje *tezoro* koje je slučajno pronašao. Osim toga, komedija prati ljubav između Kamila i Skupove kćeri Andrijane koju on želi udati za Kamilova strica Zlati Kuma koji ne traži miraz. Iako završetak Držićeve komedije nije sačuvan, nagoviješta se sretan kraj u kojemu Kamilov sluga Munuo dobiva Dobru, Kamilo Andrijanu, a Skup svoj tezoro.

Skup, osim što je naslovni lik komedije te lik koji najviše izaziva smijeh kod recipijenata, jedini sve ostale likove negativno vrednuje, pa čak i svoju kćer Andrijanu. Razlog tome je njegov strah od toga da mu ostali žele ukrasti njegovo blago pa ih on sve doživljava kao neprijatelje i moguće kradljivce. Takav način vrednovanja ga osamljuje i utječe na negativnu predodžbu i drugih likova o njemu. Osim što Skup pogrđnim imenima naziva ostale likove, kao što su *ogoto* (I, 141), *magarico* (I, 142), *ribaode* (I, 143), on i sam sebe negativno vrednuje ističući: *...ja sam nevoljan čovjek.* (I, 144) Za razliku od drugih Držićevih komedija u kojima naslovni lik uglavnom mijenja svoje vrednovanje na kraju i priznaje svoju pogrešku, Skup to ne čini. Jedina promjena u vrednovanju prisutna je u njegovom gradiranju negativne procjene drugih likova. To je najbolje uočljivo u njegovu odnosu prema Zlatom Kumu. Iako ga Skup na početku pozitivno vrednuje i slaže se s njegovim viđenjem o važnosti potpore siromašnih radi stvaranja boljeg društva, on ga na kraju negativno vrednuje jer misli da ga Zlati Kum želi prevariti te njegove riječi i postupke pogrešno tumači. Kao što Skup negativno vrednuje svoju kćer, tako i Dobre negativno vrednuje svog sina Kamila smatrajući ga neprikladnim za ženidbu: *Ona djetetina, još mu usta mlijekom vonjaju!* (III, 160) Ona, kao pripadnik starije generacije, negativno vrednuje mlade, pa zato svojega brata Zlatog Kuma smatra boljim odabirom za Andrijanu. Ujedno, kod Dobre je prisutno i pozitivno samovrednovanje, za razliku od Skupa. Ona se smatra mudrijom od ostalih žena koje prema

njoj imaju *djetinsku pamet* (I, 148) te se nada da će njen brat poslušati njene savjete. I u ovoj komediji likovi slugu uglavnom negativno vrednuju *svojega* gospodara, takav je primjer Skupova sluškinja Variva, ali Kamilov sluga Munuo ipak na drugačiji način vrednuje Kamila. On ga i pozitivno i negativno vrednuje. Na početku ističe Kamilovu ludu zaljubljenost koja mu otežava posao: *Služit gospodaru namuranu dvoja je fatiga, er se služi njemu i njegovoj mahnitosti.* (II, 151), ali se i poistovjećuje s njim jer je i on zaljubljen u Grubu te ju nastoji osvojiti.

Prostor u *Skupu* i njegovo vrednovanje može se podijeliti na dvije krajnosti, a to su siromašna Skupova kuća i bogata kuća Zlatog Kuma. Prva je vrednovana isključivo negativno. Sluškinja Variva žali se kako u kući nemaju ni hrane ni grijanja te ističe: *A i jes velika vruga u tvojoj kući koju toliko čuvaš? Sva je paučina porasla.* (I, 145) Za razliku od Skupove kuće, kuća Zlati Kuma je pozitivno vrednovana zbog svojega bogatstva: *Zlato, dragi brate, ime ti je zlato i kuća ti je suho zlato...* (I, 148)

Neki od ključnih pojmova koji su obrađeni u ovoj komediji su starost i mladost, novac i ljubav te razum i ludost. Tijekom komedije formiraju se dva suprotstavljena tabora, prvi je na strani mladih te ga čine Grube i Dživo, a drugi pozitivno vrednuje stare i kritizira mlade te ga čine Dobre, Zlati Kum i Niko. I Grube sama pripada mlađoj generaciji, stoga ona kritizira starce koji traže mladu nevjestu: *Uh, ne bih stara muža! Ono gdje kašlju, a brižni ne mogu ni hodit, a neg, a neg da... A neg da igraju s nevjestom.* (I, 141) Tako i Dobre, Zlati Kum i Niko zbog svoje pripadnosti starijoj generaciji imaju kritičan odnos prema mladima kojima pripisuju neposluh i neprikladno ponašanje, kao što se vidi u Nikinim riječima: *Svu noć se skitate, dezvijana mladosti; malo na skulu hodite, malo umijete, gradu sramotu činite, a sebi ste smrt.* (IV, 170) Jedino je Dživo pripadnik starije generacije, ali zagovornik i branitelj mladih jer u njima vidi budućnost i opstanak Grada. On u nekoliko navrata brani mlade pred osudama starijih i nastoji prikazati brak kao zajednicu isključivo između mladih koji mogu donijeti potomstvo: *Razum je Božiji: ženit se za imat plod i za umnožit rusag ljucki, i trudit i mučit za hranit rod koji Bog da, i ne plakat.* (IV, 176) Dva pojma koja se tijekom cijele komedije isprepliću su novac i ljubav. Oni likovi koji pozitivnije vrednuju novac umjesto ljubav na kraju drame su uglavnom ismijani. Najbolji primjer je Skup koji zbog pretjeranog obožavanja novca potpuno gubi očinske osjećaje prema kćeri. Njegova potpuna suprotnost je Kamilo koji Andrijaninu ljubav stavlja na vrh svoje vrijednosne hijerarhije, a to dokazuje i time što želi umrijeti ako se ona uda za njegova strica. Ipak i ljubav i novac u djelu su pozitivno i negativno vrednovani. Tako i Skup uviđa podvojenju narav bogatstva: *Otkrit ga ne smijem, tajit ga je muka pakljena. A za moje zlo, draže mi je neg*

duša! (I, 144) Iako zna da mu ono šteti, Skup se ne može odvojiti od svojega zlata te ga postavlja kao apsolutnu instancu koja upravlja svime: *Amor nije amor, zlato je amor; zlato stare mlade, lijepe grube, svete griješne, svjetovne crkovne pridobiva.* (I, 144) Upravo istu funkciju za Kamila ima i ljubav koju on i pozitivno i negativno doživljava, što dokazuje u svojem priznanju Grubi: *Grube, srce nas boli od slatka.* (I, 146) Ljubav i zlato u ovome su djelu potpuno isprepleteni te imaju sličan učinak na one koji ih pozitivno vrednuju. To nas vodi do sljedeća dva pojma, a to su ludost i razum. Upravo pretjerano pozitivno vrednovanje ljubavi ili zlata vodi u ludost koja u ovome djelu ima negativan vrijednosni potencijal te stoji nasuprot pozitivno vrednovanog razuma. Osim Skupa i Kamila, ludima se smatraju i Zlati Kum te Dobre, dok kao najveći predstavnik razuma postaje Dživo ističući Božju težnju da se mladi vjenčaju isključivo s mladima radi potomstva.

Grižula

Pastoralna komedija *Grižula* kao i *Arkulin* te *Skup* obrađuje motiv zaljubljenoga starca, ali zbog korelacije sa žanrom pastorale, svijet komedije može se podijeliti na onaj mitski i realni, a do zapleta dolazi kada se granice između ta dva svijeta međusobno isprepliću. Tako starac Grižula napušta svoju godišnjicu kako bi potražio žuđenu vilu, a isto čini i pastir Dragić koji ostavlja svoju zaručnicu Grubu i svoje stado u potrazi za vilom koju je samo na trenutak vidio. Osim ljubavne tematike, komedija obrađuje i sukob između Kupida i Dijane koji predstavljaju borbu između ljubavi i požude te čistoće kojoj vile teže. Kupido tako šalje svojega sina Plakira da u zamku ulovi jednu vilu, dok Dijana uz pomoć pomoćnice Mudrosti nastoji zaštititi svoje vile. Na kraju komedije dolazi do ponovnog sklapanja mira između Kupida i Dijane te se realni i mitski svijet razdvajaju. Grižula nakon viline šale odluči pobjeći, a Dragić se vraća svojoj Grubi.

U *Grižuli* prisutno je i pozitivno i negativno vrednovanje pripadnika mitskoga i realnoga svijeta. Pripadnici realnoga svijeta uglavnom pozitivno vrednuju pripadnike mitskoga svijeta. Grižula vile pozitivno opisuje ističući njihovu ljepotu. Tako o svojoj vili govori sljedeće: *Rozice, diklice, me svitlo sunačce, veselo tve lice grabi mi srdačce!* (III, 204) Na sličan način vilu pozitivno vrednuje i Dragić, ali i odbjegla godišnica Omakala. Za razliku od odnosa prema mitskome svijetu, među pripadnicima realnog svijeta negativno vrednovanje više je prisutno. Grižula tako negativno vrednuje svoju sluškinju koju naziva *goduljom koja ne dadijaše mi se ni s susjedom razgovorit* (II, 200), Omakala negativno vrednuje svoje gospodare i razotkriva te

ujedno kritizira odnos dubrovačke vlastele prema svojim slugama, a Rade, Mionica i Gruba negativno vrednuju Dragića koji je ostavio svoje stado i pošao za vilom. Gruba mu tako govori: *Dragiću nevjerni, Dragiću nemili, Dragiću nedragi, da li ide za drugom, a tvoju ljubi ostavi?* (I, 193) Za razliku od realnog svijeta, mitski svijet više negativno nego pozitivno vrednuje pripadnike realnog svijeta. To se uglavnom vezano za odnos između vile i Grižule kojega ona naziva *smiješnim remetom* (III, 204) te ga ismijava dok on ispunjava sve njene želje i zahtjeve. Kao u realnom svijetu, tako i pripadnici mitskoga svijeta uglavnom negativno vrednuju jedni druge. Razlog tome je sukob između Kupida i vila. Kupido tako govoreći o vilama ističe njihovu oholost: *Ukazat budem ja oholim svim vilam / koja je moć moja i što ljuven plam.* (II, 196) Vile isto negativno vrednuju svojeg neprijatelja pa Plakira Dijana ovako opisuje: ... *ne slušajte njegove slatke riječi, ni gleda'te njegov veseli pogled. Pod onim medom jad skroven stoji.* (II, 198) Mnogi likovi tijekom radnje mijenjaju način svojeg vrednovanja. Najveću promjenu doživljavaju Grižula i Dragić. Njihova luda zaljubljenost koju gaje prema vili na kraju se mijenja, Dragiću na prvo mjesto u vrijednosnoj hijerarhiji dolazi Gruba, a Grižula postaje zadovoljan i s Omakalom koja ga oslobodi iz vreće u koju ga je zarobila vila. Osim toga, oni mijenjaju i način na koji vrednuju sebe. I Dragić i Grižula se na početku pozitivno vrednuju, a na kraju, kada shvaćaju da su pogriješili, njihovo samovrednovanje postaje negativno, kao dobar primjer može poslužiti ovaj citat koji izgovara Dragić: *Bijedan Dragiću, išao za vilama, a tužan se tukao po pustoj gori i doli!* (V, 218)

Pripadnici realnog i mitskog svijeta različito vrednuju prostor i vrijeme. Oni koji pripadaju mitskome svijetu, prostoru koji obuhvaća planinu i šumu pridaju pozitivne karakteristike, kao što je prisutno u Plakirovom opisu: *Polja pengana razlicijem cvijetjem, livade urešene bijelijem džilji, rumenom ružom, gora odjevena zelenim liskom, studenci bistri, hladni, žuber tihijeh slavica, prolitje veselo, gorske vile, zovu vas...* (II, 198) Idilično pastoralno okruženje potvrđuje i pozitivno određena vremenska odrednica proljeća. Za razliku od načina na koji mitski svijet prikazuje prostor, pripadnici realnog svijeta mu pridaju negativne karakteristike te ga označavaju atributima *pusta planina* (I, 190) i *pustinja* (II, 199). Omakala tako surovost okoliša ističe ovim riječima: *Bolje bijaše i zlu gospođu podnijet neg se ovdje po pustinji tuć; mekša bijaše nje ohšubra, koja mi kako smokvu glavu bijaše učinila, neg ove ljuti po kojih bijedna derem noge.* (II, 199)

Neki su od ključnih pojmova koji se obrađuju u ovom djelu odnos između ropstva i slobode, ljubavi i čistoće te starosti i mladosti. Grižula i njegova vila potpuno različito vrednuju slobodu i ropstvo. Dok Grižula kroz postupak parafraziranja petrarkističkih stihova pozitivno

vrednuje ljubavno ropstvo, a negativno slobodu, što je vidljivo u ovome citatu: ... *sužanstvo jur ovoj toli mi jes milo / er dragi ja pokoj ne želim, ma vilo* (III, 207), vila čini suprotno. Kada ju Plakir ulovi u zamku, ona se žali nad svojom sudbinom: *Robinja osta vaša sestra, sužna osta, jaoh meni, ludog neprijatelja vašega!* (III, 207) Ipak, na kraju i Grižula mijenja svoje mišljenje o ljubavnome ropstvu te nakon što su ga svi ostavili zavezanog u vreći, on ipak pozitivnije vrednuje slobodu. Ljubav u ovome dijelu doživljava i materijalizaciju kao lik u djelu. Kupido i njegov sin Plakir predstavljaju ljubav koja za vile kao predstavnice čistoće ima i pozitivne i negativne konotacije. Dijana stoga upozorava vile da ljubav sa sobom nosi *i med i jad* (II, 196) te da je se zbog toga trebaju čuvati. Podvojeno vrednovanje ljubavi doživljavaju i likovi iz realnoga svijeta. Iako na početku ona nosi apsolutno pozitivno značenje koje izaziva zaludnost, kao što je to kod Dragića i Grižule, njezina pozitivna vrijednost na kraju slabi. Rasprava o starosti i mladosti javlja se i u ovome djelu, a u njoj sudjeluju Dragićev otac Staniša i Grubina majka Vukosava. Iako su oboje pripadnici starije generacije, dok Staniša kritizira mlade ističući: *Djeca udriše, kako konji bez uzde, u polje od svijeh zlijeh djela, a nije tko da ih uzdom od razuma ustegne* (III, 210), Vukosava kritizira obje generacije: ... *starice se pomamiše mlade se čineći i vjetrom se pasući; mlade se bez srama uzdigoše po funjestrah u smijesijeh, u jezičenju, u gizdah, u magli i u vjetru, u neslušanju starijeh.* (III, 210) Ipak, rasprava o mladima i starima zapravo postaje rasprava o ludosti koja vlada u obje generacije te se na taj način kritizira i dubrovačka vlast, što se posebno ističe u ovoj izjavi: ... *zaludješe i zakoni naši u nas ludijeh!* (III, 210)

Dundo Maroje

Dundo Maroje jedna je od najpoznatijih Držićevih komedija, a u njoj se ponavljaju likovi Dubrovčana iz njegove ranije komedije *Pomet* koja nije sačuvana. Radnja prati Dunda Maroja koji dolazi u Rim kako bi pronašao sina Mara koji njegov novac koji mu je otac dao za prvi trgovački posao troši na kurtizanu Lauru. Ujedno, u središtu komedije nalazi se i ljubavni trokut između Mara i Uga Tudeška koji su zaljubljeni u Lauru, a njemu možemo pridodati i njihove sluge, Popivu i Pometa, koji pokušavaju nadmudriti jedan drugoga kako bi njihovi gospodari dobili voljenu ženu. Nizom spletki i događaja, uz pomoć fortune, Pomet i njegov gospodar Ugo ostvaruju pobjedu, Dundo Maroje uspijeva prevariti sina i vratiti dio novca, a Maro se vraća svojoj zaručnici Peri koja ga je preobučena u mladića otišla potražiti u Rimu.

U ovoj komediji vrednovanje likova ovisi o ljubavnome i obiteljskom odnosu te staleškoj pripadnosti. Vrednovanje s obzirom na ljubavni odnos dijeli se na dva suprotstavljena tabora koji negativno vrednuju jedni druge, a to je Marov i Ugov tabor, iako u njihovoj borbi za prevlast više sudjeluju njihove sluge, nego oni sami. Stoga je najoštrije negativno vrednovanje suparnika prisutno između Pometa i Popive. To je osobito vidljivo u prvome činu kada se obojica služe uvredama na račun imena protivnika i njegovih mana, odnosno, Pomet Popivu kritizira zbog njegove ovisnosti o piću: *Popiva, što ne može sam popit, čini da i druzi piju; što ti ne mož doruinat gospodara Mara, činiš da ga raščini Mande Krkarka* (I, 30), a Popiva ističe Pometovu žudnju za hranom: *Ubog je er ti nijesi s trbuhom ki se ne može nigda napunit i s usmi od zmaja ki ne žive neg proždire u njegovi kući da ga objedom živa ne proždreš i iziješ i da se udaviš* (I, 30). Laura ipak na početku pozitivno vrednuje Mara te odbija Ugovo udvaranje, ali nakon što saznaje da joj je Maro ukrao tristo dukata te joj lagao o zaručnici, ona ga negativno vrednuje služeći se izrazima *traditur* i *asasin* (IV, 122). I Marovo te Ugovo vrednovanje Laure se tijekom komedije mijenja. Na početku, Maro je pozitivno vrednuje, a Ugo uglavnom negativno jer mu ne uzvraća ljubav, dok na kraju Maro ju naziva *kurvom* (V, 133) i prijeti ubojstvom. Vrednovanje likova s obzirom na obiteljske veze u ovome djelu zasniva se na obostranom negativnom vrednovanju oca i sina. Dok Dundo Maroje opisuje sina negativno nabijenim izrazima poput *manigodo* (I, 53), *ribaode* (I, 53), *dezvijani sin* (I, 19), *haramija* (I, 19), Maro o njemu govori kao o *neprijatelju mira i goja i kontenta od sinova* (II, 67). U djelu je zanimljiv i odnos između gospodara i sluga. Gospodari su uglavnom nezadovoljni svojim slugama, što je vidljivo u komentaru Dunda Maroja o Bokčilu: *Ne imat sluge – zlo; a imat ih – zlo i gore, na ovaki način*. (IV, 102) I Maro negativno vrednuje svog slugu Popivu kada saznaje da ga je njegov otac nasamario: *Ah, tradituru! Ah, pse jedan! Ah, gdje mi je punjao, da zakoljem ovog asasina!* (IV, 123) Sluge uglavnom gospodaru iskazuju pokornost i hvale ga, a kada ih gospodar ne čuje, one ga kritiziraju. Tako i Pomet negativno vrednuje Uga kada on nije u blizini te ga smatra ludim: *U meni rekoh: mahnitos, mahnitos s namuranijem ljudmi druži! Mahnitos njimi vlada!* (II, 43) Ipak, za razliku od Popive koji svog gospodara vuče u propast, Pomet pomaže Ugu da dobije Lauru zbog koje pati. Jedini sluga koji izravno kritizira svojeg gospodara je Bokčilo. On u mnogo navrata prigovara Dundu Maroju što ga izgladnjuje i ne da mu piti, a u njegovim riječima recipijenti mogu otkriti Marojevu škrtost i okrutnost: *Dukate plačeš, a dukati ti rđave u skrinji. Brižni ti dukati, kad se ne umiješ njima hranit*. (I, 20)

Kako se radnja ove komedije odvija u Rimu, on se kroz usporedbu s Dubrovnikom opisuje kao velik i raskošan grad. Pera mu se tako divi ovim riječima: *Dživo, lijep ti je ovi grad i vele ti je veličak; ja se umorih ovom ulicom hodeći.* (I, 37) Ipak, osim svoje grandioznosti, Rim se opisuje i kao pogubno mjesto na kojemu vlada raskalašenost i rastrošnost, što se sugerira imenima gostionica *Miseria (Lakomost)*, *Ludost* te *Oštarija della grassezza (Gostionica Kod obilja)* (I, 25). Vrednovanje vremena prisutno je u Prologu Dugog Nosa. Negromant kada opisuje prostor Starih Indija, on govori o zlatnome dobu prošlosti kada su svi ljudi bili dobri: *...useliše se u ovi naš svijet u vrijeme kad umrije blagi, tihi, razumni, dobri starac Saturno, u zlatno vrijeme kada ljudi bez zlobe bijehu.* (13) Pozitivno vrednovana i idealizirana prošlost tako stoji u opreci s negativno vrednovanom sadašnjosti u kojoj *ljudi nahvao* prevladavaju. Zbog ovakve procjene vremena u djelu, negromant Dugi Nos daje kritiku suvremenoga dubrovačkoga društva nasuprot njegove davne i slavne prošlosti.

Osim negativnog odnosa prema sadašnjosti, u djelu se veliki prostor posvećuje odnosu između starosti i mladosti. Protiv mladosti se govori već u drugome prologu, ali negativno ju vrednuje i Dundo Maroje referirajući se na sina te Perina baba koja mladost izjednačava s ludosti: *Ah, mladosti, mladosti, luda mladosti! Dočekali moje starosti, da poznate kako vaš vjetar nije ino neg ludos, neg malo vidjenje, nego zločesto, nepoznanje!* (III, 95) Kao predstavnici mladosti u djelu se ističu Maro te njegovi prijatelji Niko, Pijero i Vlaho koji kritiziraju svoje očeve nazivajući ih *neprijateljima od našijeh volja* (II, 49) te opravdavaju postupke mladih ljudi ističući: *U mlados da mi kugodi volju ispunit, a u staros me nasoli ter me spremi u ormar.* (II, 48) U djelu podjednako se ismijava ludost i lakomost mladih koja se najviše ističe u liku Mara, ali i škrtost starih koja je vidljiva kod Dunda Maroja. Mladost i starost u ovome djelu na kraju nisu potpuno pomirene te i dalje postoji veliko nerazumijevanje i nesklad između dviju generacija, a tome pridonosi i to što kraj komedije nije sačuvan. Neki od ključnih pojmova u djelu su novac, hrana i piće. Dundo Maroje, Maro i Laura novac stavljaju na vrh svoje vrijednosne ljestvice. Dundu Maroju on je važniji od sina, Maro pomoću njega želi kupiti svoj ugled u Rimu ne mareći za obaveze koje ima prema ocu i svojoj zaručnici, a Laura svoju ljubav i tijelo nastoji prodati onome tko je bogatiji. Ipak, dok je Maru i Lauri novac samo sredstvo za postizanje lagodnog života, Dundu Maroju je novac sam sebi svrha, kao i Skupu u istoimenoj komediji. Za razliku od svojih gospodara, Pomet, Popiva i Bokčilo novac koriste kako bi zadovoljili svoje potrebe za hranom i pićem koja se nalazi na najvišem mjestu u njihovoj vrijednosnoj hijerarhiji. O tome koji će lik uspjeti zadovoljiti svoje želje i potrebe odlučuje *fortuna* koja se i pozitivno i negativno vrednuje u djelu, a često joj se pripisuje prevrtljivost te

ju Pomet kao takvu opisuje: *Fortunu pišu ženom ne zaman; i dobro čine tu joj čas činit, ako se obrće sad ovamo, sad onamo, sad na zlu, sad na dobru; sad te kareca, a sad te duši.* (IV, 107) Ipak, upravo se Pomet pokazuje kao lik kojemu je *fortuna* najviše naklonjena te koji i u teškim okolnostima uspijeva izvući nešto pozitivno.

Pitanje vjerodostojnosti u ostalim dubrovačkim renesansnim komedijama

Kao što ističe Cvijeta Pavlović u radu *Nazbilj i nahvao: Držićeva raskrinkavanja* jedan od osnovnih Držićevih postupaka je maškaranje likova. Svi njegovi likovi nose svojevrsne maske koje se na kraju komedije razotkrivaju (Pavlović 2009: 49). Oni likovi koji raskrinkavaju druge likove često nose i moralnu opomenu te su u ovome radu oni posebno zanimljivi jer se smatraju najvjerodostojnijima.

U komediji *Arkulin* sam naslovni lik najmanje je vjerodostojan. Razlog tome je njegova pozicija u komediji kao objekta koji izaziva smijeh publike, ali i drugih likova. Oblik takvog osporavanja uočljiv je već u prvome činu kada njegov sluga Kučivrat iz prikrajka komentira njegove ljubavne jadikovke. On ističući Arkulinovu starost i nemoć osporava njegovu samouvjerenost: *Ah, ah, ava, nut ruge što od sebe čini! Nut gdje mu je gaćnik, junaci, ispao!* (I, 263) Za razliku od Arkulina, najvjerodostojniji lik u ovome djelu je Kotoranin Tripe. Osim što svoju objektivnost dokazuje neutralnom procjenom Dubrovčana i Kotorana, on se na kraju obraća publici i tako vrši funkciju pripovjedača upućujući na oholost zbog koje je Arkulin bio ismijan te upozorava gledatelje da ne počine njegovu pogrešku: *...sve stare starežine da se ne namuraju, da ne budu vituperijo i rug od svijeh ljudi kako i Arkulin...* (V, 297)

Odrediti najvjerodostojniji glas u komediji *Skup* nešto je lakše nego u dosad obrađenim Držićevim komedijama jer djelo sadrži prolog u kojemu nas satir upoznaje s radnjom te postavlja vrijednosni okvir za tumačenje djela. Nakon što predstavlja glumačku družinu koja će izvesti dramu, on negativno vrednuje svekrve ističući: *Svekrve, svekrve! Vazda kore, vazda karaju, vazda psuju, vazda nemirne! A neboge nevjeste ne smiju se ni tužit, obikle ih su.* (138) Takvo vrednovanje uvelike utječe na prosudbu recipijenta i njegovo pristajanje uz likove koji su na strani mladih, kao što je to Dživo, dok Dobre uvelike podsjeća na svekrvu kakva je u satirovom iskazu opisana. Satir je tako zamjena za pripovjedača, a i najpouzdaniji glas u djelu. Odmah nakon njega slijedi Dživo koji ponavlja satirove vrijednosne stavove o starima i mladima te se pokazuje kao najrazumniji lik. Ostali likovi zbog svoje opsesije prema zlatu ili ljubavi (kao što su Skup i Kamilo), ali i zbog precjenjivanja vlastitih mogućnosti (kao što su

Zlati Kum i Dobre) pripadaju svijetu ludih, ili kako bi Dživo rekao *nepravih* ljudi. On u IV. činu iznosi svoju filozofiju koja je razrađena i u *Dundo Maroju* o pravim ljudima koji su *naravi tihe, s kojom se može govoriti, koji razlog čuju, koji razlog primaju i slijede* (IV, 175) te o nepravim ljudima koji su *indiskreti, bez milosrđa, ti ljudi pravdu riječmi i oholosti brane, a oni su nepravi, kad su indiskreti.* (IV, 175) Upravo komedija one neprave ljude razotkriva i podvrgava smijehu, dok oni pravi ljudi izlaze kao cjelokupni pobjednici.

Pastoralna komedija *Grižula* ima čak dva prologa. Prvi izgovara *Slava Nebeska* koja u stihovima smješta radnju u početak proljeća kada *cvitje livade uresi* (188), a dan postaje *jur draži neg ikad* (188). U drugome prologu koji izgovara vila, osim što se hvali domaćin Vlaho Sorkočević na čijoj je svadbi izvedena komedija, ona gledatelje uvodi u radnju te ističe dvije suprotstavljene strane između kojih se vodi borba, a to su *Žuđenje* i *Čistoća*. Vila kao objektivna pripovjedačica ne zauzima niti jednu stranu između navedenih krajnosti pa je zato možemo smatrati najvjerodostojnijom. Ipak tijekom komedije od pripadnika realnoga svijeta najviše se ističe Mionica koja se u jednome dijelu obraća ženama u publici kojima daje koristan savjet kako da se ponašaju kada im se mladić udvara: *Djevojke, gdje ste? Kad ti djetić govori: „Uzmi me!“, ti mu reci: „Ne smijem od majke“, a kad ti reče: „A ja te ću isprosit u majke“, ti mu reci: „Kad majka reče!“, da mu izmamiš i svile i da bez tebe vragut bokun ne ruča.* (III, 203) Takvim razumnim pristupom prema ljubavi, Mionica se razlikuje od ostalih likova poput Grižule i Dragića koje ljubav vodi u ludost te koji su zbog toga ismijani.

I *Dundo Maroje*, kao i *Grižula*, započinje dvama prologima. Kao ključ za tumačenje komedije i njene vrijednosne hijerarhije, važniji je prvi prolog. U njemu negromant Dugi Nos govori o svojim putovanjima u Nove, Velike, Male i Stare Indije te o priči kako su nastali ljudi nahvao. Iznoseći nam priču o postanku i sukobu zlih i dobrih ljudi, negromant postavlja temelj za vrednovanje likova u cijelome djelu. Naglašavajući kako ljudi nahvao postoje i danas te da se nalaze, kako u radnji komedije, tako i među publikom, negromant upućuje na to da likove u komediji možemo tumačiti kao predstavnike suvremenoga dubrovačkog društva. Prema tome, Dugi Nos postaje dostojna zamjena za pripovjedača jer se predstavlja kao onaj koji zna više od drugih likova u djelu, koji nas uvodi u samu radnju te koji usmjerava naše razumijevanje djela. Likovi u komediji koji bi prema negromantovim riječima pripadali ljudima nahvao, zasigurno su *Dundo Maroje*, *Maro* te *Popiva*. Svima njima *fortuna* je okrenula leđa te oni iz komedije izlaze kao gubitnici i predmeti smijeha. Ipak, i mnogi drugi likovi odgovaraju opisu ljudi nahvao koji *paraju da su i oni ljudi* (14), a zapravo su samo izvitoperene prikaze. Recipijent ljude nahvao može prepoznati i po njihovim ljestvicama vrijednosti koje nisu u skladu s

temeljnim vrijednostima u djelu. Tako je u Dunda Maroja i Laure prisutno pretjerano pozitivno vrednovanje novca, kod Uga ženske tjelesne ljepote te kod Mara ugleda u društvu. Jedini lik koji je vjerodostojan i koji poštuje zakone *fortune* je Pomet. On zbog svojih karakteristika pripada ljudima nazbilj koji su blagi, tihi i razumni (12), a on to potvrđuje svojom životnom filozofijom: *Kralj je čovjek od ljudi kad se umije vladat.* (II, 44) Upravo nerazumlje i naglost ljude nahvao dovodi u nepovoljne situacije i čini ih smiješnima. Pomet, stoga, ne izaziva smijeh, već mu se priključuje. Ipak, ne možemo neupitno tvrditi da Pomet u potpunosti pripada ljudima nazbilj jer osim što je razuman te se zna prilagoditi zakonima *fortune*, on tijekom cijele komedije nastoji zadovoljiti svoju nagonsku potrebu za sitim trbuhom što ga čini i dijelom ljudi nahvao (Pavlić 2009: 331). Zbog tih obiju karakteristika, Pomet je složen lik i *vjertuož* koji zbog svoje težnje da ugodi svojim željama vješto upravlja radnjom i ostalim likovima te postaje najvjerodostojniji lik u djelu upravo zbog svoje ljudskosti.

Aksiološki potencijal dubrovačke renesansne komedije

Za konačnu usporedbu aksiološkog potencijala tragedije i komedije, nužno je istaknuti zaključke iz aksiološke analize obrađenih Držićevih komedija.

Već je spomenuto kako komedija ima širi repertoar likova koji se samo ne ograđuju na rodbinske odnose, već likovi pripadaju različitim staležima, nacijama pa čak i svjetovima (mitski i stvarni svijet u *Grižuli*). Ipak, odnosi među likovima mogu se podijeliti na tri osnovne kategorije: bračno-ljubavni odnos, odnos sluga–gospodar te nacionalno/regionalno određenje. Ovisno o kategoriji kojoj pripadaju, svi likovi slično vrednuju. Likovi koji se nalaze u bračno-ljubavnom odnosu najzastupljeniji su, a možemo ih pronaći u svim analiziranim komedijama. Uvijek je riječ o ljubavnom trokutu u kojem postoje više udvarača koji su zaljubljeni u istu ženu. Ono što je karakteristično za sve udvarače je negativno vrednovanje svojih protivnika, na primjer, Krisa i Lone koji se međusobno negativno vrednuju u komediji *Tripče de Utolče*. Ponekad umjesto samih udvarača izraženije je negativno međusobno vrednovanje njihovih slugu koji ih predstavljaju, kao što su Popiva i Pomet u *Dundu Maroju*. Žena se unutar bračno-ljubavnog odnosa negativno vrednuje od strane svojega muža ili gospodara (prisutno kod *Tripčeta* i *Grižule*), a pozitivno od strane svojih udvarača, iako često prvotna zaljubljenost lijepom ženom tijekom radnje opada pa čak prelazi u ljutnju (prisutno kod Arkulina u istoimenoj komediji te Uga u *Dundu Maroju*). U odnosu sluga–gospodar razlikuje se međusobno vrednovanje ovisno o tome je li riječ o odnosu između dvije žene ili dva muškarca. Sluškinje uglavnom pozitivno vrednuju svoju gospodaricu te suosjećaju s njom što je prisutno u *Skupu*, *Tripčetu* i *Dundu Maroju*, ali *Grižula* sa svojim likom dubrovačke godišnjice Omakale čini iznimku jer se u njoj ona žali na okrutnost i zahtjevnost svoje gospodarice od koje je morala pobjeći što je u skladu s obilježjima *commedie erudite* koja se uvijek osvrće na suvremena zbivanja te daje kritiku društva. Sluge, pak, uglavnom negativno vrednuju svoje gospodare, ali to najčešće čine dok oni nisu prisutni ili ih ne čuju. Dobar primjer je Arkulinov sluga Kučivrat koji se pred svojim gospodarem pretvara kao vjerni pomagač, a nasamo ga ismijava. Ni gospodari pozitivno ne vrednuju svoje sluge, ali im oni svoje primjedbe i uvrede govore u lice nazivajući ih raznim pogrđnim imenima i ističući njihovu nesposobnost. Takva razlika u iskazivanju vrednovanja prisutna je zbog razlike u moći. Odnos među likovima koji se temelji na nacionalnom/regionalnom određenju uvelike je prisutan u Držićevim komedijama, a najviše se ističe odnos između Dubrovčana i Kotorana koji je obrađen u komedijama *Tripče de Utolče* te *Arkulin*. U tome odnosu prisutno je blago međusobno negativno vrednovanje koje se ostvaruje kroz šalu. U *Tripčetu* predmet smijeha su Kotorani što dokazuje i Mande koja

nasamaruje sve svoje sumještane te potajno ljubuje s jednim Dubrovčaninom, dok su u *Arkulinu* ipak ismijani Dubrovčani. Kotoranin koji u *Arkulinu* negativno vrednuje svoje pretke te im zamjera što su uvijek bili rug Dubrovčanima, sada se osvećuje te postaje jedan od organizatora prevare protiv jednog Dubrovčanina.

U komedijama izbor riječi pri vrednovanju drugih likova vrlo je važan jer on često pojačava komiku. Sve navedene Držićeve komedije obiluju nizom uvreda za muškarce i žene, a najviše se ističu one koje koriste animalne motive. Za muškarce najčešće se koriste izrazi poput tal. *becco* (jarac), *pas* i *vuk*, ali u *Arkulinu* prisutan je izraz *opuzena guska* (III, 272). Navedeni izrazi najčešće se pridaju likovima staraca poput Tripčeta, Grižule i Arkulina. Za žene najprisutnije su uvrede koje sadržavaju riječi *kučka*, a izgovaraju ih nezadovoljni udvarači ili muževi te uvrede poput *ogoto* i *magarico* koje gospodari upućuju svojim sluškinjama, na primjer, Skup svojoj sluškinji Varivi. Međutim, animalni motivi upućuju se ženama i u pozitivnome smislu kada se želi istaknuti njihova ljepota i mladost. Ovaj primjer prisutan je u *Grižuli* kada starac nastoji privući godišnjicu Omakalu izrazima poput *ovčice*, *košutice*, *jarebičice*.

Kako se komedije ne bave mitskim pričama, već svoju inspiraciju crpe iz svakodnevnog života, tako Držićevi likovi vrlo rijetko vrednuju bilo koje vrijeme osim sadašnjosti, izuzetak je prolog Dugog Nosa u *Dundu Maroju* u kojem negromant govori o utopijskoj slici davne prošlosti. Oni koji su ismijani u komediji sadašnjost doživljavaju negativno, dok oni koji izlaze kao pobjednici sadašnjem trenutku pridaju pozitivno značenje. U nekim komedijama kao što su *Skup* i *Grižula*, usporedba sadašnjosti i prošlosti vezana je za opreku između mladosti i starosti. Kamilova majka Dobre u *Skupu* negativno vrednuje sadašnje nevjeste, a pozitivno svoju generaciju, slično rade Vukosava i Staniša u *Grižuli* kritizirajući sadašnju mladež, a usputno tako vrednuju i sadašnjost i prošlost. U Držićevim komedijama radnja je uglavnom smještena u otvoreni prostor poput trga, ulice i šume, za razliku od tragedija koje se uvijek odvijaju na dvoru. Proširenjem prostora i njegovim smještanjem u obični svakodnevni svijet, otvaraju se razne mogućnosti za njegovo vrednovanje. Glavni likovi najčešće negativno vrednuju prostor oko sebe, Tripče, Arkulin i Skup negativno vrednuju svoju kuću, a Grižula pustinju u kojoj žive vile. To ni ne čudi jer su ovi likovi u navedenom prostoru ismijani i neprihvaćeni, a često su iz njega i protjerani. Radnja je najčešće smještena u Dubrovniku i Kotoru, iz čega Držić ostvaruje još jednu poveznicu sa stvarnošću, ali se ona u *Dundu Maroju* odvija u Rimu. Ovi lokaliteti uglavnom su pozitivno vrednovani te se hvali njihova ljepota i uređenost. Zanimljivo je kako stranci uvijek prostor vrednuju pozitivno, tako Dubrovčani hvale Kotor u *Tripčetu* te Rim u

Dundu Maroju, dok mještani znaju uputiti i pokoju kritiku, na primjer Kotoranin Tripe u *Arkulinu* kada govori o svom Kotoru.

Kao i u tragedijama, i u komedijama mogu se pronaći brojni suprotstavljeni pojmovi, a neke od najčešćih opreka su mladost i starost, ljubav i novac te razum i ludilo. U raspravi o prvenstvu između mladih i starih u većini komedija pobjeđuju mladi, dok se starci suprotno izreci „mladost–ludost“ ponašaju nerazumno poput Skupa, Tripčeta, Grižule i Arkulina. Ipak, ni mladi ne izbjegavaju kritiku te se u brojnim situacijama ističe njihovo nerazumno ponašanje, na primjer, Marova rastrošnost u *Dundu Maroju* ili Dragićeva zaluđenost vilom. Ljubav u Držićevim komedijama uglavnom je jednoznačna te predstavlja tjelesnu žudnju prema lijepoj i mladoj ženi. Često kao njoj oprečan pojam Držić povezuje novac čiji nedostatak stvara prepreku zaljubljenima da budu zajedno što je najviše vidljivo u *Skupu*. Neki likovi poput Arkulina sami se dvoume između ljubavi prema ženi i ljubavi prema novcu pri čemu im je novac ipak važniji. Komedije prikazuju obrnuti idealni svijet u kojem se često one negativne stvari prikazuju kao pozitivne, kao što je Mandina nevjera, te su za svoje grijehе likovi kažnjeni smijehom, a ne smrću. Ipak, uvijek u komediji pobjeđuju oni razumni, dok su oni ludi ismijani. Stoga, komedija ne služi samo zabavi, već i pouci. Početno stanje nepravde na kraju se barem djelomično ispravlja, a pravdu uspostavljaju sami likovi, a ne bogovi. Primjer likova koji su pomoću svoje inteligencije ostvarili pravdu za sebe su Anisula u *Tripčetu*, Tripe u *Arkulinu*, Dživo u *Skupu*, Mionica u *Grižuli* te Pomet u *Dundu Maroju*.

Navedeni likovi ističu se i kao najvjerodostojniji likovi u komedijama čija se vrijednosna hijerarhija podudara s temeljnim vrijednostima koje zagovara djelo. Za razliku od tragedija, u komedijama vrlo važnu ulogu ima prolog koji usmjerava čitateljevo razumijevanje djela, a često su kazivači prologa zamjena za pripovjedače u proznim djelima. U komedijama očekivano je prisutnije nesuglasje između misli likova i njihovih iskaza, a ono je najviše vidljivo kod likova slugu koji pred gospodarem glume pokornost i poslušnost, dok ga nasamo kritiziraju. Ipak, često recipijenti više vjeruju slugama, nego gospodarima jer se kroz njihovu kritiku ocrta gospodarevo pravo lice koje je zbog njegove hvalisavosti sakriveno. Protagonisti komedije, kao i protagonisti tragedije, najmanje su vjerodostojni. Često u komičnom žanru protagonist zastupa suprotna stajališta od onih koje zastupa šire društvo te zbog toga biva ismijan, a samim time recipijent mu ne daje povjerenje.

Usporedba aksiološkog potencijala dubrovačke renesansne tragedije i komedije

Nakon opsežne aksiološke analize nekih dubrovačkih renesansnih tragedija i komedija, navest ćemo opažanja koja su uočena tijekom analize, a odnose se na usporedbu ovih dvaju žanrova te ćemo se osvrnuti na pretpostavke koje su iznijete na početku ovoga rada.

Prilikom analize svakoga djela u ovome radu prvo smo se uvijek usmjerili na način kako likovi u djelu vrednuju druge likove i sami sebe. U tragedijama likovi su uglavnom ograničeni na vrednovanje ostalih članova svoje obitelji. Sve dubrovačke renesansne tragedije obrađuju sukob koji se odvija unutar obitelji u kojem postoje dvije suprotstavljene strane koje se međusobno negativno vrednuju. U komedijama, zbog šireg spektra likova, likovi vrednuju ne samo članove svoje obitelji, već i ostale mještane, ali i strance koji ne pripadaju njihovom mjestu ni staležu. U komedijama sukob se odvija na više razina, a često je vezan uz ljubavni trokut, prijepore između starih i mladih, gospodara i sluga ili pripadnika različitih regionalnih prostora. Ono što im je zajedničko je to što se dvije sukobljene strane uvijek međusobno negativno vrednuju kao i u tragedijama. Ipak negativno vrednovanje različito se razvija u ova dva žanra. U tragedijama ono gradira do vrhunca u kojem dolazi do protagonistovog tragičnog čina nakon kojeg često slijedi spoznaja i pokajanje te tragična smrt. U komedijama negativno vrednovanje tijekom radnje slabi te sukob završava pomirenjem, a ne osvetom i smrću kao u tragedijama. Dok u tragedijama protagonist jedini mijenja svoj način vrednovanja jer se prati njegov psihološki razvoj, u komedijama ta promjena prisutna je kod svih likova koji zbog svojeg načina vrednovanja bivaju ismijani. Oni ne dolaze do spoznaje svoje pogreške jer su počinili strašan tragični čin zbog kojega se kaju, već se nastoje prilagoditi društvu koje ih je odbacilo. Iako se na početku ovoga rada pretpostavilo kako će negativne vrijednosti prevladavati u tragediji, dok će u komediji prevladati one pozitivne, negativni atributi koji se pripisuju drugim likovima prisutni su u oba žanra, a čak su u komedijama učestaliji jer se pomoću niza pogrđnih imena i uvreda stvara dodatna komika.

U svim dubrovačkim tragedijama mjesto radnje je ograničeno na prostor dvora. Vrijednosti koje su pridane tom prostoru, uvelike ovise o emocionalnom stanju protagonista. Često je negativno vrednovanje prostora tijekom gradacije protagonistova stanja ludila. U komedijama prostor se odnosi na stvarne lokalitete te nije usko povezan s emocijama likova. Radnja je uglavnom smještena u vanjski prostor, poput trga ili šume (u pastoralnim komedijama), ali se spominju i domovi protagonista i drugih likova. Zanimljivo je kako protagonisti u komedijama, kao i oni u tragedijama, uvijek negativno vrednuju svoj životni prostor, ali razlog tome nije njihova emocionalna kriza kroz koju prolaze, već neshvaćenost i

odbačenost od ostalih članova obitelji i društva. Njihov dom je za njih mjesto na kojemu su ismijani. Vrednovanje vremena u tragedijama je puno prisutnije nego u komedijama, pri čemu je sadašnjost i budućnost negativno prikazana za protagonista, a prošlost se predstavlja kao razdoblje mira i reda koje se nastoji ponovno uspostaviti. U komedijama radnja je uglavnom usmjerena isključivo na sadašnjost kako bi se ona mogla razumjeti i aktualizirati u stvarnosti. Pozitivno i negativno vrednovanje sadašnjosti ovisi o tome vrednuje li ju lik koji je gubitnik ili pobjednik. Osim toga, prošlost se u komedijama spominje kroz sukob između starosti i mladosti u kojem stari kritiziraju sadašnje mlade, dok svoje mladenačke dane prošlosti idealiziraju.

I dubrovačka tragedija, ali i dubrovačka komedija progovaraju o brojnim vrednotama koji se mogu povezati u međusobno suprotstavljene parove. Jedan od ključnih parova koji se pojavljuje u oba žanra je odnos između razuma i ludila. I u jednom i u drugom žanru nagrađuju se oni koji su razumni, a kažnjavaju oni koji idu putem ludila. Ipak, dok protagonist u tragediji postepeno dolazi do stanja ludila zbog kojega čini tragičan čin te nakon toga spoznaje svoju krivicu, u komediji od početka protagonistu drugi likovi pridaju tu osobinu zbog koje on čini blagu pogrešku te biva ismijan. Za razliku od protagonista u tragedijama, protagonist komedije ne mora nužno doći do velikog pokajanja, ali se nastoji prilagoditi društvu i njegovim vrijednostima, iako one ne moraju biti ispravne. Osim razuma i ludila, u oba žanra se raspravlja i o odnosu između pravde i grijeha. Grijeh je u komediji nešto ublaži nego u tragediji te se uglavnom odnosi na škrtost, pijanstvo i nevjeru, a prisutno je i nejednako kažnjavanje likova za isti čin, npr. Mande nije kažnjena za preljub, dok muški likovi u istoj komediji jesu. U oba žanra pravda se na kraju nastoji zadovoljiti, ali to se postiže različitim sredstvima. U tragediji prevladava osveta koju vrši protagonist ili koja se nastoji izvršiti nad protagonistom, a uvijek završava smrću, dok u komediji se ona postiže pomirenjem između ismijanog protagonista i šire zajednice. Oba žanra osim što vrednuju razne pojmove i ideje, bave se i propitivanjem ispravnog načina vrednovanja. Tragedija to čini višeznačjem koje pojmovi nose poput ljubavi koja se pozitivno vrednuje kada se odnosi na roditeljsku ljubav, a negativno kada je riječ o strastvenoj tjelesnoj ljubavi. U komediji nisu tako često prisutni višeznačni pojmovi, ali ona propituje vrednovanje određenih pojmova kroz obrnutu sliku idealnog svijeta koju komedija predstavlja. Recipijenti znaju da je Mande prevarila svojega muža, ali u svijetu komedije ona je predstavljena kao primjer vjernosti pri čemu je jasna granica između vjernosti i prevare poljuljana.

Suprotno početnoj tezi u kojoj se ističe kako je nesuglasje između misli i iskaza likova prisutno samo u komediji, uočeno je kako je ono prisutno i u tragediji, pogotovo u likovima

antagonista koji nastoje prikriti svoje namjere, ali se takvom prevarom u nekim slučajevima služe i protagonisti. U komedijama takvo nesuglasje je najviše prisutno u likovima slugu koji svoje neslaganje s gospodarem pred njim žele sakriti. U oba žanra protagonisti nisu ti koji se smatraju najviše vjerodostojnima, već u tragedijama to postaje kor te likovi proroka, sudaca i savjetnika koji sukob promatraju objektivno i zastupaju mir, oprost te opće dobro, a u komedijama likovi slugu i prijatelja koji izravno ne sudjeluju u sukobu, ali uvelike utječu na njegovo razrješenje te kako komedije uglavnom govore o sklapanju brakova ili rješavanju problema u već postojećim vezama, ovi se likovi zalažu za jednakost u braku koja se odnosi na jednaku dob supružnika te njihovo zajedničko podrijetlo. Brojne Držićeve komedije imaju sačuvan prolog u kojemu onaj lik koji ga izgovara ima status vrijednosnog središta.

Iako tragedija i komedija imaju različite žanrovske odrednice kojih se moraju pridržavati, jedna od najvažnijih je različit završetak, ipak u aksiološkom smislu imaju puno više sličnosti nego razlika. Iako smo na početku pretpostavili da će u tragedijama prevladavati negativne vrijednosti, analizom komedija uočili smo kako i one vrve negativnim vrednovanjem likova i prostora, iako završavaju sretno. Emocionalnost i psihološki razvoj likova prisutniji je u tragediji, ali i likovi komedija prolaze kroz promjenu u svom načinu vrednovanja i poimanja svijeta. I u tragedijama i u komedijama ispituju se pojmovi poput razuma i ludila te grijeha i pravde. Oba žanra nastoje stanje nepravde ispraviti, iako to čine na različite načine, žaljenjem ili smijehom. Protagonisti obaju žanrova ne predstavljaju vjerodostojne likove jer ne uspijevaju biti objektivni i razumni, već tu ulogu preuzimaju likovi koji ne sudjeluju izravno u sukobu, a često su nižeg staleža od protagonista. Iako se likovi tragedija doimaju pouzdanijima, nesuglasje između misli i iskaza kod nekih likova prisutno je i u jednom i u drugom žanru. Možemo zaključiti da je cilj tragedije i komedije isti, a to je da preispitaju načine vrednovanja i uspostave približno ispravnu hijerarhiju vrijednosti. Dok je ta hijerarhija u tragediji jasno dana kroz postupak razvoja protagonista od pogreške do spoznaje i pokajanja, u komediji ona je otvorenijeg karaktera. Obrnuti svijet komedije prikazuje i one pozitivne, ali i negativne strane vrednovanja pojedinih pojmova te je tako bliži stvarnosti u kojoj ništa nije isključivo crno ili bijelo.

Zaključak

Aksiološkom analizom dubrovačke renesansne tragedije i komedije utvrdilo se da neovisno o različitim žanrovskim odrednicama, dubrovačka tragedija i komedija u aksiološkom smislu imaju više sličnosti nego razlika. U oba žanra likovi pozitivno i negativno vrednuju druge likove i sebe same, u oba žanra dolazi do promjene u vrednovanju kod nekih likova, a najčešće kod protagonista te vrednovanje drugih uvelike ovisi o mjestu koje lik zauzima u sukobu. Suprotno od očekivanog, i u tragedijama i u komedijama prisutnije je pridavanje negativnih atributa drugim likovima nego onih pozitivnih. U komedijama negativno obojen vokabular pridonosi dodatnoj komici. Protagonisti u oba žanra uglavnom negativno vrednuju prostor u kojemu se nalaze, iako je prostor komedije povezan sa stvarnošću, dok je u tragediji on mitskoga karaktera. Brojni suprotstavljeni pojmovi obrađuju se i u jednom i u drugom žanru poput razuma i ludila te pravde i nepravde. Protagonisti tragedije i komedije uvijek na početku privilegiraju one negativno obojene pojmove i zbog toga bivaju kažnjeni, protagonisti tragedije smrću, a protagonisti komedije ismijavanjem, kako bi spoznali one ispravne vrijednosti. Sličnosti u ova dva žanra na aksiološkom planu vidljive su i u pitanju o vjerodostojnosti likova. Ni u komediji ni u tragediji protagonist nije taj kojemu recipijenti poklanjaju povjerenje, već tu ulogu ima lik koji često predstavlja onu objektivniju i razumniju stranu koja izravno ne sudjeluje u sukobu, poput kora i lika savjetnika ili proroka u tragediji te lukavog slugu u komediji. Međutim, postoji i važna razlika između ova dva žanra, a to je da u tragediji o sudbini likova odlučuju uglavnom izvanjske sile poput bogova i sudbine, dok u komediji, iako se sve čini kao da je u rukama *fortune*, likovi puno aktivnije utječu na događaje.

Aksiološka analiza dubrovačke renesansne tragedije i komedije pokazala se kao inovativna i korisna metoda u proučavanju dramskih tekstova starije hrvatske književnosti. Iako se često komediji i tragediji pristupa kao dvama potpuno suprotnim žanrovima, ovaj tip analize ukazao je kako oba žanra imaju sličnu funkciju, a ta je da rasprave o vrijednostima koje se pojavljuju u tekstu, ali i u stvarnome životu te da nastoje kroz priču o likovima koji zbog pogrešnog načina vrednovanja trpe posljedice, istaknuti one vrijednosti koje pojedinac treba slijediti. Ovom analizom potvrdilo se i istaknulo sve što je već u prijašnjim istraživanjima o navedenim tekstovima rečeno, ali se i dao novi uvid u dubrovačku renesansnu dramu koja se pokazala kao povoljan materijal za ovakav tip analize. Unutartekstna aksiologija svojim pomnim istraživanjem teksta može otkriti brojne poveznice među žanrovima koji se razlikuju po mnogim poetološkim odrednicama, ali koji su isto tako vrlo slični po svom pogledu na

vrijednosti i načine vrednovanja. Za dubrovačku renesansnu tragediju i komediju to je ovim radom svakako dokazano.

Literatura:

Primarna literatura

Bunić Babulinov, Miho. 2006. *Jokasta*. U: *Tragedije XVI. stoljeća*. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Držić, Marin. 2015. *Arkulin*. U: Marin Držić, Izabrana djela II. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Držić, Marin. 2015. *Dundo Maroje*. U: Marin Držić, Izabrana djela II. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Držić, Marin. 2015. *Grižula*. U: Marin Držić, Izabrana djela II. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Držić, Marin. 2006. *Hekuba*. U: *Tragedije XVI. stoljeća*. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Držić, Marin. 2015. *Skup*. U: Marin Držić, Izabrana djela II. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Držić, Marin. 2015. *Tripče de Utolče*. U: Marin Držić, Izabrana djela II. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Gučetić Bendevišević, Sabo. 2006. *Dalida*. U: *Tragedije XVI. stoljeća*. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Lukarević Burina, Frano. 2006. *Atamante*. U: *Tragedije XVI. stoljeća*. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Zlatarić, Dominko. 2006. *Elektra*. U: *Tragedije XVI. stoljeća*. prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.

Sekundarna literatura

Aristotel. 1983. *O pjesničkom umijeću*. prev. i prir. Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec.

Brlenić-Vujić, Branka. 2009. *Držićeva komedija „Tripče de Utolče“ i Boccacciiov „Dekameron“* U: Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 35 No. 1. <https://hrcak.srce.hr/72826> [pregled 14. 3. 2024.]

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

Fališevac, Dunja. 2009. *Rezignirani renesansni „junak“ Tripče*. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik radova s međunarodnog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008.)*, ur. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas. Zagreb: Disput.

Giraldi Cinzio, Giambattista. 1976. *Prolog za „Altilu“*. U: Hristić, Jovan. *Teorija drame: renesansa i klasicizam*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Lerenson, Jill. 1990. *Comedy*. U: *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, ur. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.

Pavlić, Goran. 2009. *Nazbilj i nahvao kao anticipacije psihoanalitičkih kategorija*. U: Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 35 No. 1. <https://hrcak.srce.hr/72841> [pregled 14. 3. 2024.]

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarabarus.

Pavlović, Cvijeta. *Nazbilj i nahvao: Držićeva raskrinkavanja*. U: Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 35 No. 1. <https://hrcak.srce.hr/72825> [pregled 14. 3. 2024.]

Rafolt, Leo. 2007. *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput.

Rafolt, Leo; Senker, Boris. *Komedija*. <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/komedija/> [pregled 11. 3. 2024.]

Radović, Miodrag. 1987. *Književna aksiologija: problemi i teorije književnog vrednovanja u dvadesetom stoleću*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Senker, Boris. 2017. *Smiješno i/ili komično u bračnom životu Držićevih likova*. U: Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu. Vol. 41. No. 61. <https://hrcak.srce.hr/193016/> [pregled 11. 3. 2024.]

Solar, Milivoj. 1986. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Tanović, Arif. 1972. *Vrijednosti i vrednovanje: prilog proučavanju aksiologije*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Tatarin, Milovan. 2010. *Ponešto o kronologiji izvedbi Držićevih drama*. U: Slovo: časopis Staroslavenskoga instituta u Zagrebu, No. 60. <https://hrcak.srce.hr/65890> [pregled 14. 3. 2024.]

Trissino, Giambattista. 1976. *Poetika*. U: Hristić, Jovan. *Teorija drame: renesansa i klasicizam*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Sažetak

Ovaj rad bavi se aksiološkom analizom renesansne dubrovačke drame i usporedbom njenog tragičnog i komičnog modusa. U radu se najveća pozornost posvetila tragediji *Atamante* Frana Lukarevića Burine te komediji *Tripče de Utolče* Marina Držića, ali su se analizirala i druga dramska djela iz toga razdoblja kako bi se dobila relevantna usporedba. Aksiološka analiza usmjerila se na nekoliko ključnih pitanja: kako likovi vrednuju druge likove i sami sebe, kako je u djelu vrednovano mjesto i vrijeme radnje, koji se pojmovi ističu i kako su oni vrednovani te koji se likovi čine kao najvjerodostojniji. Iako se u brojnim poetikama ističu razlike između tragedije i komedije, ovom je aksiološkom analizom utvrđeno kako ta dva modusa imaju više sličnosti nego razlika. Neke od najvažnijih utvrđenih sličnosti vidljive su u protagonistu koji u oba modusa na početku preferira negativno vrednovane pojmove zbog čega biva kažnjen, uvijek negativno vrednuje svoju okolinu, njegovo vrednovanje je promjenjivo te on nikada nije najvjerodostojniji lik.

Ključne riječi: aksiološka analiza, dubrovačka renesansna drama, tragedija, komedija, *Tripče de Utolče*, *Atamante*

Summary

This thesis presents an axiological analysis of the Renaissance drama of Dubrovnik and a comparison of its tragic and comedic modes. The primary focus of this thesis are the tragedy *Atamante* by Fran Lukarević Burina and the comedy *Tripče de Utolče* by Marin Držić, but other dramatic works from the same period were also analyzed in order to give validity to the comparison. The axiological analysis centers on several key points: how the characters make value judgements about each other and themselves, what values are ascribed to the place and time the story is set in, which concepts are prominent, what values they have, and which characters seem the most reliable. Although many literary theories emphasize the differences between tragedy and comedy, this axiological analysis demonstrates that these two modes have more similarities than differences. Some of the most important similarities as demonstrated by

this thesis are apparent in the protagonist, who in both modes starts off preferring negatively valued concepts, which leads to him being punished. He consistently ascribes negative values to his surroundings, his values are in a perpetual state of flux and he is never the most reliable character.

Keywords: axiological analysis, Renaissance drama of Dubrovnik, tragedy, comedy, *Tripče de Utolče*, *Atamante*