

Romantično-fantastične junakinje u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća

Toljan, Dorotea

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:131:779540>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-13**



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

**ROMANTIČNO-FANTASTIČNE JUNAKINJE U DUBROVAČKOJ
KNJIŽEVNOSTI 17. STOLJEĆA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Dorotea Toljan

Zagreb, 13. rujna 2021.

Mentorica

Izv. prof. dr. sc. Dolores Grmača

Sadržaj

1. Uvod.....	3
2. Fantastika kao žanr, modus ili impuls.....	7
3. Romantično-fantastične junakinje.....	21
3. 1. <i>Osman</i>	22
3. 1. 1. Sokolica	24
3. 1. 2. Krunoslava	30
3. 1. 3. Mustafina mati.....	36
3. 2. <i>Ipsipile</i>	39
3. 3. <i>Captislava</i>	42
3. 3. 1. Sjevernica	47
3. 4. <i>Dubrovnik ponovljen</i>	50
3. 4. 1. Fakre.....	51
3. 4. 2. Danojla	56
3. 5. <i>Pavlimir</i>	58
3. 5. 1. Sniježnica	60
3. 6. <i>Armida</i>	64
3. 7. <i>Alčina</i>	68
3. 7. 1. Čarobnica Alčina	68
3. 7. 2. Vila Melisa.....	71
4. Fantastično u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća.....	74
5. Zaključak	80
6. Literatura	83
POPIS TABLICA	90
Sažetak.....	91
Summary	92

1. Uvod

Ovaj rad nastao je kao produkt ljubavi prema starijoj hrvatskoj književnosti koja se manifestirala zahvaljujući profesorima na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, nakon čijih je kolegija pobuđeni interes zahtijevao upisivanje potpuno neobaveznih izbornih kolegija vezanih uz stariju hrvatsku književnost. Proširivanjem dotadašnjih (sa)znanja o hrvatskoj književnosti od kraja 15. do kraja 18. stoljeća na taj način omogućeno mi je pobliže upoznavanje s ishodištima i počecima hrvatske renesansne književnosti na narodnom jeziku, najvažnijim tipovima hrvatske ljubavne lirike i njihovim predstavnicima, lirskim konceptualizmom, odnosom prema starijim tradicijama, različitim ideologemima u hrvatskoj književnoj kulturi, hrvatskim barokom i prosvjetiteljstvom te raznovrsnim opusima starih hrvatskih pisaca, ali i ovladavanje žanrovskim i poetičkim obilježjima starije hrvatske književnosti, što je, vjerujem, rezultiralo stjecanjem vještine čitanja jezika ranog novovjekovlja te sposobnošću samostalnih analiza djela. Pritom se pojavilo zanimanje za lik i razumijevanje žene te ženskog lika u različitim autorima, zbog čega je kao tema diplomskoga rada odabrana upravo analiza romantično-fantastičnih junakinja u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća.

Korpus književnih djela odabranih za ovaj rad čine *Osman*, *Ipsipile*, *Captislava*, *Dubrovnik ponovljen*, *Pavlimir*, *Armida* i *Alčina*, a njihovi su autori jedni od najpoznatijih i najznačajnijih predstavnika hrvatske barokne književnosti: Ivan Gundulić (1589–1638), Jaketa Palmotić Dionirić (1632–1680) i Junije Palmotić (1607–1675).¹ Sva trojica porijeklom su iz Dubrovnika, grada koji je obilježio književnu produkciju hrvatskoga baroka u tolikoj mjeri da se dubrovačka književnost 17. stoljeća u književnoj historiografiji smatra reprezentativnom za čak cjelokupnu hrvatsku književnost (Dukić 2003). U tome je važnu ulogu odigrala hrvatska povijest. Budući da su se dijelovi Hrvatske čitavo razdoblje raznog novovjekovlja nalazili pod različitim političkim dominacijama,² a Dubrovačka je Republika

¹ Godine rođenja i smrti preuzete su iz *Hrvatske književne enciklopedije* kao vjerodostojnog izvora, v. Fališevac (2010b), Mrdeža Antonina (2010) i Pavličić (2010b).

² Dok je Dalmacija bila pod mletačkom vlašću, a sjeverni dio Hrvatske pod Habsburgovcima, ostatak Hrvatske i Slavoniju okupirali su Turci. Jedino je Dubrovnik uspio sačuvati slobodu, i to uz plaćanje danka Turcima. Ta se politička rascjepkanost hrvatskih regija očitovala u hrvatskoj književnosti, o čemu sustavno govori Davor Dukić (2003). Književni se život odvijao u manjim regionalnim krugovima, što je rezultiralo formiranjem četiriju književnih krugova: dubrovačko-dalmatinskog, kajkavskog, ozaljskog i slavonskog. Trima glavnim književnim regijama 16. i 17. stoljeća smatraju se Dubrovnik, Dalmacija i Banska Hrvatska; Slavonija im se priključuje tek u 18. stoljeću, nakon oslobođenja od Turaka.

bila jedini slobodan i neovisan dio Hrvatske (s unutarnjom samoupravom i vanjskom podčinjenošću Osmanskom Carstvu), upravo je Dubrovnik postao glavni i najplodonosniji književni kulturni prostor. Mala republika slijedila je pritom poetičke trendove suvremene zapadnoeuropske, prije svega talijanske književnosti.

U odnosu na prethodno razdoblje hrvatska barokna književnost, tvrdi Pavličić (1979a), zadržava dva žanra – ep i liriku, ali ih bitno modificira, te stvara dva nova – melodramu i poemu. Budući da ovaj rad okuplja djela koja se žanrovski određuju kao ep i melodrama, nužno je naznačiti njihove žanrovske konvencije. Kravar (2010) pojašnjava kako na području epike, kao prvo, slabi tradicija biblijsko-vergilijanskog epa, a kao drugo, mijenja se način pripovjednoga predstavljanja bliskih povijesnih događaja. „Oni se više ne pripovijedaju u jednostavnim kronikalnim epilijima” poput, primjerice, Sasinovih *Razboja od Turaka*, „nego u kraćim spjevovima, u kojima se naracija miješa s laudacijskom dikcijom, a koji uključuju tematske skokove, generička prekapčanja, a kadšto i neobičan izbor pripovjedačke perspektive” (Kravar 2010: 112). Kao najtipičniji se okvir za obradu povijesnih tema nameće povijesno-viteški ep po uzoru na *Oslobođeni Jeruzalem* Torquata Tassa, vodećega europskoga ranonovovjekovnoga epskog pisca.³ Radnja epa mora biti vjerodostojna i najbolje ju je preuzeti iz kršćanske ili židovske povijesti, nikako kanonske jer u nju pisac ne može intervenirati. Osim toga mora biti i čudesna, kako bi se u kontekstu baroka u čitatelja mogla izazvati *meraviglia*, te zabavna, ali poučna.⁴ Po uzoru na Tassa u epu se „povijesna tematska jezgra okružuje kvazipovijesnim i romantičnim epizodama, a kadšto se uključuju i prizori na nebu i u paklu, u kojima sklone ili nesklone numinozne sile odlučuju o sudbini likova i o smjeru radnje”, tumači Kravar (*ibid.*: 112). Fališevac primjećuje kako „epske fabule postaju razvedenije, sekundarne su fabularne linije brojnije, kompozicija ne slijedi linearnu kronologiju događaja nego se brojnim analepsama i prolepsama vremenski planovi radnje prepleću, broj se epskih likova povećava, pripovjedač aktivno komentira događaje” (2010a: 485–486), a renesansni epski dvanaesterac zamjenjuje osmerački katren. Usto se u duhu

³ *Oslobođeni Jeruzalem* drži se najvećim junačkim epom nakon Homerove *Ilijade*. Tasso je na njemu, prema Mirku Tomasoviću (2010), radio čak šesnaest godina (od 1559. do 1575), a uzor mu je bio upravo Homerov spjev, iako najviše intertekstualnih veza ima s Vergilijevom *Eneidom*. Ovako Tomasović hvali njegovo djelo: „*Oslobođeni Jeruzalem* uistinu je njegova *summa poetica*, bitno označena ozračjem tal. književnosti druge pol. XVI. st. u kolopletu kasne renesanse, manirizma i nadirućega baroka, ali i samosvojan epski projekt, koji je nadvisio vrijeme i nac. književnost, gdje je nastao, ponajbolji proizvod elitnog eur. renesansno-baroknog epskog pjesništva” (2010: 275). Uz kanonsko djelo *Oslobođeni Jeruzalem* Tasso je napisao i poveći broj normativnopoetičkih tekstova o epici.

⁴ Tasso zadržava horacijsko načelo o zabavnoj i utilitarnoj, odnosno didaktičkoj funkciji pjesništva.

katoličke obnove stvaraju djela naglašene kršćansko-slavenske ideologije, dok se događaji opisuju stilom: „bogatim metaforama, figurama dikcije i končetoznim postupcima” (Fališevac 2003: 502). Melodrama nastaje kao pokušaj da se klasičnoj tragediji uvede pandan u sistem žanrova, stoga se na nivou radnje i na nivou strukture u melodrami uočavaju sljedeće formalne osobine. Kao prvo, „za temu se uvijek bira takav događaj koji je presudan za opisanu zajednicu” (Pavličić 1979a: 17), a glavni junaci često odlučuju o daljnjoj sudbini zajednice kojoj su na čelu rješavajući svoje intimne (uglavnom ljubavne) probleme. Kao drugo, tekst se prilagođava namjeni da bude uglazbljen,⁵ zbog čega se pojavljuju dramaturški nefunkcionalni prizori i dotad nekorištena metrika,⁶ ali i simetrija u prizorima s replikama likova i kora. Važno je pritom spomenuti da se kao tematska podloga uzimaju grčki mitovi, no „uz jednu modifikaciju: umjesto nesretnoga kraja češći je obrat koji vodi prema sretnom ishodu”, objašnjava Pavličić (2010a: 60). Sva navedena obilježja dadu se u nekoj mjeri zamijetiti u djelima koja ovaj rad okuplja.

U samom su središtu mojega rada fantastični ženski likovi u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća koji posjeduju svojevrsnu ekstravagantnost, tj. otklon od norme, a promatraju se pod teorijskim svjetlom složene problematike kojom se bave teoretičari fantastike i fantastičnoga. Prije toga rad nudi sustavan i kratak, ali temeljit i jezgrovit pregled značajnijih teorija fantastike i fantastičnoga, odnosno fenomena fantastike i fantastičnoga, koji se obično određuju u opreci prema mimetičkom i realističnom, a potom se odabrane primjenjuju u analizi korpusa. Budući da „u teoriji književnosti nije razriješena dvojba je li fantastična književnost svojstvo generički raznorodnih tekstova, tj. pripovjedački modus, ili pak prozni žanr” (Pavičić 2010: 519), a prema nekima i šire od toga (nadžanr ili ontološka dominanta za postmoderniste poput B. McHalea), sve se tri mogućnosti pojašnjavaju i oprimjeruju. Najvažniji je zastupnik teorije o žanru T. Todorov. On drži da je fantastika vremenski ograničen žanr (od predromantizma do 20. st.) koji potkopava racionalnu sliku svijeta, što neki prihvaćaju (primjerice, R. Campra), dok se drugi snažno bune protiv takvoga uskog određenja pojma i o fantastici govore kao modusu raznorodnih žanrova (R. Jackson, I. Bessière) ili matrici zajedničkoj svim književnim tekstovima (K. Hume, C. Brooke-Rose) .

⁵ To je posljedica vjerojanja da se za grčku tragediju komponirala glazba, navodi Pavličić (1979a).

⁶ Pavličić pojašnjava kako su se dotad kao najčešći stihovi rabili osmerački katren i dvostruko rimovani dvanaesterac, dok se u melodrami pojavljuju „svi stihovi od četverca do deveterca u najrazličitijim poolimetričkim kombinacijama”, a „organizirani su u različite strofe od distiha do oktave i strofe od devet ili deset, pa čak i više stihova” (1979a: 19).

Nakon što se na izabrani korpus u radu primijeni teorijsko promišljanje o fantastici francuske autorice I. Bessière, prema kojoj fantastika nastaje manipulacijom elemenata iz empirijski utemeljene stvarnosti u svrhu stvaranja novog svijeta te kao kombinacija dvaju tipova pripovijedanja: tetičkoga (koji ispričovijedane događaje nastoji prikazati kao stvarne) i netetičkoga (koji to ne nastoji), pristupa se odabiru romantično-fantastičnih junakinja iz dubrovačke književnosti 17. stoljeća koje tome odgovaraju. U Gundulićevu su povijesnom epu to Sokolica i Krunoslava, dvije amazonke kojima, prema Kravaru, „nema mjesta ne samo u historiji ispričovijedanoj u *Osmanu* nego ni u ljudskom povijesnom svijetu uopće” (1993: 105). One pripadaju romantičnom svijetu, a autor im je uzor pronašao u Tassovu *Oslobođenom Jeruzalemu*, ponaosob u Clorindi. Njihovoj se analizi pridodaje još jedan ženski lik iz *Osmana*, a to je Mustafina mati, koja utjelovljuje lik vještice muslimanke i dio karakternih crta nasljeđuje od Tassove Armide. U Palmotićeve dramama *Ipsipile* i *Captislava* također su fantastični likovi žene amazonke – kraljica Ipsipile sa svojim Lemnjankama te Captislava, uz koju se javlja i lik dobre vile Sniježnice, oblikovan kao izvršitelj Božje volje. Palmotić slično profilira i kršćanski lik dobre vile Melise, čiji je antipod muslimanska čarobnica Alčina u istoimenoj Palmotićevoj melodrami. Demonški lik čarobnice također utjelovljuje Armida iz druge Palmotićeve istoimene melodrame, koja je zapravo dramatizacija epizode iz Tassova *Oslobođena Jeruzalema*, te Sniježnica iz melodrame *Pavlimir*. Toj se skupini likova pridružuju još dva demonska ženska lika: Fakre i Danojla iz povijesnog epa Jakete Palmotića Dionirića – *Dubrovnika ponovljenog*.

Istraživanje će, uza sve navedeno, nastojati objasniti antropološke, socijalne i kulturološke zanimljivosti o ženama, njihovoj ulozi i njihovu životu u ranom novovjekovlju, pri čemu će se osloniti na radove dobro poznatih povjesničarki (Z. Janeković-Römer, S. Stojan). S obzirom na znanja o dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća i ondašnjoj koncepciji ženskoga bića, u analizi romantično-fantastičnih junakinja uočiti će se polarizirana slika dobrih i zlih žena, odnosno ambivalentna slika žene kakva se uspostavlja u baroknoj književnosti uz nasljedovanje s jedne strane antičkoga i mizoginoga srednjovjekovnog poimanja žene, a s druge strane renesansnoga. S tim u svezi propitati će se funkcije romantično-fantastičnih likova i koliko fantastika utječe na oblikovanje povijesnih događaja u djelima dubrovačke književnosti 17. stoljeća.

2. Fantastika kao žanr, modus ili impuls

U ovom će se poglavlju razmotriti različite teorije fantastike (T. Todorov, R. Caillois, K. Hume, L. Vax, E. Rabkin, C. Brooke-Rose, R. Jackson, I. Bessière, S. Reisz, R. Campra, N. Cornwell, B. McHale, U. Durst, F. Secchieri), odnosno fenomeni fantastike i fantastičnoga, koji se obično određuju u opreci prema mimetičkom i realističnom barem u nekom pogledu te se zbog taksonomske i terminološke neodređenosti u kritici nesumnjivo čine neuhvatljivima. Nastojat će se ponuditi sustavan i temeljit pregled suvremenih kretanja vezanih uz teorijska promišljanja fantastike i fantastičnoga, koja se obično međusobno nadopunjavaju ili sukobljavaju, a potom će se odabrane primijeniti u analizi korpusa ovoga rada.

Istaknuto mjesto u teorijskim raspravama o fantastici zauzima Tzvetan **Todorov**, francuski teoretičar bugarskoga podrijetla koji je u svom *Uvodu u fantastičnu književnost* 1970. godine fantastiku definirao kao književni žanr utemeljen na neizvjesnosti, odnosno kolebanju između prirodnog i natprirodnog tumačenja neobjašnjivih događaja u tekstu, dok u slučaju prevlasti prirodnog ili natprirodnog djelo smješta u susjedne žanrove – čudno ili čudesno. Također, postavio je tri uvjeta za pripadnost teksta fantastičnom žanru:

1. Čitatelj mora prije svega svijet opisan u tekstu doživljavati kao svijet živih ljudi. Tumačeći ispriopovijedane događaje u tom svijetu, on se mora kolebati između prirodnog i natprirodnog tumačenja. To kolebanje mora potrajati do kraja teksta;
2. S čitateljevim kolebanjem podudara se (često, ali ne nužno) oklijevanje lika prikazano u tekstu, koje ujedno služi i kao temelj za čitateljevo poistovjećivanje s likom;
3. Čitatelj mora odbaciti lirsko ili alegorijsko tumačenje, koje automatski isključuje fantastiku. (Peruško 2018: 35)

Kasniji su teoretičari njegovu teoriju koristili ili kako bi je nadopunili (R. Jackson, C. Brooke-Rose, N. Cornwell) ili u potpunosti opovrgnuli (K. Hume, R. Campra). Tatjana Peruško vjeruje da je Todorov crpio iz Cailloisovih razmišljanja, koji je fantastikom smatrao „sve što se na ovaj ili onaj način udaljava od fotografskog reproduciranja stvarnosti, odnosno svaku fantaziju, svaku stilizaciju i sve što je povezano s imaginacijom” (Caillois 1965/2017: 16). To bi za književnost značilo da je svaki tekst koji se odmiče od stvarnosti fantastičan, ali Caillois u djelu *U srcu fantastičnog* dodaje: „no fantastično je fantastično samo ako se iskustvu ili razumu učini neprihvatljivim skandalom” (*ibid.*: 18), zbog čega iz njegovih primjera izostaju sfinge, himere, kentauri iz mitologije, čuda kršćanske hagiografije i slične ilustracije.

Disparatno i široko područje tekstova zahvaća i tumačenje Kathryn **Hume**, koja fantastiku definira kao „svaki otklon od dogovorene stvarnosti” (Hume 1984/2017: 100). Autorica fantastiku vidi iskazanu u bezbroj varijacija, od čudovišta do metafore, čime „zapravo priznaje Todorovljeve interpretacije verbalnog (figuralni govor) i semantičkog (teme) aspekta *objave* fantastike u djelu, ne zanemarujući pritom ni sintaktički aspekt,” primjećuje G. Slabinac (1996: 127). Fantastika je za Hume književna pobuda ravnopravna mimezi, stoga smatra da nema nikakve potrebe za proglašavanjem nekog djela fantastičnim, isto kao što ga se ne identificira ni mimetičnim. U knjizi *Fantastika i mimeza* tvrdi da je književnost još od Homera proizvod tih dviju pobuda, mimeze, „koju osjećamo kao želju za oponašanjem, opisivanjem događaja, ljudi, situacija i predmeta na tako uvjerljiv način da drugi s nama mogu podijeliti naš doživljaj; te fantastike, koja proizlazi iz želje da se promijene datosti i izmijeni stvarnost” (Hume 1984/2017: 98), ali se na potonju dosad gledalo kao na rubnu pojavu. Hume je uvjeren da se u svakom djelu, bez iznimke, mogu pronaći i mimetički i fantastični elementi. Kako bi svoju radnu definiciju učinila prihvatljivom, najprije izlaže suvremene teorije fantastike, a dijeli ih na ekskluzivne (koje nastoje isključiti što veći broj djela te utemeljiti fiksne granice fantastike) i inkluzivne (kakvom smatra jedino svoju), pri čemu se služi shematskim modelom književnosti u vlastitom kontekstu. Kao nužne elemente u svojoj shemi Hume navodi Abramsov univerzum (svijet koji se nalazi u fikcionalnom djelu), djelo, umjetnika i publiku, ali im pridružuje svijet koji okružuje autora (svijet-1) te svijet koji obuhvaća čitatelja (svijet-2). Prvi svijet definira kao sve izvan autora što na njega utječe i pomaže mu u stvaranju (elementi koje odabire iz tog svijeta i njima manipulira kako bi stvorio fantastiku svoje priče), dok drugim zahvaća sve ono što utječe na živote ljudi koji čitaju autorovo djelo (primjerice, djelotvorna poruka milosrđa dovodi do promjene odnosa publike prema svijetu-2). Ovisno o broju elemenata koje suvremeni teoretičari koriste pri definiranju fantastike i fantastičnoga, njihove teorije Hume dijeli na jednoelementne, dvoelementne, troelementne, četveroelementne i peteroelementne ekskluzivne definicije.

U jednoelementne svrstava definiciju Louisa **Vaxa**, koji u svom djelu *L'art et la littérature fantastique (Fantastična umjetnost i književnost)* 1960. fantastiku utemeljuje na temi, čime se svi elementi osim djela zapostavljaju:

Fantastika je književnost koja se bavi vukodlacima, vampirima, dijelovima ljudskoga tijela koji se od njega odjeljuju i žive vlastitim životom, problemima identiteta, napose iz područja seksualne ekstravagancije, nevidljivošću, promjenama kauzalnosti, prostora i vremena, a također i ljudske degeneracije. (*ibid.*: 88–89)

Njegovu tematsku klasifikaciju Todorov je oštro odbacio, pa je Vax kasnije izabrao fenomenološki pristup koji se opire teorijskim generalizacijama i fantastično opisao kao estetsku kategoriju, odnosno element prisutan u različitim književnim vrstama i žanrovima.

Na samo djelo fokusirao se i Eric **Rabkin**, za kojeg se fantastika pojavljuje ondje gdje se perspektivama što ih nalažu temeljna pravila priče nešto dijametralno suprotstavlja, a tu promjenu mora uočiti i sâm lik djela, što se teško može ostvariti jer „sami likovi fantastiku prihvaćaju kao nešto normalno”, ističe Hume (1984/2017: 89), i nisu svjesni promjene temeljnih pravila priče. Posebice je problematično što njegovo viđenje eskapističke književnosti kao svijeta utemeljenog na dijametralnom obrtanju pravila izvantekstualnog svijeta indicira da fantastična ne bi bila samo popularna književnost nego i književnost uopće. Povrh toga Rabkin tvrdi „da je pojava fantastičnog u djelu redovito obilježena signalima šoka ili iznenađenja” (Slabinac 1996: 124), a fantastiku naziva super-žanrom.

Prihvativši Todorovljevu podjelu na tajanstveno, fantastično i čudesno te kategoriju *čiste fantastike* koju podvrgava modificiranju, na dva se elementa oslonila i Christine **Brooke-Rose** – djelo i publiku. U svojoj knjizi *Retorika nestvarnog* iz 1981. autorica se bavi fantastičnom književnošću „kao samo jednim od mogućih modela sučeljavanja stvarnoga i nestvarnoga” (Peruško 2018: 51) i predlaže da se nefantastične tekstove tretira kao *pomaknuti oblik fantastike*, a kategorija fantastičnog proširi, odnosno promakne u nadžanrovsku kategoriju. Pritom „zanemaruje Todorovljevu napomenu da fantastični žanr pokriva vrijeme neizvjesnosti između prirodnog i natprirodnog objašnjenja ispriповijedanih događaja” (*ibid.*: 52), ističe Peruško, zato što čvrsto vjeruje da se fantastični žanr ne može zasnivati na ambigvitetu između dviju interpretacija, obilježju koje dijele i nefantastični tekstovi. Poznato je da je njezin rad naišao na kritičke komentare, što Peruško smatra logičnom kauzalnom posljedicom njezinih metodoloških proturječja. Primjerice, iako tvrdi da ne prihvaća teoriju čistih žanrova, Brooke-Rose na temelju analize pojedinih modela ili tekstova primjere *čiste fantastike* dijeli u kategorije *stvarno kao nestvarno*, *nestvarno kao stvarno* te *suvremena metafikcija*, čime zapravo prihvaća teoriju čistih žanrova (*ibid.*).

Govoreći da je književnost proizvod autorova dijaloga s prethodnicima (svijet-1), kritičar Harold **Bloom** usredotočio se na svijet-1, autora i djelo, a potpuno zanemario univerzum i svijet-2, u kojima su također zamjetljivi učinci fantastike. Na trima elementima počiva i definicija W. R. **Irwin**a, ali on svoju izvodi iz komunikacijskog niza autor – djelo – publika, tvrdeći kako se u fantastici mora pojaviti uvjerljivo uspostavljanje i razvoj nečeg

nemogućeg te se mora provesti „pripovjedna sofisterija tako da se nečinjenica doima činjenicom” (Hume 1984/2017: 92), što će čitatelja uvući u igru.

U nedostatku definicija koje pokazuju četveroelementno usmjerenje Hume navodi onu Darka **Suvina**, ali samo nakratko jer se tiče jedino znanstvene fantastike. Za njega je fantastično djelo komentar autorova svijeta-1 (alternativa njegovu empirijskom okruženju) koji publici nameće spoznaju i očuđenje (svijet-2). Čitav peteroelementni okvir obuhvatili su J. R. R. Tolkien i Rosemary Jackson. Definicija fantastike koju Tolkien nudi uključuje autora što stvara sekundarni svijet (univerzum) u djelu koristeći elemente iz empirijske stvarnosti (svijeta-1) te na publiku djeluje pružajući joj *okrepljujuće oneobičavanje*, odnosno doživljaj oporavka, bijega, utjehe, a time i radosti (*ibid.*: 94).

S malo drugačijeg stajališta govori o fantastici Rosemary **Jackson**, koja također primjećuje da se fantastiku dosad potiskivalo kao nešto mračno, najčešće konceptualizirano negativnim izrazima (ne-moguće, ne-stvarno, bez-lično, ne-poznato, ne-vidljivo), a upravo je implicitno povezivanje s barbarskim i nehumanim odagnalo fantastično na rub književne kulture. „Kritičari su ustrajno odbacivali fantastično kao napad ludila, iracionalnosti ili barbarstva” (Jackson 1981/2017: 122) i suprotstavljali ga civiliziranijoj, realističkoj književnosti sve do pojave moderne fantastike, koja se služila *legaliziranim* metodama – religijom, magijom, znanosti – uspostavljanja drugih svjetova, tumači Jackson. Sekundarni svjetovi (univerzumi) stvarani u fantastičnim djelima djelovali su kompenzacijski na publiku, ispunjavali su prazninu i kompenzirali brigu iz uneređene aktualnosti (svijet-2), čime je fantastici pridana transcendentalna uloga (empirijske) stvarnosti:

Njezina romantičnost upućuje na to da je svemir, u krajnjem ishodu, samoupravljen mehanizam u kojem će na kraju prevladati dobro, stabilnost i red. Tako ona stabilizira društveni poredak jer smanjuje na najmanju moguću mjeru potrebu za ljudskim upletanjem u taj dobrohotno složen svemirski mehanizam. (*ibid.*: 124)

Fantastika je popunjavanjem društvenih manjkavosti podupirala kulturni poredak i vladajuću ideologiju, no Jackson upozorava kako na čisto tematskoj razini fantastična književnost nije nužno subverzivna, stoga bi pokušaj definiranja fantastike kao imanentno transgresivne djelatnosti bio, njezinim riječima, *promašena gesta*. Također, mnoga su djela od kraja 18. stoljeća pa sve do danas pokušala potkopati vladajući poredak i u tu svrhu propitkivala vjerodostojnost fikcionalnog predstavljanja jedinstva vremena, prostora i lika, zbog čega Jackson govori o svojevrsnoj demontaži *zbijskoga* kojom se parodira slijepa vjera „u psihološku koherentnost i vrijednost sublimacije kao civilizirajuće djelatnosti” (*ibid.*: 126). Takvom vidi jedino modernu fantastiku i ona je za nju čisto subverzivna književnost. Svoju

definiciju Jackson temelji na poimanju fantastike kao književnog modusa iz kojeg se razvija određeni broj žanrova, kao *langue* (jezik želje) iz kojeg se razvijaju *parole*, odnosno romantička *romance*, književnost čudesnog (bajke, *science fiction*), fantastična književnost u užem smislu (Todorovljeva) te „proza koja govori o abnormalnim psihičkim stanjima” (*ibid.*: 9). Njezin rad nastavlja se na Todorovljevu studiju, ali internalizacijom čudesnog i natprirodnog Jackson uspijeva proširiti korpus fantastičnih tekstova (primjerice, na Kafkinu *Preobrazbu*) na djela koja strukturalistički utemeljena definicija fantastike nije uspjela zahvatiti.

Na sličnom je tragu i francuska autorica Irène **Bessièr**e, koja pod naslovom *Fantastična pripovijest – hibridni oblik kazusa i zagonetke* u knjizi *Fantastična pripovijest* (1974) tvrdi da fantastična pripovijest ne predstavlja neku književnu kategoriju ili žanr, već „istodobno formalnu i tematsku pripovjednu logiku koja u igri čistog izmišljanja odražava kulturne preobrazbe uma i kolektivne mašte” (Bessièr 1974/2017: 132), a fantastika je samo jedan od načina očitovanja mašte. Autor fantastične fikcije proizvodi jedan posve drugi svijet (Abramsov univerzum) koristeći elemente iz empirijske stvarnosti (mitologiju, religiju, kolektivna vjerovanja, filozofiju, magiju), odnosno svijeta-1 prema Hume, ali ih dekonstruira i oduzima im svako čvrsto značenje, zbog čega su ispriповijedane činjenice shvatljive jedino u toj pripovijesti i pomoću nje. Iz toga proizlazi da „fantastično pak postoji zahvaljujući prizivanju i iskrivljavanju općeprihvaćenih mišljenja o stvarnom i abnormalnom”, govori Bessièr, dok čudno „postoji samo zahvaljujući prizivanju i potvrđivanju onoga što je općenito prihvaćeno” (*ibid.*: 136). Nadalje francuska autorica objašnjava kako fantastična pripovijest zapravo izrasta iz čudesne bajke i od nje zadržava nadnaravni okvir te propitivanje o događaju, ali čudesnost zamjenjuje čudnim i nadnaravnim jer primoravaju na odluku, poput kazusa, samo što fantastični događaj ne nudi način odlučivanja.

Nije svejedno što se fantastična pripovijest često nastavlja na bajku s dijaboličkim motivima, i to, barem je tako bilo u Francuskoj, u trenutku kada procesi zbog vraćanja i opsjednutosti postaju rijetkost. Ondje gdje zakon donosi odluku, književno djelo pokušava pokazati da ravnoteža zakona počiva na nesigurnosti (*ibid.*: 141),

tvrdi Bessièr, i zbog toga fantastičnu pripovijest naziva protubajkom. Uspoređuje ju i sa zagonetkom, od koje se, navodi, razlikuje po takozvanom izboru lažnosti. Dok je zagonetka u svojoj biti samo prividno nevjerovatna jer je dovoljno poznavati kôd nevjerovatnog da bi se nevjerovatno razriješilo kao istinito (vjerovatno), u fantastičnom pripovjednom postupku „slijed objašnjenja nikad ne vodi jednom objašnjenju” (*ibid.*: 142) i svaki prijedlog prelazi u nevjerovatno (lažno). Fantastična pripovijest pretpostavlja problematiku zagonetke i

neraskidivo je povezana sa šifriranjem, ali samo hini rješivost, tumači Bessière. Na tom tragu francuska autorica fantastiku definira kao mješovit oblik kazusa i zagonetke koji pokazuje, „i to transparentno, odbacivanje poretka koji uvijek sakati svijet i ego i, s druge strane, slutnju nekog autoriteta koji legitimira i objašnjava poredak, svaki poredak” (*ibid.*: 144). Dakle uloga fantastike nije subverzivna, već transcendentalna (kao i kod Jackson): „To je ideološka dvosmislenost fantastične pripovijesti koja, kao oblik kazusa, govori o našoj esencijalnoj bijedi i našoj esencijalnoj zbunjenosti, o samovolji svakoga razuma i svake stvarnosti, ali i potiče neprestanu težnju za dosezanjem višeg poretka” (*ibid.*: 144). Na taj način fantastika, iako evocira empirijsku stvarnost u obliku događaja, a ne djelovanja, u čitatelja može izazvati određenu religioznost ili duhovitost te nejasnu privrženost onostranom. Štoviše, zbog proizvodnje estetskog učinka „mogli bismo je označiti kao artificijelno sredstvo za prepuštanje načelu užitka (*ibid.*: 146), smatra Bessière. U fantastičnoj pripovijesti nalazi se sve ono što se ne može reći u službenoj književnosti, stoga fantastika okuplja najrazličitije sadržaje.

Budući da u priči učinkovita konzervativnost nije moguća, moguća je u mašti: nezakonitost skriva neku drugu zakonitost. Teme nadčovjeka, slavnih predaka, bića koja su stigla iz drugog svijeta i čudovišta izražavaju strah i udaljavanje od autoriteta, ali i opčinjenost koju taj autoritet potiče i poslušnost koju izaziva: čudnovato prikazuje slabost nezavisne osobe i susret s legitimnim učiteljem. (*ibid.*: 145)

Zato Bessière tvrdi da je fantastično izraz nejasne potrebe za postojanim poretkom, odnosno ideologijom. Mora u dogovorenoj (empirijskoj) stvarnosti postojati loš sustav kako bi ga se u književnosti moglo srušiti. Todorovljevim riječima, fantastična književnost „traži postojanje stvarnog, prirodnog i normalnog da bi sve to zatim mogla odbaciti” (*ibid.*: 148). Bessière smatra da je fantastika uvijek povezana s vjerovanjima nekog vremena, to jest povijesno-kulturno uvjetovana. Za nju nadnaravno i nadrealno predstavljaju sredstva kojima se oslikavaju religijski i znanstveni prizori ili pak oni koji prikazuju vlast, što znači da čitatelj u fantastičnom djelu pronalazi prikaz onoga što određuje sadašnjost (usp. *ibid.*: 147). Dvostrukost fantastičnog oblika tjera ga pritom na intervenciju – odvajanje književnosti od stvarnog (empirijski utemeljenog) svijeta, koji ga želi učiniti zatočenikom društveno-kognitivnih okvira, stoga on uspostavlja osobni poredak. Gordana Slabinac u tekstu *Fantastički impuls moderne književnosti* potvrđuje povijesno-kulturnu uvjetovanost pojma fantastike govoreći da su se funkcije i elementi fantastičnog još od najstarijih književnih razdoblja tumačili poetički različito, i to ovisno o dominirajućim književnim kanonima te shvaćanju književnosti u određenom društvu (Slabinac 1996:114).

Susana **Reisz** u tekstu *Fantastična fikcija i njezina povezanost s drugim tipovima fikcije* ističe kako je kod Bessière pri definiranju fantastike primijetila ovisnost o specifiènim, povijesno određenim kognitivnim *shemama*, no to ne smatra netoènim jer se natprirodno prihvaćalo

kao drugi oblik legalnosti: kao skup kodificiranih i općeprihvaćenih, dogmatskih načela (dominantnih religijskih sustava, široko rasprostranjenih pučkih vjerovanja itd.) koja pridaju metafizički smisao kauzalnoj mreži događaja i ljudskim djelima, ali koja na njih nemaju nikakav izravan utjecaj. (Reisz 2001/2017: 150–151)

Budući da su različiti autori u tumačenju fantastike uključivali antinomiju sfera čija se terminologija kroz vrijeme mijenjala (prirodno i natprirodno kod Todorova, realno i imaginarno kod Vaxa, realno i čudesno nevjerojatno kod Bessière), Reisz najprije predlaže da se te dvije međusobno isključive sfere imenuju kao moguće i nemoguće. Nakon toga poziva se na definiciju nemogućeg koju je ponudila Bessière (imenujući ga kao čudesno): „otklon od zbilje, od njezinih zakona i važećih društvenih konvencija o isprepletanju prirodnog i natprirodnog, specifiènog za mitologiju, religiju i narodne priče” (*ibid.*: 152) te zaključuje da nemoguće ima dva uvjeta. Prvi je taj da proturječi svim zakonima (logike, fizike, prirode i tako dalje) „odgovornima za uvjete uzročnosti na kojima se temelji djelovanje pripadnika kulturne zajednice definirane prosvjetiteljskim racionalizmom, zajednice koja se trudi održati jasnu granicu između prirodnog (zbilje) i natprirodnog” (*ibid.*: 152), koje zbilji daje smisao iako joj ne pripada, a drugi da se ne može sažeti kao MRV (*moguće kao relativno vjerojatno* u teološkim ili religijskim vjerovanjima). Primjerice, čudesa u kontekstu religijskog vjerovanja prihvaćena su forma manifestiranja natprirodnog u svakodnevnom životu, stoga ne pripadaju nemogućem. Zbog tih dvaju uvjeta Reisz vjeruje da se Ovidijeve *Metamorfoze* ne mogu smatrati fantastičnom fikcijom, dok Kafkina *Preobrazba* itekako može:

Nimfa koju progoni bog i koja se pretvara u lovor za Grka ili Rimljanina iz prvog stoljeća jednako je daleko od stvarnosti kao i iznenadna preobrazba trgovačkog putnika u čudovišnog kukca za zapadnjaka u dvadesetom stoljeću. Pa ipak, iako se oba ta događaja mogu doimati kao tek puke varijacije jednog te istog *nemogućeg*, njegovi različiti odnosi s kulturnim horizontom stvaralaca i njihovih primatelja dovode do toga da prvi događaj možemo kategorizirati kao posljedicu svojevrsnog zakona suprotstavljenog prirodnom, ali koji se u konačnici prihvaća kao „moguće kao relativno vjerojatno” jer ga potvrđuje pripadnost još uvijek vrlo živoj mitološkoj tradiciji; drugi, međutim, ne odgovara nijednoj kodificiranoj formi očitovanja natprirodnog koja zadržava određen stupanj valjanosti za čovjeka našeg vremena i našu kulturnu sredinu. (*ibid.*: 152)

Također, nije dovoljno da događaj bude uznemirujuć ili strašan kako bi pripadao fantastici (to je prema Reisz samo posljedica koegzistencije mogućeg i nemogućeg), već mora biti nesvodljiv i na prirodni i na natprirodni uzrok (ne postoji kodificirano objašnjenje događaja koji je u proturječju sa svim zakonima te se ne da sažeti kao MRV). Zbog toga anđeli, Bog i ostale božanske osobe nisu fantastična bića, pa tako ni duhovi, vrag, vještice ili čudovišta, a onda ni kršćanske legende ni bajke nisu fantastična fikcija, iako bi se tako mogle čitati, ali onaj tko to čini, upozorava Reisz, zanemaruje duhovni horizont u kojem su priče nastale. Natprirodno u bajkovitoj fikciji čitatelj neće dovesti u odnos s vlastitim iskustvenim svijetom jer je svjestan implicitnog karaktera nemogućeg, odnosno da je ono kodificirani oblik (i MRV). To potvrđuje i Caillois, govoreći da nijedna razumna osoba neće vjerovati u vile ili čarobnjake, a Reisz ističe da upravo to što čitatelj ne dovodi u pitanje postojanje natprirodnih bića i pojava njihovo bivanje čini imaginarnim: „primatelj zna da svijet *zbiljskog* – njegov vlastiti svijet – nije takav, ali svijet koji mu bajka otvara prihvaća kao zadovoljavajuću, imaginarnu zamjenu poretka stvari” (*ibid.*: 159).

U fantastičnoj fikciji, naprotiv, nemoguće ima posve drugačiju funkciju: „ono napada, prijeti, narušava ustaljeni red, poznate i prihvaćene zakonitosti, usvojene *istine*, sve neupitne pretpostavke na kojima se temelji naša egzistencijalna sigurnost” i u takvoj fikciji „modifikacija M (mogućeg) u Z (zbiljsko) stvara iluziju da je, barem djelomično, svijet fikcije izravan odraz našeg iskustvenog svijeta”, tumači Reisz (*ibid.*: 161). Modifikacija nemogućeg u moguće o kojoj ona govori podudara se u biti s Todorovljevim žanrom „čiste fantastike”, ali kao i Bessière, Reisz također odbacuje njegovu definiciju fantastike.

Argentinska teoretičarka Rosalba **Campra**, kao i Jackson, primjećuje da se pojam fantastike u definicijskim sustavima uglavnom promatrao u odnosu na zbilju i definirao negacijom – kao ono čega nema u empirijski utemeljenoj stvarnosti, kao imaginarno, no naglašava kako se radi samo o prividu izravnog suodnosa književnog teksta i zbilje, dok je zapravo riječ o interakciji različitih poimanja zbilje i književnog teksta, što u fantastičnom modelu zbilje, što u mimetičko-realističnom. Oba su narativna modela, i kategorija realizma i kategorija fantastike, tumači Campra, povijesno promjenjivi konvencionalni sustavi, to jest kodovi koji „ne definiraju sam tekst, već njegovu veću ili manju prilagodbu izvanknjiževnom svijetu” (Campra 1981/2017: 176), stoga se postavlja pitanje kojim se mehanizmima služimo kada tekst odredimo kao fantastični ili realistički. Campra osuđuje termine utemeljene na podudarnosti s čitateljevim iskustvom vlastite stvarnosti i smatra da je potrebno utvrditi unutartekstualni kriterij zbiljnosti koji bi se odnosio isključivo na predstavljenu zbilju

(Abramsov univerzum) u fantastičnom djelu. Primjerice, „na temelju koje konvencije roman prikazuje ono što se nalazi izvan romana” (*ibid.*: 177). Nakon analize Todorovljeve sistematizacije fantastike, i one koju je ponudila Ana María Barrenechea (tumačeći fantastiku kao transgresiju, odnosno preklapanje dvaju poredaka), Campra u teorijskoj studiji *Fantastika kao izotopija transgresije* predlaže da se u definiranje fantastike uključe tri opozicijska para kategorija, odnosno osi koje smatra odgovornima za proizvodnju fantastične tematike:

1. os konkretno/apstraktno (sve što je podređeno zakonima temporalnosti i prostornosti/sve što izmiče tim pravilima – halucinacije, snovi),
2. os živo/neživo (sve obdareno pokretom, voljom ili namjerom/sve nepokretno), poput priča o vampirima, te
3. os koju tvore kategorije iskaza: identitet subjekta, vrijeme i mjesto, pri čemu se uspostavljaju granice „ja/drugi, sadašnjost/prošlost i/ili budućnost te ovdje/ondje”, na primjer obred oživljavanja druge sebe (Consuelo iz Fuentesove *Aure*). (v. *ibid.*: 182–186)

Fantastično narušava njihovu međusobnu granicu i na taj način uspostavlja radnju, uzimajući „zdravo za gotovo da u prikazanom svijetu neke stvari i pojave ne pripadaju prirodnom poretku” (*ibid.*: 182), objašnjava Campra, jer tekst sâm definira nešto kao zbilju prema vlastitim kodovima. Nadalje, argentinska se teoretičarka pita tko to u tekstu uopće opaža preklapanje dvaju nepomirljivih poredaka i proglašava fantastični događaj istinitim, što je dovodi do uspostavljanja šest mogućnosti:

- 1) Lik i pripovjedač vjeruju u fantastični događaj,⁷
- 2) Slažu se lik i primatelj (pripovjedač osporava transgresiju koju oni primjećuju),
- 3) Samo lik potvrđuje fantastični događaj (obično kada se ustanove halucinacije ili ludilo, eventualno zbog pripovjedačeva i čitateljeva neznanja),
- 4) Slažu se pripovjedač i primatelj (lik ne primjećuje postojanje čudnovatih zbivanja)
- 5) Samo pripovjedač potvrđuje fantastični događaj (jer živi u neznanju),
- 6) Samo primatelj potvrđuje fantastični događaj (primjećuje transgresiju u događajima koji se tiču lika i pripovjedača), što je gotovo neostvariv slučaj.

Fantastičnoj pripovijesti, tvrdi Campra, svojstvena je upitnost prikazane stvarnosti, stoga i nju i sebe ima potrebu dokazati i učiniti čitatelju provjerljivima, no „ne mora se transgresija truditi da bude uvjerljiva, nego sve ostalo što mora odgovarati kriteriju stvarnosti koji je zadan

⁷ Pritom „pripovjedač predstavlja fantastične pustolovine likova kao prirodne” (Campra 1981/2017: 188).

prirodnim poretkom: fantastično se konfigurira kao jedna od mogućnosti zbilje” (*ibid.*: 193). Vjerojatnost autorica poima na dva načina koja preuzima od Metz: kao ono što se podudara s javnim mnijenjem i kao ono što se podudara sa zakonima nekog žanra, zbog čega tekst vidi ili kao podudarnost sa životnom ili s tekstualnom zbiljom (koja se izvodi iz postojećeg korpusa, iz već aktualiziranih konvencija u nekom žanru). Nakon uspostavljanja transgresije na semantičkoj razini Campra iznosi strukturu fantastične pripovijesti koju uočava na sintaktičkoj razini:

1. Definišu se granice, to jest dva nepomirljiva poretka (takozvana situacija ravnoteže).
2. Narušavaju se granice (takozvana situacija razdora).
3. U zaključku se uspostavlja samo jedna ravnoteža, ali ni nužna ni potpuna.

Tvrđi da prepoznaje i neke obrasce svojstvene fantastičnom diskurzu, a kao konstantu navodi čestu uporabu retoričkih elemenata, odnosno konotativnu uporabu pridjeva *magično*, *neobjašnjivo*, *fantastično*, *čudesno*, *zastrašujuće* ili figura višeznačnosti (metafora, anagrama).

Sve to argentinsku teoretičarku dovodi do zaključka da ne postoji kombinatorička tipologija valjana za svaku povijesnu manifestaciju fantastičnog žanra, ali sigurno jest da fantastike nema bez transgresije: „na semantičkoj razini riječ je o nadilaženju granice između dvaju nespojivih poredaka; na sintaktičkoj o pomaku ili pomanjkanju funkcija u širem smislu riječi, a na verbalnoj razini o nijekanju prozirnosti jezika” (*ibid.*: 205), što znači da je transgresija izotopija koja se provlači kroz različite razine teksta i na taj način omogućuje fantastici da se očituje. Iako se izotopija prema Greimasovoj definiciji⁸ provodi samo na semantičkoj razini, Campra vjeruje da se može definirati i vertikalno, kao os čije se značenje manifestira na svakoj razini teksta.

Šire od toga fantastiku (engl. *fantasy*) u knjizi *Književna fantastika* poima Neil **Cornwell**, upozoravajući pritom da se taj pojam, i to nerijetko, pogrešno izjednačava s pojmom fantastično (engl. *fantastic*), kojem zapravo pripada uži raspon značenja. Riječ *fantastika* prema njemu obuhvatila bi sve autore koji ju nazivaju modusom (Jackson), pobudom suprotnom od mimeze (Hume) ili transžanrovskom književnom kvalitetom (Zgorzelski), dok bi se *fantastično* trebalo koristiti prvenstveno kao žanrovski pojam. Dovoljan je samo letimičan pogled na naslove nekih knjiga kako bi se uočila izvjesna nedosljednost i konfuzija. Tako, primjerice, Todorov, Rabkin, Brooke-Rose i Siebers u svojim

⁸ Campra je prevodi kao „redundantan niz semantičkih kategorija koji omogućuje cjelovito čitanje pripovjednog teksta kakvo proizlazi iz parcijalnih čitanja iskaza nakon što se razriješi njihova neodređenost, a i samo to razrješenje također je određeno nastojanjem da se tekst pročita kao jedinstven” (Campra 1981/2017: 205).

naslovima ističu *fantastično*, no o žanru (pa i podžanrovima) govore samo Todorov i Brooke-Rose. Nepreciznost Cornwell uočava i u studiji R. Jackson, koja se zanima i za fantastični žanr i za šire obilježje fantastičnog (koje naziva modusom) te koristi oba izraza, i *fantastiku* i *fantastično*, ali nigdje ne objašnjava kako se ti pojmovi međusobno razlikuju. Posebno je ozbiljan nesporazum uzrokovala K. Hume, iz čijeg tumačenja proizlazi da je *fantastično* samo pridjev izveden iz pojma *fantastika*, koji se suprotstavlja stvarnom. Cornwell to oštro kritizira, ali dodaje i da njezina studija ima što ponuditi. Smatra da je na dobrom tragu kad tvrdi da fantastika nije žanr; „na skliskom se terenu nalazi tek onda kada teorije *fantastičnog* (kao žanra) iščitava kao da su to u stvarnosti, ili bar u nakani, teorije pojma fantastike (kao cjeline)” (Cornwell 1990/2017: 234).

O fantastičnom žanru govori također Brian **McHale**, američki književni teoretičar koji u postmodernističkoj književnosti pronalazi srodna obilježja i s fantastičnim žanrom i sa znanstvenom fantastikom. McHale smatra da svima njima upravlja ontološka dominanta, odnosno struktura projiciranoga svijeta koju u knjizi *Postmodernistička proza* objašnjava na sljedeći način: „riječ je o *dvojnjoj* ontologiji jer je na jednoj strani naš svijet normalnosti i svakodnevice, na drugoj susjedni svijet paranormalnog i natprirodnog, a između njih teče osporavana granica što dijeli ta dva svijeta” (McHale 1987/2017a: 252). Ta granica koja dijeli ovaj i susjedni svijet zapravo je područje kolebanja u kojem se očituje *fantastično*, no iako američki teoretičar prihvaća Todorovljevo epistemološko kolebanje između prirodnog i natprirodnog objašnjenja, ipak smatra da je u godinama nakon Kafkine *Preobrazbe* ta epistemološka struktura pomalo isparila, „ostavljajući za sobom i dalje netaknutu dubinsku ontološku strukturu fantastičnog” (*ibid.*: 255). Zbog toga se ne slaže s Todorovljevom tvrdnjom o iščeznuću fantastičnog iz književnosti 20. stoljeća. Potaknut studijom R. Jackson, McHale zaključuje da *fantastično* pretpostavlja suočavanje i konfrontaciju mogućeg („stvarnog”) i nemogućeg, normalnog i anormalnog te sukob pravila stvarnoga svijeta (prirodnih zakona) i onih natprirodnih.

Uwe **Durst** naprotiv u poglavlju *Sustav zbilje* odbacuje kriterij natprirodnog za određivanje fantastičnog žanra te fantastično prepoznaje u raskidu s unutarknjiževnim, normiranim sustavom zbilje, „kod koje se uglavnom radi o realističkim konvencijama” (Durst 2010/2017: 295). Pod sustavom zbilje podrazumijeva „organizaciju zakonitosti koje vrijede unutar nekog fikcionalnog svijeta” (*ibid.*: 288), a oprimjeruje ga na seriji crtanih filmova u kojoj mačak Tom lovi miša Jerryja. Tumači kako u tom sustavu zbilje ne vrijede zakonitosti iz izvanknjiževne stvarnosti, pa tako nakon neposredne eksplozije dinamita ne nastupa smrt,

dakle uspostavlja se novi zakon. Upravo je to, tvrdi, svrha raskida s normiranim sustavom zbilje u fantastičnom žanru – uspostavljanje novog, devijantnog sustava, koji je u odnosu na normu heterogen (*ibid.*).

Talijanski autor Filippo **Secchieri** protiv svake je genološke klasifikacije jer smatra da se poopćavanjem pojedine sastavnice bilo kojem djelu nanosi nepravda. Ipak, svjestan je da ne može posve zanijekati povijesno potvrđen fantastični žanr, stoga na neki način priznaje klasu tekstova, odnosno skupinu koja se u hermeneutičkom smislu potvrđuje fantastičnom u empirijskom odnosu teksta i čitatelja, ali smatra da je fantastika više estetska kategorija nego literarni žanr, poput tragičnog ili komičnog. „Više su u pitanju sadržaj i recepcijske okolnosti negoli stalni oblici tekstualne kodifikacije” (Secchieri 1995/2017: 311), tvrdi u članku *Lichtenbergov nož, fantastika i književna teorija* te upozorava kako prisutnost fantastičnih elemenata u tekstu nije dovoljna

da indukcijski pretpostavimo mogućnost prepoznavanja fantastične kvintesencije literarnog teksta, već eventualno da utvrdimo prisutnost (ili moguću dominaciju) izbora određenih dijalektičkih konfiguracija koje proizlaze iz napetosti između različitih razina stvarnosti unutar fikcionalnog poretka. (*ibid.*: 314)

Secchieri se slaže s Todorovom da je fantastika utemeljena na kolebanju koje računa na čitateljev stav, te objašnjava da je fantastici potreban neki prirodan ili uobičajen horizont kako bi se potvrdila, to jest sigurna podloga koja će pokrenuti suprotstavljene ključeve tumačenja situacije (*ibid.*: 313). Tako u Kafkinoj *Preobrazbi* „Gregorova drama razvija svoj pun destabilizirajući potencijal samo u stalnom sučeljavanju s realističkom drugošću normalnog i predvidljivog ponašanja roditelja i sestre” (*ibid.*: 313–314). Peruško mu zamjera što fantastiku zapravo poima veoma široko – kao ”proširenu verziju ontološke matrice” zajedničke svim književnim tekstovima (Peruško 2018: 42).

Poljski teoretičar Andrzej **Zgorzelski** u potpunosti je odbacio ideju fantastične književnosti utemeljene na uspoređivanju s empirijskom zbiljom jer takva bi definicija sva nerealistička djela proglasila fikcionalnima. Nakon spoznaje o mnogostrukosti književnih sporazuma koji se uspostavljaju između implicitnog autora i implicitnog čitatelja razvio je ideju o sustavu nadžanrovskih distinkcija te ju izložio u članku *Tipologija fantastične književnosti: neke nadžanrovske razlike* (1984). Prema njemu postoji pet nadžanrovskih, supragenoloških tipova proze: mimetička, paramimetička, antimimetička, fantastična i

nemimetička književnost. Uglavnom svi tipovi, osim mimetičkoga, sadržavaju elemente fantastike,⁹ dok prava fantastična književnost, tvrdi Zgorzelski,

pretpostavlja *sučeljavanje* njezina poretka s drukčijim poretkom i ističe tu pretpostavku predstavljanjem obaju ili više poredaka *u samom tekstu*. Ova književnosti predstavlja sve poretke kao *modele*, naglašavajući čudnovatost onih koje suprotstavlja poznatome poretku empirijske zbilje. (Zgorzelski 1984/2017: 115)

Dakle takva književnost stvara fiktionalne modele suprotstavljene u potpunosti modelu empirijske stvarnosti. O sučeljavanju normalnog i drugačijeg poretka govori također Durst, ali i McHale kada govori o dvama svjetovima (onom u kojem vrijede prirodni zakoni i onom u kojem vrijede oni natprirodni) u čijoj se granici manifestira *fantastično*. S druge strane, tumačenje antimimetičke književnosti – koja bi pretpostavljala u nekom vidu ispravljanje čitateljeve možda pogrešne slike o svijetu, pa zbog toga „fiktionalnome svijetu pridaje magijske ili nadnaravne dimenzije i stvara drukčiji *model* stvarnosti za koji se pretpostavlja da je istinita slika svijeta” (*ibid.*: 115) – podsjeća na subverzivnu funkciju kakvu fantastici pridaju Jackson (modernoj) i Bessière.

Pregled važnijih teorijskih promišljanja o fantastičnoj književnosti ne donosi jednoznačan odgovor na pitanja što je fantastika, koji su to fantastični elementi, sadržaji ili teme i koja djela pripadaju fantastičnoj književnosti. Nekolicina književnih teoretičara fantastiku poima kao žanr (T. Todorov, R. Campra, N. Cornwell, U. Durst), drugi je ipak vide kao pripovjedni modus (L. Vax, R. Jackson, I. Bessière, S. Reisz), dok ju treći poimaju prilično široko (R. Caillois, K. Hume, E. Rabkin, C. Brooke-Rose, F. Secchieri, A. Zgorzelski) – kao nadžanrovsku kategoriju ili metaforu ontološke matrice književnog teksta. Ipak, cilj ovoga pregleda nije bilo pružanje jednoznačnih odgovora na postavljena pitanja, već da se predstave temeljne genološke nedoumice i ponudi djelomičan uvid u teorijske rasprave o fantastici i fantastičnom, pri čemu sam se oslonila na recentni izbor teorijskih rasprava Tatjane Peruško u njezinu zborniku *O fantastici i fantastičnom* (2017) te na knjigu *U labirintu teorija: o fantastici i fantastičnom* (2018) iste autorice.

⁹ G. Slabinac tumači kako su ti elementi najčešće oragnizirani „metaforički, simbolički ili alegorijski, odnosno na neki sličan slikovit ili paraboličan način, te su iz svojega sustava fikcije *prevodivi* na odnose koji vladaju u stvarnosti” (Slabinac 1996: 116). Ipak, iako je podjela Zgorzelskog jedna od mogućih, nije u potpunosti točna jer je u metaforički tip književnosti poljski autor uvrstio Kafkinu prozu, što bi značilo da je svijet koji se predstavlja u toj prozi zapravo metaforički model odnosa u zbilji. Također, implicira se da je Kafka lako *prevodiv*, što se sa sigurnošću (zbog brojnih različitih interpretacija njegova opusa) ne može potvrditi (*ibid.*).

Za ovaj će se rad odabrati jedna od teorija koja fenomen fantastike i fantastičnog promatra kao pripovjedni modus. Dakle djela dubrovačke književnosti 17. stoljeća u kojima su ženski likovi oblikovani kao nositelji nadnaravnih moći niti će se žanrovski odrediti kao fantastika niti kao produkt fantastičnog impulsa jer ne prikazuju čudesan svijet kao što to primjerice čine bajke, već u njima fantastična bića poput vila, vještica, vukodlaka i demona supostoje uz likove za koje se može reći da su mimetički, odnosno preuzeti iz zbilje ili zbilju oponašaju, i njihova se egzistencija ne čini upitnom, dok nadrealne pojave sudjeluju u oblikovanju povijesnih događaja kao da su realne.

3. Romantično-fantastične junakinje

Pod teorijskim svjetlom teorija fantastike i fantastičnog iznesenih u prethodnom poglavlju analizirat će se ženski likovi u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća koji posjeduju svojevrsnu ekstravagantnost, to jest otklon od norme, i koji su oblikovani kao nositelji nadnaravnih moći. S tim u vezi nastojat će se otkriti načini na koje fantastika sudjeluje u oblikovanju povijesnih događaja te koja je funkcija takvih likova u baroknoj poetici, uvelike preuzetih od utjecajnih prethodnika.

Najprije slijedi analiza ženskih likova koji podrijetlo vuku iz srednjovjekovnih romana (žene ratnice i amazonke u Gundulićevu *Osmanu* te Palmotićeve tragikomedijama *Captislavi* i *Ipsipile*), a potom likova čarobnica, vilenica i vještica koje se pojavljuju u baroknim povijesnim epovima (Mustafina mati u *Osmanu*, Fakre i Danojla u *Dubrovniku ponovljenom* J. Palmotića Dionirića) i pseudopovijesnim dramama (Sniježnica u *Pavlimiru* J. Palmotića, Alčina i Armida u istoimenim Palmotićeve dramama).

Iz praktičnih će se razloga analiza ženskih likova provesti unutar djela kojima pripadaju, a na sve njih pokušat će se primijeniti teorija fantastike i fantastičnog koju je 1974. u svojoj knjizi *Fantastična pripovijest* iznijela francuska autorica Irène Bessière. Budući da se u ovom istraživanju opredjeljuje za fantastiku kao pripovjedni modus, pored L. Vaxa, R. Jackson i S. Reiz, I. Bessière čini se najprihvatljivijim izborom, posebice zbog toga što jedina govori o supostojanju nevjerojatnog i vjerojatnog unutar fantastičnog djela. Autorica poima dvije različite vjerojatnosti: prva je racionalnog i empirijskog karaktera (poziva se na fizičke zakone, san i sl.) i odgovara realističkoj motivaciji, a druga je racionalna i metaempirijska (mitologija, teologija čuda, okultizam) te „nestvarno prenosi na plan nadnaravnog, izvanprirodnog, i time ga čini zamislivim” (Peruško 2018: 119).

3. 1. *Osman*

Gundulićev *Osman* prvi je hrvatski povijesni ep koji ne opjevava neku udaljenu prošlost, već suvremenu povijesnu građu – propast turskog sultana Osmana II. nakon što ga je 1621. godine u bitci kod Hoćima porazio poljski kraljević Vladislav. Ep je ispjevan u ukršteno vezanim osmeračkim katrenima baroknom dikcijom i zamišljen je u dvadeset pjevanja, no dva od njih ni u jednom od mnogobrojnih rukopisa nisu nikad pronađena. Danas prevladava mišljenje da 14. i 15. pjevanje (ili 13. i 14. po najstarijem rukopisu) nedostaju jer ep jednostavno nije dovršen (Gundulić je, naime, umro vrlo mlad), ali postoji i tumačenje koje ih smatra posljedicom konfiskacije provedene iz opreza prema turskom protektoru Dubrovačke Republike, navodi Kravar (2008b). U svrhu tiskanja ep je nadopunjavalo nekoliko pjesnika, pri čemu se zbog izvrsnog oponašanja Gundulićeva jezika kao autor najuspjelije pjesničke dopune (za izdanje Matice ilirske 1844. godine) ističe Ivan Mažuranić,¹⁰ iako dopuna Pijerka Sorkočevića prema Fališevac „vjerno slijedi Gundulićevu fabularnu osnovu” (2005: 21).

Na početku epa pjesnik se služi vergilijanskim postupcima zbog kojih se *Osman* svrstava među klasična djela europske književnosti kojima je cilj opjevati događaje važne za život zajednice u kojoj nastaju – osuđuje ljudsku oholost [*Ah, čijem si se zahvalila, / tašta ljudska oholasti / Sve što više stereš krila, / sve ćeš paka niže pasti (Osman, I, 1–4)*],¹¹ što znači da je djelo utemeljeno na kršćanskom svjetonazoru i moralno-etičkim načelima, te zaziva muze da mu pomognu u opjevavanju smrti mladog sultana. Pritom, koristeći simbol kola sreće, ukazuje na prolaznost ovozemaljske slave i moći kako bi opomenuo narod: *Kolo od sreće uokoli / vrteći se ne pristaje: / tko bi gori, eto je doli, / a tko doli, gori ustaje (ibid., I, 13–16)*. Epska radnja započinje *in medias res* pripovijedanjem o sultanovu nezadovoljstvu vlastitom vojskom, a grana se u tri fabularne linije: hoćimsku bitku, koja se prikazuje kao eksterna analepsa, putovanja nakon bitke (Ali-pašino, Kazlar-agino, Krunoslavino i Sokoličino) te pobunu janjičara i paklenih sila, koja je oblikovana bez digresija i retardacija, kao da se odvija u suvremenosti. Za razliku od ostalih epova hrvatske renesansne književnosti Gundulićev ep nije komponiran linearno i ostvaruje, prema Fališevac, izlomljenu

¹⁰ U to čvrsto vjeruje i Milan Ratković, stoga tvrdi: „Proučivši do tančina jezik i način izražavanja Gundulićeva, Mažuranić izvrsno oponaša Gundulića” (Ratković 1962: 413).

¹¹ Na ove se stihove daje svesti opće značenje Osmanove sudbine, a sve što slijedi predstavlja ilustraciju te tvrdnje, ističe Pavličić (usp. 1979b: 233).

kompoziciju, jer je prvih trinaest pjevanja moguće odrediti kao panoramski strukturiranu kompoziciju, a zadnjih pet kao scenski prikaz (1997b: 152).

Radnje u *Osmanu* uglavnom prikazuju povijesne događaje, dok su neki samo kvazipovijesni. Primjerice, tema putovanja Kazlar-age i Ali-paše nije povijesno dokumentirana i „pripada onoj vrsti tema koje su oblikovali putopisni i neki romaneskni žanrovi” (*ibid.*: 154), navodi Fališevac, a osim toga u povijesni su svijet upletene i sudbine nepovijesnih, romantično-fantastičnih junakinja – Sokolice i Begum-Slavojke na turskoj strani te Krunoslave i Sunčanice na kršćanskoj strani. Jedini je povijesno vjerodostojan lik onaj koji u djelu utjelovljuje lik vještice – Mustafina mati. Budući da Sunčanica i Begum-Slavojka nisu fantastično oblikovani ženski likovi (jedino su natprirodno lijepe žene, što se dočarava tradicionalnom motivikom petrarkističkoga ljubavnog diskurza), njihova će analiza iz ovoga rada izostati, a u ovom će se poglavlju predstaviti Sokolica, Krunoslava i Mustafina mati.

Iako su obje, i Sokolica i Krunoslava, neustrašive ratnice, autor im ipak, za razliku od Tassa, nije pridao veliku ulogu za samu radnju. Uz njih se veže nekoliko fabularnih linija i često ih se dovodi u odnos s visokomimetičkim likovima (ponajprije poljskim kraljevićem Vladislavom i Korevskim), no njihova djela nikad ne pokreću radnju (naprijed) niti njihov lik utječe na povijesno važne odluke partnera iz povijesnog svijeta. Sporedna priča između Krunoslave i Korevskoga nakratko odvraća čitatelja od glavne radnje epa (tursko-poljskog sukoba nakon kojeg ubrzo slijedi sultanova pogiblja), kao i avanture Sokolice i njezine hrabre družine. Osim što ti likovi nemaju nikakvu misiju (za razliku od muških likova), putovanja Gundulićevih na prvi pogled emancipiranih ženskih likova ograničena su i uvjetovana žanrovskim konvencijama, to jest pravilima romantičnoga tematskog svijeta. Sokolica i Krunoslava ne putuju radi važne misije, otkrivanja svijeta, potrage za identitetom ili zbog intelektualne znatiželje, već zbog voljenog muškarca. Budući da im put bitno određuje ljubav prema muškarcu, njihovo amazonstvo Lahorka Plejić Poje naziva pripitomljenim, a njih vidi kao još jednu mušku projekciju proizašlu iz maskuline književne kulture (usp. 2010: 80–81). Također, dok putovanja muških likova detaljnim opisima i geografsko-povijesnim utemeljenim činjenicama doslovno *mapiraju* prostor kojim prolaze, mjesta kojima se Gundulićeve amazonke kreću općenita su i neodređena prostranstva, a „kada se romantični likovi amazonki previše približe konkretnom političkom ili geografskom prostoru i povijesnim likovima, one iz djela i nestaju” (tako Krunoslava nestaje kad dolazi do zatvora u kojem je zatočen njezin zaručnik i Sokolica kada se približava Osmanu na putu u Carigrad),

zbog čega Lahorka Plejić Poje opravdano tvrdi kako „se sudar romantičnoga i povijesnoga svijeta ne osjeća” (*ibid.*: 79). Analizirani ženski likovi u *Osmanu* ponajprije imaju dekorativnu funkciju. Kao što kaže Fališevac, „funkcioniraju kao svojevrsno odterećenje od tereta povijesti i političnosti predstavljenog epskog svijeta” (1997b: 158) te epu pridaju dimenziju romantičnosti, a čitatelja uvode u svijet mašte.

3. 1. 1. Sokolica

Tobožnja kći velikoga cara Mogora, Sokolica, mlada je turska ratnica koju u radnju uvodi Ali-paša za vrijeme pripovijedanja o prošlogodišnjoj bitci kod Hoćima. Ona je neustrašiva, dovoljno moćna i snažna da bi se sukobila s čitavim vojskama, a toliko je lijepa da se njezina ljepota uspoređuje s ljepotom koja je posljedica božanske emanacije – ljepotom božice Dijane: *dikla sred njih rekbi da je / lijepa božica od dubrava / ka u lovu danke traje* (*Osman*, IV, 362–364) – te se idealizira epitetom *rajska*. Takva ljepota i religiozna idealizacija gospoje u kojoj je vidljiva veza s onostranošću uobičajeni su elementi neoplatonizma, ljubavnog tipa diskurza iz 16. stoljeća s kojim je Gundulić nesumnjivo bio upoznat, no to nije jedina intertekstualna veza s ljubavnom lirikom. U Sokoličinoj je družbi dvanaest ratnica koje u rukama nose koplja, dok *u očiju drže strijele*, što metaforički aludira na zamamno djelovanje ženinih očiju na zaljubljenikovo srce baš kao u amoroznom diskurzu. Upravo je pogledom iz očiju Sokolica ranila i zavela mladog turskog sultana Osmana: *On s pogleda nje sunčana, / kijem ga iz oči lijepih strijelja, / primi i pozna veće rana / negli od svijeh neprijatelja* (*Osman*, IV, 393–396) te u njemu zapalila navodno ne samo jedan oganj.¹² Sunčani pogled, kao i predstavljanje Sokolice kao one u čijem su licu sunce i zora, pomalo podsjećaju na domišljatost Dinka Ranjine, koji je u svojim pjesmama često koristio metaforu sunca za gospoju. Takvo poistovjećivanje ženskog lica s atmosferskim pojavama poput sunca, zore, danka ili zraka Kravar tumači kao posljedicu leksičkog značenja ukorijenjenog u slikovnim poljima koja su stajala na raspolaganju petrarkistima (usp. 2003: 11).

Još se petrarkističkoga utjecaja dade zamijetiti i u opisu ratnica bijelih kao snijeg, no njihova bjelina nije izraz njihove čistoće kao kod Petrarkine Laure, što bismo mogli protumačiti kao *concordia discors* – „dovođenje u začuđujuću i iznenađujuću vezu otprije poznatog” (Fališevac 2007a: 201) radi stvaranja misaonog *conchetta*, postupka kojim barokni

¹² To je prema Bogdanu „sasvim u skladu s neoplatoničkim nazorima i platoničkim traktatima iz druge polovice 16. stoljeća, prema kojima se čestita ljubav ostvaruje prije svega u auditivno-vizualnom kontaktu s gospojom” (2012: 282).

pjesnik ostvaruje temeljnu funkciju baroknog teksta – proizvodi *meravigliu*, odnosno izaziva čuđenje u recipijenta. Uporabom takvog paralogizma i usporedbe sa snijegom kao figurativnog izraza za bjelinu ženskog lica jasno se razabire djelovanje Gundulićeva ingenija i *acutezze* (oštroumne duhovitosti). Ipak, Kravar navodi da pjesnik zaostaje za tipičnim zahtjevima akutnoga stila i „baroknom zahtjevu za prekomjerenošću ornatusa i funkcionalnom preopterećenošću figure” uglavnom udovoljava „gustom upotrebom izražajnih sredstava koja se u kvintilijanskoj retorici obuhvaćaju nazivom *figurae per adiectionem*” (2003: 12). Primjerice, kada glagolima dočarava Sokoličine borilačke vještine: *robi, plijeni, bije, siječe* (*Osman*, IV, 431). Gundulić je u stanju ingeniozno nizati i metaforu za metaforom, što je tipično za *stile acuto*:

štit zrcalo, a viteška
oklopja su cvit ki nosi;
vito kopje nje je igla,
a vreteno britka sablja;
(*Osman*, IV, 379–382)¹³

Zbog takvog se opisa Sokolica smatra jednom od nositeljica barokne čudesnosti, u čemu je Gunduliću uzor bio Tasso, ponaosob njegova Clorinda koja je također opisana kao ratnica natprirodnih sposobnosti. Primjenjujući poimanje fantastike koje nudi I. Bessière, s jedne se strane karakter Sokolice može opisati kao empirijski vjerojatan, a s druge strane istovremeno nadnaravan, odnosno fantastičan.

Stilske figure gomilaju se i u opisu ljubavnog odnosa između Sokolice i Osmana. Za razliku od petrarkističke semantike ljubavnog odnosa, u kojemu je zaljubljenik slabi lirski subjekt koji pati dok žena figurira kao hladna, nedostupna i dominantna,¹⁴ njihov odnos tematizira obostrana ljubavna bol, koju Gundulić opisuje tipičnom metaforikom ljubavne

¹³ Slično Tasso u *Oslobođenom Jeruzalemu* opisuje Clorindu, no negiranjem stvari koje prema ustaljenoj društvenoj praksi pripadaju domeni ženskog djelovanja: *Čud, običaje, shodne spolu njenom, / od mladih dana gajit' nije htjela, / te rād Arahne, iglu i vreteno, / u hole ruke nije ni uzéla* (*Oslobođeni Jeruzalem*, II, 39). Upravo te stvari Gundulić pretvara u metaforičke simbole snage.

¹⁴ Da se suprotstavljanje koncepciji neostvarenog muško-ženskog ljubavnog odnosa ne bi smjelo smatrati jednim od elemenata petrarkističkoga diskurza, argumentirano i zorno objašnjava Tomislav Bogdan u svojoj monografiji *Ljubavi razlike* (2012). Potaknut nepreciznom i neselektivnom uporabom pojma *petrarkizam* u većine književnih povjesničara, autor upozorava kako se tim pojmom zapravo označava samo jedan tip ljubavnoga pjesništva (čiji elementi porijeklo imaju u *Kanconijeru* Francesca Petrarke), a ne cijela renesansna ljubavna lirika, te kao presudna obilježja za petrarkistički sistem navodi: „neostvaren muško-ženski ljubavni odnos predstavljen iz muške perspektive i uvjetovan nedohvatljivošću idealizirane žene, odnosno njezinim neuzvraćanjem naklonosti; muškarčevi proturječni osjećaji (*affetti contrari*), njegvo slatko-gorak, ali ipak ponajviše bolan, doživljaj ljubavi; zaljubljenikovo ustrajanje u ljubavnoj patnji, odnosno njezino priželjkivanje (*dolendi voluptas*)” (2012: 71).

lirike: ognjima, *ljuvenim pogledom* i *gorkim boljeznima*.¹⁵ Figura slijedi za figurom – hiperbolično se kroz figuru personifikacije tvrdi da Osmana prže *živi ognji* i da Sokolica gori, ali *plame krije*, da je njezino *tvrdno srce* (što je metafora za emocionalnu hladnoću) otvorio *ljuven pogled*, a pojavljuje se i paregmenon s korijenom *ljubav*. Svi ti končetozni postupci, asocijativno povezani idejom izgaranja zbog ljubavi, ostvareni su zahvaljujući metaforičnosti kao dominantnom konstruktivnom načelu izgradnje teksta. Amorozni katalog ženskih tjelesnih vrlina upotpunjen je fatalnim *zlatim kosima* i metaforom vile: *po prilici, po odjeći / vile od gore vidjet sve su* (*ibid.*, IV, 359–360), koja se nerijetko preuzimala iz južnoslavenskog folklora u ljubavnoj lirici 15. stoljeća, osobito kod najstarijih pjesnika (Džore Držića, Šiška Menčetića...), prilikom opisivanja voljene žene.

Karakteristična je epizoda u kojoj Sokolica, spremna suočiti se s bilo kim kako bi zaštitila svoju ljubav (sultana), ponosito i oholo uzviče: *Od moje ćeš ruke umrijeti, / tko god ti si od bojnika!* (*ibid.*, IV, 291–292) te ulazi u dvoboj s drugom romantičko-fantastičnom junakinjom – Krunoslavom – iako to ne zna. Pjesnik ju pritom, prije samog početka dvoboja, kroz končetuoznu uporabu metafore opisuje kao snažnu ratnicu natprirodnih osobina, nadljudske snage. Izjednačava je sa životinjom s kojom ju etimološki povezuje ime (sokolom) i pridaje joj životinjska obilježja, čime izaziva *meravigliu*: *Sokolica ali mila, / ljubav svoju da zaštititi, / sokolova prispe krila, / sunu se u tijek streloviti* (*ibid.*, V, 285–288). Dodatna je *meraviglia* postignuta u stihovima koji govore da je Sokolica od sokola preuzela bistru i hitru sliku, što bi značilo da je potekla od životinje: *Sokolica od sokola / bistru i hitru sliku ima;* (*ibid.*, V, 317–318). Čak je i njezin konj izjednačen sa sokolom pa nosi njegova krila, dok umjesto srca metaforički ima oganj, a umjesto oka plamen.

I konj pod njom, sivi soko,
sokolova nosi krila;
srce oganj, plamen oko...
(*Osman*, V, 321–323)

Motiv neprepoznavanja u borbi prisutan je i u Tassovu *Oslobođenu Jeruzalemu* (1581), kada se u 12. pjevanju sukobljavaju kršćanski junak Tancredi i njegova gospođa Clorinda (muslimanska junakinja), ali ju on ne prepoznaje jer je odjevena u mušku odjeću. Erna Banić-Pajnić u svom radu *Žena u renesansnoj filozofiji* (1584) ističe kako je žena onog doba morala

¹⁵ *Zasveda ga ognji živi / zatvoreni huđe prže, / čezne da ju ne razgnivi / i od své vojske ne odvrže. / Ali i za njim Sokolica / i ne manjijem ognjem gori / ljuven pogled s draga lica / i nje tvrdo srce otvori. / Gori, ali plame krije / gorke trpeć vik boljezni; / ljubi, ali još ne smije / objaviti své ljubezni.* (*Osman*, IV, 405–416).

zanimajati svoju žensku prirodu i na neki način „postati muško” ako se željela afirmirati u muškom svijetu, stoga ne iznenađuje pomalo muževno oblikovanje tassovskih junakinja, a ni Gundulićevo preuzimanje tog tipa.

Dok promatraju dvoboj između Sokolice i Krunoslave, i Poljaci i Turci misle da se njihova ratnica bori s vitezom, no svima postaje jasno da one nisu muškarci kada im s glave padnu kacige i *zlato prosu* – što je metaforizacija njihove zlatne kose. Nakon toga petrarkističkim se stilemima izvješćuje o njihovoj mladosti i ljepoti uz stvaranje *conchetta* ponajprije kroz metaforu sunca (otkrivaju se *dva sunca ova od liposti*) pa *gorenja* zbog strijela (metafora njihovih pogleda) koje lete na sve strane i zadaju vojnicima (ljubavne) rane. Kao logična premisa oštroumno se postavlja tvrdnja da ne gori jedino onaj koji je od leda (petrarkistička antiteza vatre i leda također doprinosi stvaranju *conchetta*) ili u sebi nema srca, dok svi ostali, kao u srednjovjekovnoj semantici dvorske ljubavi, postaju sluge razotkrivenih ratnica.

Bez uzdaha ko ih gleda,
ter mu dano gorjet ne bi,
ili stvoren vas je od leda,
ili srca ne ima u sebi.

Na svanutja neufana
od ljepote izabrane
u obje vojske sa svijeh strana
lete strijele, dažde rane.

Nova robja, novijeh sluga
odsvud vrvi množ velika,
pače u vojsci vojska je druga
zaplijenjenijeh ljubovnika.
(*Osman*, V, 397–412)

Cijeli je odlomak, primjećuje Fališevac, domišljato ostvarena *concordia discors*.¹⁶ Slika ljubavi shvaćene kao rata (*Venere militans*) te procesa zaljublivanja kao vojnog pohoda spojena je s doslovnom vojskom i stvarnim ratovanjem, čime je pjesnik dva logički kontradiktorna, nespojiva i u empiriji nepovezana pojma – ljubav i rat – uspio dovesti u usku vezu i na taj način ostvario efektan barokni *conchetto* te proizvodnju *meraviglie*, ali i *admiratie*

¹⁶ U analizi navedenog odlomka oslanjam se na Fališevac 1993: 120, Fališevac 1997c: 131–132 i Fališevac 2007a: 220–223.

zbog oštromno i pomno isplanirane figuralne sheme.¹⁷ Kao uzrok sveg zla – za oba rata, onaj stvarni i onaj ljubavni, dvije vojske i dvije bitke – navode se dvije žene, to jest njihova tjelesna ljepota. Iako je tema dviju ratnica u epu ostala neproduktivna, svojevrsna slijepa ulica kako ju Fališevac naziva, ipak je obogatila sadržaj epa za jednu novu dimenziju: erotsko-estetičku i humanističku, zbog humanizirane vizije ratnog sukoba (usp. Fališevac 1997c: 132).

Sljedeći se put Sokolica spominje tek na kraju osmog pjevanja, kada u pismu sultan nalaže Kazlar-agi da ju pronade jer s njome želi poći na Istok. Ona u to vrijeme čini rasap po kraljevini Poljskoj i zajedno sa svojim ratnicama dolazi do Varšave. Na početku sljedećeg pjevanja spominje se kako je unatoč velikoj ljubavi prema Osmanu Sokolica morala otići iz Carigrada jer je strahovala od ropstva i radije izabrala slobodu. Ona i njezine ratnice opisane su animalistički i pomalo mizogino – Sokolica kao divlja životinja u potrazi za hranom, dok ostale ratnice *lete za njom, a ne teku, / i nje druge nagle i hitre, / i plijen željni da prije steku* (*Osman*, IX, 201–203) te u obližnjoj šumi kao *plijen* uzimaju poljske gospoje koje je Sokolica začula *jak lavica usred gora / kad pritisne glad ju ljuti* (*ibid.*, IX, 173–174) i čiji je opis petrarkistički intoniran (*snježane prsi, pram*). Nije nimalo neobično što se Sokolica i njezine ratnice u stručnoj literaturi nerijetko povezuju s amazonkama, ratnicama iz grčke mitologije koje su također ratovala i ubijale. One su prakticirale matrijarhat i u tu svrhu mušku djecu ubijale, a s muškarcima bi dolazile u dodir samo jednom godišnje, i to iz praktičnih razloga – kako njihov rod ne bi izumro. Tassovi ženski likovi također su utjelovljenje legendarnih amazonki i zbog toga ih mnogi smatraju fantastičnim likovima. Dok zarobljene varšavske gospoje *tuže, ciče, plaču, cvile* (*ibid.*, IX, 228), Sokolica predlaže odmor kod jezera te oholo i smiono izaziva kraljevića Vladislava da pokuša oteti *robje oteto*, čemu se končetožno kontrastira pojmom slobode: *plovaj, plovaj u slobodi / igre mile tvoreć svaka* (*ibid.*, IX, 343–344).

Nakon toga slijedi senzualan prizor kupanja Sokolice i njezinih ratnica ispunjen petrarkističkom motivikom. Započinje otkrivanjem bijelih ljljlana, koji su u sedamnaestostoljetnoj književnosti najčešće korišteni kao metafore u ulozi figurativnog izraza za bjelinu ženskog lica, no ovdje prsi na temelju spajanja logički udaljenog, u empirijskoj asocijativnosti nepovezanog, postaju *lijeri od ljuvenijeh perivoja*, baš kao i u lirici Džive Bunića, što je jedan od dokaza da su Gundulić i Bunić imali zajedničke uzore u susjednoj

¹⁷ Metaforičkom preobrazbom prave vojske u vojsku zaljubljenika stvorena je končetistička konstrukcija vojske u vojsci, odnosno barokna dosjetka utemeljena na dvoznačnosti leksema vojska, što u recipijenta ne izaziva samo estetski već i spoznajni užitek, tumači Fališevac (1993: 120), jer zahvaljujući pokretanju zalihe znanja i čitalačkog iskustva otkriva skrivenu korespondenciju.

Italiji. Metaforički se na jezeru sastaju razne bjeloće – biser od Istoči, srebro, snijeg s planine, a od svih ljepša i svjetlija ističe se petrarkističkim leksikom opisana Sokolica: *njoj iz bijelijeh prsi zora, / sunce istječe iz obraza (ibid., IX, 379–379)*, koja je bjelja od sirena, pa čak i od labudova pera. Na podlozi petrarkističkoga ljubavnog tipa diskurza postepeno se oblikuje končetozna dosjetka, ujedno i efektan *conchetto* na načelu *concordia discors*, u čijem je središtu oksimoron, ostvaren sintagmatskim spajanjem motiva jezerske vode s metaforom petrarkistički opisane ženske ljepote (ognjem), tumači Fališevac (2007a: 130–131). Jezero je planulo vatrom zbog ljepote nagih ratnica i to je utjecalo na dalji razvoj teme – erotizirani prikaz cijele prirode.¹⁸ Na taj način, končetoznim retoričkim postupkom, pjesnik je pojmu ljepote pridao nadsubjektivno značenje te je cijeli kozmos dobio „obilježja senzualnosti i panerotičnosti” (Fališevac 2007c: 164).¹⁹

Idiličnu atmosferu, konkretno igru rata među nagim ratnicama, ubrzo prekida kraljević Vladislav dozivajući gospodu s kojom je lovio na bolji ulov od šumskih zvijeri. Kolo sreće se okreće – Sokolica i njezine ratnice više nisu lovci, već plijen, što Gundulić končetožno prikazuje rabeći paregmenon: *Tako lovice u lovu se / uloviše pri lovini; / pače gusa usred guse / inih plijeneć plijen se čini (Osman, IX, 485–488)*. Jedino Sokolica tada uspijeva izaći iz jezera i dohvatiti oružje pa *kao srdita zvijer* kreće na Poljake, puna srdžbe i oholosti, evocirajući poljsko-turski sukob. Njezinu opisu ponovo se pridaju životinjska obilježja: *reži u ognju strašnu i prijeku (ibid., IX, 515)*, *ne teče ona nego leti (ibid., IX, 522)*, a borilačke vještine dočaravaju se enumeracijom: *Lomi, krši, tre, potlača, / bije, siječe, pleše i meće (ibid., IX, 529–530)*. Neustrašiva Sokolica bori se sama protiv svih, čak i kada joj viteška sablja pukne, bez oklopa, kacige i konja. U trenutku kada joj prijete smrt, sâm kraljević ju brani jer ne želi da umre neviteški, a još je k tome i lijepa: *A i toliko ona je lijepa / i u rasrdžbi i u gnjivu, / da pogledom stijenje cijepa / i u ognju zgara živu (ibid., IX, 585–588)*. Ipak, ona se ne predaje, već skače u rijeku i pliva do druge strane, na što ju kraljević krene dičiti i

¹⁸ Ovako je to formulirao Gundulić: *Na zamjernu na jedinu / njih bjeloću svijetlu izbranu / bistri jezer ončas sinu, / živim ognjem voda planu; / ozelenje kraj u travi, / trava u cvitju osta okoli, / bližnje dubje po dubravi / grane u vodu skloni doli. / Sa svijem vodam odsvud rijeka / zaletje se u tijek hrli, / s travom, s cvijetjem, s dubjem neka / celiva ih ona i grli (Osman, IX, 361–372)*.

¹⁹ Akumenska konstatacija o jezeru rezultat je semantičkog križanja, odnosno akumenskog stvaranja sličnosti između dvaju kontradiktornih i antitetičnih pojmova – vatre i vode – u svrhu izazivanja *meraviglie*. Dodatno je čuđenje u obrazovana recipijenta izazvano i pjesnikovim lucidnim poigravanjem s doslovnim i prenesenim značenjem tradicionalne metafore za učinak ženske tjelesnosti (vatrom), čime je, prema Fališevac (1997b), pjesnik stvorio novi, peti element – *vatrenu vodu* ili *vodenu vatru*. Pretvorivši vatru u instrument vode, taj je element paradoksalno postao kategorijalno određen onim njemu kontrarnim, zbog čega se, uz estetski užitak koji izaziva erotizirana scena kupanja nagih djevojaka, u čitatelja javlja i spoznajni užitak.

hvaliti te joj kao dar šalje oslobođene ratnice i oteto oružje, a ona mu u znak zahvalnosti obećava da više neće ratovati protiv kršćana te da će njegovo ime svuda nositi u svome srcu. Kroz takav unutarnji preokret lik Sokolice doživljava psihološku transformaciju i uspješno utječe na događaje bitne za radnju svojim nedjelovanjem, odnosno pasivnošću. Njezin lik ne mijenja daljnji povijesni tijek radnje niti utječe na sudbinu muškog lika uz koji je vezana – sultana Osmana. U desetom pjevanju pripovjedač epa navodi da Sokolica *leti* s drugim ratnicama prema Carigradu, ali ne saznajemo je li stigla.

3. 1. 2. Krunoslava

Pandan turskoj ratnici Sokolici kršćanska je ratnica Krunoslava, lijepa i slavna bojnica koju je otac još od malih nogu obučavao za borbu. Umjesto kolijevke dao joj je štit, oklop umjesto povoja, a pjesme zamijenio bojnom trubom, metaforički opisuje Gundulić. Tassova poganska junakinja Clorinda također je odrastala uz mušku figuru (eunuha koji joj je bio poput oca, a kojem ju je predala njezina majka, etiopska kraljica, iz straha da ju otac ne ubije zbog bijele puti)²⁰ i oružje, a toliko je bila vrsna ratnica da se to jedino moglo objasniti (u duhu renesanse) nijekanjem njezine ženske prirode: *Rasla si, tvoje bojne pak vrline / nadišle narav i moć spola tvoga; (Osman, XII, 38).*

Krunoslava je kao rođena ratnica brzimice ovladala sabljom, no još joj je jača oružja metaforički podarila ljubav: *luk nje oči, pram tetivu / a poglede stvori strijele (ibid., V, 111–112).* Dovođenjem logički kontradiktornih pojmova u usku vezu te stavljaajući između njih znak jednakosti – luka i očiju, pramena i tetive (luka) te pogleda i strijela – Gundulić oštromno i končetožno oblikuje poznato ratničko oružje na temelju fatalnih obilježja ženske ljepote, čime udvostručuje predstavljenu stvarnost i tvori bizaran *conchetto*. Krunoslava nema samo fizički stvaran luk i strijelu, već i onaj kojima osvaja *svačija srca i živote (ibid., V, 116),* koji ne postoji u obliku materije, stoga kao lijepa i snažna žena predstavlja dvostruku prijetnju. Takav akumenski formiran iskaz izaziva i čuđenje i divljenje u recipijenta, ali i estetski te spoznajni užitek.

Da je Krunoslava iznimno snažna, objašnjava se i fantastičnim motivom dojenja mlijekom od lavice. Gundulić želi naglasiti koliko je snaga njegove junakinje natprirodna,

²⁰ Etiopska kraljica crne puti rodila je kćer bijele puti (za kralja bi to bio znak nevjere i dijete bi vrlo vjerojatno zbog toga bilo ubijeno), što je Tasso pozajmio iz Heliodorova romana u kojem Hariklejina majka u času začeća pogleda Adnromedinu sliku i zbog toga rodi takvo dijete.

stoga ponovo uzima element iz empirijske, iskustvene stvarnosti (svijeta-1 prema Hume), konkretno motiv dojenja, i manipulacijom proizvodi jedan drugačiji svijet (Abramsov univerzum), u kojem je sasvim normalno da ljudsko biće doji divlja životinja. Upravo u iskrivljavanju općeprihvaćenih mišljenja o stvarnom (i/ili abnormalnom) Bessière primjećuje uspostavu fantastičnoga. To je zasigurno Gundulić vidio u Tassovu *Oslobođenom Jeruzalemu*, jer je Clorindu također dojila divlja zvijer, i to tigrica. Ispripovijedane nadnaravne činjenice vezane uz susret tigrice i Clorinde kao novorođenče moguće su samo unutar fantastične pripovijesti, a ovako je taj nevjerojatan, fantastičan događaj opisan:

Zvijer divlja stiže, prigne holu glavu,
i na te pogled, dotad prijeteć', svrati.
U prijaznomu i smekšanom stavu,
njen izgled posta naglo umiljatim.
Ispruživ' jezik, blago ti prilazi,
a ti se smiješ, što te gladi, mazi;

i s njom se igraš, ručice djetinje
širiš da bi joj njušku pomazila.
Pruži ti sise, poput se dojkinje
namjestiv' prave, ti joj mlijeko pila.
(*Oslobođeni Jeruzalem*, XII, 31)

Krunoslavu se kasnije uspoređuje s lavicom, kao i Sokolicu u devetom pjevanju, kada saznaje da joj je zaručnik Korevski zarobljen pa *jak lavica, kad sred stijena / laviće joj lovac digne* (*Osman*, V, 229–230) *s kopjem leti* ne bi li ga sustigla. Neustrašiva kao i njezin turski pandan, spremna je izazvati čak i vrhovnog vladara na protivničkoj strani kako bi pokušala spasiti zaručnika, uopće ni ne sumnjajući pritom u njegov poraz: *Obećivam, pridobita / mojijem robom kat te uhiću* (*ibid.*, V, 265–266). Uzrastom se Krunoslava opisuje kao vita jela, što je poznata alegorija iz amoroznog diskurza nastala po uzoru na Petrarčinu Lauru (*il nome secreto*), čije ime znači lovor, a koristi se i kao metaliterarni komentar u svrhu isticanja slavenskog identiteta ratnice.²¹ Njezin konj metaforički se opisuje kao strijela *pod zlatom* –

²¹ Po uzoru na Petrarčku Džore Držić u pjesmi br. XXIV. govori o ženi Jeli, a taj izraz stoji i za žensko ime i za biljku (baš kao i Laura): *Od Jele u gori dubak naravni, / Lipše Bog ne stvori, ni da je tač slavni. / Tim ljubav od Jele sve struga i dilja. / Kriposne tej strile kima me prostrilja, / Njom da se ne stidim ner dičim očito / Od Jele kad bidim ko drivce uzvito* (Držić 1998: 165–166). Slično je kasnije prepoznato i u anonimnoj pjesmi br. 697 iz Ranjinina zbornika: *Je li tko na saj svit zamjeril ikadar / ovaki gizdav cvit ovaku ali stvar? / ere se mni meni, štil što sam i vidil, / da svijeme k Eleni slična je ova vil. / Lipostju i svime ista se mni meni, / neg samo što ime Elena joj nî; / a zato ures tvoj, svim vilam ki je svit, / vaskolik život moj dvorit ću i slaviti* (preuzeto iz Bogdan 2012: 194), što Bogdan tumači kao držićevski utjecaj. Nadalje objašnjava kako je gospođa čije ime doznajemo iz akrostiha „lijepa kao mitološka ljepotica, ali ona nije ni Elena ni Helena, nego Jela” (Bogdan 2012: 194–195),

Krunoslavinom zlatnom kosom, što je element petrarkističkog opisa ženske ljepote, kao i metafora ruže za usta, dok joj je lice u skladu s neoplatoničkom religioznom idealizacijom metaforički izjednačeno s rajem. Ime ove ratnice spominje se već u drugom pjevanju, kada ju carev eunuh predstavlja kao nesavladivu prepreku Osmanskom Carstvu, i to uz epite *hrabrena, slobodna i smiona*:

Ali obranit tve države
ka će oružja, čije desnice
od hrabrene Krunoslave,
Korevskoga vjerenice?
(*Osman*, II, 421–424)

Krunoslava se doima kao još jedan fantastično oblikovani ženski lik epa, a tome pridonosi i govor Zborovskog, koji ju opisuje kao onu što junaštvom nadmašuje slavu koja u njoj kruži:

Pazi uz njega zatočnicu
ka pritječe djelim slavu,
Korevskoga vjerenicu,
nedobitnu Krunoslavu!

Nje konj zlatni sliku prima
od sunčanih konja s nebi,
pokli vele svjetlje ima
sunce od sunca on na sebi.

Dobro poznam, paša veli,
ja bojnicu slavnu svuda;
oči je su mê vidjeli
veće puta ne bez čuda.
(*Osman*, XI, 373–384)

Osim što je prikazana kao nepobjediva sila prirode čija su viteška djela toliko nevjerojatna da se nazivaju čudima, kako ih naziva i poklisar kojeg susreće nakon dvoboja sa Sokolicom, slavna Krunoslava na oštrouman je način kroz efektnu formulaciju opisana idealistički i naizgled paralogički kao sunce svjetlije od sunca. Da je ona kao zemaljsko sunce svjetlija od nebeskog „počiva na pretpostavci doslovnog shvaćanja metafore, jer u tome slučaju doista nema razloga da ono sunce koje nam je bliže, a to je zemaljsko, ne bude ujedno za nas

dakle autor pjesme ističe slavenski identitet gospoje. Zbog toga nije nimalo neobično da Gundulić Krunoslavu uspoređuje upravo s jelom.

svjetlije i jače”, tumači Bogdan (2012: 264). Gundulić se dosjetljivo u svrhu izazivanja *meraviglie* i *admiratie* poigrao s metaforom sunca za ratnicu polazeći od pretpostavke da ju može nazvati suncem bez prethodnih objašnjenja jer su, aludira se kao logičan zaključak, ona i nebesko sunce toliko slični. Čak ju i metaforički naziva zlatom pod zlatom u petom pjevanju, što nedvojbeno podsjeća na manirističku dosjetku Dinka Ranjine uspostavljenu u pjesmi 194. (iz izdanja *Stari pisci hrvatski*), kada kaže da su zlato raspustili i gospoja i sunce (dakle oboje imaju zlatnu kosu, tvrdi se). Izvodeći dosljedno zaključke iz onoga što se kaže u metafori, dolazi se do sasvim novog shvaćanja zbilje i pojava u njoj, paralogičnog – u ovom slučaju da postoji objektivna sličnost između Krunoslave i nebeskog sunca, a to je, prema Pavličiću, tipična maniristička dosjetka koja počiva na metafori (usp. Pavličić 2003: 16). Takav poentirani stil, kojim se između dviju pojava otkriva neka nova relacija, još jednom dokazuje da je Gundulić pratio ondašnju pjesničku modu.

Nakon dvoboja sa Sokolicom, prekinutog zbog metaforičke preobrazbe vojske u vojsku zaljubljenika, Krunoslava susreće turskog poklisara Ali-pašu na putu prema poljskom kralju koji joj odgovara da je Korevski živ, ali ga nije moguće osloboditi. Ona se na to okreće i odlazi kako joj ne bi vidio *gorke suze*, što je u skladu s viteškom koncepcijom njezina lika.

U sljedećem pjevanju njezina tuga dolazi do izražaja kroz hiperbolične izraze – primjerice, *lije rijeke od groznijeh suza*, mori ju teška muka i paradoksalno se naziva mrtvom jer bez zaručnika nije živa, što nesumnjivo izaziva čuđenje u recipijenta. Tako poentirana dosjetka utemeljena je ne samo na antitetičnoj konstrukciji života i smrti već i na paralogičnom načinu argumentacije, čime se ostvaruje dijalog s konceptualnom dubrovačkom ljubavnom lirikom. Zanimljivo je i da Krunoslava svog zaručnika apostrofira familijarizmom folklornoga prizvuka – *slatki brače*, uobičajenim za pjesme “na narodnu”, ali ne i za umjetničku ljubavnu liriku, što bi se moglo protumačiti kao posudba motiva iz pjesama folklorno-književne tradicije srednjeg vijeka s kazivačem ženskoga glasa. U takvim je pjesmama djevojka razdvojena od voljena muškarca, i to u pravilu zbog nekakvih objektivnih okolnosti, za njim čezne i jadikuje zbog moguće nevjere, a često se u njima zamjećuje povezanost s folklorom.²² Nakon što je određeno vrijeme provela u dubravi tugujući,

²² U pjesmama sa ženskim govornikom Bogdan zamjećuje naglašenu metaforiku iz područja vegetativnog svijeta (*cvite, vinče*), uspostavljenu vezu između žene i prirode, djevojku razdvojenu od voljenog muškarca zbog objektivnih okolnosti, koje onda proklinje, te ženinu čežnju za muškarcem. Nadalje tumači kako su te pjesme često „jednostavnijega jezika i stila od *muških* te su češće povezane s folklorom” (2012: 121). Primjerice, u njima se rabi skupina apostrofa „koje vrlo rijetko susrećemo u pjesmama s muškim lirskim subjektima (*sokole, družo, brače, brajo*)” (Bogdan 2002: 116). Bogdan ih posebno smatra zanimljivima zbog svojevrsne rodne transgresije. Naime, iako “ženske” pjesme (kako ih on naziva) imaju ženu koja više nije šutljiv objekt muške

Krunoslava se podiže na noge i pokazuje svoju psihičku snagu. Skuplja sva blaga koja ima i odlazi u Carigrad otkupiti Korevskog, ali odjevena u muško ruho, jer kao ženski lik ne može utjecati na sudbinu muškog lika. Često se u epu Krunoslava niti ne spominje imenom, već kao Korevskoga vjerenica, što znači da je se uglavnom identificira po muškom liku.

Posljednji se put kršćanska ratnica spominje tek nakon šest pjevanja – u dvanaestom, kada se njezino stanje enumeracijski opisuje glagolima tipičnim za ljubavni diskurz: *Kopni, uzdiše, stine, gori, / ciči, plače, cvili i tuži* (*Osman*, XII, 49–51) kako bi se recipijentu uvjerljivo i dosjetljivo prikazala ljubavna patnja kojoj je uzrok fizička udaljenost.

jak grlica, ka u gori
s dražijem se svîm razdruži;

bez svakoga tere veće
tako ufanja tužna ostaje;
tolike joj rastu smeće
da život malo haje.

(*Osman*, XII, 51–56)

Hineći da je ugarski velikaš, Krunoslava upoznaje nadstojnika čuvara nad zatvorom u kojem je njezin zaručnik – Rizvanpašu, ali ga ne uspijeva potkupiti. Upoznaje i njegovu nećakinju Kalinku, koja se zaljubljuje u Krunoslavinu krinku i u zamjenu za zlato otkriva joj da Korevski ima ljubavnicu Ljubicu, Rizvanpašinu kći. Nakon toga gomilaju se različite figure – poredbe, metafore, enumeracije, poliptoton, paregmenon, antiteze, antimetabole, epiteti, paradoksalne konstrukcije: Krunoslava *jak iz cvitja i iz trave / koga otrovna zmija peči* (*Osman*, XII, 377–378), *smrtne u srcu smeće kuša* (*ibid.*, XII, 388), *groznom suzom polijeva se, / iz srca uzdah vruć podira* (*ibid.*, XII, 395–396), s takvom silinom plače kao da se raspuknuo mramor, *užežena gori*, zaručnika apostrofira *nevjerni vjereniče*. Uz nizanje figura dikcije i misli silovit je znak psihološke promjene lika nagore posebice poredba da Krunoslava *gine jak plav u ku sveđ udara / valovite sred pučine / sila protivna od vjetara* (*ibid.*, XII, 390–392) jer se, kada je sve izgubljeno, olujno more nerijetko koristi u književnosti kao metafora ljudske sudbine. Ipak, nakon emotivne stanke kršćanska junakinja dolazi k sebi, podsjeća se da je u nje bojno srce i da joj tužba ne priliči, stoga pronalazi potrebnu snagu i odlučuje osvetiti se Turkinji koja je zavela njezina odabranika:

žudnje, Bogdan upozorava kako one zapravo afirmiraju interese svoga muškog tvorca. Budući da su muškarci autori tih pjesama, „one moraju na neki način, više ili manje vidljivo, biti zasnovane u maskulinoj perspektivi” (2012: 122).

Ukazaću Krunoslava
u osvetah kakva biva:
usred zmajâ, usred lavâ.
usred ognja da je živa.

U desnici ovoj jakoj
ja ću s mačem poletjeti...
(*Osman*, XII, 456–462)

Fantastičnim oblikovanjem ženskog lika poentira se da bi Krunoslava preživjela i zmajeve, i lavove, i vatru, što je logički paradoksalno i nemoguće, a ipak se prikazuje kao istinito, vjerojatno i moguće. Na taj način Gundulić je još jednom istaknuo njezinu abnormalnu fizičku snagu, koja se ne može niti logički objasniti niti razriješiti istinitom jer bi svaki prijedlog objašnjenja bio nevjerovatan (lažan, nemoguć i neostvariv u empirijskom svijetu poput dojenja životinjskim mlijekom), baš kao što govori Bessière kada fantastičnu pripovijest uspoređuje sa zagonetkom, koja je za razliku od fantastičnog samo prividno nevjerovatna.

Na retoričkom i sadržajnom planu situacija kulminira kada Krunoslava kaže da će i dalje ostati vjerna svom zaručniku: *ti nevjeran meni budi, / ja ću tebi biti vjerna* (*Osman*, XII, 495–496), čime se njezin lik potvrđuje kao primjer savršene, idealne žene. Po tome se razlikuje od Sokolice, koja na prvo mjesto ne stavlja ljubav, već slobodu. U vrijeme kada je *Osman* pisan, početkom 17. stoljeća (Kravar tvrdi 1630-ih), žene su bile u iznimno nepovoljnom položaju i većini je obrazovanje bilo nedostupno. Njihova egzistencija bila je determinirana „uvriježenim rodnim odnosima koji su podrazumijevali podčinjenost muškarcima” (Erceg – Tataj 2019: 81) te ih se odgajalo po principu poželjnog rodnog identiteta. Sve su bile smatrane slabijim spolom, od muškaraca slabijima ne samo fizički već i psihički, i od svih se zahtijevalo da budu utjelovljenje kreposti i ostalih tradicionalnih vrijednosti, stoga ne iznenađuje pojava takvih ženskih likova u književnosti (primjerice, Palmotić Dionirićeve Jelinde u *Dubrovniku ponovljenom* ili Gundulićeve Sunčаницe u *Osmanu*, koja je za svoju čast bila spremna podnijeti svaku muku, baš kao srednjovjekovne mučenice). S druge strane, zbog tisuća godina mizogine tradicije koja je ženu još od tumačenja biblijskih izvješća promatrala kao krivca za izgon iz Raja i biće sklono grijehu, a onda i kao demonsko biće, ne iznenađuje ni pojava ženskih likova koji utjelovljuju vještice.

Odlučna da izbavi svog odabranika, Krunoslava ponovo odlazi do Rizvanpaše, predstavlja se kao brat Korevskoga i nudi blago za otkup njegove slobode, no čuvar zatvora

odvodi je do zaručnika i na prevaru ostavlja ondje zarobljenu. Nakon toga više se ništa ne doznaje o kršćanskoj junakinji, pa čak ni o njezinu zaručniku.

3. 1. 3. Mustafina mati

Pod utjecajem književnosti iz prethodnih razdoblja u baroku se oblikuje ambivalentna slika žene. S jedne se strane u književnim djelima pojavljuju petrarkističke gospoje, žene ratnice i dobre žene, a s druge, pod utjecajem uglavnom srednjovjekovnih mizoginij djela, žene bludnice i žene čarobnice (koje se prikazuju u liku vještice ili vilenice). Tako će se i u Gundulićevu *Osmanu* pronaći demonski lik žene čarobnice – lik Mustafine matere kojoj ne saznajemo ime. Pjesnik ju ponajprije opisuje kao grešnu ženu vođenu ljubomorom i ohološću: *ali mati Mustafina, / žena ohola, ne mili ino / neg uzvisit sebe i sina. / Bratju bi ti bez milosti / podavila i poklala* (*Osman*, II, 120–13), a potom njezin lik dodatno demonizira povezujući je s vještichjom figurom:

Ona sama usred tmina,
u nj gluše doba od noći,
kad zasjede ke zapina
zovuć pako k svoj pomoći,

s lijevom nogom stane izutom
raspasanoj u haljini,
prspe kose, crnijem prutom
oko sebe krug učini

pak nakazni i sve srde
po imenu zvati klikne
i strašive kletve i tvrde
neposlušnim dusim vikne.

(*Osman*, II, 136–148)

Osim toga eksplicitno ju naziva vješticom te ističe njezino vještichje porijeklo: *Vilenika roditelja, / vješticu joj mater glase* (*Osman*, II, 161–162), a uz to dodaje i da je bila Vlahinja, baš kao i Palmotićeve Danojla u *Dubrovniku ponovljenom*. Iz stihova koji otkrivaju da je Mustafina mati, *čarajući*, u vojsku poslala glad iz pakla te da *Crnu vedrinu od nebesa, / sitne zvijezde zgar priteže; / more smuća, zemlju stresa, / povjetarce vihrom žeže. / Zgrade ori, njihve hara / tijeskom, grādom, zlom godinom;* (*ibid.*, II, 169–174) vidljivo je koliko je kao vještica moćna. Budući da je portretirana kao nadnaravno biće koje ima sposobnosti

komunicirati s onostranim (duhovima iz pakla), bacati kletve i služiti se magijom, plauzibilno je utvrditi da se radi o fantastičnom liku. To potvrđuje i Dunja Fališevac, napominjući kako su u njezin lik utkani elementi fantastike preuzeti iz folklornih bajki i predaja te pretkršćanskih kozmogonija (usp. 2007b: 60). Ipak, njezina se egzistencija ne čini upitnom.

U skladu s teološkim poimanjem vještice Mustafina mati nije lijepa i može mijenjati oblik: *priobraža se i pritvara / pticom, zvirim, dubom, stinom* (*ibid.*, II, 175–176), a noću se maže posebnom mašću te leti na vještičji sastanak koji se održava pod krošnjom oraha.

Glas je da ona od djetinje
mliječne pūti pomas kuha
i na ovnu priko sinje
noći leti vragoduha,

na kom jaše sved bez straha
k planinskomu vilozmaju,
gdi vještice podno oraha
na gozbe se strašne staju.

(*Osman*, II, 149–156)

Vještičji let i *vražja copernska mast* pojavljuju se i u hrvatskoj usmenoj tradiciji, iz koje saznajemo da je vještica mogla poletjeti tek nakon što bi se namazala tom mašću jer se tako prizivalo letećeg ovna. Maja Bošković Stulli u svojoj monografiji *Pjesme, priče, fantastika* (1991) tumači kako se uz sastanke pod orahom osobito često sastajalo na planinama Medvednici i Kleku te dodaje da se ondje uz razne izmetine jelo čak i ljudsko meso (usp. 1991: 126–127). Štoviše, prema priznanjima iz istraga koje su se odvijale posljednjih godina 17. stoljeća hrvatske su vještice na sastancima „vadile, pekle i jele ljudska srca” (*ibid.*: 133).

Mustafina se mati posljednji put spominje u sedamnaestom pjevanju, kada Dautu obećava učiniti ga pravim carem, dok će njezin sin to biti samo imenom: *Vladat svijetom mi imamo / Pripet će se uza nj goru / moja volja, tva desnica, / i u djelu i u stvoru / ti ćeš car bit, ja carica* (*Osman*, XVII, 701–704). Iz navedenih stihova vidljivo je koliko je bivša kršćanka psihološki izopačena te koliko opsesivno priželjkuje moć. Njezin lik u potpunosti je suprotnosti sa svjetonazorom i koncepcijom viteško-povijesnog epa, ali ne i empirijskom stvarnošću. Stereotip vještice razvio se u ranonovovjekovnom Dubrovniku i okolici jer su žene morale brinuti za obitelj i životinje, njihovo zdravlje i ozdravljenje, pa su često pripravljale razne napitke (najčešće od ljekovitih trava), stavljale obloge i meleme na rane, opekline i druge ozljede, objašnjava Stojan u knjizi *Vjerenice i nevjernice* (2014), no bilo je i onih koje su pripravljale različite otrove te izvodile kojekakve vradžbine kako bi se riješile neželjena

djeteta.²³ Jedna takva pojavljuje se krajem 15. stoljeća u djelu Ivana Parožića (*Vlahinja*), a on ju opisuje kao vragalicu iz Vlaške, stoga ne iznenađuje da su Gundulićeva i Palmotićeve čarobnice također Vlahinje. S vremenom se liječenje počelo nazivati čaranjem ili mađijanjem, a onda i žene koje su ga izvodile zlim mađionicama ili vješticama, tvrdi Stojan (2003: 193). One koje bi priznale da su vještice bile su osuđene i silom odvedene na lomaču (Bošković-Stulli 1991: 143).

Uzrokom takve demonizacije smatraju se predrasude o ženskoj podložnosti zlu, a *rodozačetnicom* loze demonskih žena imenovana je Eva, „koja je s vragom, simbolično uobličeni u obliku zmije, sklopila sporazum i nudila Adamu, a time i čitavom rodu” jer su njezinu ćud navodno naslijedile brojne žene,²⁴ tumači Fališevac u svom radu *Muško pismo Šibenčanina Jakova Arnolušića: Slava ženska* (1995). Lik demonske žene zavodnice obilježio je i srednjovjekovnu književnost, a kada su pjesnici diljem Europe na temelju antičkog poimanja žene i mizogina srednjovjekovnoga stava oblikovali lik žene demona i vještice koji je u književnosti bio nerijetko eksploatiran posebno do 18. stoljeću. Iako je renesansno doba petrarkističkim opjevanjem žene prekinulo srednjovjekovnu mizoginu tematiku, barok ju je ponovo uspostavio prihvativši lik demonske i zavodničke žene koja je izvor svih muškarčevih nedaća. Pritom se među najtežom artiljerijom navodi Gundulićev opis žene kao paklenog bića u *Suzama sina razmetnoga: medna je riječca, srce otrovno; / oči ognjene, prsi od leda; / ljubiti kaže, mrzi skrovno* (*Suze*, 1, 187–189) te mizogina pjesma Ivana Ivaniševića *Od privare i zle naravi ženske*, nastala pod Gundulićevim utjecajem: *Zla je žena gora od zmije / i zlo veće zla svakoga, / jid ki izličit moći nije; bud bogata, bud uboga, / varh svakoga hoće biti / i nigdare oprostiti* (*Kita cvitja razlikova, cvit šesti, XVII*).

²³ Slavica Stojan navodi kako su se za taj posao obično javljale žene koje su dolazile sa strane, poput Vlahinja, a „obavljale su ga bez skrupula, za sitnu plaću, s priličnom dozom diskrecije i s uspjehom koji je ponajviše ovisio o sreći, te o izdržljivosti organizma žene na kojoj je primjenjivan sumnjivi tretman” (Stojan 2003: 182).

²⁴ U prilog tome redovito se navode brojne žene Svetog pisma – biblijska Dalila, koja je najprije zavela Samsona pa mu nudila; Judita, koja je zavela i ubila Holoferna; Putifarka, koja je uništila Josipa; Herodijada i Saloma, zbog kojih je ubijen Ivan Krstitelj, te one antičke – primjerice, demonska Pandora, koja je nasrnula na Prometeja; lijepa Helena, zbog koje je uništena Troja; čarobnica Kirka, koja je oduzela ljudsko obličje Odisejevoj družini; sirene koje su htjele prevariti Argonaute...

3. 2. *Ipsipile*

Građu za dramu *Ipsipile*, koja prema D. Mrdeži Antonini „pripada podvrsti dvorske maskerate o ratu i ljubavi finaliziranoj kolektivnim zaljublivanjem Argonauta i Amazonki” (2010: 283), Junije Palmotić (1606–1657) pronašao je u staroj grčkoj književnosti, što je bilo u skladu sa suvremenim običajima melodramske libretističke literature u Italiji.²⁵ Povjesničari književnosti ju zbog teme preuzete iz grčke tradicije svrstavaju u jednu od mitoloških drama, a izvedena je među posljednjima, tek 1653. godine. Nakon nje scenski je prikazana još jedino *Bisernica* koja se sadržajem nastavlja na *Ipsipile*.

Prema mitološkoj priči mornari kreću brodom Argo na zapovijed kralja Pelije iz Jolka u Kolhidu kako bi pronašli zlatno runo ovna na kojem su Friks i Hela, bježeći od maćehe Ine jer ih je htjela žrtvovati Zeusu, pobjegli u Kolhidu, a vodi ih Jazon, sin svrgnutoga kralja Ezona iz Jolka. On se pod zaštitom božica Here i Atene te uz pomoć Medeje, kćeri kralja Eeta, uspijeva domoći runa, ali s runom bježi u Tesaliju, i ondje se ženi Medejom. Palmotić je za svoju dramu iskoristio mitološki motiv putovanja, pa čak i neke likove (spominju se Heraklo, Kastor, Poluks, Telamon, Orfej i Meleagro), no svoje je mornare zaustavio na grčkom otoku Lemnu, naseljenom ženama koje su svojim muževima oduzele život. Za razliku od njihove kraljice Ipsipile, koja je predstavljena kao miroljubiva žena, spremna izbjeći sukob s pridošlim Argonautima, *ćudi mile*, Lemnjanke su raspoložene za borbu, stoga objeručke prihvaćaju prijedlog savjetnice Polipso da napadnu Argonaute. Jedna od njih govori: *Neka od krvi teku rike; / vječnu ćemo čas dobiti, / kad gusare hude i prike / sve budemo pogubiti. / Da prostimo život nima, / koju bismo čas imale, / bivši našijem mužovima / nemilosnu smrt podale?* (*Ipsipile*, II, 841–848) i podsjeća kraljicu da je pogriješila ostavivši oca na životu, dok druga čak predlaže spaljivanje pristigloga broda, stoga Ipsipile pod pritiskom šalje Jazonu glasnicu s pozivom na smrtni rat.

Već se iz njihova govora jasno razaznaje koliko su surove, okrutne, bezosjećajne i nemilosrdne žene ratnice s Lemna, čime se ruši stereotipna slika o krotkoj, miloj i osjećajnoj ženi kakva živi u maskulinoj tradicijskoj kulturi. Lemnjanke su preuzele dominantnu ulogu muškarca i uspostavile matrijarhat – one nose oružje i po potrebi idu u rat, u njihovim je rukama društvena i državna moć, one su na vlasti i one imaju sva prava, dok muškarci nikakva, njima je moć oduzeta. Na taj se način i u ovom djelu očituje mašta, u obliku fantastičnog koje postoji zahvaljujući iskrivljavanju općeprihvaćenog mišljenja o stvarnoj,

²⁵ Palmotić je slijedio pomodnost svoga vremena.

krhkoj, nemoćnoj ženi, podčinjenoj muškarcu i isključenoj iz javnoga života. U okviru tradicionalnog viđenja žene u svom djelu *Upravljanje obitelji* (1998), uvelike pod utjecajem Platona i Aristotela, Nikola Vitov Gučetić, dužnosnik Dubrovačke Republike, tvrdi da je u obitelji muškarac gospodar i da je njegova dužnost sudjelovati u javnom životu, dok je ženi primarno mjesto u kući i ona prije svega mora biti šutljiva. Njezin inferiorni položaj bio je čak i zakonski određen. Tako Dubrovački statut (kodificiran 1272. godine) „položaj žene definira unutar bračne zajednice, gdje je žena podređena mužu, te u terminima muževe vlasti određuje ženinu poziciju u braku”, ističe Valentina Gulini Zrnić (2006: 105) i dodaje kako se te postavke zakona ne mijenjaju tijekom povijesti Dubrovačke Republike (1358–1808). Budući da u ono vrijeme biološka razlikovnost između muškarca i žene nije bila medicinski razjašnjena, „vjerovalo se u jedan spol, žena je bila tek jedan njegov – niži – razvojni stadij”, tumači Lada Čale Feldman u svom radu *Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici i kazalištu* (2001: 162). Pod utjecajem Aristotela tako i Benedikt Kotruljević (1985) tvrdi da priroda uvijek nastoji stvoriti muškarca, ali ponekad greškom stvori ženu, iz čega proizlazi da je žena nesavršeni čovjek i greška prirode.²⁶ Kršćanska tradicija koja je za istočni grijeh okrivila ženu te izrazito mizogini Aristotelovi stavovi bili su uporište mnogima za smatranje žene inferiornim bićem koje se kao takvo mora pokoravati muškarcu, no ta se tradicija polako napušta s napretkom medicine. Tek se u humanizmu i renesansi, uz ambivalentno nasljedovanje antičkog poimanja žene, zbog „generalne promjene u doživljaju svijeta i čovjekova položaja u njemu” (Banić-Pajnić 2004: 82) aktualizira tzv. žensko pitanje, o kojem pišu mnogi znameniti autori; među njima i Torquato Tasso, koji 1582. objavljuje raspravu o superiornosti žena. Ipak, takve su rasprave u renesansi još uvijek „u suprotnosti sa stvarnošću u kojoj je žena gotovo obespravljena”, upozorava Banić-Pajnić (*ibid.*: 78).

Poput Palmotićeve Lemnjanki živjele su i legendarne ratnice Amazonke, koje su također imale svoju državu i bavile se lovom, ratom te ostalim tradicionalno “muškim” poslovima. Da su im bile očit uzor, vidljivo je iz Polipsina obraćanja kraljici:

Kako uzdrže vrstu svoju
plemenite Amazone,
tako u rati i u goju
oslužujmo mi zakone.

²⁶ U četvrtoj knjizi, poglavlje VI. – „O ženi trgovčevnoj”, Kotruljević piše: „jer je ona vrlo slabo i kukavno stvorenje i nesavršen čovjek, kako tvrdi Aristotel, budući da priroda uvijek teži da stvori muško, ali ponekad ipak proizvede žensko, bilo zbog greške u materiji, bilo uslijed hladnoće kod muškarca ili žene” (1985, VI, 93v).

One buduć sve mužove
izgubile posred boja,
i ne hteći mlade udove
tamne izgubit ljeta svoja,

na djela se plemenita
i viteška postaviše,
treći dio ter od svita
lijepu Aziju podložiše,

sred ke i sada slavne dosti
drže svjetlo svoje pristoje,
kažuć, u sve da kreposti
od ljudi su žene bolje.

Plemenitu i hrabrenu
i mi krepos njih slijedimo,
i neumrlu čas i cijenu
s bojnijem djelim dostignimo...
(*Ipsipile*, II, 801–820)

U navedenim stihovima zamjetljiv je i mizandrijski odnos prema muškarcima, od kojih se Lemnjanke smatraju bitno vrjednijima i časnijim. S obzirom na to da je matrijarhat pandan patrijarhatu, uz koji se vezuje mizoginija, Berković (2009) navodi mizandriju kao logičnu posljedičnu reakciju.

U trećem se činu, ujedno i posljednjem, zbog natprirodne snage Palmotićeve junakinje uspoređuju s lavicama i prikazuju gnjevnim i nemilim te vještima i hrabrim ratnicama: *nu takoga zatočnika / nezamjerih nigda prije, / ko viteška tvoja dika / junački se siječe i bije;* (*Ipsipile*, III, 1367–1371), zbog čega ih Jazon poziva da otkriju svoje lice. Kraljica Ipsipile razotkriva se prva i svojom petrarkistički opisanom ljepotom opčinjava muškoga junaka:

Koja se ovo svjetlos rađa
iz sunčanih tvojih očiju,
momu srcu draža i slađa
neg li sunce od istoči?
(*Ipsipile*, III, 1412–1415)

Nakon toga Jazon odbacuje mač, a Ipsipile mu metaforički daruje svoje srce i podčinjava mu se imenujući ga svojim gospodarom te od svojih ratnica traži da to također učine, što nikako nije u skladu s matrijarhalno ustrojenom vladavinom ili zajednicom u kakvoj su živjele Amazonke, ali odgovara baroknom razdoblju jer se neobičnošću proizvodi *meraviglia*. U

grčkom mitu Argonauti su ostali na Lemnu godinu dana i ondje imali potomke, a potom nastavili s pohodom na zlatno runo, no iz ovog se djela ne saznaje jesu li uopće ikada napustili otok.

3. 3. *Captislava*

Motive za scene u *Captislavi* Palmotić je pronašao u suvremenoj talijanskoj književnosti, i to u Ariostovu *Bijesnom Orlando*, viteško-romantičnom epu koji R. Bogišić smatra odličnim izborom „za viteško-romantičke i povijesne teme kojima je bio sklon i koje su mu trebale za prikazivanje stanovitih odnosa i težnji” (1995: 16). Zbog teme iz talijanske epske tradicije povjesničari ovu dramu svrstavaju u romantičke tragikomedije, a izvedena je 1652. godine.

Glavni lik *Captislave* istoimena je junakinja koja se zatječe između ljubavnih osjećaja i stare dvorske tradicije dogovorenih brakova. Njezini su roditelji vladari Epidaura, grada pomoću kojega autor slavi dubrovačku slobodu i slavenstvo, pa u tu svrhu primjerice tvrdi da se *slovinskim* jezikom prema bojnoj kraljevoj kćeri u ono vrijeme *stari Epidavro* (Dubrovnik) počeo nazivati Captatom. Govoreći o Dubrovniku kao slobodnom, bogatom, sretnom i gradu slavne prošlosti, Palmotić ovom djelu pridaje atribut rodoljubne drame, a smjestivši radnju ne samo na domaće dubrovačko tlo već i na *slovinsko*, svoje je rodoljublje proširio na slavenska prostranstva. Širenje dimenzije narodne pripadnosti bilo je uobičajeno u 17. stoljeću jer je takav literarni program podupirala Katolička crkva, koja slavenske narode i prostore „vidi ne samo kao glavne nosioce borbe protiv Turaka nego i kao prostor budućega kršćanskog jedinstva”, tvrdi Bogišić (*ibid.*: 16). Da je na ovo djelo utjecala katoličko-vjerska obnova, vidljivo je već u prologu: *ukazaće danas svijetu, / vjere i ženbe da ne slijede / po ispraznom ljudskom svijetu, / neg ko višni zgar odrede* (*Captislava*, Prolog, 93–96).

Captislava svojim glasovitim borilačkim vještinama i natprirodnom snagom još je jedan ženski lik koji nalikuje Amazonkama: *brža od vihra, vrļa od plama, / vojske pješac i koñika / shara i razbi ona sama. / Dugo je brojiti bojna dila / i kriposti ñe moguće, / kim do neba uzvisila / čas je svijetle naše kuće* (*Captislava*, I, 1, 222–228), što kasnije potvrđuju i Pigmeji, eksplicitno je nazivajući jednom od mitskih ratnica: *Amazona / slavna ona / bojne Save i Dunaja* (*ibid.*, V, 6, 3246–3248). Ipak, kao i Gundulićevim amazonkama, ovoj također nije pridano tradicionalno ženski prostor (prostor kuće) te se opisuje kako je odrasla uz muške

figure, oca i brata, a ne majku: *Bojna dikla izgleda se / u vitešku kripo svoju, / i u braca, koga glase, da je ogneni trijes u boju (ibid., I, 1, 205–208)*. Primjenjujući tumačenje I. Bessière, nastala bi se situacija ponovo mogla protumačiti kao očitovanje mašte, odnosno fantastičnog koje nastaje iskrivljavanjem općeprihvaćenog mišljenja o stvarnom, u ovom slučaju odgoja koji žensko dijete vezuje uz kućni prostor. Autor iz empirijske stvarnosti (svijeta1) uzima sastavnice patrijarhalne kulture, ali stvara drugačiji svijet, u kojem žena ima priliku afirmirati se u muškom svijetu, i to kvalitetama tradicionalno rezerviranim za muškarca.

Vladari Epidaura svoju su kćer Captislavu još za vrijeme ranog djetinjstva obećali Bojnislavu, sinu srpskog kralja Kazimira koji je kralju Krunoslavu bio poput brata. Praksa sklapanja dogovorenih brakova između pojedinih država u ono je vrijeme bila uobičajena i smatrala se unosnom još u srednjovjekovnom Dubrovniku,²⁷ kada se žena mogla ostvariti ili kroz brak i majčinstvo ili kroz redovništvo. Čin vjeridbe u većini je slučajeva izuzimao stav o slobodnoj volji odabira životnoga partnera, a suprotstaviti se roditeljima značilo je sramotu koja bi vodila do izbacivanja iz kuće ili čak razbaštinjenja, tumači Stojan (2003: 52). Captislava se ipak, usprkos mogućim nevoljama, junački uspijeva suprotstaviti roditeljima, o čemu čitatelj saznaje tek posredno, od dvorkinjice koja susreće Vladimira i Lauša te ih izvještava:

u slobodi mnogoj nima
odgovor je ona dala
da tu miso ni sad ne ima
ni je od prije viku imala

i da voli prije umrijeti
nemilosnom smrti prikom,
nego zazvat i uzeti
Bojnislava vjerenikom.

(*Captislava*, IV, 5, 2429–2436)

²⁷ Zdenka Janeković-Römer nakon proučavanja arhivskoga spisa sudskog procesa o mladoj udovici u svojoj knjizi *Maruša ili suđenje ljubavi* izvještava o toj praksi: „Ljubav je malo vrijedila u dogovorima o braku, pa je brak doista rijetko bio rezultat uzajamnih osjećaja muškarca i žene”; „Pri odabiru bračnih drugova svoje djece, obitelji su prednost davale staleškim vezama, časti imena, poslovnim i političkim interesima, razmjeni dobara, a ne međusobnoj naklonosti i skladnosti para”; „Brak je bio prevažna stvar da bi bio prepušten u ruke i na volju mladima” (2007: 181). Najbizarnije je od svega možda to da se odluka obitelji o izboru bračnoga druga opravdavala kao razborit lijek „protiv ljubavnog ludila” (*ibid.*: 181).

Unatoč tome njezini roditelji ne odustaju te je žele prisiliti na brak protiv njezine volje jer se boje sramote i osude drugih ljudi.²⁸ Otac tvrdi kako ne može povući obećanje dano Kazimiru, da su već primili pozdrav i darove te priredili pir, i cijeli svijet će tvrditi da ne održava riječ te izdaje prijatelje, što i njezina majka potvrđuje govoreći: *Trijeba je naše zapovijedi / da ispunit kćerca bude, / za na svrhu doć od vire, / Kazimiru koju obeća* (*Captislava*, IV, 6, 2507–2510). Događalo se u dubrovačkoj svakodnevicu da djevojke otkazuju vjeridbu, ali jako rijetko i uz opravdani razlog. One bi tada vraćale primljene darove, no jednostrano prekinute vjeridbe znale su krvavo završiti zbog povrijeđenoga muškog ega. U knjizi *Vjerenice i nevjernice* (2003) Stojan navodi nekoliko slučajeva u kojima su djevojke čak ubijene zbog odbijanja vjeridbe. Ipak, Palmotićev Bojnislav ne vjeruje da bi mu Captislava to učinila, stoga svoj bijes usmjerava na Gradimira i njega planira ubiti: *Da pobjegne na kraj svita, / da se skrije u dno pakla, / vlas ga moja trjeskovita / svud posiječe, zbi i zakla!* (*Captislava*, V, 3, 2957–2960). Posebno je zanimljivo da autor na kraju četvrtoga čina tvrdi kako je za sve zlo koje je snašlo kraljevstvo kriva *slaba žena*:

Ko god ženskoj glavi odkriva
srca svoga otajnosti,
mala u nemu svijes pribiva,
i sasma je bez mudrosti,

er ne taji nitko mañe
tuđa otajna i skrovena,
neg korisno na mučañe
nepriklona slaba žena.

Ona je lake prem pameti,
u to vjetru prilikuje,
ne mli prije spovidjeti,
kad što godi skrovno čuje.

(*Captislava*, IV, 6, 2545–2556)

²⁸ Dubrovačka vlast promatrala je čin sklapanja braka kao političko pitanje i posebno je strahovala od braka iz ljubavi, navodno Bogu mrskog, tumači Janeković-Römer u radu *Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku* (2003). Štoviše, „ideja o slobodnom sklapanju braka, bez znanja i dopuštenja roditelja, u zakonskoj odredbi iz 1429. godine prikazana je kao grijeh protivan volji Stvoritelja, koji je još u Zemaljskom raju ustanovio brak među praroditeljima ljudi kao nešto sveto, čisto i bez mrlje” (Janeković-Römer 2003: 15).

Žena kao slabo i opasno biće koje zbog svoje izopačenosti mora biti pod nadzorom mizogino je poimanje srednjovjekovnih crkvenih teoretičara nastalo pogrešnim tumačenjem biblijskih evanđelja koja ustvari oba spola smatra jednako vrijednima. S obzirom na to da je katoličanstvo bilo konstitutivni element dubrovačke politike, pravna podređenost žena svoje je opravdanje pronašla upravo u crkvenim doktrinama, prema kojima je žena “divno zlo, opaka i varljiva, desna ruka Sotone i isključivi krivac za izgon iz zemaljskog raja”, opisuje Zdenka Janeković-Römer (1994: 126) te dodaje kako je zbog toga odnos prema ženi s jedne strane postao odbojan, a s druge čeznutljiv. Mnogoznačna poimanja žena rezultirala su oblikovanjem polivalentne slike žene, koja je istovremeno predstavljala i simbol svetosti i simbol grešnosti.

Nadalje se u Palmotićevo djelu tvrdi kako nije čudno što je Captislava, koja je hvaljeni vitez *sloviniskijeh* država, uzrokovala tolike nevolje jer je ona ipak žena, a žene su prevrtljive, nesigurne i nestabilne:

Pod ljubavim kriju omrazu,
pod omrazom ljubav taje,
jedno im vidiš na obrazu,
skrovna miso njih druga je.

Hoće i ne će drage biti,
kriju i kažu svoje plame,
uzele bi sad se odkriti,
sada hine, sad se srame,

tač da čeljad najsvijesniju
nekrepčinom svom pogube,
čijem poznati ne umiju,
ali mrze, ali lube.

(*Captislava*, IV, 6, 2585–2596)

Navedeni stihovi nesumnjivo podsjećaju na one u kojima na žensku prevrtljivost i urođenu iskonsku zlobu upozorava nepoznati glagoljaš koji je u srednjovjekovno moralističko djelo *Cvet vsake mudrosti*, i to “u inače filozofski trijezno” (Plejić Poje 2008: 29) poglavlje *Ot ljubavi ženske*, prilikom prepisivanja ubacio ženomrzačku pjesmu koja započinje stihom „Sliši vsaki človik ovo” (no uglavnom se naslovljava *Ženska ljubav*): *pohoti j' ona vazda željna, / zla vučica vazda gladna / tere moćno vele žajna. / Nigdar ona nije sita / zale ljubve sega svita* (prema Štefanić 1969: 436). Tatarin (2003) utvrđuje kako je to jedini

srednjovjekovni tekst posvećen pisanju “ženske tjelesnosti kao paklene klopke”, a njezin su motivski inventar preuzimali mnogi.

U skladu s navedenim, ljepota glavnoga ženskog lika kobna je za Gradimira i djeluje na njega odmah, kao da ga je netko začarao, a opisana je tipičnom petrarkističkom motivikom: *Taj čas pogled ne sunčani / srce moje luto ustrijeli / i razbludno raspršani / zlatni prami niz vrat bijeli* (*Captislava*, I, 3, 809–812). Ipak, to nije ono što ovaj ženski lik (osim natprirodne snage) čini fantastičnim. Palmotić je liku Captislave pridao natprirodnu vilinsku moć. Dok ugarskom kraljeviću Gradimiru nakon pokušaja samoubojstva nijedan liječnik nije uspio vratiti duh, Captislava jest, i to *pjesnim vilihima* naučenim od vješte vile Sjevernice, kod koje se nastanila zajedno s Gradimirom nakon što mu je spasila život u Smederevu. Sjevernica ih je tada oboje odvela kako bi vidjeli mnoga čuda, otkriva Captislava svome bratu Vladimiru u drugom činu:

mora vječnoj u strahoći
mraznijem ledom oružana,
po godišta dan bez noći
po godišta noć bez dana;

ribe u način silnijeh gora
tu vidjesmo putom grede,
mnoštvo zvijeri strašna stvora,
bijele vuke i medvjede;

s jednijem okom posred glave,
s jednom nogom divje ljudi,
goru ognenu, kroz ku prave,
da se u pako slazi hudi.

(*Captislava*, II, 3, 1265–1276)

Ledeno jezero koje se na početku opisuje Palmotić je mogao preuzeti iz Danteove *Božanstvene komedije*, jer se u devetom krugu njegovog pakla nalazi zaleđeno jezero u koje je do pasa uronjen Lucifer. Ipak, pakao koji opisuje Dante Alighieri nije ispunjen čudesnim životinjama, već grešnicima i divovima (na samom dnu pakla). Jednogi ljudi spominju se u srednjovjekovnom romanu *Aleksandridi* – oni su posljednji narod kojeg Aleksandar susreće pa pojede zbog njihova slatkog mesa. Palmotić je u svoju verziju pakla (o kojem se bez sumnje radi, vidljivo je i eksplicitno) unio drugačija bića od onih uobičajenih u dubrovačkoj renesansnoj i baroknoj književnosti, no takvi prema D. Fališevac, nisu izazivali čuđenje u recipijenta. Njihova pojava uobičajen je znak prodora pučke u visoku književnost i „svjedoči

o tome da su u dubrovačkoj renesansnoj i baroknoj elitnoj književnosti supostojali kulturni fenomeni različite dubine trajanja, prepletale se pojave preuzete iz različitih slojeva društvenoga života i kulture” (Fališevac 2007b: 68). Prema Bessière oni su samo čudesni, ne i fantastični.

3. 3. 1. Sjevernica

Dramatičnost ljubavnog konflikta potencira motiv bijega. Budući da Captislava ne nailazi na odobrenje svojih roditelja, s Gradimirom organizira zajednički bijeg, ali upliće se i zamršenu situaciju na dvoru rješava osoba koja posjeduje natprirodne moći – vila Sjevernica.

Najprije autor didaskalijama čitatelju otkriva da *u gori pjevaju: Prigizdava Captislava, / kojoj slična nije uresa, kralevića Ugričića / slijedi s voļom od nebesa (Captislava, V, 5, 3045–3048)*, a potom naznačuje čudnovatu scensku pojavu: *Ovdi se rastvara gora, i izhodi Sjevernica iz gore i mañici Pigmeji*. Palmotić je zasigurno bio upoznat s prologom *Dunda Maroja* (1551), djelom Marina Držića u kojem se spominju Pigmeji gotovo sto godina prije izvedbe *Captislave*. Ondje negromant Dugi Nos pripovijeda o svojim putovanjima *put Malijeh Indija, gdje pigmaleoni, čovuljci mali, s ždralovi boj biju*, iz čega je jasno da je Držić imao nekih saznanja o stvarnom narodu, no gdje je za njih čuo, dandanas nije utvrđeno. Prema *Leksikonu Marina Držića* riječ Pigmeji „skupni je naziv za etnolingvistički različite skupine stanovništva u šumskim predjelima središnje Afrike” (LMD: 586) koje su izrazito niskoga rasta (prosječna visina muškaraca je 145 cm, žena 137 cm), žive u kupolastim nastambama od granja i lišća, a preživljavaju loveći i sakupljajući. Na dvoru se Sjevernica prisutnima predstavlja *kraljicom od sjevera* i gospodaricom Pigmeja te kralju i kraljici Epidaura objašnjava da je Božja volja bila združiti Captislavu i Gradimira, stoga je ugarskom kraljeviću, kako bi ga potaknula da se zaljubi u slavnu junakinju, dala u snu štit s njezinom slikom te mu se, glumeći Captislavu, obećala.²⁹ Kako je to uspjela, opisano je na fantastičan način, uz uplitanje Nebesa:

Sreću i ures ñe dohodni
po zvijezdah sam ja poznala,
i šñe slikom štit ugodni
mladcu bojnem u snu dala.

²⁹ Navedeni događaj prepričava Gradimir svom prijatelju Laušu u prvom pjevanju (*Captislava*, I, 3, 585–612).

I po htjeću nebeskomu
ja sam ona ista bila,
koja u licu ňe rajskomu
ñemu sam se obećala,
(*Captislava*, V, 5, 3089–3092)

Kralju i kraljici vila Sjevernica u petom činu otkriva kako je njihova mlađa kći Ľubica također dobila zaručnika prema Božjoj *zakonoj sili*: *S istijem steko jes zakonom / mlad Bojnislav vjerenicu, / ku je oteo zmaju sionom, / vašu mlađu ćer Ľubicu* (*Captislava*, V, 5, 3113–3116), a *višñe htjeñe* ne može se odbiti, upozorava. Pod uvjetom da kralj Krunoslav veselo primi odbjegliu kćer i njezina zaručnika, vila obećava dovesti ih na dvor, i to koristeći se ponovo natprirodnom moćima:

Na me znañe vilovito
plav ugrska ponosita
doletjeće strjelovito,
još da bude na kraj svita.
(*Captislava*, V, 5, 3157–3160).

Princ Vladimir za to vrijeme smiruje gnjevna Bojnislava i usmjerava ga na sestru koja će mu biti *dana* umjesto Captislave. Budući da je Ľubica *rajske slike i dobrote* kao i njezina starija sestra, ugarski poklisari savjetuju mu da pristane, on prihvaća novu ponudu i time je konflikt razriješen. Palmotić pritom koristi priliku da u govor Sjevernice umetne težnju koju je najavio u prologu, a to je da se sve događa po Božjoj volji, ne kako ljudi žele: *Vidiš, sinko Bojnislave, / ko si od kraļa čuo sada, / drugo misle Ľudske glave, / drugo nebom koji vlada* (*Captislava*, V, 9, 3695–3698). Na kraju djela vila Sjevernica traži od kralja da ispuni još jednu Božju volju: boemskom kraljeviću Laušu preda najmlađu kćer Teutu, na što on veselo pristaje. Istraživanja dubrovačke ženidbene politike bogatijeg sloja „pokazuju da su najčešći razlozi sklapanja braka bili političke ili gospodarske naravi, da su se brakovi sklapali pod roditeljskom paskom te da je ključni motiv bio kolektivni interes, očuvanje vlasti i imovine vlastele, interes koji je i vodio endogamnoj društvenoj praksi sklapanja brakova”, tumači Gulin Zrnić (2006: 109).

Drugačije poimanje braka, koje propituje ustaljenu društvenu praksu i autoritet te zagovara brak iz ljubavi i osobni izbor životnog partnera, redovito je nailazilo na otpor, što u empirijskoj stvarnosti, što u književnosti. Tako i Pjerinov izbor (*Pjerin*, Držićevo djelo nastalo nakon 1551. godine) njegov otac ne odobrava jer djevojka niti ima miraz niti društveni status. Djevojkama je za sklapanje braka u ono doba miraz bio potreban ne samo prema statutarnom već i prema crkvenom pravu, no Palmotić ovdje uzima božansku osobu iz kršćanske religije (element iz empirijske stvarnosti prema Bessière) kako bi stvorio svijet (Abramsov univerzum) u kojem pomoću natprirodno oblikovanih likova dekonstruira općeprihvaćeno kolektivno vjerovanje u sklapanje braka iz koristi te miraznu konvenciju, iz čega proizlazi fantastično.

3. 4. *Dubrovnik ponovljen*

Pod Gundulićevim utjecajem nastao je ep Jakete Palmotića Dionirića (1616–1680) – *Dubrovnik ponovljen* koji je, osim što je utemeljen na stvarnim događajima, djelomično i autobiografski. Kao tema djela nameću se društveno-politička previranja u Dubrovniku nakon velikoga potresa 6. travnja 1667. u kojemu je pjesnik izgubio ženu i četvero djece, no radnju obilježavaju i epizode koje ju ne pokreću. One su vezane uz ženske likove epa – muslimanke Fakre i Danojlu te kršćanku Jelindu.

Iako je samo djelo napisano u drugoj polovici 17. stoljeća (od 1669. do autorove smrti), objavljeno je tek u 19. stoljeću (1878. u Dubrovniku), i to bez dovršenoga posljednjeg pjevanja. Ivana Brković u svojoj knjizi *Političko i sveto* (2018) napominje kako se ep dugo marginaliziralo i ocjenjivalo jednoličnim te neinventivnim, o čemu svjedoči i činjenica da je Jaketu Palmotića Dionirića u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* Branko Vodnik smjestio unutar poglavlja „Propadanje književnoga rada u Dubrovniku” kao autora koji je „povodeći se za *Osmanom* opjevao potres i obnovu grada” (Brković 2018: 203). Ep se sastoji od ukupno dvadeset pjevanja ispjevanih u osmeračkim katrenima s rimom *abab*, stihovima koje je uz poneke stilske elemente Palmotić Dionirić preuzeo od Gundulića. Njegovi muški likovi također *mapiraju* topografski prostor (teritorij Dubrovačke Republike), a zbog eshatoloških epizoda (u kojima je mjesto radnje nebo ili pakao) djelo se povezuje ne samo s Gundulićevim već i Tassovim epom. Ipak, za razliku od Gundulićeva *Osmana*, eshatološki svijet u epu Jakete Palmotića Dionirića vrlo je djelatan. „Paklene sile, kao neprijatelji Dubrovnika, potiču Turke na agresivnost i ucjenjivanje poklisara”, a suprotstavlja im se i bitno utječe na radnju nebeski zaštitnik Grada – Sveti Vlaho (*ibid.*).

Stil pisanja razmjerno je jednostavan i demonstracije baroknog ingenija prema sudu uglednih proučavatelja književnosti (Pavličić, Fališevac) u Palmotića Dionirića gotovo da i nema, zbog čega se vjeruje da autoru nije bilo važno istaknuti pjesničko umijeće, već posvjedočiti o zbivanjima u kojima je i sâm sudjelovao (usp. Pavličić 2008: 143). Pjesnik je uglavnom vjerno prenio faktografiju vlastite diplomatske misije, a pritom je slijedio tassovski model pripovijedanja, stoga se u djelu nalaze epizode ratnog okršaja, smotra vojske te prizori u nadzemnim prostorima. S druge strane, neke su epizode unesene samo kako bi se ostvarila epska žanrovska obilježja (primjerice, bitka u Konavlima).

3. 4. 1. Fakre

Turkinja Fakre dio je umetnute epizode kojoj je posvećeno cijelo šesto pjevanje, no njezina priča nema nikakav utjecaj na glavni tijek radnje, već služi kao svojevrsan odmor od ozbiljne povijesne teme, odnosno usporavanju i raslojavanju epske radnje. Stojan smatra da je priča o nevjernoj Turkinji do pjesnika stigla usmenom predajom jer su se tada u područjima pod osmanskom vlašću nerijetko pripovijedale slične priče, a u djelo ju je uklopio „jer nije imao dovoljno narativnog materijala kojim bi dovršio ovo pjevanje” (2014: 90). S druge strane, možda je cijelo pjevanje posvetio tome jer je želio ukazati na osmanlijsku brutalnost i netoleranciju preljuba.

O sudbini grešne Turkinje osuđene na smrt spaljivanjem na lomači pripovijeda Mehmet-Banjelašić nakon što to zatraži njegov stari prijatelj, poklisar Kunčić, užasnut hladnokrvnim i okrutnim ophođenjem prema mladoj ženi: *U putu joj krvnik kleti / Meso reže, prli, i gori, / I čini joj život mrijeti (Dubrovnik ponovljen, VI, 3245–3247); Svukoše je nesmiljeno (ibid., VI, 3252)* te kolektivnom emocionalnom hladnoćom zbog koje je njezinu smrt svatko gledao s veseljem. Spaljivanje na lomači u Europi se provodilo tijekom srednjeg i ranoga novog vijeka nad ljudima optuženima za sodomiju ili vještičarenje, što navodi na zaključak da su Fakrina djela smatrana toliko nakaradnim da joj se moglo suditi jedino kao vještici. Mehmet-aga strogo osuđuje Fakrin grijeh i o njemu govori kao univerzalnom, svojstvenom isključivo ženama: *Vidjet ćeš dokle umije / Ženska bludnost bezobrazna, / I da 'e gora vele od zmije / Žena koja nije časna (ibid., VI, 3321–3324)*, čime do izražaja dolazi njegov mizogini stav o ženskoj naravi. Čak ženu uspoređuje sa zmijom, što je tipična konstrukcija ženskoga u katalogu ženomrzačkih toposa iz mizogina diskurza. Primjerice, sasvim je očita podudarnost s mizoginim stihovima Ivana Ivaniševića: *Zla je žena gora od zmije / i zlo veće zla svakoga, / jid ki izličit moći nije (Kita cvitja razlikova, cvit šesti, XVII)*. Palmotić Dionirić vjerojatno je iskoristio događaj koji je proživio poklisar Kunčić kako bi problematizirao mizogini stav dubrovačke tradicije, sažet u početnim stihovima sljedećega pjevanja:

Da ja budem tebi rijeti
Da sve opake jesu žene,
I da 'e za to van pameti
Ko za njima srcem vene;
(*Dubrovnik ponovljen, VII, 4097–4100*)

Iako se u sedmom pjevanju tvrdi da su sve žene opasne, također se govori i o ljepoti prave ljubavi (ali s takozvanom dobrom ženom), stoga se može reći da je pjesnikov stav prema ženama, baš kao i odnos prema ženama u baroku, ambivalentan. Lik dobre žene utjelovljuje Jakimirova zaručnica Jelinda, koja je izvana opisana kao ljepša i od nebeskoga sunca, no iznutra kao plašljiva, plaha, osjetljiva i bojažljiva žena, nalik srni, koja samo brine i plače: *Cvili, uzdiše, trne od straha, / Ne zna kako stupa i hodi, / Ko košuta srne plaha / Oštra strijela kad ju zgoti* (*Dubrovnik ponovljen*, XVIII, 14285). Na taj se način ponovo manifestira tipičan srednjovjekovni pogled na žene kao slabija bića i slabiji spol. Također, Jelinda bi radije umrla nego živjela bez Jakimira, što znači da njezina egzistencija bitno ovisi o muškarcu. To je u skladu s dubrovačkim mentalitetom iz empirijske stvarnosti jer idealna je žena poslušna i podređena muškarcu, a s time se slaže i pjesnik:

Kâ uživa tvoje sreće
Vriednom dušom i pravednom;
Koja žali tvê nesreće
I gleda ih s brigom vriednom;

Koja u zlu tvomu ćuti
Svaku žalos pod nebesi,
Koja hoće izdahnuti,
A da samo ti živ jesi.

(*Dubrovnik ponovljen*, VII, 4229–4236)

Osim što dobra žena živi samo za muža i obitelj, ona je čista u srcu, krepka u vjeri, nepodložna bludu, blaga i nadasve lijepa: *One svijetu na ovomu / Uživati raj nam čine, / Kad u licu andioskomu / Njih rajsko nam sunce sine* (*ibid.*, VII, 4169–4172). Upravo takvu, koja je, naravno, spremna ugoditi muškarcu, treba tražiti jer bez žene nema potomstva: *Da njih nije na sem svitu / Ljudski bi se trag smaknuo*, (*ibid.*, VII, 4153–4154), dok druge žene, one zle, treba izbjegavati zato što satiru dom, viču, nemaju ni kreposti ni dobrote (glavne vrline u okviru tradicionalnog poimanja žene), ne obaziru se na Boga i svuda stvaraju pakao, stoga je bolje, tvrdi se u sedmom pjevanju, *Da te gorka smrt prikrati, / Neg dopade žena huda* (*ibid.*, VII, 4117–4118).

Turkinja Fakre, ujedno muslimanka, svojevrsni je antipod dobre žene Jelinde, koja je, nimalo slučajno, kršćanka. Kad je u hrvatskoj književnosti ranoga novovjekovlja riječ o Turcima, podrazumijeva se da im se na narativnoj aksiološkoj razini pridaju sljedeće stereotipne uloge: „Vjerski Neprijatelj (Nevjernik), Osvajač, Snažni Ratnik i Nasilnik,”

navodi Dukić (2004: 4). Takvo negativno vrednovanje Turaka rezultat je okrutnih i nemilosrdnih osmanlijskih osvajanja hrvatskih područja, što je za lokalno stanovništvo značilo i nametanje nove vjere, stoga se nerijetko na leksičkoj razini u djelima ranog novovjekovlja nedvosmisleno otkriva kršćanski stav, ponegdje čak i u okviru govora kršćanskoga lika.³⁰ Osmanski prostor pritom uvijek utemeljuje političko i vjersko Drugo, koje nadvladavaju nebeske sile. Religiozna komponenta odigrala je veliku ulogu u oblikovanju ženskog lika dubrovačke književnosti 17. stoljeća. Dok su zlodjela, nevjerstva, blud i ostali grijesi pripali nevjernim muslimanima, dobre su osobine utjelovili jedino kršćanski likovi. Zbog toga Palmotić oblikuje lik dobre žene idealizirajući Jelindu, a lik zle žene demonizirajući Fakre (pa i Danojlu). S tim u svezi oblikuje se dubrovačko-osmanlijski sukob. Pakao se predstavlja kao neprijatelj Dubrovnik koji Turke potiče na agresiju, dok Dubrovnik štiti nebo, odnosno Bog, kojemu pomaže Sveti Vlaho.

Fakre je opisana tipičnom petrarkističkom motivikom – njezina ljepota idealizirana je sintagmom *rajsko lice*, štoviše, takve ljepote više nigdje nema, a toliko je moćna da ljepotom *Pritvoriti mraz mogaše / živijem ognjem i plamenom*; (*ibid.*, VI, 3479–3480). Oksimoronskim povezivanjem antitetičnih leksema (mraz – vatra) pri opisivanju Fakre pjesnik tvori paralogičnu pjesničku sliku i povezuje nespojivo prema načelu *concordia discors* kako bi stvorio efektan barokni *conchetto* te u čitatelja izazvao čuđenje. Tim se književnim postupkom rijetko služi, ali dovoljno da bi ispunio poetičke norme ranog seičenta.

Baš kao i u starom Dubrovniku, Fakrin otac bira svojoj kćeri muža, što Stojan objašnjava kao tipičnu životnu praksu kojoj kćeri nisu smjele proturječiti ili bi završile u samostanu. U svezi s time uopće se ne spominje kako je Fakre reagirala na dogovorenu udaju, jer žensko mišljenje nije bilo ni poželjno ni vrijedno. Otac je sâm sebi za zeta izabrao Audi Bega, udvarača iz Mostara *svietle kuće, / Vriedna roda i velika, / Prve vlasti i moguće* (*ibid.*, VI, 3346–3348), dakle u skladu s dubrovačkom politikom sklapanja brakova. Da odnos između Fakre i Audi Bega nikad nije prerastao u ljubav, jasno se vidi iz stihova koji slijede nakon smrti njezina oca, kada je odnos između supružnika opisan na krajnje senzualan način, niskostilskim i lascivno aluzivnim govorom:

Nu da joj se tuga skrati,
Kâ joj daje rane prike,
K Audi Begu želje obrati

³⁰ Primjerice, u govoru Jelinde: *Znaše Turke nepravedne, / nemilosti i vrline / bez krivine koji nijedne / pravednijema krivo čine; znaše hude da je u ruke / svoj vjerenik upo mili, / i da trpi svake muke / u opakoj turskoj sili* (*Dubrovnik ponovljen*, XVIII, 1469–1477).

I požude svekolike.

Ter š njim skladnoj u ljubavi
Mile danke svoje traja,
Dokle u svies joj bludnos stavi
Misli pune huda vaja,
(*Dubrovnik ponovljen*, VI, 3385–3392)

Dok se Audi Beg i njegov rob Šahin prikazuju kao pozitivno okarakterizirani muškarci, Fakre utjelovljuje lik žene iskvarene do srži koja muškarce navodi na zlo, prvenstveno na blud jer ju prema srednjovjekovnom mizoginom shvaćanju pokreću žudnja i pohota. Ona je, baš kao i u srednjovjekovnoj pjesmi *Ženska ljubav*, prikazana kao izvor erotskih užitaka, kao đavolje oružje koje ima moć nad muškarčevim osjetilima, pohotna i sklona putenim užicima, vođena nagonima koje ne može kontrolirati. Takvom ju pjesnik opisuje već pri prvom susretu sa Šahinom: *Er se u željam razbludnime / U srcu joj ljubav rodi. / Iznenatke sta gorjeti / U žeravi ognja živa, I u plahoj misli mrijeti / Draga mlaca da uživa* (*ibid.*, VI, 3427–3432).

Kao pohotna žena Fakre ne mari za svog muža i njegove osjećaje, već samo za ispunjavanje svojih tjelesnih potreba, stoga stalno nagovara muževa roba na preljub,³¹ ali joj to ne polazi za rukom jer on želi ostati vjeran svome gospodaru. Kako bi mu se osvetila zbog odbijanja, Turkinja pribjegava drugom grijehu: *Hude laže spravi i stuči* (*ibid.*, VI, 3636) te muža uvjerava da ju je Šahin silovao, zbog čega ga Audi Beg pronalazi i baca u tamnicu. Ondje ga Fakre redovito posjećuje *bludeći se bezobrazno* (*ibid.*, VI, 3704) i nudeći mu slobodu pod uvjetom da ju smiri *u smeći*, ali bezuspješno. Očajnički željna ostvariti svoj naum pod svaku cijenu, izopačena Fakre Šahinu slaže da ju je potrebno zaštititi od Dauta, muževa neprijatelja, jer ju pokušava tjelesno iskoristiti dok Audi Bega nema. On naivno upada u njezinu zamku i, misleći da je Daut, ubija svoga gospodara. Smatrajući da joj sada više ništa ne stoji na putu do ostvarenja tjelesnih požuda, Fakre od Šahina traži da joj *utaži plam ognjeni*, a on, znajući da mu nitko ne bi vjerovao kako mu je namjestila, nemilo pristaje ispuniti njezine želje i postaje njezin muž. Ipak, gleda ju *Ne ko svoju ljubovnicu, / Neg ko zmiju punu jeda / I nemilu zlu krvnicu* (*ibid.*, VI, 3938–3940) *Ter proklinja nje namjeru, / I*

³¹ Motiv preljuba još je jedan element preuzet iz hrvatske usmene tradicije, a obilježio je empirijski Dubrovnik nakon velikog potresa 1667. godine, zbog kojeg se pojavio osjećaj nesigurnosti koji je često vodio razbludnom životu. Više o tome govori Slavica Stojan u djelu *Vjerenice i nevjernice. Žene u svakodnevicu Dubrovnika u poglavlju „Žene i skandalozna praksa u Dubrovniku”* (2003: 205–246).

pun smeće boležljive / Na nje opaku mrzi vjeru (*ibid.*, VI, 3942–3944). Kad Fakre shvati da se uzalud trudi to promijeniti, njezina požuda postaje ubojstvo mladoga Šahina, stoga za vrijeme njegova bolovanja odlazi vilenici Danojli i s njom *Nu himbena, huda, i prieka*, (*ibid.*, VI, 3997) dogovara da Šahina ubije zmijskim otrovom, hineći da je lijek. Iako joj je u zamjenu za otrov obećala svakakva blaga, prijetvorna Fakre na kraju od Danojle traži da pred ljudima okusi navodni lijek kako bi se uvjerila da neće nauditi njezinome mužu i ne pušta je sve dok se ne pokaže djelotvornost otrova. Vidjevši da neće stići po protuotrov, Danojla Turcima priznaje istinu, a oni odvođe Fakre paši kojem u mukama otkriva *Ova djela sva pakljena / I sve opake svoje zledi* (*ibid.*, VI, 4075–4076) zbog kojih su je osudili spaljivanje. Ispričovijedani događaj pjesniku je poslužio da, u skladu s katoličkom obnovom, na kraj pjevanja ubaci moralističke stihove:

Ko zlo žive, mre opako;
Ne ufaj dobra ko zla čini.
(*Dubrovnik ponovljen*, VI, 4083–4084)

Balada o Turkinji Fakre zauzima najveći dio šestoga pjevanja, „premda ni s Palmotićevevim diplomatskim nastojanjima, kao ni s oporavkom Dubrovnika nakon potresa, nema nikakve povezanosti” (Stojan 2014: 87). Iz toga proizlazi da je Palmotić Dionirić fantazijom o njezinu liku htio rasteretiti tešku, potresnu epsku priču te ju učiniti zanimljivijom, a vjerojatno i izazvati čuđenje u recipijenta. Fatalna Fakre utjelovila je čak četiri grijeha i tako objedinila pohotnicu, preljubnicu, lažljivicu i ubojicu, što je rezultiralo stvaranjem veoma negativne predodžbe jedne muslimanke.³² Portretiranju njezina lika doprinijela je i dubrovačka mizogina tradicija te kršćanski život dubrovačkog podneblja, odnosno empirija iz kojeg je autor crpio elemente (svijeta-1) i tvorio jedan novi svijet (Abramsov univerzum). Prema Fališevac (2007b) Fakrin lik konstruira svijet u kojem vlada načelo nemimetričnosti, nelogičnosti i nevjerojatnosti, što je zamjetljivo i u ostalim analiziranim djelima ovoga rada, no ipak se postavlja pitanje je li Fakre fantastičan lik i može li se na oblikovanje tog lika primijeniti tumačenje I. Bessière.

Turkinja Fakre prije svega je jedna grešna žena, a detaljnijom analizom dolazi se do zaključka da je ona također i demonski lik. Jacques Le Goff u svom radu *Uskraćivanje užitka*

³² Tipično je za ranonovovjekovlje stvaranje predodžbe Turaka kao antikrista, odnosno vjerskih neprijatelja, utjelovljenja zla i slično. O ideologemu Turaka nije govorio samo D. Dukić, već i, primjerice, I. Brković, koja ističe kako je oblikovanje Osmanskog Carstva kao prostora nevjere i grijeha pritom imalo i funkciju isticanja „uloge Dubrovnika kao čuvara vjerske granice, odnosno *antemurale Christianitatis*” (2018: 220).

govori o seksualnoj etici koja se nametnula Zapadu još u 13. stoljeću, kada se uspostavlja seksualna razlika između crkvenjaka i svjetovnjaka. Nakon uspostave sedam smrtnih grijeha kao puteni se grijeh imenuje pohota, koji je (nimalo slučajno) glavni pokretač Fakrinih nemoralnih djela, a sa ženskim ga se likom veže preko njezina tijela, koje još od Eve nosi istočni grijeh (srednjovjekovno ga kršćanstvo mijenja u seksualni grijeh). Predstavljanjem ženskog kao obećavaćenog seksualnošću koje svakoga dovodi u opasnost Crkva je dovela do dijabolizacije žene. Počelo ju se smatrati opasnim Sotoninim pomagačem kojim se „Sotona služi da bi drugi pol privukao u pakao”, koji „muškarca sprečava da bude ono što jest, da realizuje svoju duhovnost, ona je čovekov tamničar” (Delumeau 1987: 438) i Palmotić Dionirić iskoristio je sve to za stvaranje paklene Fakre. Fatalna Turkinja vjerno je utjelovila stereotipan opis teologa demonologa koji Jean Delumeau iznosi u svojoj knjizi *Strah na zapadu*, u poglavlju „Sotonini pomagači”: „Ona ima poremećenih sklonosti i strasti, koje se raspljuju u ljubomoru i osvetu, dva glavna pokretača čarobnjaštva” (1987: 447). Uz to pjesnik u *Dubrovniku ponovljenom* dodaje i da su njezina djela paklena, što ju još više povezuje s transcendentnim i onostranim, kao i činjenica da ju se proglasilo vješticom te osudilo na spaljivanje. Upravo je uzimanje kolektivnog vjerovanja (kao racionalnog i metaempirijskog vjerojatnog) u svrhu stvaranja novoga svijeta prema Bessière primjer manifestacije fantastičnoga.

3. 4. 2. Danojla

Palmotić Dionirić u *Dubrovnik ponovljen* uvodi i lik zle vilenice (Danojle), kao što to prije njega čini Gundulić (oblikujući lik Mustafine matere u *Osmanu*) i još nekolicina autora u djelima 17. i 18. stoljeća. Iako u nekim djelima vilenice postoje i kao pozitivno okarakterizirani likovi, zbog svojih su natprirodnih potencijalno opasnih sposobnosti češće negativno etiketirane i nazivane čarobnicama, vračarama ili vješticama.

Dionirićeva Danojla stara je Vlahinja kojoj nijedno čaranje nije strano, a prikazana je kao nakaradna, amoralna i kriminalna osoba koja je ušla u tjelesni odnos s vukodlakom te ubila vlastitu kćer Crnicu, i to na okrutan, nemilosrdan, divljački način:

Ter da izriga svoje jede
Vješticom se zlom satvori
I živu je tako izjede,
Da je niko njom ne kori.
(*Dubrovnik ponovljen*, VI, 3985–3988)

Danojlu pjesnik eksplicitno naziva vješticom, ali kako bi čitatelja u to stvarno uvjerio, koristi se informacijama pristiglima iz usmene predaje (elementima iz svijeta-1). U odnos s vukodlakom stavlja ju jer se u 16. i 17. stoljeću vjerovalo da vještice snagu crpe iz seksualnih odnosa s demonima i drugim natprirodnim bićima, dok o pripremanju zmijskog otrova govori jer se tada tvrdilo da je trovanje ljudi i životinja tipičan vještičji postupak. Dubrovački mentalitet 17. stoljeća zagovarao je da se tako zle grešnice mogu očistiti jedino spaljivanjem, stoga su ih ljudi na vlasti često osuđivali na lomaču. Mnoge žene živjele su tada u strahu jer je dovoljno da ih se optuži za vještičarenje bilo korištenje ili čak samo poznavanje ljekovitih biljaka. Štoviše, budući da u ono vrijeme nitko nije vjerovao u ljekovitost biljaka, biljke su prozване vještičjim travama, a žene koje su ih koristile trovačicama, stoga bi se rijetko koja žena uopće usudila nekoga liječiti ili nalaziti ljekovito bilje. Ako i bi, to bi činila navečer ili ujutro, kad je bila manja opasnost da je tko vidi. Nažalost, nije svaka u tome uspjela, vidi se iz brojnih primjera koje su objelodanile Maja Bošković-Stulli (*Pjesme, priče, fantastika*, 1991) i Slavica Stojan (*Vjerenice i nevjernice*, 2014).

U skladu s usmenim predajama o vješticama koje su kružile Dubrovnikom, Dionirić Palmotić mogao je svojoj zloj vilenici pridati vještičju sposobnost pretvaranja u životinju kako bi je izvukao iz Fakrine kuće, no čini se da je priča o Fakre već ispunila sadržajnu i kvantitativnu kvotu za ženske likove, pa nije bilo potrebe za održavanjem Danojle na životu. Zanimljivo je da se njezina egzistencija, iako je biće koje nedvojbeno pripada svijetu fantastike, također prihvaća kao neupitna. Bessière smatra da se fantastično pripovijedanje rađa iz đavolskog pakta kada se temelji na neprimjerenom, neobičnom događaju u odnosu na normu, a norma empirijskog Dubrovnika nalagala je ženi da bude dobra, kreposna i čestita, što oba demonska ženska lika u ovom djelu čini nedoličnima. Crkveni teolozi koji su od 13. stoljeća širili strah od žena govoreći da će muškarce uvući u ponor putenosti, da se „pari sa životinjama” te „prihvata da se s mužem sjedini na životinjski način” (Delumeau 1987: 442) pružili su dovoljno elemenata pjesniku kako bi njihovom manipulacijom stvorio drugačiji svijet, bitno drugačiji od empirijskoga, a opet njemu sličan, svijet u kojem stvarno postoje žene kao takve kakvima ih se ženomrzačkim toposima opisivalo. Pavličić (2010b) navodi kako se u stvaranju epa Palmotić Dionirić oslanja ne samo na Gundulića već i na Tassa, dakle oblikovanje takvog lika u skladu je s hrvatskom baroknom književnom modom.³³

³³ „Poznato je da se malo koji talijanski pisac već za života, a i stoljećima kasnije, mogao s toliko razloga dovoditi u svezu s hrvatskom književnošću kao Torquato Tasso (1544–1595)”, navodi Čale (1979: 95).

3. 5. *Pavlimir*

Pseudopovijesna drama *Pavlimir*, napisana u tri čina, ispjevana pretežito u osmeračkim katrenima *abab* te s radnjom karakterističnom za tragikomediju, jedno je od prvih djela Junija Palmotića, jednog od najplodnijih dubrovačkih pisaca u ranom novom vijeku. Iako je praizvedena još 1632. godine (izvela ju je družina Isprazni), tiskom je objavljena tek dva stoljeća kasnije (1882), u dvanaestoj knjizi edicije *Stari pisci hrvatski*. Dramatizira postanak grada Dubrovnika, a temu i sadržaj autor je preuzeo iz stare hrvatske kronike *Ljetopis popa Dukljanina* nastale u 12. stoljeću. Kao izvor poslužila mu je i legenda o sv. Ilaru (i zmaju Boazu), koja se stoljećima prenosila usmenom predajom na dubrovačkom području.

Prvi čin ima pet skazanja, drugi dvanaest, a treći petnaest, što znači da zajedno s prologom djelo ukupno broji trideset i tri prozora, dakle već „numerologija otkriva na prvi pogled skrivene oznake djela povezane uz simetriju katoličke obnove, uz trojnost svijeta, pa čak i Isusove godine”, zamjećuje Mira Muhoberac (1998: 181).³⁴ Prolog izgovara grad Epidaur i u njemu spominje narode koji su ga razorili (Gori i Saraceni, što je historijski netočno) te najavljuje da će se na njegovim hridinama podignuti *Dubrovnika grad, slavnoga / nad slovinske grade ostale* (*Pavlimir*, Prolog, str. 256).

Radnja je smještena upravo na tom prostoru, na hridinama Lavi, u legendarno doba slavenskoga kralja Pavlimira čijeg je djeda Radoslava s prijestolja otjerao sin Časlav, a koji dolazi na dan svetog Ilara, kada narod slavi pogubljenje zmaja Boaza, odnosno nestanak Hoje, Lera i Dolerije, a nastanak kršćanstva. Po uzoru na tassovsku baroknu poetiku akteri pripadaju trima tematskim svjetovima: viteško-povijesnom (*Pavlimir* i družba), mitološko-fantastičnom (Tmor, Sniježnica i ostali vilenjaci) te kršćansko-pastoralnom (Srđ, Margarita, pastiri i žene iz dubrave) i u njihovu se sučeljavanju očituje fantastična dimenzija prostora (usp. Brković 2018: 135) *Pavlimir* sa svojom družinom dolazi iz Rima na blagdan sv. Ilara, govoreći da ga *slovinski* bani zovu na vlast njegova djeda, a suprotstavljaju mu se Tmor i Sniježnica, vilenjački par kojeg šalje pakleni kralj Strmogor. Rasplet uključuje intervenciju Višnje sile –

³⁴ Muhoberac (1998) simboliku pronalazi i u pojedinačnim činovima. Tako pet skazanja prvoga čina simboliziraju spajanje nebeskog (tri) i zemaljskog (dva) načela, a broj pet simbol je univerzuma, odnosno cjeloukupnosti osjetnog svijeta (pet osjetila), dvanaest prizora drugoga čina umnožak je četiriju strana i triju razina svijeta te četiriju elemenata (zemlje, vode, zraka i vatre) trima alkemijskim početima (sumporom, solju, živom), a važan je i u kršćanstvu, dok je petnaest prizora trećeg čina umnožak broja pet i tri, zbroj brojeva dvanaest i tri, koji je posvuda temeljni broj, a u kršćanskoj simbolici božanski jer govori o trojstvu božanskih osoba. Više o simbolici brojeva v. u njezinu radu *Palmotićeve Pavlimir*, objavljenom 1998. u časopisu *Dubrovnik*.

Pavlimirovi prijatelji prebrodili su oluju, lokalni prorok Srđ umirio je pobunjeni puk, Tmor i Sniježnica prognani su s prostora budućega Dubrovnika (završetak u skladu s konvencijom poetske pravednosti).

U skladu s baroknim slavizmom, koji se definira kao težnja za identifikacijom s cjelokupnim slavenstvom nastala zbog specifičnih političkih prilika i koji je obilježio cijelo razdoblje baroka, na tragu dubrovačkih autora koji su reproducirali viziju slavenstva Palmotić svojim likovima daje slavenska imena, „od kojih neka upućuju na slavenske toponime u dubrovačkoj užoj okolici (Tmor, Sniježnica, Srđ, Brgat) kao i širem, srpskom i bugarskom području (vilenjaci Čemernica, Covac, Vitoš, Zelengora, Toplica, Kunovica)”, zamjećuje Brković (2018: 138).

Zbog prepoznatljive domoljubne teme i ideološkog naboja smatra se da *Pavlimir* nasljeđuje ranije izvedenu Gundulićevu *Dubravku*. Brković tumači kako je njegov Dubrovnik također, „posredovanjem prepoznatljivih ideologema, u prvom redu nositelj društvenih i političkih značenja, a time posredno i određene društvene poruke” (*ibid.*: 134). Budući da su protagonisti plemenitoga podrijetla, priziva se dubrovački aristokratski ideologem koji pojam slobode poistovjećuje s načinom vladanja plemenitih, a sukladno sa slavenskim verzijama mita o osnutku Grada koje su cirkulirale u ranonovovjekovnom Dubrovniku uspostavlja se dvostruki, romansko-slavenski identitet jer je Pavlimir sin Petrislava i Rimljanke. Osim toga Dubrovnik se zbog pobjede dobra (neba) nad silama zla (pakla) konstituira i kao „Božjom voljom utemeljen prostor”, naglašava Brković (*ibid.*: 139).

3. 5. 1. Sniježnica

Već je iz prvih stihova zamjetljivo da Sniježnica pripada mitološko-fantastičnom tematskom svijetu. Opisana je kao hitra Tmorova *druga koja kroz moć krepku i jaku* (Pavlimir, I, 1, str. 259) leti brže od vjetra, i to na ovnu koji joj stiže nakon što se namaže mašću, baš kao i Mustafina mati u *Osmanu*:

pak usionom namazana
mastim ka je čudne moći,
hrlo uzjahah ovna vrana
ki iz tamne dođe noći.

Na ovnu ovemu pokrivena
leteć crnom u oblaku,
kô je običaj naša općena
po noćnomu letjet mraku,
(Pavlimir, II, 6, str. 298)

Bošković-Stulli u svojoj knjizi *Pjesme, priče, fantastika* iznosi odjek predaje o vješticama kojima je također dolazio crni ovan nakon što su se namazale mašću, a smatra da je taj ovan zapravo bio vrag, iako to nije eksplicitno rečeno. Iz Samobora kraj Zagreba jedan je crkveni zvonar kazao da se žena mora *spariti* s vragom ako želi biti *coprnica*; „onda rodi dete, to dete mora skončat i tako dugo kuhati, dok postane mast” i kada se njome namaže *pod pazuhi*, „more letet kam hoće”, to je *coprnička mast* (1991: 142). Očigledno je Palmotić bio upoznat s takvim tipom predaje pa je njezine sastavnice iskoristio kako bi stvorio jedan drugi svijet.

Nemilosnim vilenjacima, kako se u prologu naziva vilenjački par, pridane su natprirodne moći i oni prema naredbi kralja Strmogora na fantastičan način stvaraju morsku oluju koja razdvaja Pavlimira i većinu njegove družine, no ipak ne sprječava njihov dolazak u Epidaur: *Na šaptanje naše jako, / koje suncu zrake otima, / vjetri, more, nebo i pako / sastaše se suproč njima, / ali sve to bi zamani* (Pavlimir, I, 1, str. 262). Zbog toga Sniježnica smišlja kako će učiniti da se na Pavlimira *građani svi nabune / od Trebinja sred kojega / bosanski se kralji krune; [...] Njih i Vlahe njim susjede* (*ibid.*, I, 1, str. 265), i to govoreći im da s mora dolazi gusar koji će ih napasti. To joj polazi za rukom sve dok se ne umiješa lokalni prorok Srđ i objasni puku da Pavlimir ne dolazi kako bi mu narod služio, već kako bi im uzdigao ime.

U skladu s likom vještice koji Sniježnica utjelovljuje opisuje se stravična okolina u kojoj boravi:

(...) u smrdeću pođoh spilu
u tmastomu koje krilu
sumporana voda teče;

sumporana voda koju
nemilosni dusi pjene
u pakljenom nepokoju
s Flegetonta rijeke ognjene.

Od nečistijeh tu nakazni,
kijeh vlas naša silno kune,
činih donijet kroz drum jasni
kletu glavnju od pobune,
(*Pavlimir*, II, 6, str. 297–298)

Spominjanje sumpornoga smrada tipično je za stvaranje predodžbe o paklu, stoga jest plauzibilno pretpostaviti da je Sniježnica po mast i crnog ovna otišla u sami pakao. Sukladno predajama o demonskom vještičjem liku koje su kolale ranonovovjekovnim Dubrovnikom ona ima moć preobrazbe: *priobražena i od ulaka / uzeš sliku i odjeću* (*ibid.*, II, 6, str. 298), a tvrdi i da raspolaže čarima *mora*, *uroka*, *vukodlaka* te raznim *upirinama* (čarolijama), što je čini pravom vješticom iz dubrovačkih predaja. Ispunjena mržnjom, Tmoru otkriva da namjerava ubiti Pavlimira, odnosno *zaklati* ga nemilosrdno nožem jer ju samo ubojstvo može umiriti. U tu svrhu zaziva paklene nakazni kako bi joj donijele *sna smrtnoga glavnju hudu* i kao demonski lik čini neobičan obred:

Pokli ja sam odlučena,
da mû miso s djelim združim;
raspršana, raspletena,
stresam prutom, zemlju kružim,

lijevom nogom bosonoga
u strašivi krug ulazim,
put zapada triš mrkloga,
triš na istok jasni pazim
(*Pavlimir*, II, 7, str. 302)

Taj se obred gotovo ne razlikuje od onog što ga čini Mustafina mati u *Osmanu*. Ona također priziva paklene sile i ulazi u krug lijevom nogom te raspuštene kose.

Ipak, kada se Sniježnici ukaže prilika za ubojstvo Pavlimira, u radnju se upliće Višnji i pogada ju strijela ljubavi, stoga se njezina narav drastično mijenja: *Ah, kako se, o Sniježnice, / proć naravnoj tvoj vrlini / od prihude ubojice / ljubovnica draga učini! / Kako srdžba tva žestoka, gnjevnijem ognjem razgorena, / od sunčana bi dva oka / u plam ljuven obraćena!* (Pavlimir, III, 2, str. 325). Više ne žudi za kraljevom krvi, već za njegovim poljupcima, umjesto srdžbe osjeća ljubav, a lovac je, baš kao u hrvatskoj ranonovovjekovnoj ljubavnoj lirici, postao lovina. Končetožno tvoreći njezin monolog motivima tipičnim za pjesme sa zaljubljenim ženskim kazivačem te iznoseći njezine sad već ambivalentne osjećaje, Palmotić je ostvario baroknu *concordia discors*: „oni dijelovi koji su trebali donijeti smrt donijeli su ljubav, a doslovno upotrijebljen motiv handara sljubljen je s metaforičkom oznakom strijele kao instrumenta ljubavi”, tumači Fališevac (2007a: 225). Na taj način spojeno je ono što je zapravo suprotno.

Nakon što pustinjak Srđ razotkrije Tmora i Sniježnicu, oni shvaćaju da ni na koji način ne mogu spriječiti izgradnju grada Dubrovnika, stoga Tmor predlaže da pobjegnu. Prijetvorna Sniježnica želi još kratko ostati i uvjerava Tmora da joj je još uvijek drag, no iza leđa mu se ruga: *On ti je zaisto, lud saviše / i bezuman, ako cijeni / da Sniježnica za nj uzdiše / i da veće drag je meni* (Pavlimir, III, 4, str. 333). Ona sada voli Pavlimira, stoga joj je plan uspavati njegovu Margaritu³⁵ i uzeti njezin lik kako bi ostvarila senzualne primisli: *Cijeneć da sam vil izbrana, / on će mene milovati, / ja ću slatko celivana / slađe i draže celivati* (*ibid.*, III, 4, str. 333), i to na dan kada svatko iz Pavlimirove družine među vilama iz dubrave bira svoju vjerenicu. Od Vile Velike 3. u devetom prikazanju trećega čina čitatelj saznaje da joj ni to nije pošlo za rukom jer je je sveti posrednik Srđ odmah uočio njezinu prevaru i vratio joj prirodni izgled pa su joj se svi narugali: *Ki smijeh, ki rug, koju viku, / njom tvoriti puk nasrnu, / u naravnu kad se sliku / vilenica huda obrnu!* (*ibid.*, III, 9, str. 348). Dakle rasplet još jednom razrješava božanska intervencija. S tim u vezi prostor na kojem se sučeljavaju fantastični likovi (vilenjaci) i oni koje vodi Bog (Pavlimir, Srđ i pastiri) potvrđuje se kao Božjom voljom utemeljen i zaštićen prostor, zbog čega dobro pobjeđuje zlo.

³⁵ Margarita je nećakinja pustinjaka Srđa u koju se Pavlimir zaljubljuje na prvi pogled. Njezina ljepota opisana je tipičnom petrarkističkom motivikom i s time u skladu Pavlimir nakon jednog pogleda postaje petrarkistički zaljubljenik. Uz ljepotu krasi ju tipične vrline koje utemeljuju koncept dobre žene: čedna, kreposna, skromna. Osim toga njezin je lik, kao i Palmotić Dionirićeva Jelinda, oblikovan kao žena slabijeg spola, ovisna o muškarcu, koja bi radije umrla nego živjela bez njega: *Volim, volim ja umrijeti / i bit morska utopnica, / privarena neg se rijeti / i ostavljena djevojčica* (Pavlimir, II, 11, str. 315).

Nakon neuspjelog pakosnog plana osramoćena Sniježnica proklinje svoju sudbinu i shvaća da nema koristi od zlih djela:

Proklet bio ko najprije
naučio je varat mene,
od nauke kad himbene
pomoći mi nijedne nije.

Ali zašto stojiš odi,
nesrećnice plačna, veće;
u planine puste hodi
i tu plači tve nesreće.

(*Pavlimir*, III, 10, str. 349)

Ljubav prema Pavlimiru dovela ju je do pokajanja, stoga nakon velikog poraza odlazi *u planine puste*, baš kao i grešnice iz baroknih religioznih poema (primjerice, Mandalijena) koje su nakon pokajanja kao pokoru izabrale samotnjački život. Na taj način Palmotić je njezin lik uzdigao iz nemoralnog okruženja te ju izvukao na pravi put, put koji vodi prema Bogu. Djelo završava gradnjom grada Dubrovnika, a Palmotić ju predočuje simetričnom izmjenom dvaju četveraca, jednog osmerca, dvaju četveraca, pa opet jednoga osmerca, „što grafički sugerira gradnju red po red, i to gradnju Dubrovnika skladno uzidanoga u prirodi” (Muhoberac 1998: 188).

Lijep ti niče,
Dubrovniče,
svijetli grade i čestiti,
ki po svitu
glasovitu
tvu ćeš slavu svud prostriti.

O dubravo,
kojoj pravo
nebo dijeli vječnu diku,
već promijeni
tve zeleni
na bijelom Dubrovniku.

(*Pavlimir*, III, 13, str. 357)

Fantastični lik Sniježnice konstruiran je kao izrazito negativan lik, kao još jedan lik demonske žene vještice koja se suprotstavlja Bogu, a strategija kojom je oblikovan utemeljuje stereotipan izgled vještice. Elementi iz kolektivnog vjerovanja raširenoga na dubrovačkom području i u njegovoj okolini – magijsko štetočinstvo, sastanci, ugovor s vragom i spolno

suložništvo s njime – iskrivljavaju općeprihvaćeno mišljenje o stvarnom i normalnom te sudjeluju u stvaranju jednog drugog svijeta (univerzuma). Na taj način, prema Bessière, preko nadnaravnog koncepta oslikavaju se religijski, znanstveni ili ini prizori vladajućih.

3. 6. *Armida*

Palmotičeve pseudopovijesne tragikomedije *Armida* i *Alčina* nadahnute su talijanskim renesansnim epovima – Tassovim *Oslobođenim Jeruzalemom* te Ariostovim *Bijesnim Orlandom*, a objavljene su u knjizi *Djela Gjona Gjora Palmotića* 1883. godine. Obje pripadaju ciklusu viteške barokne romantike začaranih prostora i senzualnih ljubavi koje muški lik nadvladava zahvaljujući podvigu odanih prijatelja (usp. Mrdeža Antonina 2010: 284), zbog čega ih neki smatraju romantičkim tragikomedijama, a u prologu aludiraju na dubrovačku svakodnevicu i mladeži poručuju kako ne bi smjela dopustiti varljivim čarima tjelesne ljepote da ih odvodi u isprazan život (usp. Batušić 2008: 21). Iako se ne zna pouzdano, pretpostavlja se da je *Armida* napisana oko 1630. godine, dok podataka o njezinoj izvedbi nema. Djelo u tri čina tematizira „boravak viteza Rinalda na fantastičnom (sredozemnom) otoku, kamo su ga privukli glasovi o prelijepoj čarobnici Armidi” (*ibid.*: 21), a u pomoć mu pristižu, baš kao i u Tassovom *Oslobođenu Jeruzalemu*, prijatelji vitezovi – Ubaldo i Karlo.

Već u prologu *Armida* je predstavljena kao zla čarobnica koja je svezala Rinalda *svojijem razbludami*, kao što i njezina majka Sirena bijaše *rajskom dikom svoga glasa i ljepote* smamila njezina oca, damaškoga kralja, nakon čije ju je smrti novi kralj Idraot poslao da napada kršćansku vojsku koristeći svoju ljepotu. Mnoge *rani, ustrijeli, i zanesu / Tu se učini smeća mnoga / kroz čineña ne humbena*, (*Armida*, Prolog, 56–58) sve dok i ona sama, vidjevši Rinalda, ne ostade zanesena. Nije ni u ovom djelu zla žena čarobnica slučajno na strani naroda koji je protiv kršćanstva, to je u skladu s baroknom ideologijom i (kršćanskim) svjetonazorom. U strahu da joj vitez Rinaldo ne pobjegne, *Armida* stvara utopijski otok zvan Sreća, gdje *rajskoga se puni uresa / perivoji lijepi vide, u kojeh capte sva čudesa* (*ibid.*, 81–83), i ondje ga odvodi. Njihovo zajednički provedeno vrijeme podsjeća na hedonistički ostvarenu *carpe diem* temu jer je jasno naznačeno uživanje u senzualiziranoj ljubavi te se užitek čini kao jedini smisao življenja:

Na zemlji je raj istini,
na celove, na razblude,

draga ljubav kad sjedini
dva mlada hna, ki se žude,
i u ljubenom slatkom dilu
da uživaju mlados milu.
(*Armida*, II, 1, 471–476)

Također, nerijetko se njihovi susreti opisuju uz iznošenje senzualnih pojedinosti (spominju se poljupci, žensko krilo, lice): *Ovdi vila lijepa i huda / s dražijem svojijem, koga stravi, / sred raskoša, sred razbluda, / sred celova dni boravi* (*ibid.*, Prolog, 113–116); *svoju mlados sad provodi / bludne Armide usred krila* (*ibid.*, I, 1, 227–228); *sred mekahna neje krila / naslonio glavu svoju* (*ibid.*, II, 1, 435–436). Pritom se glagolima i pridjevima (huda, bludna, himbena, zlobna, stravi, prži, zatravila) tipičnima za mizogini diskurz ženski lik redovito ocrta kao negativan i kao onaj koji muškarca navodi na zlo, a to je grijeh: *Zlobna sila, silna zloba / od paklene hude vlasti / nemu učini u ovo doba / u ljubene veze upasti* (*ibid.*, I, 1, 229–232), dok je on uvijek pozitivno okarakteriziran lik (hrabar, častan, blag, mio). Žena „privlači muškarce lažnim mamcima da bi ih lakše uvukla u ponor putenosti. A nema nijedne prljavštine u koju ne vodi blud”, parafrazira Delumeau (1987: 441) govor franjevca Alvara Pelaya iz djela *De planctu ecclesiae* objavljenog oko 1330. godine. Ta misao sažima antifeminističko poimanje ženskog lika koje se toliko duboko uvriježilo u ne samo dubrovački narod. S tim u skladu potpuno je očekivano da se Armidina petrarkistički opisana ljepota (pramenovi svjetliji od zlata, bijeli vrat, nebeski ures) prikazuje kao oružje kojim časnog Rinalda žena navodi na grijeh bludnosti:

Nu ti prama rudijeh kosi,
ke ona plete svjetle od zlata,
snježanoga oko vrata
bludni vjetric noj raznosi.
(*Armida*, II, 1, 436–439)

On joj, naravno, odgovara zaneseno i ekstatički,

O Armida, ma gospoje,
o razbludo moja mila,
ka si ognene žeļe moje
zlatnijem pramom zatravila,
(*Armida*, II, 1, 481–484)

no u njezinoj naklonosti uživa samo zato što ne shvaća da je začaran. Tek kada mu Karlo ukaže na njegovo stvarno ruho, shvaća što je stvarnost i da je zapostavio svoju vitešku

dužnost, stoga bježi s Armidina otoka, a ona poprima demonsko obličje i u očaju zaziva paklene sile: *Razdriješena, raspršana, / zemlju kružim, stresam prutom, / tri krat na istok, tri krat gledam / na zapadne mrkle dvore, / strahovitijem ter besjedam / sione izričem sad žamore: / o paklene strašne sjeni, / prijeke sile, lavi vrli, / hude zvijeri, zmaji ogñeni, / ovdi ureda tec'te hrli* (*Armida*, II, 3, 657–666).

Budući da joj zvijeri odbijaju poslušnost, utučena Armida sustiže Rinalda i moli ga da joj se smiluje te da ju ne ostavlja jer će ga ona vjerno služiti i braniti. Pravo je iznenađenje za čitatelja da se jedna čarobnica toliko ponizila da pred nekim pada na koljena, ali i da nudi ljubav, vjernost te borbu rame uz rame. Moglo bi se reći da je na taj način Palmotić odstupio od norme kojom se oblikuje lik zle čarobnice i u čitatelju izazvao ne samo *meravigliu* već i *admiratio* na značenjskoj razini teksta. I Armida i Sniježnica (koja za razliku od nje nije uživala u ljubavi svog neprijatelja) iz drame *Pavlimir* zapravo su iznevjerile svoj identitet te postale svojevrsan *concordia discors* – lik vještice koja se kaje zbog svojih zlodjela. Štoviše, Armida je čak spremna preobratiti se i prijeći na kršćanstvo.

Poganka se jošter rodih,
i za huđe vaše štete
izmišljivah, iznahodih
mnoga oružja, mnoge osvete.

Tebe ćerah, tebe uhitih,
i odvedoh tja daleko
od viteza glasovitih
u ovo mjesto pusto i prijeko.

Još priloži mlados moja
stvar, ku držim da je najveća
ma privara, zloba tvoja,
tva sramota, moja smeća:

privarih te prem himbeno,
i učinih da te stravi
moje srce zamamļeno
cijjeć gorušte tve ljubavi.

Hude varke, djela prika!
Svoje časti, djevstva svoga
gospodara i silnika
učinih te, jaoh, dragoga
(*Armida*, III, 1, 761–780)

Unatoč tome što se Armida kaje i priznaje da je djelovala himbeno, Rinaldo ju ipak odbija jer vjeruje da je pakost u srži svake žene, pa tako onda i u njoj:

Za isto si sakrivila
ti proć putu od naravi,
kažuć blaga i nemila
sad omraze, sad ljubavi;

nu su ljudske to krivine,
i krivine to su od svijeta,
**u ke upadat tebi čine
rodni zakon, ženstva ljeta.**

(*Armida*, III, 1, 869–876)

Takvo razmišljanje posljedica je poimanja žene koja samim time što je rodom žena od Eve nasljeđuje demonsku ćud. Zbog toga je Judita zavela i ubila Holoferna, Pandora zavodila Prometeja... Primjera je mnogo. Gundulićeva demonska žena zavodnica u religioznoj poemi *Suze sina razmetnoga* također je izvor erotskih užitaka, a da su sve žene u srži pakosne, pa ih treba izbjegavati, istaknuo je brački pjesnik Ivanišević u mizoginoj pjesmi *Ot privare i zle naravi ženske*, inspiriran Gundulićevim *Suzama*, te otišao još korak dalje govoreći kako je najbolje uopće „ne potpasti pod ženinu vlast jer ona nije sposobna ni za jednu stvar na svijetu”, pojašnjava Fališevac (1995: 87).

Odbijanje u Armidi izaziva veliki bijes i srdžbu, zbog čega Rinalda naziva okrutnim i obećava mu da će ga pratiti kao sjena, a potom zaziva paklene nakazi naređujući im da unište perivoj koji je stvorila te odlazi na kolima koja vuku zmajevi.

Armida utjelovljuje lik fatalne, demonske žene zavodnice koja se pod svaku cijenu koristi magijom ne bi li ispunila svoje nagonske, bludne želje. Njezina moć natprirodna je i nadnaravnih sposobnosti, a na njezin se glas redovito odazivaju i sile demonskoga porijekla, što autoru daje priliku za uklapanje srednjovjekovnog mizogina govora o ženama. Palmotić je za ovo djelo još jednom iskoristio elemente iz dubrovačkih predaja koje su doista kolale ranonovovjekovnim Dubrovnikom (svijetom-1) kako bi stvorio novi svijet.

3. 7. *Alčina*

Palmotićeve tragikomedija u pet činova *Alčina* prijevod je teksta talijanskog pjesnika Fulvia Testija *Alčinin otok*, koji je zapravo dramatizacija epizode iz *Bijesnoga Orlanda*. Poznato je da ju je scenski prikazala 1647. godine kazališna družina Smeteni, u kojoj je i sâm Palmotić glumio, a radnja je pomalo nalik *Armidu*. Djelo tematizira boravak viteza Ruđera na fantastičnom otoku, kamo ga je smjestila zla čarobnica Alčina, a odakle ga izbavlja dobra vila Melisa. U prologu djela najavljuje se radnja – mladost će prikazati do čega dovodi isprazan blud na primjeru viteza kojeg je začarala *bludna vila*.

3. 7. 1. Čarobnica Alčina

Vilina ljepota razglašena je po cijelom svijetu, a opisuje se tipičnom petrarkističkom motivikom: njezina je kosa zlatna, bijeli vrat metaforički se izjednačuje sa snijegom, zamamne oči zatravile su vitezovo srce: *jedan pogled tvoj veseli / Ruđera je svezat vrijedan* (*Alčina*, I, 301–302), dok joj lice nadjačava bijelu zoru i danicu. Zatavljeni Ruđer govori kao petrarkistički zaljubljenik – idealistički pohvaljuje Alčinu tvrdeći da je njezina ljepota onostranog porijekla, metaforički naziva njezinu kosu zlatnom vojskom, lice rumenom tratinčicom, a nju suncem. Metaforu sunca pjesnik je intelektualnom kombinatorikom iskoristio i za postupak realizacije metafore, tipičan za pjesme utemeljene na dosjetki. Budući da je metaforički izraz za Alčinu shvaćen kao doslovan, pojavljuju se posljedice uobičajene za nebesko sunce – Ruđer je zaslijepljen zrakama, ali zemaljskoga sunca:

Ki zrak ovo ne izrečeni,
ke svjetlosti drage sila
zablješćiva pogled meni,
a srce mi je razvedrila?

Ovo je oči tvojijeh djelo,
o ljubena ma božice,
ovu rados priveselo
stvara u meni tvoje lice.

Dobro veľah ja u sebi:
ako zrake tač jedine
ne uzroči sunce od nebi,
zraci su ovo lijepe Alčine.

(*Alčina*, I, 2, 310–320)

Zaključak je, kao i u stihovima koji u devetom pjevanju *Osmana* opisuju Krunoslavu kao sunce (zemaljsko) svjetlije od sunca (nebeskog), samo naizgled paralogičan jer nema razloga da ono sunce koje je Ruđeru bliže ne bude i jače svjetlosti, a time i opasnije. Paralogično je također da Alčina gori, što je posljedica realizacije metafore ognja u srcu.

Čarobnica se doima kao manična i nestabilna žena jer živi u stalnom strahu da će ju Ruđer napustiti, a njezina je ljubav zapravo opsesija: *Ja te želim, ja te ljubim, / što se jače ljubim more; / teške misli nu me more, / da te tužna ne izgubim (ibid., I, 2, 333–334)*. Za razliku od Pavlimira i Margarite, čiji je iskaz govor biranih riječi i svečanog tona, što naglašava čistoću njihovoga ljubavnog odnosa, Armida i Alčina izražavaju se govorom strasti i tjelesnoga, što je jasan signal njihove nečiste ljubavi.³⁶ Budući da je u predgovoru autor najavio stav o pogubnosti ispraznoga bludnog života, koncepcija formalno-artificijelnoga baroka dobila je više zamaha, tumači Mrdeža Antonina (usp. 1993: 222). Kao i u prethodno analiziranoj drami, u *Alčini* ljubavnici također zajedničko vrijeme provode uživajući, i to uglavnom u senzualiziranoj ljubavi, čime se znatno udaljuju od idealističkoga petrarkističkoga amoroznog diskurza.

(...) u razbludah dni provodi,
dokle ti je dopušteno
blago uživat tve luveno
(*Alčina*, I, 3, 478–480);

(...) er vidjevši, gdi uživa
neizmjerne u radosti
lijepu Alčinu, koja odsiva
suncu od nebi svom lijeposti,
(*Alčina*, II, 3, 519–522)

To također signalizira Ruđerov iskaz jer uz gospojino krilo spominje i njezine bijele grudi, dok petrarkistički zaljubljenik ili onaj iz bilo kakvoga idealističkog amoroznog diskurza ne govori o senzualnim pojedinostima ženskoga tijela.

U ranije analiziranim djelima isticala se ili barem implicitno podrazumijevala viteška vrlina junaka ili kršćanska ideja vrline koja je pobjeđivala zlo, no ovdje, u razbludnom životu kakav vode i Armidin Rinaldo i Alčinin Ruđer, ona se gubi. Tako Ruđer nije ni hrabar ni

³⁶ Mrdeža Antonina (1993) objašnjava kako i u *Armidu* i u *Alčini* nema sakralnog čistog doživljaja ljubavi, već je u izražavanju više strasti, emocija i tjelesnog jer sama tema diktira takav stav i izraz. Autorica također podsjeća da je Palmotiću uzor u jezičnom izrazu i pustolovnom gledanju na ljubav njegov izvor, a to je Tassov renesansni ep.

snažan, već slab pred grešnim iskušenjem, što rezultira ovakvim obraćanjem Armidi: *Prije ognene sve trjeskove / gnjevno nebo na me obori, / prije poda mnom sve jazove / rasršena zemļa otvori, / prije me proždri siñe more, / neg da ostavim tvoje dvore* (*Alčina*, I, 2, 359–364). Pritom kor objašnjava čitatelju: *što bi mogo, nego rijeti, / jedan ki je slabe svijesti, / da su ovo na svem svijeti / od svijeh više sreće i česti?* (*ibid.*, II, 3, 523–526). Prema Mrdeži Antonini „njihovo odavanje ljubavnim užicima samo je trenutno odbacivanje vrline i opravdava se djelovanjem zlih čari lijepih čarobnica” (2010: 223). Autor na taj način zapravo želi poručiti dubrovačkoj mladeži da treba čuvati svoj moral i truditi se ne podleći ženskim čarima, odnosno ne sagriješiti bludno jer prema kršćanskom vjerovanju tijelo vodi vječnoj smrti. Ta je spolna etika utvrđena još u 4. stoljeću, kada se pod utjecajem kršćanstva, ali i različitih popularnih filozofskih i medicinskih kasnoantičkih stajališta učvršćuje suprotnost tijelo – duh te istočni grijeh spaja s putenim pomoću požude, a obilježila je cijeli srednji vijek.

Iako Alčinu njezina služavka Koraljka i odabranik Ruđer opisuju kao ženu zanosne ljepote, kor već u prvom činu upozorava da kraj viteza zapravo leži zmija te nagovještava da svjestan čovjek *koji pozna pravu diku, / nepriličnijeh ñih razbluda / pohvaliti ne će viku* (*Alčina*, II, 3, 528–530). Tek se na kraju četvrtoga čina otkriva njezino pravo lice, a to je lice ružne i smežurane starice:

Cijeñaše se nam do sada,
da pakljena ova srda
gizdava je, lijepa i mlada;
a ona tamo stara i grda,

sva zbabjena, sva zgrčena,
množ toliku kaže ljeta,
da bi reko, da je rodjena
u početak jošte od svijeta.

Sva nagiba i od pepela
žuta ñe je slika i blijeda,
izgorjena vrhu čela
odi ondi se sijed pram gleda.

(*Alčina*, IV, 4, 1917–1928)

Alčina zapravo nije nalik vili, kako ju Palmotić u početku naziva jer vjerojatno želi uvjeriti čitatelja u pozitivnu karakterizaciju ženskoga lika koji živi u idiličnom okruženju s voljenom osobom, a potom razotkriti njezinu lažnu krinku kako bi proizveo *meravigliu*. Moglo bi se reći da je samo njezin privid imenovan vilom. Inzistirajući na obnovi moralnih,

kršćanskih vrijednosti, Palmotić na kraju djela žensku ljepotu opisuje vrlo negativno i pomalo nalik Gunduliću u *Suzama*:

O ženska lijeposti,
himbena, laživa,
malo ti vrijednosti
u tebi pribiva.

Tvoj posmijeh, tvoj pogled,
tva riječca slikuje
pokriven medom ijed,
iz nenad ki truže.

Drugo se bludna vil
zazvati ne more,
neg smrtna lutka stril,
nesvjesno neg more.

(*Alčina*, V, 4, 2307–2318)

Navedeni stihovi pomalo podsjećaju i na ženu iz moralističkoga djela *Cvet vsake mudrosti* u glagoljskom *Tkonskom zborniku* iz 16. stoljeća, prema kojemu je žena *mriža morska te tonota zala gorska, / slatko vele uzgovori / tere mami na se gori; / djavle čini oružati, / suprotiva dušam stati / da si v raj ne vniđu / milost božju ter ne produ* (*Ženska ljubav*, str. 435–436). Premda je barokni pisci nisu morali poznavati, takvi su se mizogini toposi pojavljivali u brojnim traktatima i raspravama iz kojih su mogli crpiti rodne stereotipe.

3. 7. 2. Vila Melisa

Vilenica Melisa još je jedan fantastičan lik, no znatno drugačiji od (prividne) vile Alčine. Ona se već pri prvom spomenu opisuje kao slavna i hrabra vila, od nebesa određena da pomaže vrijednim ljudima, a šalje ju Ruđerova zaručnica Bradamante kako bi joj spasila zaručnika od opake čarobnice. S tim ciljem Melisa uzima naličje Ruđerova meštra Atlanta, koji mu je bio poput oca, i govori mu o upadanju u blud i ispraznost, himbenoj Alčininoj ljubavi te propuštenim viteškim ljetima, na što on dolazi k svijesti.

da li bojnu čas podpunu
slijedit srca tač vesela,
ko da imaš svijetlu krunu
postaviti vrhu čela:

mješte onezijek da nauka

u ispraznosti i u nesvijesti
sva kolika tvoja odluka
bude u bludu dni provesti;

u nesličnoj da napravi
ja te nađem odjevena,
s rudežima svud na glavi,
svega u licu zalaštena;

od viteškijeh tvojijeh ljeta
cvijet najboži da pogine,
da u ne znanoj strani od svijeta
prikoran si rob Alčine?
(*Alčina*, III, 1, 957–972)

Nakon toga pojavljuju se i drugi fantastični likovi – najprije se otkriva Astolfo, kojega je Alčina pretvorila u koru drveta nakon što se zasitila njegove ljubavi, onda oni koje je pretvorila u vodu, kamen, dubje, stijene, zvijeri... Zapravo je cijeli otok sačinjen od muških likova koji su izgubili ljudsko naličje zbog bluda.

U četvrtom činu Melisa se ukazuje Ruđeru i priznaje mu da se poslužila vilinskim moćima kako bi poprimila Atlantov lik jer mu je htjela pomoći vratiti svijest, a sada mu želi pomoći da pobjegne s Alčinina otoka. On ju moli da spasi Astolfa ako može, što ona i čini, ali također izbavlja i ostale. Osim toga vraća otoku prvotni oblik pustoši, jer njezina je moć tolika da može poništiti sve što je zla Alčina stvorila, i to u trenu:

(...) jedan sam čas i hip jedan
sve će varke tvoje otkriti.

O vitezi vrijedni gdi ste,
ki, ljubeci vilu priku,
mješte plate izgubiste
običajnu ljudsku sliku?

vaša uzmite lica istina
i naravni hip poznani,
a ova divja pustošina
kako i prije grda ostani.

Viloviti zapis nijedan
ne nađi se odi sade,
tako jaki, tako vrijedan,
da na riječi me ne pade.
(*Alčina*, V, 3, 2243–2256)

U lik snažne Melise utkana je i mudrost, stoga govori da je ljudski grijehiti te da iz grešaka treba učiti: *Stvar je ljudska sagriješiti, / nu vrh ine sve čeļadi / pametan se može riti, / tko iz grijeha koris vadi (Alčina, V, 3, 2283–2286)*. Također iznosi i glavnu poruku djela – da treba bježati od bludne žene jer takva donosi samo nevolje: *Tim pokli ste sad poznali, / vrijedni mladci i hrabreni, / u kakove se štete uvali, tko robuje bludnoj ženi: / vazda se od ne uklanate, / kako od gnivna plaha mora, / ako želju ne imate / steć sramote i prikore; (ibid., V, 3, 2291–2298)*. Budući da je Melisa lik poslan *od nebesa*, ne iznenađuje da je u njezin lik utkano mizogino poimanje bludne žene koja muškarca želi otrgnuti iz Božjeg krila.

I u ovu je dramu Palmotić utkao elemente iz empirijskoga Dubrovnika (svijeta-1) kako bi stvorio novi svijet, no ovaj put koristeći kršćanski idejni svjetonazor, koji osuđuje poroke, himbenosti i lažni sjaj počinjenih grijeha. U skladu s katoličkom obnovom te antiosmanlijskim, antiturskim stavom uspostavljenim u baroknoj epohi pjesnik je u liku dobre vile Melise predstavio moć kršćanstva i pobjedu kršćanskoga svijeta, dok je prema kršćanskoj tradiciji poimanja žene kao zavodnice bludnice oblikovao lik zle čarobnice Alčine i ponovo pomoću nadnaravnog oslikao vladavinu vladajućih. U moralno-didaktičkoj crti djela jasno se vidi upozorenje dubrovačkoj mladeži, što potvrđuje teoriju fantastike i fantastičnog I. Bessière prema kojoj se fantastičnim želi potaknuti težnja za boljim napretkom. Također, zbog jako izražene crno-bijele karakterizacije likova i pobjede dobra nad zlim djelo podsjeća na bajke, no to nije nimalo neobično s obzirom na to da Bessière smatra kako fantastično izrasta iz čudesne bajke.

4. Fantastično u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća

Neobično, čudesno i fantastično koje se javlja u ranonovovjekovnim djelima bitno je drugačije od onog u srednjovjekovlju ili onog o kojem se danas pretežito govori i nikako nije proizvod individualne, subjektivne mašte. Ženski likovi koje su dubrovački autori oblikovali u svojim djelima 17. stoljeća velikim su dijelom preuzeti iz različitih slojeva kulturne tradicije, „kao arhetipski, simbolični ili ritualizirani relikti davnih, najčešće pretkršćanskih vremena, sačuvani u kolektivnom pamćenju, u kolektivnoj mitologiji” (Fališevac 2007b: 29). Tako su Sokolica i Krunoslava iz Gundulićeva *Osmana*, Palmotićeve Ipsipile (i njezine ratnice) te Captislava iz istoimenih drama utjelovljenje legendarnih amazonki, dok su Mustafina mati iz *Osmana*, Fakre i Danojla iz Palmotić Dionirićeva *Dubrovnika ponovljenog*, Sniježnica iz Palmotićeve *Pavlimira* te Armida i Alčina iz istoimenih Palmotićevih tragikomedija demonske žene koje su sklopile ugovor sa Sotonom, a Sjevernica iz *Captislave* te Melisa iz *Alčine* dobre vile.

Svaka od njih nosi barem neka obilježja fantastičnoga i zbog toga u čitatelja izaziva *meravigliu* i/ili *admiratio*, potvrđuje primjena tumačenja fenomena fantastičnog koje je u svojoj knjizi *Fantastična pripovijest* predložila francuska teoretičarka Irène Bessière. Ona nastoji izbjeći svođenje fantastike na pripovjedne postupke ili brkanje s prirodno fantastičnim ili objektivno fantastičnim, stoga u fantastičnoj pripovijesti primjećuje formalnu i tematsku pripovjednu logiku „koja u očitoj igri izmišljanja odražava kulturne preobrazbe uma i kolektivne mašte” (Peruško 2018: 58–59). Zapravo se radi o konvergenciji tetičkog i netetičkog pripovijedanja (koje nastoji i koje ne nastoji prikazati događaje u fikcionalnom djelu kao stvarne), što rezultira supostojanjem dvaju oblika vjerojatnosti, i prirodne i natprirodne pretpostavke o onome što je predstavljeno kao nemoguće. Zbog toga čitatelj uvijek pronalazi prikaz onoga što određuje sadašnjost, ali ta ga antinomičnost tjera da odvoji književnost od svijeta u kojem je zatočenik društveno-kognitivnih okvira. Prema Bessière fantastično nastaje kada autor uz zadržavanje nadnaravnog okvira koristi elemente iz svijeta-1, odnosno empirijske stvarnosti (bilo mitologiju, religiju ili što drugo) kako bi stvorio fikcionalan svijet (univerzum) u kojem se iskrivljuju općeprihvaćena mišljenja o stvarnom i abnormalnom te preko nadnaravnog koncepta oslikavaju religijski, znanstveni ili prizori vladajućih u svrhu izazivanja težnje za dosezanjem višeg poretka: „To je ideološka dvosmislenost fantastične pripovijesti koja, kao oblik kazusa, govori o našoj esencijalnoj bijedi i našoj esencijalnoj zbunjenosti, o samovolji svakog razuma i svake stvarnosti, ali i potiče neprestanu težnju za dosezanjem višeg poretka” (Bessière 2017: 144). Sukladno tome

Bogišić tvrdi da su i Gundulić i Palmotić svoja djela pisali s ciljem da ona ne služe samo za zabavu budućim čitateljima već i da ih potiču na djelovanje. Zbog toga je Palmotić koristio svaku prigodu „za ponavljanje onih istina, teza i načela moralno-etičke naravi za koje je smatrao da su potrebni i korisni” (Bogišić 1995: 10).

Ivan Gundulić za oblikovanje svojih pozitivnih ženskih likova u *Osmanu* iz svijeta-1 uzima grčku mitologiju koja govori o legendarnim ratobornim kćerima boga Aresa i nimfe Harmonije (Amazonkama) te stvara Sokolicu i Krunoslavu, tursku i kršćansku ženu ratnicu (univerzum) koje su potpuna suprotnost krhkoj, nemoćnoj, podložnoj muškarcu i slaboj ženi kakva se pod utjecajem kasnoantičkih stajališta i medievalne slike svijeta afirmirala u empirijski utemeljenoj dubrovačkoj stvarnosti 17. stoljeća. Pridajući im objema životinjsku snagu (sokola i lavice), autor je stvorio snažnu ženu, koja muškarcu može parirati čak i u oružanoj borbi i koja bi ženu u empiriji mogla potaknuti na izlazak iz esencijalne bijede, odnosno na uspostavljanje višeg poretka (svijet-2). Budući da je Tasso, Gundulićev uzor, 1582. objavio raspravu o superiornosti žena, a onomad se u pokušajima da se dokaže ženska ravnopravnost ili superiornost kao najveća ženska vrлина isticala njezina muževnost, razumljivo je da su Gundulićeve romantično-fantastične junakinje također oblikovane kao Tassove nepobjedive ratnice.

Junije Palmotić također je oblikovanje svojih ženskih likova u dramama *Ipsipile* i *Captislava* utemeljio na Amazonkama iz grčke mitologije (svijeta-1). Kao i u Gundulićevu *Osmanu* (koji je Palmotiću bio uzor), Lemnjankama i njihovoj kraljici Ipsipile pridaje se životinjska snaga (lavice), ali one žive u matrijarhalno ustrojenoj državi (univerzum), što je još jedan oblik kojim bi se moglo utjecati na svijet-2. Captislava je još jedan ženski lik natprirodne snage, no koji samovoljno odabire svoga životnog partnera (za razliku od njezinih sestara), što njezina obitelj na kraju prihvaća, i to bez razbaštinjenja ili odricanja kćeri (univerzum).

Za oblikovanje demonske žene u *Osmanu* Gundulić iz svijeta-1 uzima elemente prisutne u folklornoj predaji. Tako nastaje vještici lik Mustafina mati (univerzum), koja ima sposobnosti komunicirati s onostranim, služiti se magijom i mijenjati čovječji oblik u životinjski, a mast kojom se maže doziva joj letećeg ovna (nadnaravno), što je prilično vjeran prikaz stereotipno raširene slike vještice koji se razvio u Dubrovniku i okolici jer su žene koristile razno bilje kako bi se pobrinule za zdravlje obitelji i životinja. To je esencijalna bijeda dubrovačkog života 17. stoljeća čijim se prikazivanjem ističe zakon što ženu osuđuje zbog navodnoga vraćanja (svijet-2).

Takav demonski lik žene Jaketa Palmotić Dionirić u *Dubrovniku ponovljenom* utemeljuje u Danojli, za čije su oblikovanje, po uzoru na Gundulića, također poslužili elementi iz folklorne predaje (svijeta-1). Ona je nakaradna vještica (univerzum) kojoj nijedno čaranje nije strano i koja ulazi u tjelesni odnos s vukodlakom (natprirodno), a sve to vjeran je prikaz dubrovačkih huškanja na ženu (svijet-2).

Turkinja Fakre također je utjelovljenje demonskoga lika žene, no za njezino je oblikovanje u *Dubrovniku ponovljenom* Palmotić Dinorić iskoristio elemente iz kolektivnoga dubrovačkog vjerovanja (svijeta-1) prema kojem je žena sklopila ugovor sa Sotonom (nadnaravno) i pomoću svoga tijela paklenim djelima muškarca navodi na blud (univerzum) te vodi u propast, odnosno pakao. Glavni je pokretač njezinih amoralnih djela pohota, što je dubrovačka mizogina tradicija preuzela od crkvenih otaca (poput Sv. Tome Akvinskog) koji su takvu seksualnu etiku uspostavili još u ranom srednjem vijeku. Dubrovački svijet-2 podrazumijevao bi empirij u kojem se žena definira kao biće kojemu je urođeni seksualni (izjednačen s istočnim) grijeh, stoga ga se treba čuvati.

Junije Palmotić, po uzoru na Gundulića i Tassa te njihove demonske likove, također stvara lik demonske žene vještice pomoću elemenata iz folklornih predaja (svijeta-1). Njegova Sniježnica u *Pavlimiru* jednako tako leti na ovnu i maže se mašću kojom ga doziva, čara, priziva paklene sile te mijenja oblik (nadnaravno).

U svojim pseudopovijesnim tragikomedijama Palmotić oblikuje još dvije demonske žene – zavodnice Armidu i Alčinu (univerzum). Njihov je ženski lik nastao po uzoru na renesansne velikane Ariosta i Tassa te manipulacijom elemenata iz dubrovačkih predaja (svijeta-1) prema kojima se žena koristi varljivim čarima kako bi muškarce odvela u isprazan život. To im objema polazi za rukom sve dok Rinalda ne spase prijatelji, a Ruđera dobra vila. Prikaz tih dviju zlih čarobnica autor koristi i kako bi mlade upozorio na varljivu tjelesnu ljepotu kojom se žena koristi kako bi ih odvela u život pun bluda (svijet-2).

Pored žena ratnica i demonskih utjelovljenja zla isti je autor iznjedrio je još jedan tip žene, a to je lik dobre vile. U *Pavlimiru* predstavlja ga Sjevernica, kraljica i gospodarica Pigmeja, dok u *Alčini* tu ulogu ima hrabra Melisa (univerzum). Za njihovo su oblikovanje preuzeti elementi iz kolektivnoga dubrovačkog vjerovanja o kojem izvještava Zoran Čiča u knjizi *Vilenica i vilenjak*: „u seoskim zajednicama postoje osobe od narodnoga povjerenja, kojima se ljudi obraćaju radi pomoći. Njihova specijalnost je liječenje, no kako uzročnici bolesti nerijetko jesu magijske prirode, njihova djelatnost obuhvaća i poništavanje tuđih

čarolija” (Čiča 2002: 72). Na taj se način kao bolji poredak sugerira život u kojem se ljudi okreću Bogu i pouzdaju u njegov izbor kao onaj ispravan (svijet-2).

Iz provedene analize, na temelju sastavnica koje su nezaobilazne u teorijskom pristupu fantastike i fantastičnog I. Bessière (svijet-1, univerzum, svijet-2 i natprirodno), proizlaze tri glavna tipa ženskih likova u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća – žene ratnice (v. Tablicu 1), demonske žene (v. Tablicu 2) i dobre vile (v. Tablicu 3).

Tablica 1. Žene ratnice

	Svijet-1	Univerzum (svijet u fikcionalnom djelu)	Svijet-2	Nadnaravno
Sokolica	grčka mitologija	lijepa i slavna ratnica na strani muslimanstva	žena kao biće ravnopravno muškarcu	životinjska snaga (sokola i lavice)
Krunoslava		lijepa i slavna ratnica na strani kršćanstva		životinjska snaga (lavice) i životinja dojlja
Ipsipile		matrijarhat		životinjska snaga (lavice)
Captislava		lijepa i slavna ratnica na strani kršćanstva	ženska domena veća od kućnog prostora, pravo na brak iz ljubavi	snaga i <i>pjesni vilinje</i>

Tablica 2. Demoniski ženski likovi

	Svijet-1	Univerzum (svijet u fiktionalnom djelu)	Svijet-2	Nadnaravno
Mustafina mati	folklorna predaja	turska vještica	poruka kojom se širi da se žene kao bića u dosluhu sa Sotonom treba čuvati jer odvodi u grešan život	služenje magijom, mijenjanje čovječjeg oblika u životinjski, mast natprirodnih moći, leteći ovan
Fakre	kolektivno vjerovanje	turska vještica		Sotonin pomagač
Danojla	folklorna predaja	vještica Vlahinja		služenje magijom, tjelesni odnos s vukodlakom
Sniježnica		vještica		let na ovnu, mast natprirodnih moći, služenje magijom, moć preobrazbe
Armida		dubrovačka predaja		vještica na poganskoj strani
Alčina		vještica		služenje magijom

Tablica 3. Dobre vile

	Svijet-1	Univerzum (svijet u fikcionalnom djelu)	Svijet-2	Nadnaravno
Sjevernica	kolektivno vjerovanje	vila poslana od Boga intervenira kao spasiteljica u ključnim situacijama	okretanje Bogu i prihvaćanje Božje volje	vilinske moći
Melisa				

Četiri žene ratnice, šest demonskih žena i dvije dobre vile jasna su ilustracija ambivalentne slike žene koja se uspostavlja u djelima hrvatske književnosti 17. stoljeća. Budući da s jedne strane dominira renesansni neoplatonistički koncept idealizirane žene, oblikuju se pozitivni ženski likovi – žene ratnice i dobre vile, dok se s druge strane budi mizogini srednjovjekovni stav i umeće u oblikovanje demonskih žena. Kao najvažniji svjetovi-1, iz kojih autor pritom crpi elemente i njima manipulira kako bi stvorio drugi svijet (univerzum), pokazale su se folklorne predaje i kolektivna vjerovanja koja su kolala ranonovovjekovnim Dubrovnikom 17. stoljeća, uz usku temu amazonskih ratnica iz grčke mitologije. Dakle formiraju se uglavnom u oslonu na tradiciju narode kulture. Osim tassovske poetike koja se u analiziranim djelima više ili manje dosljedno slijedi, ono što je svima zajedničko jest, bilo da se radi o viteško-romantičkoj epici ili tragikomedijama, da ženski likovi ne utječu na glavnu radnju ili njezin rasplet. Oni kontaktiraju s likovima za koje se može reći da su mimetički, preuzeti iz zbilje ili zbilju oponašaju, no koliko god ih natprirodne moći činile snažnima, nikad ne utječu na povijesni svijet, koji pripada muškarcima, već samo na svoju sudbinu. Zbog toga ih se, iako su fantastični, u stručnoj literaturi redovito tumači odmorom od povijesno zahtjevne teme.

5. Zaključak

Fenomene fantastike i fantastičnoga, neobičnoga, čudnoga, čudesnoga i natprirodnoga teoretičari književnosti najčešće su određivali u opreci prema mimetičkom, zbiljskom, realističnom, odnosno suprotstavljali ga civiliziranoj praksi realističke umjetnosti. Pritom se nerijetko polazilo od strukturalne analize fantastičnih tekstova koju je ponudio Tzvetan Todorov, definirajući fantastiku kao književni žanr utemeljen na čitateljevu kolebanju između prirodnoga i natprirodnoga. Njegovu su teoriju mnogi kasnije nadopunjavali ili opovrgavali, što je rezultiralo nastankom novih definicija, u čijem se sastavu javljalo maksimalno pet elemenata.

Dok su se prije Todorova kritički tekstovi bavili temama i motivima koje fantastično okuplja, primjerice Louis Vax (prije nego što je napustio tematsku klasifikaciju) fantastičnu je književnost vidio kao onu što se bavi vukodlacima, vampirima i dijelovima ljudskoga tijela koji se od njega odjeljuju, nakon Todorovljeva *Uvoda u fantastičnu književnost* jedni su predlagali alternativna rješenja za slaba mjesta u njegovom pristupu, drugi nudili književnopovijesnu klasifikaciju različitih pripovjednih modusa, a treći definirali fantastiku i fantastično u usporedbi sa srodnim žanrovima poput mira, bajke, legende, kazusa i drugih. Tako je nastala definicija fantastike kao svakog otklona od dogovorene stvarnosti (Hume), poimanje fantastike kao pripovjednog modusa iz kojega se razvija određeni broj žanrova (Jackson), shvaćanje fantastike kao svojevrsne protubajke (Bessière), fantastika kao konvergencija proturječnosti svim zakonima i nemogućnosti sažimanja kao MRV (Reisz), izotopija transgresije na svim razinama teksta (Campra), raskid s normiranim sustavom zbilje (Durst) itd. Bogata teorijska rasprava o fantastici koja je započela 1970-ih nije pružila jednoznačan odgovor na pitanja što je to fantastika, koji su elementi, teme ili motivi fantastični, već je iznjedrila tri moguća poimanja – fantastika kao žanr (Todorov, Campra, Cornwell, McHale, Durst), pripovjedni modus (Vax, Jackson, Bessière, Reis) ili metafora ontološke matrice književnoga tekst (Caillois, Hume, Secchieri, Zgorzelski).

Za potrebe ovoga rada izabran je pristup francuske autorice Irène Bessière, koja u svojoj knjizi *Fantastična pripovijest*, u poglavlju *Fantastična pripovijest – hibridni oblik kazusa i zagonetke*, fantastiku definira kao „istodobno formalnu i tematsku pripovjednu logiku koja u igri čisto izmišljanja odražava kulturne preobrazbe uma i kolektivne mašte” (Bessière 1974/2017: 132), jedan od načina očitovanja mašte koji nastaje tako što autor, uz zadržavanje nadnaravnog okvira, iz empirijske stvarnosti (svijeta-1) uzima elemente i

njihovom manipulacijom tvori novi svijet (univerzum), onaj koji prikazuje esencijalnu bijedu i esencijalnu zbunjenost uspostavljenim poretkom u empiriji kako bi potaknuo na neprestanu težnju za doseganjem višeg poretka. Primjenjujući njezin pristup fantastici i fantastičnome u ovom radu analizirana djela dubrovačke književnosti 17. stoljeća, zaključuje se kako su dubrovački pisci ranonovovjekovnoga seičenta za oblikovanje ženskih likova u svojim djelima preuzimali elemente iz grčke mitologije te folklornih i kolektivnih predaja koje su tada kolale dubrovačkim ulicama i okolicom.

Za pozitivno okarakterizane junakinje (Sokolicu, Krunoslavu, Ipsipile i Captislavu) dubrovački su velikani elemente identiteta pronašli u grčkim ratnicama Amazonkama, snažnim ratnicama koje su živjele u svojom voljom uspostavljenoj državi (kao Ipsipile i njezine Lemnjanke) te loveći preživljavale bez muškaraca, zbog čega se smatraju prvim naznakama matrijarhalnog poretka. Svim pozitivnim ženskim likovima pridana je natprirodna snaga, no Krunoslava i Captislava doimaju se snažnijima od Sokolice i Ipsipile jer su osim snage u njihov lik utkani i drugi natprirodni motivi, što je očekivano jer su one ipak kršćanski likovi. U opisu Krunoslavina djetinjstva autor čitatelju otkriva epizodu iz koje saznaje da ju je došla divlja životinja (lavica), baš kao Tassovu Clorindu, a Captislava oživljava ugarskog kraljevića Gradimira vilinskim pjesmama koje je naučila od vile Sjevernice.

Demonske žene koje su utjelovljenje zla (za uvijek pozitivno okarakterizirane muškarce) dubrovački su autori oblikovali na temelju elemenata iz folklornih i kolektivnih predaja prema kojima je ženi urođena demonska ćud jer je potekla od Eve, žene koja je, prema crkvenim ocima, sklopila sporazum s vragom i, naudingši Adamu, napakostila čitavom rodu, koja je greška prirode, niži razvojni stadij muškarca, biće gore od zmije, varljiva desna ruka Sotone, opasno, prevrtljivo biće koje bi stalno trebalo biti pod nadzorom jer svojim zavodničkim vještinama, lažnim mamcima i varljivim čarima privlači muškarce kako bi ih odvušla u ponor, vazda gladna, pohotna demonska žena zavodnica koja navodi na blud, *mriža morska* i studenac bez dna. Sve to u kombinaciji s nadnaravnim (služenje magijom, mijenjanje čovječjeg oblika u životinjski, let na ovnu koji dolazi nakon uporabe posebne masti, tjelesni odnos s vukodlakom) oblikovalo je lik vještice (univerzum) kakav najprije nalazimo u Ivana Gundulića (lik Mustafine matere), a nasljeđuju ga Jaketa Palmotić Dionirić (lik Turkinje Fakre i Danojle) te Junije Palmotić (lik Sniježnice, Armide i Alčine).

U istom svijetu-1 (dubrovačkom kolektivnom vjerovanju) našli su se i elementi za konstrukciju žene antitetične zlim čarobnicama – dobre vile, a neke do njih zabilježio je Zoran Čiča u svojoj knjizi *Vilenica i vilenjak*. Sjevernica u *Pavlimiru* i Melisa u *Alčini* vile su

natprirodnih sposobnosti (univerzum) koje uz Božju pomoć interveniraju u ključnim i od esencijalne važnosti situacijama kao spasiteljice.

Tipologizacija i profiliranje romantično-fantastičnih junakinja u sedamnaestostoljetnoj dubrovačkoj književnosti pokazali su dihotomnu vrijednosnu selekciju likova na dobre (žene ratnice, dobre vile) i zle (vještice) ženske likove, što su Gundulić, Palmotić Dionirić i Palmotić preuzeli iz Tassova *Oslobođenog Jeruzalema* (ili, u manjem dijelu, Ariostova *Bijesnog Orlanda*). Rekonstrukcija romantičko-viteških epizoda iz tih dvaju epova dubrovačkim je velikanima omogućila da u likove romantično-fantastičnih junakinja umetnu elemente iz empirijskoga Dubrovnika, pretežito iz dubrovačkih predaja utemeljenih na srednjovjekovnoj mizoginoj tradiciji, čime dolazi do izražaja zakonom određen položaj i odgoj žena podčinjenih muškarcu, što bi ondašnjeg čitatelja moglo potaknuti na težnju za boljim poretkom u duhu baroka – život bez grijeha (na koji navodi izopačeno žensko biće) te uspostavljanje boljega socijalnog poretka, u kojemu je žena više od slabijeg spola, biće ravnopravno muškarcu (zahvaljujući Tassu). Budući da nijedan od analiziranih ženskih likova ne utječe na glavnu radnju djela, za razliku od Tassovih junakinja, kao primarna se funkcija njihova pojavljivanja u stručnoj literaturi navodi estetska funkcija, jer čitatelja rasterećuju od teške i zamorne povijesne naracije. Također, njihova je funkcija i zagovaranje kršćanske svjetonazorske koncepcije, stoga se nekršćanski ženski likovi predstavljaju kao demonski (Mustafina mati, Fakre, Danojla, Snježnica, Armida, Alčina) ili na suprotnoj fronti neprijatelji (Sokolica, Ipsipile), dok su njima antitetički suprotstavljene predstavnice kršćana (Krunoslava, Captislava, Sjevernica, Melisa) utjelovljenje pozitivnih vrlina i najviših moralnih vrijednosti.

6. Literatura

PRIMARNA:

1. Držić, Džore. 1998. XXIV. U: Šiško Menčetić – Džore Držić. *Ranjinin zbornik: izbor*. Prir. Sanja Jukić. Vinkovci: Riječ, 165–166.
2. Gundulić, Ivan. 1962. *Osman*. Prir. Milan Ratković. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 13. Zagreb: Zora – Matica hrvatska.
3. Palmotić Dionirić, Jaketa. 2014. *Dubrovnik ponovljen u Dubrovnik ponovljen Jakete Palmotića Dionirića*. Prir. Slavica Stojan. Zagreb – Dubrovnik: HAZU – Zavod za povijesne znanosti.
4. Palmotić, Junije. 1883. *Alčina*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
5. Palmotić, Junije. 1883. *Armida*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
6. Palmotić, Junije. 1883. *Captislava*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
7. Palmotić, Junije. 1883. *Ipsipile*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
8. Palmotić, Junije. 1965. *Pavlimir*. U: *Djela*. Prir. Rafo Bogišić. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 9. Zagreb: Zora – Matica hrvatska.
9. Tasso, Torquato. 2009. *Oslobođeni Jeruzalem*. Prir. Mirko Tomasović. Zagreb: Matica hrvatska.

SEKUNDARNA:

1. Banić-Pajnić, Erna. 2004. Žena u renesansnoj filozofiji. *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 30/1-2 (59/60): 69–89.
2. Batušić, Nikola. 2008. »Armida«. *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*. Gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga. 21–22.
3. Berković, Danijel. 2009. Od mizoginije do kulta: Etiološko čitanje Postanka 3. *Kairos. evanđeoski teološki časopis* 3/2: 305–320. <https://hrcak.srce.hr/42325>
4. Bessière, Irène. 1974/2017. Fantastična pripovijest – hibridni oblik kazusa i zagonetke. Prev. Marija Paprašarovski. U: Peruško (ur.) 2017: 131–149.

5. Bogdan, Tomislav. 2002. Ženski glas hrvatskih petrarkista. *Republika LIX* 3-4: 113–119.
6. Bogdan, Tomislav. 2006. Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća. U: Živa Benčić – Dunja Fališevac (ur.) 2006. *Čovjek, prostor, vrijeme: Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput, 57–80.
7. Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
8. Bogišić, Rafo. 1995. Predgovor. Palmotić, Junije. *Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska, 9–33.
9. Bogutovac, Dubravka. 2009. Katalog u zrcalu: srednjovjekovna mizogina pjesma Ženska ljubav i Anka satira Marka Marulića. *Colloquia Maruliana* 18/18: 211–217. <https://hrcak.srce.hr/35390>
10. Bošković-Stulli, Maja. 1991. *Pjesme, priče, fantastika*. Zagreb: Matica hrvatska.
11. Brković, Ivana. 2008. »Pavlimir«. *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*. Gl. ur. D. Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga. 574–575.
12. Brković, Ivana. 2018. *Političko i sveto: identitet prostora i prostori identiteta u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća*. Zagreb – Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti.
13. Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Prev. Mirjana Paić-Jurinić. Zagreb: Ženska infoteka.
14. Caillois, Roger. 1965/2017. Prvi pristup. Prev. Vanda Mikšić. U: Peruško (ur.) 2017: 15–33.
15. Campra, Rosalba. 1981/2017. Fantastika kao izotopija transgresije. Prev. Tatjana Peruško. U: Peruško (ur.) 2017: 175–209.
16. Cornwell, Neil. 1990/2017. Nekoliko definicija: Todorov et al. Prev. Predrag Raos. U: Peruško (ur.) 2017: 209–251.
17. Čale Feldman, Lada. 2001. Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici i kazalištu. U: *Euridikini osvrti: O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD – Centar za ženske studije, 147–186.
18. Čale, Frano. 1979. Tasso u Hrvata. U: *Na mostu Talija*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 95–116.
19. Čiča, Zoran. 2002. *Vilenica i vilenjak: sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

20. Delumeau, Jean. 1987. *Strah na zapadu: (od XIV do XVIII veka): opsednut grad*. Knj. 2. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada – Dnevnik, 423–477.
21. Dukić, Davor. 2003. Hrvatska književnost: neke temeljne značajke. U: Ivan Golub (ur.) 2003. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*. Sv. 3: Barok i prosvjetiteljstvo (XVII–XVIII. stoljeće). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM – Školska knjiga, 487–499.
22. Dukić, Davor. 2004. *Sultanova djeca: Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*. Zadar: Thema.
23. Durst, Uwe. 2010/2017. Sustav zbilje. Prev. Jelena Spreicer. U: Peruško (ur.) 2017: 287–299.
24. Erceg, Sonja – Tataj, Dora. 2019. Položaj žena u Banskoj Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća. *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti* 10/10: 81–89. <https://hrcak.srce.hr/235677>
25. Fališevac, Dunja. 1993. Zaoštrena dikcija (acutezza) u hrvatskom baroknom pjesništvu. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 23-24/37-38-39: 107–121. <https://hrcak.srce.hr/214527>
26. Fališevac, Dunja. 1995. Muško pismo Šibenčanina Jakova Armolušića: Slava ženska. U: *Smiješno i ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada, str. 77–104.
27. Fališevac, Dunja. 1997a. Hrvatska epika u doba baroka. U: *Kaliopin vrt: Studije o hrvatskoj epici*. Split: Književni krug, 91–126.
28. Fališevac, Dunja. 1997b. Kompozicija i epski svijet *Osmana* (iz vizure naratologije). U: *Kaliopin vrt: Studije o hrvatskoj epici*. Split: Književni krug, 139–160.
29. Fališevac, Dunja. 1997c. Stil hrvatske barokne epike. U: *Kaliopin vrt: Studije o hrvatskoj epici*. Split: Književni krug, 127–137.
30. Fališevac, Dunja. 2003. Epika. U: Ivan Golub (ur.) 2003. *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*. Sv. 3: Barok i prosvjetiteljstvo (XVII–XVIII. stoljeće). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM – Školska knjiga, 501–511.
31. Fališevac, Dunja. 2005. Predgovor. *Ivan Gundulić. Kralj od pjesnika*. Zagreb: Mozaik knjiga. 5–33.
32. Fališevac, Dunja. 2007a. *Concetto* kao pojam barokne poetike i pjesnički postupak u hrvatskoj književnosti 17. stoljeća. U: *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 201–229.

33. Fališevac, Dunja. 2007b. Granice mimesisa, granice fantastike: drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika. U: *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad: Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak, 41–76.
34. Fališevac, Dunja. 2007c. Književno opremanje stana: barokni petrarkizam u dubrovačkoj književnosti. U: *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad: Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak, 157–189.
35. Fališevac, Dunja. 2010a. Ep. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 1: A–Gl. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 484–488.
36. Fališevac, Dunja. 2010b. Gundulić, Ivan. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 2: Gl–Ma. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 52–55.
37. Gučetić, Nikola. 1998. *Upravljanje obitelji*. Prev. Maja Zaninović. Zagreb: Hrvatski studiji – Studia Croatica.
38. Gulin Zrnić, Valentina. 2006. O jednom pristupu drugom spolu u tri čina: kaleidoskop ženskih slika u Dubrovniku 15. i 16. stoljeća. U: Živa Benčić – Dunja Fališevac (ur.) 2006. *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput, 103–132.
39. Hrvatska književnost srednjega vijeka. 1969. Prir. Vjekoslav Štefanić i suradnici. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 1. Zagreb: Zora – Matica hrvatska.
40. Hume, Kathryn. 1984/2017. Kritičko proučavanje fantastike. Prev. Predrag Raos. U: Peruško (ur.) 2017: 77–111.
41. Ivanišević, Ivan. 2018. *Kita cvitja razlikova*. Split: Književni krug.
42. Jackson, Rosemary. 1981/2017. Nevidljiva strana kulture. Prev. Predrag Raos. U: Peruško (ur.) 2017: 121–131.
43. Janeković-Römer, Zdenka. 1994. *Rod i grad: dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*. Dubrovnik – Zagreb: Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti – Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta.
44. Janeković-Römer, Zdenka. 2003. Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku. *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 41: 9–44. <https://hrcak.srce.hr/11700>
45. Janeković-Römer, Zdenka. 2007. *Maruša ili suđenje ljubavi: bračno-ljubavna priča iz srednjovjekovnog Dubrovnika*. Zagreb: Algoritam.
46. Korade, Mijo. 1999a. »Amazonke«. *Hrvatska enciklopedija*. Sv. 1: A–Bd. Gl. ur. Dalibor Brozović. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 186.

47. Korade, Mijo. 1999b. »Argonauti«. *Hrvatska enciklopedija*. Sv. 1: A–Bd. Gl. ur. Dalibor Brozović. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 349–350.
48. Korade, Mijo. 1999c. »Jazon«. *Hrvatska enciklopedija*. Sv. 5: Hu–Km. Gl. ur. Dalibor Brozović. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 316.
49. Kotruljević, Benedikt. 1985. *O trgovini i savršenu trgovcu*. Prir. Rikard Radičević i Žarko Muljačić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
50. Kravar, Zoran. 1993. Svjetovi Osmana. U: *Nakon godine MDC: studije o književnom baroku i dodirnim temama*. Dubrovnik: Matica hrvatska, 104–125.
51. Kravar, Zoran. 2003. Jedan dijeljeno s tri: Acutezza u Bunića, Gundulića i Đurđevića. U: Dunja Fališevac – Josip Lisac – Darko Novaković (ur.) 2003. *Hrvatska književna baština*. Knj. 2. Zagreb: Ex Libris, 417–449.
52. Kravar, Zoran. 2008a. »Oslobođeni Jeruzalem«. *Leksikon svjetske književnosti: Djela*. Gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga. 430–431.
53. Kravar, Zoran. 2008b. »Osman«. *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*. Gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga. 555–556.
54. Kravar, Zoran. 2010. Barok. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 1: A–Gl. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 110–115.
55. Le Goff, Jacques. 1993. Uskraćivanje užitka. U: *Srednjovjekovni imaginarij: eseji*. Prev. Melita Svetl. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 143–158.
56. McHale, Brian. 1987/2017a. Svijet iza ugla. Prev. Predrag Raos. U: Peruško (ur.) 2017: 251–267.
57. McHale, Brian. 1987/2017b. Stvarno – u usporedbi s čim? Prev. Predrag Raos. U: Peruško (ur.) 2017: 267–287.
58. Mihojević, Josip. 1989. Mizoginski slučaj Ivana Ivaniševića. *Croatica: prinosi proučavanju hrvatske književnosti* 20/31-32: 57–76. <https://hrcak.srce.hr/212937>
59. Mrdeža Antonina, Divna. 1993. Slavske teme prema klasičnima u melodramskim tekstovima Junija Palmotića. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 23-24/37-38-39: 217–228. <https://hrcak.srce.hr/214539>
60. Mrdeža Antonina, Divna. 2010. Palmotić, Junije. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 3: Ma–R. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 283–284.
61. Muhoberac, Mira. 1998. Palmotićeve Pavlimir. *Dubrovnik: časopis za književnost, nauku i umjetnost* 9: 150–222.

62. Pavičić, Jurica. 2010. Fantastika. Sv. 1: A–Gl. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 519–521.
63. Pavličić, Pavao. 1979a. *Žanrovi hrvatske barokne književnosti*. U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. Split: Čakavski sabor, 9–29.
64. Pavličić, Pavao. 1979b. *Judita i Osman kao tipovi epa*. U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. Split: Čakavski sabor, 203–236.
65. Pavličić, Pavao. 2003. Dinko Ranjina kao manirist. U: *Barokni pakao: rasprave iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Pavičić, 11–30.
66. Pavličić, Pavao. 2008. »Dubrovnik ponovljen«. *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*. Gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga. 142–143.
67. Pavličić, Pavao. 2010a. Melodrama. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 3: Ma–R. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 60–61.
68. Pavličić, Pavao. 2010b. Palmotić Dionirić, Jaketa. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 3: Ma–R. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. 284–285.
69. Peruško, Tatjana. 2018. *U labirintu teorija: o fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
70. Plejić Poje, Lahorka. 2008. Mizoginija, mizandrija, satira: Bilješke uz tri pjesme iz starije hrvatske književnosti. *Nova Croatica. Časopis za hrvatsku književnost i kulturu* 2: 27–42.
71. Plejić Poje, Lahorka. 2010. Tko doma ne sidi, a tko sidi? Tema putovanja i ženski likovi u ranonovovjekovnoj književnosti. U: Nikola Batušić (ur.) 2010. *Dani Hvarskog kazališta*. Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, 72–87.
72. Prosperov Novak, Slobodan – Milovan Tatarin – Mirjana Mataija – Leo Rafolt (ur.) LMD = *Leksikon Marina Držića*. 2009. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*.
73. Ratković, Milan. 1962. Predgovor. Gundulić, Ivan. *Osman*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 13. Zagreb: Zora – Matica hrvatska. 409–414.
74. Reisz, Susana. 2001/2017. Fantastična fikcija i njezina povezanost s drugim tipovima fikcije. Prev. Dubravka Poljak. U: Peruško (ur.) 2017: 149–175.
75. Rešetar, Milan. 1919. Predgovor. Gundulić, Ivan. *Djela Giva Frana Gundulića*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 1–104.

76. Secchieri, Filippo. 1995/2017. Licchtenbergov nož, fantastika i književna teorija. Prev. Tatjana Peruško. U: Peruško (ur.) 2017: 299–319.
77. Slabinac, Gordana. 1996. Fantastični impuls moderne književnosti. U: *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 107–141.
78. Stojan, Slavica. 2003. *Vjerenice i nevjernice: žene u svakodnevicu Dubrovnika (1600–1815)*. Dubrovnik – Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesni znanosti – Prometej.
79. Stojan, Slavica. 2014. Turkinja Fakre – usmenoepska poetika. U: *Dubrovnik ponovljen Jakete Palmotića Dionorića*. Prir. Slavica Stojan. Zagreb – Dubrovnik: HAZU – Zavod za povijesne znanosti, 86–93.
80. Tatarin, Milovan. 2003. *Bludnica i svetica: starohrvatska legenda o Mariji Egipćanki*. Zagreb: Naklada Ljevak.
81. Tatarin, Milovan. 2010. Uskraćeni užitak: o spolnim zabranama u hrvatskoj srednjovjekovnoj i ranonovovjekovnoj književnoj kulturi. U: Krešimir Mićanović (ur.) 2010. *Povijest hrvatskoga jezika. Književne prakse sedamdesetih. Zbornik radova 38. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet – Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste, 223–255.
82. Todorov, Tzvetan. 1970/2017. Definicija fantastičnog. Prev. Vanda Mikšić. U: Peruško (ur.) 2017: 33–49.
83. Tomasović, Mirko. 2010. Torquato, Tasso. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 4: S–Ž. Gl. ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 275–276.
84. Vax, Louis. 1979/2017. Priroda fantastičnog. Prev. Vanda Mikšić. U: Peruško (ur.) 2017: 49–77.
85. Zgorzelski, Andrzej. 1984/2017. Tipologija fantastične književnosti: neke nadžanrovske razlike. Prev. Saša Drach. U: Peruško (ur.) 2017: 111–121.

POPIS TABLICA

Tablica 1. Žene ratnice	77
Tablica 2. Démonski ženski likovi	78
Tablica 3. Dobre vile	79

Romantično-fantastične junakinje u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća

Sažetak

U korpusu baroknih književnih djela odabranih za ovaj rad nalaze se dva povijesna viteško-junačka epa – Gundulićev *Osman* i Dionirićev *Dubrovnik ponovljen*, te pet Palmotićeve melodrama, od kojih dvije nastaju na tematskoj podlozi iz grčke mitologije (*Ipsipile* i *Captislava*), jedna na temelju pripovjednog izvora iz 12. stoljeća i stare dubrovačke predaje (*Pavlimir*), zbog čega se atribuiraju kao pseudopovijesna, a druge dvije (*Armida* i *Alčina*) nadahnute su dvama talijanskim renesansnim epovima – Tassovim *Oslobođenim Jeruzalemom* i Ariostovim *Bijesnim Orlandom*. U svim djelima ovoga istraživanja očituje se tassovska barokna poetika. Povijesna tematika okružena je kvazipovijesnim i romantičnim epizodama, čak i eshatološkim prizorima, u fabulu ulaze različiti tematski sadržaji; radnja je vjerojatna u kontekstu djela jer se egzistencija fantastično oblikovanih likova i pojava ne propituje, a istovremeno je i čudesna, čime se na tematskoj razini ispunjava poetička norma ranog seicenta i postiže temeljna funkcija baroknog teksta – proizvodnja *meraviglie*.

Temeljni istraživački koncept ovoga rada analiza je romantično-fantastičnih junakinja u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća koje u nekoj mjeri posjeduju otklon od norme i oblikovani su kao nositelji nadnaravnih moći, a kao polazište se koriste teorije fantastike i fantastičnoga. Na početku se nudi sustavan i jezgrovit pregled značajnijih promišljanja o fenomenu fantastike i fantastičnoga, iz kojeg proizlaze tri moguća određenja: fantastika kao žanr, pripovjedni modus ili ontološka dominanta, odnosno impuls kojim se zahvaća sve što nije mimetičko, od čudovišta do metafore. Nakon toga se na oblikovanje ženskih likova nastoji primijeniti teorija fantastike i fantastičnoga francuske autorice I. Bessière, što dovodi do zaključka da su takvi likovi uvelike preuzeti iz različitih slojeva kulturne tradicije i zasnovani u maskulinoj perspektivi, a moguće ih je razvrstati u tri skupine: žene ratnice, koje utjelovljuju legendarne Amazonke, demonske ženske likove, čija djela nastaju u dosluhu sa Sotonom, i dobre vile, koje su redovito izvršitelji Božje volje. Uočava se ambivalentna slika žene kojoj se uzrok može tražiti u sedamnaestostoljetnom zagovaranju kršćanske svjetonazorske koncepcije, zbog koje se nekršćanski likovi prikazuju kao demonski, a kršćanski, njima antitetički, kao utjelovljenje najviših moralnih vrijednosti.

Ključne riječi: ženski lik, fenomeni fantastike, barok, mizoginija, rodne uloge

Romantic-fantastic heroines in Dubrovnik literature of the 17th century

Summary

In the corpus of baroque literary works which have been selected for this work, there are two historical knightly-heroic epics – *Osman* by Gundulić and *Dubrovnik ponovljen* by Dionorić, as well as five melodramas by Palmotić. Two of the melodramas are based on themes from Greek mythology (*Ipsipile* and *Captislava*); one is based on a narrative source from the 12th century and an old Dubrovnik folktale (*Pavlimir*), which is why it has been attributed as pseudo-historical; and the other two (*Armida* and *Alčina*) are inspired by two Italian Renaissance epics – Tasso's *Oslobodeni Jeruzalem* and Ariosto's *Bijesni Orlando*. Tasso's baroque poetics is evident in all parts of this research. Historical themes are surrounded by quasi-historical and romantic episodes, and even by eschatological scenes. The plot includes various thematic contents; the action is probable in the context of the work because the existence of fantastically shaped characters and phenomena is never questioned. At the same time, it is miraculous, and therefore fulfils the poetic norm of the early seicento and achieves the basic function of a baroque text – the production of *meraviglia*.

The basic research concept of this paper is the analysis of romantic-fantastic heroines in Dubrovnik literature of the 17th century who have, to some extent, deviated from the norm and are shaped as bearers of supernatural powers, using theories of fantasy and fantastic as a starting point. At the beginning, a systematic and concise overview of significant reflections on the phenomenon of fantasy and fantastic is offered, from which three possible definitions emerge: fantasy as a genre, narrative mode or ontological dominant, i. e. an impulse that captures everything that is not mimetic, from monsters to metaphors. After that, the theory of fantasy and fantastic by the French author I. Bessière is applied to the formation of female characters, which leads to the conclusion that such characters are largely taken from different layers of cultural tradition and are based in masculine perspective. They can be classified into three groups: warrior women, who are embodied by the legendary Amazons; demonic female characters, whose works are created in collusion with Satan; and good fairies, who are regularly executors of God's will. There is an ambivalent image of a woman whose cause can be sought in the seventeenth-century advocacy of the Christian worldview, which is why non-Christian characters are portrayed as demonic, and Christian (antithetical to non-Christians) as the embodiment of the highest moral values.

Key words: female character, phenomena of fantasy, baroque, misogyny, gender roles