Junakinje i junaci u tragikomedijama Junija Palmotića

Brekalo, Darija

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:131:472058

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**

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

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

JUNAKINJE I JUNACI U TRAGIKOMEDIJAMA JUNIJA PALMOTIĆA

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Darija Brekalo

Zagreb, 2023.

Mentorica

Izv. prof. dr. sc. Ivana Brković

Sadržaj

1. Uvod ... 1
2. Palmotićev dramski opus u svjetlu dosadašnjih istraživanja ... 3
2.1. Palmotićeva tragikomedija i dubrovačka barokna književnost – korpus i pitanje žanra ... 3
2.2. Svjetonazor i ideologemi ... 7
2.3. Odjeci renesansne ljubavne lirike i barokni platonizam u Palmotićevim tragikomedijama ... 9
2.4. Stih i stil Palmotićevih tragikomedija ... 11
2.5. Palmotićevi dramski likovi kao predmet istraživanja ... 13
3. Polazišta rodne teorije ... 17
3.1. Rod i rodne uloge ... 17
3.2. Ženskost i muškost u ranom novom vijeku – stereotipi i ideali ... 19
3.2.1. Lica i naličja ženskosti ... 19
3.2.2. Ideali muškosti ... 22
4. Pristup analizi dramskog lika ... 27
5. Junakinje i junaci tragikomedija Junija Palmotića ... 31
5.1 *Elena ugrabjena* ... 31
5.1.1 Elena ... 32
5.1.2 Paris ... 35
5.2 *Ipsipile* ... 38
5.2.1 Ipsipile ... 39
5.2.2 Jazon ... 43
5.3 *Alčina* ... 45
5.3.1 Alčina ... 46
5.3.1 Ruđer ... 50

5.4 *Armida* 53
5.4.1 Armida 53
5.4.2 Rinaldo 56
5.5 *Captislava* 58
5.5.1 Captislava 59
5.5.2 Gradimir i Bojnislav 62
5.6 *Danica* 66
5.6.1 Danica i Jerina 66
5.6.2 Matijaš i Hrvoje 69
5.7 *Pavlimir* 72
5.7.1 Margarita i Sniježnica 72
5.7.2 Pavlimir 76
6. Zaključak 79
7. Literatura 83
Sažetak 87
Summary 88

1. Uvod

Dubrovački književnik Junije Palmotić (1607–1657) djeluje u prvoj polovici 17. stoljeća u vrijeme hrvatskog književnog baroka. Književni rad započinje poezijom te u mladim danima najprije sklada pjesme s naglašenom folklorno-narodnom intonacijom, zatim pjesme ljubavne tematike da bi se s vremenom započeo sve više okretati nabožnoj tematici. Od njegova religioznog stvaralaštva značajna su četiri manja djela: *Sveta Katarina od Sijene*, *Vrhu porođenja Gospodinova*, *Pjesni od maloga oficija sv. Benedikta* i jedna himna u slavu svetoga Kuzme i Damjana, zaštitnika otoka Lastova. Poeziju piše na latinskom kao i na materinjem jeziku kojeg najčešće naziva „slovinskim“. Palmotić se okušava i u pisanju šaljivih pjesama kakve su u njegovu gradu bile uobičajene i koje su ponekad znale biti povod i međusobnim obračunavanjima među autorima. U tom duhu sačuvana je i njegova šaljivosatirična poema *Gomnaida.* Pred kraj života bavio se prijevodom epa *Christias* talijanskog pisca Girolama Vide. Taj ep bio je djelo koje je Palmotić smatrao najvažnijim u životu, a tiskan je posthumno (usp. Bogišić, 1968: 128–130). Najznačajniji dio njegova književnog rada su drame kojima će se baviti i ovaj diplomski rad. Sa svojih četrnaest sačuvanih drama (*Došastje od Enee k Ankizu ńegovu ocu*, *Atalanta*, *Andromeda*, *Pavlimir*, *Armida*, *Elena ugrabjena*, *Akile*, *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*, *Danica*, *Alčina*, *Lavinija*, *Captislava*, *Bisernica*, *Ipsipile*), Palmotić je najplodniji dramatičar ne samo dubrovačke nego i cjelokupne starije hrvatske književnosti (usp. Novak, 2000: 224). Uz spomenute drame sačuvane su i tri kraće dramske scene: *Glas*, *Kolombo* i *Gosti grada Dubrovnika*. Palmotić se navodno bavio i komediografskim radom, ali od tog rada nažalost ništa nije sačuvano.

Palmotićeve drame obilježile su dubrovačku književnost 17. stoljeća zbog čega je među suvremenicima uživao veliku slavu i ugled. Nakon njegove smrti više je autora sastavljalo pjesme njemu u čast (među ostalima, brat Džore, Jaketa Palmotić Dionorić i Nikolica Bunić), a u 18. stoljeću i Đuro Ferić (usp. Vekarić, 2013: 61). U 19. stoljeću postaje poznat i izvan Dubrovnika što potvrđuju činjenice da je dobio ulicu u centru Zagreba i da je *Pavlimir* ušao u gimnazijski nastavni program. Književni povjesničari će se pak već u tom stoljeću početi prema njemu kritički izjašnjavati pripisujući njegovim djelima manjak originalnosti te tijekom 20. stoljeća njegov ugled postupno blijedi, a njegovo ime pada u zaborav. Premda Palmotić više ne uživa status koji je imao u prošlosti, njegov dramski rad je unutar struke prihvaćen kao krucijalan za razvoj dubrovačke tragikomedije (usp. Brković, 2008b: 179–181).

Predmetni korpus ovog diplomskog rada čine upravo drame Junija Palmotića. Konkretnije, odabrana je polovica njegova opusa što čini idućih sedam drama: *Elena ugrabjena, Ipispile, Alčina, Armida, Captislava, Danica* i *Pavlimir.* Palmotićeve su drame relativno često bile predmet istraživanja, a pristupalo im se, kako će se pokazati iz različitih aspekata. No uočeno je da nema zasebne studije koja bi se bavila tim djelima iz rodne perspektive, što je bila motivacija za pisanje ovog rada. Uviđajući da je većina diplomskih i znanstvenih radova koji se bave problematikom roda u starijoj hrvatskoj književnosti usredotočena gotovo isključivo na ženske likove, u ovome radu uzet će se u obzir i muški likovi te će se nastojati osvijetliti oblikovanje i junakinja i junaka Palmotićevih drama. Stoga se kao istraživačka hipoteza diplomskog rada postavlja iduće: protagonisti u Palmotićevim dramama oblikovani su prema konvencijama žanra tragikomedije i ujedno odražavaju ranonovovjekovni patrijarhalni svjetonazor i s njime usklađene rodne uloge. To će se nastojati dokazati uz metodološki oslonac što ga čini s jedne strane rodna teorija, a s druge analiza lika utemeljena na suvremenoj teoriji drame. Na temelju ta dva polazišta, uzimajući u obzir žanrovske konvencije dubrovačke tragikomedije u 17. stoljeću, u analizi će se pokazati u kojoj su mjeri protagonisti i protagonistice u Palmotićevim dramama zacrtani stereotipima i idealima ženskosti i muškosti, povezanima s uvriježenim rodnim ulogama u ranom novom vijeku.

2. Palmotićev dramski opus u svjetlu dosadašnjih istraživanja

Za drame Junija Palmotića može se reći da su često pobuđivale interes u književnoj historiografiji, o čemu svjedoči razmjerno iscrpan broj studija. Znanstveni interes za Palmotića može se pratiti od 19. stoljeća, kad je Armin Pavić objavio studiju *Historija dubrovačke drame* (1871) i kritičko izdanje njegovih djela u SPH (1882, 1883). Najopsežniju monografiju koja je posvećena Palmotićevu dramskom korpusu i objavljena pod naslovom *Die Dramen des Junije Palmotić* (Wiesbaden, 1973) napisao je njemački kroatist Winfried Potthoff. On detaljno analizira sve Palmotićeve drame iz formalističke, žanrovske perspektive i uspostavlja kronologiju njihova nastanka te opisuje njihovu radnju, teme, konstrukciju, motive, govor i dr. Talijanska slavistica Fedora Ferluga Petronio o Palmotićevim je dramama 1990-ih objavila dvije knjige: *Fonti greco-latine nel teatro di Junije Palmotić* (Padova, 1990), koja je na hrvatskom objavljena pod naslovom *Grčko-latinski izvori u Junija Palmotića* (Rijeka, 1999), i *Fonti italiane e slave nel teatro di Junije Palmotić* (Udine, 1992), koja je, zajedno s prijevodom studije iz 1990. objavljena u knjizi *Grčki, latinski, talijanski i hrvatski izvori u dramskim djelima Junija Palmotića*. U njima autorica nastoji detektirati sve strane i domaće izvore kojima se Palmotić služio pri pisanju svojih drama i ukazati na kojim mjestima se od njih udaljio. Palmotićev dramski opus bio je predmetom i problemskih rasprava čitava niza istraživača, među kojima i Ivana Milčetića (1890), Rafe Bogišića (1956, 1968, 1995), Petra Kolendića (1957), Pavla Pavličića (1975, 1993), Josipa Torbarine (1977), Slobodana Prosperova Novaka (1979), Franje Šveleca (1989), Svetlane Stipčević (1991), Divne Mrdeže Antonine (1993), Bojana Đorđevića (1994), Mire Muhoberac (1998), Nikole Batušića (1999), Ivane Brković (2008). One otkrivaju glavne preokupacije istraživača od 19. stoljeća nadalje. Budući da čine polazišta za razmatranje nove istraživačke perspektive u ovom radu, sljedeća poglavlja sažeto ukazuju na njihov sadržaj.

2.1. Palmotićeva tragikomedija i dubrovačka barokna književnost – korpus i pitanje žanra

Kad je riječ o sačuvanom korpusu Palmotićevih drama, radi se o četrnaest tragikomedija: *Došastje od Enee k Ankizu ńegovu ocu*, *Atalanta*, *Andromeda*, *Pavlimir*, *Armida*, *Elena ugrabjena*, *Akile*, *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*, *Danica*, *Alčina*, *Lavinija*, *Captislava*, *Bisernica* i *Ipsipile*. Kronologiju njihova nastanka uspostavlja Potthoff, pri čemu izdvaja tri razdoblja. Prvo razdoblje traje do 1634. godine i u njega ubraja iduće drame: *Došastje od Enee k Ankizu ńegovu ocu*, *Atalanta, Ipsipile, Armida, Pavlimir, Andromeda.* Srednje razdoblje zahvaća drame *Elena ugrabjena, Akile* i *Natjecanje Ajača i Uliksa za oružje*

Akilovo, a traje do 1639. Posljednje razdoblje traje do 1644. godine i za vrijeme njega nastaju drame *Danica, Alčina, Lavinija, Captislava* i *Bisernica*.

Za korpus drama nastalih u Dubrovniku tijekom sedamnaestog stoljeća, u koje se ubrajaju i drame Junija Palmotića, književni povjesničari koristili su različite žanrovske termine. Pavao Pavličić u članku „Žanrovi hrvatske barokne književnosti“ (1979) ističe da se u hrvatskoj baroknoj književnosti javljaju četiri osnovna žanra: ep, lirika, melodrama i poema. Za ep i liriku navodi da su preuzeti iz prethodnih razdoblja i značajno izmijenjeni u odnosu na ta razdoblja, dok za melodramu i poemu smatra da nastaju u vrijeme baroka (usp. Pavličić, 1979: 9–10). Prema Pavličiću, Palmotićeve drame pripadaju žanru melodrame, koja nastaje koncem šesnaestog stoljeća i predstavlja nastojanje što potpunije obnove žanra klasične tragedije, pri čemu se obnova očituje na dvije osnovne razine: na razini radnje i razini strukture. Na razini radnje obnova je vidljiva u izboru teme jer je tema uvijek događaj koji je od presudne važnosti za odabranu zajednicu, a sudbina svih likova ovisit će o sudbini i odlukama protagonista. Navodi da se za teme u početku uzimaju antički sadržaji koji se kasnije zamjenjuju sadržajima iz nacionalne povijesti (usp. ibid: 17). Na razini strukture, obnova grčke tragedije zasnovana je na uvjerenju da su te drame bile barem dijelom pjevane, pa se za talijansku melodramu komponira glazba, a tekst se modificira kako bi mogao biti uglazbljen (usp. ibid: 18). Pavličić je u svojim radovima pretpostavljao i za dubrovačku melodramu da je u njoj glazba bila „funkcionalna“, pa tako u spomenutom članku navodi posljedice koje iz tog proizlaze: pojavljivanje dramaturških nefunkcionalnih prizora čiji je zadatak istaknuti glazbu, pojava simetrije između prizora i unutar pojedinih scena, metrička prilagodba teksta melodrama kako bi se na njega mogla komponirati glazba (usp. ibid).

S Pavličićevim korištenjem termina *melodrama* za dubrovačku dramu sedamnaestog stoljeća ne slaže se Leo Rafolt, koji smatra da je prikladniji termin libretističke drame. S Pavličićem se ne slaže jer drži da termin *melodramma*, iako predstavlja dramski tekst koji će biti podloga kasnijoj glazbeno-scenskoj obradi, upućuje prije svega na svoju „glazbenu komponentu“ i da se bez te komponente teško uopće može tumačiti. On objašnjava da je taj naziv, umjesto kojeg se na naslovnicama tiskanih talijanskih libreta od polovice 17. sve do ranog 19. stoljeća ponekad koriste i nazivi *dramma per musica*, *drama da recitarsi in musica*, *dramma de cantarsi* u potpunosti zavisan o glazbeno-scenskoj izvedbi. Rafolt navodi kako je termin libretističke drame prikladniji za opis hrvatske barokne drame jer su kod Dubrovčana preuzimane talijanske melodrame bile recipirane kao *gluhe opere*, odnosno redovito su pri preuzimanju zanemarivali njihovu glazbenu komponentu. Autor također napominje kako

pojam libretističke drame za korpus dubrovačkih drama tog razdoblja koristi i Zoran Kravar u svojoj monografiji *Das Barock in der Kroatischen Literatur* (usp. 2007: 35–36).

Slobodan Prosperov Novak u studiji *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija* također ističe da je korištenje pojma melodrama pogrešno, objašnjavajući da su talijanska libreta bila pridruživana funkcionalnoj glazbi, dok to kod Dubrovčana nije bio slučaj (usp. 1979: 96). Kako bi izbjegao neadekvatni termin melodrame odlučuje se za pojam tragikomedije. Taj termin prihvaćamo i u ovom diplomskom radu te se u ostatku rada o Palmotićevim dramama govori kao o tragikomedijama.

S obzirom na karakteristične predloške i sadržaj, S. P. Novak upućuje na tri faze talijanske libretistike, odnosno na tri dominantna modela povezana s trima talijanskim kulturnim središtima – Firencom, Rimom i Venecijom – i pokazuje da su svi modeli primjenjivi i na dubrovačku tragikomediju. Iz prve firentinske faze koja je najčešće bila inspirirana antičkom mitologijom Dubrovčani preuzimaju talijanske libretističke tekstove tako da ih prevode doslovno, a reprezentativna dubrovačka djela te faze su *Euridice* Paška Primovića tiskana 1617. i Gundulićeva *Arijadne* tiskana 1633., u oba slučaja radi se o prijevodima libreta istoimenih melodrama Ottavija Rinuccinija, nastalima na prijelazu 16. i 17. stoljeća. U drugoj, rimskoj, fazi tekstovi sve više bivaju inspirirani renesansnom epikom, konkretnije tekstovima Lodovica Ariosta i Torquata Tassa, te Novak ističe da u toj fazi s Palmotićem i njegovim sljedbenicima nastaje novi odnos prema talijanskim libretima, koji se očituje u tome da Dubrovčani počinju mitološke sadržaje preuzimati iz opće literarne riznice. Posljednja libretistička faza, venecijanska, događa se četrdesetih godina sedamnaestog stoljeća pri čemu se napuštaju mitološke i epske teme, što će se kasnije očitovati i u dubrovačkoj drami. U toj fazi javljaju se složeniji zapleti i intrige, a drame su scenski zgušnjenije, za što kao primjer u Dubrovniku Novak navodi Palmotićevu tragikomediju *Captislava* (usp. 1979: 99–101). Rafolt ističe da u trećoj fazi pseudopovijesni materijal počinje dosljednije prodirati u drame, a kao reprezentativne primjere uz spomenutu *Captislavu* navodi i *Danicu*, *Bisernicu* i *Pavlimira* Junija Palmotića, zatim *Ljubicu* Vice Pucića Soltanića, *Sunčanicu* Šiška Gundulića te *Vučistrah* i *Krunoslavu* Petra Kanavelića (usp. 2007: 37). Prodor psedupovijesnih sadržaja u tim dramama očituje se u lokalizaciji njihove radnje na *slovinski* prostor i odlikuje se završnom matrimonijalizacijom (usp. Novak, 1979: 108–110).

U članku „Povijesni prostori u pseudopovijesnim tragikomedijama Junija Palmotića“ (2008) Ivana Brković ističe da je Palmotić najplodniji autor dubrovačkog žanra tragikomedije te da se u njegovu opusu mogu uočiti sve tri faze talijanske libretistike. U ranim djelima, u skladu s prvom firentinskom fazom koristi se klasičnim izvorima, dok je u kasnijim dramama vidljiv utjecaj rimskih i venecijanskih autora. Osim toga, nakon Palmotića ne može se govoriti o daljnjem razvoju žanra tragikomedije jer njegovi sljedbenici ne donose ništa originalno i novo, nego se oslanjaju ili na talijansku libretistiku ili su inspirirani Palmotićevim modelom pseudopovijesne tragikomedije (usp. Brković, 2008b: 182–183).

Palmotićevih četrnaest tragikomedija književni su povjesničari svrstavali u tri, rjeđe u četiri žanrovski specifične skupine, a kriterije klasifikacije uspostavljali su s obzirom na predloške tih drama i njihove teme. Jedan od prvih književnih povjesničara koji je nastojao kategorizirati Palmotićeve tragikomedije bio je Armin Pavić koji je smatrao da prvu skupinu čine drame u kojima Palmotić dramatizira pojedine epizode iz Vergilija, Ovidija, Ariosta i Tassa, drugu skupinu čine one koje dramatiziraju grčke priče, zapravo mitove, a u treću skupinu Pavić ubraja drame koje temu uzimaju iz „narodne historije“ (usp. 1871: 115). Branko Vodnik u svojoj književnoj povijesti iz 1913. razlikuje klasičnomitološke tragikomedije, romantičke tragikomedije, narodne romantičke tragikomedije, a u posebnu kategoriju stavlja *Pavlimira* (usp. 1913: 182–184). U skladu s klasifikacijom dubrovačke tragikomedije koju je na temelju tri dominantna talijanska modela razradio S. P. Novak (1979: 99–101), Divna Mrdeža Antonina dijeli Palmotićev dramski opus na tri područja: klasični tematski krug, historijske fikcije panslavenske tematike i renesansnu epiku (Ariosto, Tasso) (usp. 1993: 217). Uzimajući u obzir, kao i ostali istraživači, predloške i teme kao kriterij klasifikacije, Fedora Ferluga Petronio u svojim tekstovima ističe tri dominantna tematska kruga, pa razlikuje tragikomedije antičke tematike, viteške te domoljubne tragikomedije (usp. 2008: 163).

Kad je riječ o razmatranju Palmotićevih drama iz perspektive samog žanra, pokazuje se da su one reprezentativne tragikomedije. Rafolt ističe da se tragikomedija kao žanr odlikuje sretnim završetkom kojim se izbjegava smrt, ubojstvo ili nesreća protagonista. Likovi su često tipizirani, nedostaje im dublja psihologija, a stalne teme su ljubavni problemi i konflikti zaljubljenika (usp. Rafolt, 2007: 34). Pavličić tvrdi da u tragikomediji protagonisti, rješavajući svoje intimne probleme, pri čemu se često radi o problemima ljubavne naravi, odlučuju o sudbini zajednice (usp. 1979: 17). Da se teme koje Rafolt navodi kao karakteristične za tragikomediju pojavljuju u dramama Junija Palmotića potvrdio je ranije i Franjo Švelec u

članku „Tragikomički i komički teatar u Dubrovniku XVII. stoljeća“ (1989). On objašnjava da su teme tih tragikomedija uvijek uzvišene, a kao glavne ističe: slavljenje vrline nasuprot nerazboritom životu i slavljenje razboritosti nasuprot strasti, kazne zbog oglušivanja na Božje zapovijedi, nesvjesna ljubav od koje se mora odustati zato što nije suđena ili na neki drugi način unaprijed određena, opčinjenost ljubavlju muškarca visoka roda koja se javlja nasuprot njegovom viteškom pozivu na koji se ne smije oglušiti itd. (usp. 1989: 183). Mrdeža Antonina u tekstu „Slavenske teme prema klasičnima u melodramskim tekstovima Junija Palmotića“ (1993) pokazuje da je Palmotićevim tragikomedijama, uz obavezni sretni završetak, zajednički element ljubavni zaplet te da će on ovisiti o tome kojem tematskom krugu određena tragikomedija pripada. U dramama mitološke tematike Palmotić će izmjenjivati mit kako bi dobio ljubavni sukob kojeg prate nesreće i nesporazumi koji se na kraju drame razrješavaju sretno za zaljubljenike. Prema autorici, taj tematski krug karakterizira borba za ljubav vrlinom. U *Armidi* i *Alčini*, odnosno dramama nastalim po uzoru na Tassa i Ariosta, ljubavni zaplet je prikazan kao borba junaka protiv zle ljubavi. Junak je u tim dramama vitez obuzet neprimjerenom ljubavlju prema čarobnici, a njegova ljubav zapravo je rezultat vilinih zlih čarolija. Na kraju se u oba slučaja junak uz pomoć prijatelja uspijeva osloboditi utjecaja lijepe, ali zlobne čarobnice. Kod pseudopovijesnih tragikomedija javlja se sudbinska zaljubljenost junaka visoka roda koja se suočava s ljubavnim nesporazumima izazvanim intrigama (usp. Mrdeža Antonina, 1993: 220 –221). Mrdežu Antoninu zanimalo je i kako se ostvaruje ljubavni sukob na razini stila. Zaključuje da se u pseudopovijesnim dramama i dramama mitološke tematike zaljubljenici izražavaju riječima povišenog, svečanog tona kako bi naglasili čistoću svog ljubavnog odnosa, dok su u *Armidi* i *Alčini* ljubavni iskazi ispunjeni strašću, emocijama i tjelesnim doživljajem ljubavi. Ona naglašava da se Palmotić u prolozima tih dviju drama jasno ograđuje od takva „grešna“ shvaćanja ljubavi jer se ono protivi njegovu svjetonazoru (usp. ibid: 222).

2.2. Svjetonazor i ideologemi

Uviđajući da Palmotićeve tragikomedije, u skladu sa spomenutim žanrovskim odredbama, preko ljubavnih zapleta i raspleta i eksplicitnih iskaza, otkrivaju društvena, vjerska i politička značenja, proučavatelji Palmotićevih drama bavili su se i svjetonazorom i ideologemima. Mrdeža Antonina uočava da se u njima provlači kršćanski svjetonazor putem promicanja kršćanskog poimanja vrline, odnosno vrijednosti dobrote, poniznosti i poslušnosti te osuđivanja nepokoravanja Božjoj volji i grešne ljepote (usp. 1993: 224). Nadalje, razmatra

postupak kristijaniziranja motiva u Palmotićevim dramama u svim trima tematskim krugovima. U tekstovima s temama iz antičke mitologije uočava da Palmotić čini pomak prema kršćanskom poimanju Boga te da tako oživljava antičke mitove samo površno, radnjom i likovima, a ostatak je podvrgnut kršćanskom idejnom svjetonazoru. U tekstovima s temama iz renesansne epike izravno se sukobljavaju kršćanski i nekršćanski (imaginarni) svijet premda se ne radi o dubljim svjetonazorskim konfliktima nego su sukobi tu čisto da udovolje zahtjevima barokne tragikomedije. U pseudopovijesnim tragikomedijama kristijanizacija se ostvaruje fantastičnim elementima, pa se tako pojavljuju npr. likovi božanskih poslanika poput vilenice Sjevernice u *Captislavi* koja pokreće zbivanja drame i pomaže u ostvarivanju sretnog raspleta. Radnju pokreću i predstavnici paklenih sila poput Tmora, Sniježnice i Strmogora u *Pavlimiru* koji nastoje spriječiti nastanak Dubrovnika i širenje kršćanstva. Autorica zaključuje kako je Palmotićevo naglašavanje kršćanskih stavova u dramama produkt tadašnjeg posttridentskog vremena duhovne obnove i vizija kršćanskog oslobođanja od Turaka (usp. 1993: 224–226). Uz kršćanski svjetonazor kod Palmotića može se povezati pojam vrline. Vrlina je u njegovim tragikomedijama ili shvaćena kao kršćanska vrlina ili je važna za razrješavanje ljubavnog sukoba, a najčešće se zapravo radi o miješanju tih dviju komponenti. Obično se vrlina odnosi na protagoniste određene drame, pri čemu kršćanska vrlina često interferira s idejom viteške vrline i galantnog odnosa prema ženi. S tim u vezi zanimljivo je da u dvjema Palmotićevim dramama, *Armidi* i *Alčini*, muški likovi gube vrlinu zbog svog razbludnog života (usp. ibid: 219–223).

U Palmotićevim tragikomedijama vrlina je, osim s kršćanskim svjetonazorom, povezana i s drugim dvama istaknutim ideologemima, domoljubljem i aristokratizmom. Švelec ustvrđuje da Palmotić piše svoje drame kako bi slavio Dubrovnik i dubrovačku slobodu. Navodi da je u njima prikaz Dubrovnika idealiziran, lišen ikakvih uobičajenih životnih problema, te da predstavlja Dubrovnik kao svijet u kojem vladaju vrline junaštva, ljubavi i vjernosti koje su povremeno ugrožene napadima neprijateljskih vladara, ali ti neprijatelji nikad ne uspiju pobijediti (usp. Švelec, 1989: 183). Rafo Bogišić u članku „Palmotićeve drame u svom vremenu“ (1956) objašnjava da u vrijeme kad Palmotić stvara svoja djela u Dubrovniku vlada isključivo vlastela koja sudbinu Republike veže sa svojom sudbinom te da u tadašnjem Dubrovniku prevladava aristokratski svjetonazor prema kojem narod mora biti skladan i živjeti u miru, a kako bi se taj sklad postigao narod mora slušati svoje gospodare. Takvi nazori će se kod Palmotića, koji je sam pripadao staležu vlastele, očitovati i u tome što su, na tragu „propisana“ društvenog statusa likova u žanru tragikomedije, svi protagonisti njegovih

drama članovi plemićkih i kraljevskih obitelji, radnja se odvija na dvorovima, a vrline njegovih protagonista proizlazit će iz činjenice da su plemenite krvi (usp. Bogišić, 1956: 77). Branko Letić pak navodi da se Palmotić, jer je bio aristokrat i pripadnik vladajućeg staleža, protivio svemu novome što bi promijenilo način života u Dubrovniku, te da je u svojim djelima nastojao opravdati društveni poredak koji je vladao još od postanka Dubrovnika, navodeći da je grad čestit ako njime upravljaju „izabrani“ odnosno plemići (usp. 1982: 119).

Proučavajući Palmotićeve pseudopovijesne tragikomedije, Brković u njima uočava prisutnost slovinstva, odnosno ilirskog ideologema. Ilirski ideologem artikulira se u Palmotićevim dramama na više načina, a jedan od njih je isticanje slavenskog podrijetla protagonista, pa se tako primjerice u *Pavlimiru* za glavnog junaka navodi da je unuk slavenskoga kralja Radoslava (usp. Brković, 2008b: 189). Na ilirski ideologem upućuje i koncept slovinskog prostora koji prezentira Palmotić. Prema autorici, slovinski prostor prema njemu čini narod koji se prostire „od Adrije bistra mora / do ledena mora okolo“ (*Pavlimir*, III, 15, 3644–3645). Taj prostor podrazumijeva ideju zajedništva koje je utemeljeno na jeziku i uključuje niz političkih zajednica, tj. država. Na slovinstvo će upućivati i osobna imena likova. Tako se u njegovim pseudopovijesnim tragikomedijama pojavljuju imena poput Tmora, Srđa, Brgata koja aludiraju na uži prostor dubrovačke okolice, zatim imena poput Čemernice, Toplica, Zelengore i drugih koja upućuju na srpski i bugarski prostor. Imena kod Palmotića mogu biti motivirana i slavenskim sufiksima *–slav* ili *–mir* što je vidljivo u imenu Pavlimira i imenima njegovih prijatelja (usp. ibid: 191). Nadalje Brković objašnjava kako se u *Captislavi* i *Bisernici slovinstvo* pojavljuje kao temeljna ideja koja se posreduje preko mnogih motiva i tema, a što se očituje prije svega u iskazima vjerodostojnih govornika, za što se kao primjer navodi prolog personificirane Slave u kojem se slavi zajedništvo „slovinskog jezika“. Narodi koje Palmotić određuje kao slovinske u njegovim dramama imaju zajedničke osobine pa će se o njima govoriti kao o „bojnim Slavenima“, njih odlikuje ratnička slava (primjer toga je Captislava, lik žene ratnice odnosno „slovinske Amazone“), njihova vjera će biti kršćanska, a jedan od njihovih običaja otmica djevojaka (usp. ibid: 202–203).

2.3. Odjeci renesansne ljubavne lirike i barokni platonizam u Palmotićevim tragikomedijama

Osim navedenih žanrovskih i tematskih aspekata, jedno od pitanja koje se otvara u istraživanjima jest i naslijeđe poetike renesansne ljubavne lirike u Palmotićevim dramama. Tako Pavličić u članku „Petrarkistički elementi u hrvatskoj baroknoj poemi, melodrami i epu“ (1975) pokazuje na koje se načine ostvaruju petrarkistički elementi u djelima hrvatske

barokne književnosti, a kao primjer, među ostalima, uzima i Palmotićeva *Pavlimira*. Vrijedi napomenuti da se u vrijeme kad on piše članak cjelokupna ljubavna lirika još atribuirala kao petrarkistička, pa Pavličić, referirajući se na petrarkističku liriku, zapravo misli na renesansno ljubavno pjesništvo u cjelini. Tako kao jedan od elemenata u hrvatskim baroknim djelima za koji je očito da je inspiriran renesansnom ljubavnom lirikom navodi opis ženske ljepote. Jasno je da su opisi ženske ljepote petrarkistički po onome što autori naglašavaju u njezinu liku, pa će se tako spominjati kosa, oči, usta, osmijeh i glas žene, a nekad i njezin hod. Petrarkistički je i redoslijed kojim opis teče, uvijek se radi o opisu odozgo prema dolje. Autor napominje da je u Palmotićevim dramama i muška ljepota opisana na gotovo jednak način kao i ljepota žene u petrarkističkoj poeziji, a ističe i da će u baroknim djelima opis ljepote često biti samo povod da se raskrinka, tj. ona će se prikazivati samo da bi se kasnije ustvrdilo da je pogubna za ženu kojoj je ljepota jedina vrlina koju posjeduje, a u tom slučaju je ljepota te žene pogubna i za muškarca koji je zaljubljen u nju (usp. Pavličić, 1975: 68). Osim opisa ljepote, petrarkistički element je i opis djelovanja koje ljepota ima na one koji ju promatraju. Ljubav prema ženi ili muškarcu nastaje trenutno, a pojavljuje se kao izravna reakcija na ljepotu nečijeg stasa, glasa, očiju i dr. Dakle, ljubav se događa u istom trenutku kad osoba postane svjesna nečije ljepote ili čim ju ugleda. Opis ljubavi također je petrarkistički pri čemu je ljubav za zaljubljenike izvor muke i težnja približavanja voljenoj osobi. Neostvarivost željene ljubavi koja uzrokuje patnju zaljubljeniku pojavljuje se i u hrvatskim baroknim djelima pri čemu kao primjer Pavličić navodi ljubav koju vilenica Sniježnica osjeća prema Pavlimiru. Nadalje uočava kako se Palmotićevi zaljubljeni likovi redovito ponašaju potpuno petrarkistički, obuzeti su ljubavlju prema kojoj ravnaju svoje postupke, što utječe na radnju same drame (usp. ibid: 60–64). Kao posljednji element navodi petrarkističku elokvenciju, koja se otkriva u figuralnom govoru, odnosno u figurama kao što su antiteza, parovi riječi, polisindetska i asindetska nabrajanja. Takva se elokvencija u baroknim tragikomedijama najčešće ostvaruje u razgovorima protagonista s povjerenicima i u ljubavnim očitovanjima (usp. ibid: 67). Dunja Fališevac ističe da je Palmotić, osobito u drami *Pavlimir*, koristio diskurs renesansne ljubavne poezije i kako bi promovirao aristokratsku ideologiju, odnosno da su se njegovi petrarkistički ljubavni monolozi znali proširivati u svrhu zastupanja ideje o državi čija se sreća temelji na ljubavi i braku staleški ravnopravnih parova (usp. 2007b: 172).

Osim odjeka renesansne ljubavne lirike, u tragikomedijama Junija Palmotića uočavaju se utjecaji baroknog platonizma, o čemu piše Potthoff u članku „Barokni platonizam u dubrovačkoj književnosti“ (1976). On navodi da je barok jedino razdoblje u povijesti

književnosti u kojem se javlja puna primjena platonizma te da se utjecaj platonovske filozofije može uočiti kod svih autora dubrovačkog baroka, kao i u svim književnim vrstama (usp. 1976: 60–61). Smatra da su u baroknoj drami platonovski motivi više zastupljeni nego u ostalim vrstama jer su drame bile sklone obrađivati temu vladarske kreposti koja je kod Palmotića bila usmjerena na odgoj mladog plemstva. Potthoff definira barokni platonizam kao „primjenu platonovske filozofije i platonovskog nazora na svijet u najširem smislu riječi (slika svijeta) kao takvog sistema u baroknoj književnosti koji služi izražavanju misaonih i tipičnih za barok izražajnih modela“ (ibid: 62). Platonizam se u baroku pojavljuje u nekoliko oblika. Autor prvo objašnjava kako se ostvaruje u tekstovima s ljubavnom tematikom, pa navodi da se pojavljuju motivi antitetičke, nadosjetilne ili metafizičke ljubavi kao ljubavi prema duši, motivi preobrazbe i sjedinjavanja te motiv ljubavi koja predstavlja spoznavanje idealne stvarnosti. Objašnjava da se u *Alčini* događa preobrazba putem ljubavi gdje je sam zaljubljenik mrtav, živi u ženi u koju je zaljubljen, a slična situacija, navodi, javlja se i u *Armidi*. U tim dramama se također pojavljuje motiv lažne ljubavi koja rezultira gubitkom ljudske slike (usp. ibid: 62–64). Kad je riječ o ljepoti, Potthoff u *Armidi* uočava motiv poimanja ljepote kao odraza nadzemaljskoga, a u *Došastju od Enee k Ankizu ńegovu ocu* primjećuje kritiku izvanjske ljepote postignute kićenjem jer se takva ljepota smatra lažnom. Osim motiva koji se pojavljuju na ljubavnom planu drame, autor naglašava i neke druge motive koji imaju platonovsku osnovu poput poremećaja poretka svijeta koji izaziva antagonist u radnji drama kao što su *Andromeda*, *Bisernica* i *Elena ugrabjena*. Platonovski je i motiv prevladavanja požude putem razuma, borbe između tijela i duha, koja može čak rezultirati neprijateljstvom prema tijelu, što se događa primjerice u drami *Alčina* (usp. ibid: 66–68). Usto Potthoff platonovski utjecaj u Palmotićevim dramama prepoznaje u motivima koji su povezani s državom, vlasti, načinima upravljanja, vladarskim krepostima i dr., a sve to obrađuje Platon u svom znamenitom djelu *Država*. U drami *Došastje od Enee k Ankizu ńegovu ocu* Palmotić će definirati idealnog vladara kao mudrog, vrijednog i izvrsnog, a uputit će i prijekor ženama smatrajući da one mogu ugroziti ravnotežu države. U *Akilu* i *Laviniji* Palmotić će prekoravati vladara koji zanemaruje kreposti, a u *Pavlimiru* će se glavni lik sam prekoravati zbog istog razloga (usp. ibid: 68–70).

2.4. Stih i stil Palmotićevih tragikomedija

Povrh navedenoga, Palmotićeve tragikomedije proučavale su se i iz perspektive oblikovanja stiha i metrike. Konkretno, analizom stiha bavio se Pavličić, koji u članku „Junije

Palmotić i metričko stanje hrvatske barokne književnosti“ (1993) navodi činjenicu da više od devedeset posto stihova koje je Palmotić napisao čine osmerci. Zanimalo ga je zašto je tomu tako i kojim se još stihovima Palmotić koristio u svojim dramama te koja je njihova metametrička funkcija. Uočava da je razlika između Palmotićevih metrički najšarolikijih i najjednoličnijih drama vrlo mala, kao i to da je u pojedinim dramama skoro pa odsutna bilo kakva varijacija stihova za što kao primjer navodi dramu *Natjecanje Ajača i Uliksa za oružje Akilovo,* koja se sastoji većinom od osmeračkih katrena s rimom *abab*, a jedino odstupanje od toga čine šesterački katreni, također s rimom *abab*, za čiju upotrebu Pavličić ne nalazi sistematično objašnjenje. Sistematičnost donekle uspijeva pronaći u uporabi šesteračkog katrena u drami *Elena ugrabjena,* gdje se taj stih koristi za izricanje općih misli, misli koje podsjećaju na poslovice. U istoj drami uočava i peteračke katrene na mjestu gdje se u didaskaliji naglašava da je taj tekst namijenjen pjevanju, a na sličan način se taj stih pojavljuje i u *Danici*. U *Eleni ugrabjenoj* primjećuje polimetričnu sestinu koja se javlja i u dramama *Akile* i *Captislava*. Zaključuje za taj stih da ga Palmotić koristi ili u statičnim, dekorativnim scenama ili kao znak da pjevanje ima važniju ulogu u tekstu. U dramama *Ipsipile* i *Armidi* autor uočava upotrebu dvostruko rimovanih dvanaesteraca koji se pojavljuju kao samostalne replike ili kao dijelovi drugih replika koje su inače u osmeračkim katrenima (usp. Pavličić, 1993: 13–14). Kao metrički najraznovrsnije Palmotićevo djelo ističe *Došastje od Enee k Ankizu ńegovu ocu*, gdje se uz osmerački katren pojavljuju i šesterački i peteračkI katren, polimetrična oktava i dvostruko rimovani dvanaesterac koji predstavlja jedini stih kojim se služi lik Ankiza. Autor primjećuje da je tijekom vremena metrička situacija u djelima Junija Palmotića postajala sve jednostavnija i da je osmerački katren sve snažnije potiskivao ostale stihove i oblike. Razloge za to nalazi u činjenici da je osmerac u sedamnaestom stoljeću postupno postajao vodeći stih hrvatske književnosti i u Palmotićevoj težnji da odabere semantički neopterećen stih kako bi ostale sastavnice djela bile izražajnije (usp. ibid: 9).

Što se tiče stila i karakterističnih pjesničkih postupaka u Palmotićevu dramskom korpusu, na taj se aspekt, među ostalima, osvrnuo Potthoff u navedenoj studiji *Die Dramen des Junije Palmotić.* U skladu s navedenom kronologijom nastanka tih drama, on za ranije drame navodi da se u njima pojavljuju konvencionalne slike, usporedbe i metafore pri obradi ljubavne tematike, slike i metafore svjetla i tame te uočava općenito malen broj usporedbi i tropa, koji su većinom preuzeti iz područja mitologije i prirode. Barokni stil se u njima očituje u upotrebi figura i postupcima među kojima autor ističe anaforu, paralelizme, pleonazam, antitetičku strukturu redaka i strofa, a napominje i to da je Palmotić sklon udvostručivati atribucije (usp.

1973: 167). U kasnijim dramama ponovno primjećuje figure kao što su akumulacija i antiteza, ali ističe i čestu uporabu animalne metafore. Za sve kasnije drame ustvrđuje da se u njima rabe jednostavne slike, usporedbe i tropi (usp. ibid: 317). Bogišić pak u pogledu Palmotićeva stila primjećuje poslovice i poslovične rečenice koje su folklornog podrijetla pri čemu navodi da je Palmotić u mladosti bio sklon skladati pjesme s naglašenom „folklorno-narodnom" intonacijom, što je utjecalo i na upotrebu narodnih motiva i klišeja u njegovim tragikomedijama (usp. 2007: 148), dok s tim u vezi Letić ističe da Palmotić unosi pučke elemente poput motiva otmice žene ili opisa junaka „na crnom konju" s „vučjom kapom na očima" u svoje tragikomedije kako bi napravio odmak od svojih stranih predložaka (usp. 1982: 135).

2.5. Palmotićevi dramski likovi kao predmet istraživanja

Pregled dosadašnjih istraživanja Palmotićeva dramskog opusa zaokružit ćemo studijama koje se tiču, više ili manje izravno, Palmotićevih dramskih protagonista, a što ujedno čini i uvod u problematiku reprezentacije likova iz rodne perspektive koja je u istraživačkom fokusu ovog rada. Problematike lika, u mjeri u kojoj je to nužno u bavljenju dramskim žanrovima, dotiče se većina proučavatelja Palmotićeva opusa. Tako se primjerice Potthoff, u sklopu svoje iscrpne formalističke analize u spominjanoj studiji *Die Dramen des Junije Palmotić*, u osnovnim crtama osvrće na Palmotićeve protagoniste, nastojeći u svakoj drami izdvojiti glavne i sporedne likove te opisati koja je njihova funkcija u zapletu i raspletu. Međutim, nema zasebne studije koja bi bila posvećena Palmotićevim dramskim likovima, niti studije koja bi se njima sustavno bavila iz rodne perspektive.

No svojevrsne smjernice za takva istraživanja ipak se mogu naći u radovima koji su se bavili tipologijom žena u starijoj hrvatskoj književnosti. Jedan od takvih tekstova jest esejistički intoniran članak Božidara Petrača „Lik žene u hrvatskoj književnosti" (1990), koji se, doduše, ne bavi konkretno Palmotićevim likovima, ali razmatra dominantne ženske tipove iz perspektive tzv. ženskog pitanja i ranonovovjekovnih predodžbi o ženi. Kako napominje, on nastoji ustanoviti kako se govorilo o ženi, njezinoj ulozi, dostojanstvu i pozivu u djelima hrvatske književnosti. Petrač ističe da je do sredine devetnaestog stoljeća prisutna u hrvatskoj književnosti ideja o muškarcu kao ratniku, dok je ideja žene bazirana na muškarčevoj predodžbi, pa se žena s jedne strane prikazuje kao ideal, vjerna družica i majka, a s druge kao grešnica, nevjerna ljubavnica, prevrtljivo stvorenje (usp. 1990: 348–349). Nadalje autor objašnjava da se krajem petnaestog i tijekom cijelog šesnaestog stoljeća u hrvatskoj

književnosti, uz već postojeći idealni tip majke utjelovljene u religioznom pjesništvu u liku Djevice Marije, razvijaju dva ženska tipa koja će uz određene modifikacije dominirati u tom razdoblju. Prvi tip je idealna žena, gospoja i *donna* koji prvotno razvijaju hrvatski petrarkisti, a drugi tip je junačka žena, snažna i uzorna figura koja se žrtvuje za društvenu zajednicu koja je ugrožena. Takav tip žene bio je dominantan u ranonovovjekovnom epici i drami, a prvotno ga uvodi Marko Marulić djelom *Judita* (usp. ibid: 351). U razdoblju hrvatske barokne književnosti Petrač razlikuje tri osnovna ženska tipa. Prvi je tip gospoje, nedostižne žene koji je prisutan zahvaljujući petrarkističkom naslijeđu, drugi tip je lik žene grešnice koja je opasna za muškarca jer ga može navesti na grijeh. Treći tip predstavlja žena pokajnica koja je karakteristična za barokne plačeve. Ona prolazi put transformacije od tipa gospoje, odnosno svjetovnog ideala ljepote do tipa grešnice da bi se na kraju kajala zbog svojih grijeha i nastojala ih okajati kako bi ponovno zadobila Božju milost (usp. ibid: 352). Petrač pri razlikovanju osnovnih skupina ženskih likova hrvatske barokne književnosti zaboravlja spomenuti lik žene ratnice koji je utjelovljen kako kod Gundulića u *Osmanu* u likovima Krunoslave i Sokolice; tako i kod Palmotića u naslovnoj junakinji tragikomedije *Captislava*.

Iz Petračeva članka može se zaključiti da je stav prema ženama u starijoj hrvatskoj književnosti prilično ambivalentan, a isto potvrđuje Fališevac u članku „Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj novovjekoj književnoj kulturi (od XVI. do XVIII. stoljeća)“ (2003) u kojem, pišući iz rodne perspektive, nastoji objasniti kakvi su stavovi o ženama vladali u hrvatskoj književnosti počevši još od srednjeg vijeka i ističe žene koje su sudjelovale u književnom životu kao autorice. Fališevac navodi da je žena u hrvatskoj srednjovjekovnoj kulturi samo objekt i pasivno biće koje je češće okarakterizirano negativno nego pozitivno te da u tom razdoblju prevladava koncepcija o demonskoj ženi koja ima pakt s vragom i koja svojim zavođenjem odvlači muškarca od njegove više svrhe. Jedini pozitivno okarakteriziran ženski lik u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti je lik Bogorodice koji se pojavljuje u marijanskoj lirici, litanijama Gospi i Marijinim čudesima (usp. Fališevac 2003: 113). Autorica dalje objašnjava da s pojavom renesanse dolazi do novog shvaćanja ženskog bića kao uzvišenog, plemenitog i odvažnog, a takvo shvaćanje se počinje odražavati i u religioznoj i u svjetovnoj književnosti (usp. ibid). Nova renesansna koncepcija žene ne briše srednjovjekovnu ideju o ženi kao vražjoj pomoćnici, te Fališevac ističe da u razdoblju baroka koje slijedi dolazi do zaoštravanja ambivalentnog stava do krajnjih granica, pa je s jedne strane žena uzdizana do božanskih razmjera, a s druge je prisutan izrazito negativan stav prema njoj koji je popraćen mizoginim razmišljanjima. U ljubavnoj lirici, osobito u

povijesno-viteškoj epici tog književnog razdoblja žena je hvaljena kao hrabra ratnica i ljepotica, dok je u nekim drugim žanrovima prikazana kao zavodnica i demonska žena koja može navesti muškarca na krivi put. Autorica ističe da lik demonske žene u razdoblju hrvatske barokne književnosti supostoji s likom žene koja je izvor muškarčeve sreće i užitka i navodi Palmotićeve drame kao primjer djela u kojima su prisutni likovi zlih i pokvarenih žena (usp. 2003: 122). Fališevac zaključuje da je dominantna slika žene hrvatske ranonovovjekovne književnosti slika religiozne, djetinjaste i naivne žene koja ne sudjeluje u bilo kojem vidu javnog života, a takva slika je ujedno i sudbina koju je svaka žena na području hrvatskih zemalja tada morala prihvatiti kao svoju (usp. ibid: 137).

Za razmatranje dramskih likova starije hrvatske književnosti zanimljiv je i tekst Lahorke Plejić Poje „Tko doma ne sidi, a tko sidi?“ (2010) u kojem se obrađuje tema putovanja ženskih likova i koji implicira rodnu perspektivu, te ukazuje na patrijarhalne obrasce oblikovanja takve teme i ženskih likova. U članku se navodi da je zbog prisutnosti patrijarhalne kulture u starijoj hrvatskoj književnosti posve jasno da muški likovi putuju. Tako će putovati likovi poput pastira Zorana u *Planinama* Petra Zoranića, četiri muška lika u *Ribanju i ribarskom prigovaranju* Petra Hektorovića, a za sve muške likove koji putuju Plejić Poje zaključuje da se odlučuju na putovanje ili radi vlastite dobiti, gdje se ponekad radi o traganju za identitetom, ili zbog nekog zadatka koji obavljaju u ime zajednice (usp. 2010: 72–74). Što se tiče ženskog putovanja, kao prvi tekst ranonovovjekovne hrvatske književnosti u kojem putuje žena izdvaja se *Robinja* Hanibala Lucića, a njezino putovanje nema funkciju kakvu putovanje obično ima za muške likove, nego ono služi kao kazna kojom će ona okajati svoj grijeh. Za više ženskih likova koji putuju autorica uviđa da su srodnice talijanskih književnih Amazonki. Radi se o Krunoslavi i Sokolici u epu *Osman* Ivana Gundulića, a njima je slična Palmotićeva Captislava. U ta tri slučaja radi se o Amazonkama koje su „pripitomljene“, one ne kreću na svoja putovanja vođene vlastitim interesima niti ta putovanja imaju neku značajnu misiju, nego odlučuju putovati kako bi bile u službi muškarca, a uglavnom se radi o muškarcu u kojeg su zaljubljene (usp. ibid: 79–81). Plejić Poje na kraju svoje analize zaključuje da mali broj ženskih ranonovovjekovnih likova putuje. Za one likove koji putuju uviđa da je to putovanje najčešće dijelom prepriče i da je razlog putovanju uglavnom muškarac. Rezultat putovanja hrvatskih ranonovjekovnih dramskih putnica nikad nije neki vlastiti probitak poput obrazovanja, stjecanja moći, pronalaska ili promjene identiteta ili važan događaj poput osnivanja novog grada (usp. ibid: 84–85).

Nekoliko Palmotićevih ženskih likova dotiče se članak „Judita i druge žene u hrvatskim renesansnim i baroknim književnim djelima“ (2018) Jasminke Brala-Mudrovčić i Željke Štrkalj, koje se, poput Petrača i Fališevac, također bave klasifikacijom ženskih likova. Autorice klasificiraju ženske likove hrvatske književne renesanse i baroka u nekoliko kategorija: žena ratnica, dobra žena, petrarkistička gospoja, bludnica (pokajana i nepokajana) i čarobnica (vještica i vilenica) (usp. Brala-Mudrovčić i Štrkalj, 2018: 497–498). Budući da navedene kategorije, nažalost, nisu razrađene na temelju jasno utvrđenih kriterija i uvjerljive argumentacije ovdje im nije posvećena značajnija pažnja. Od Palmotićevih likova autorice se bave Sniježnicom i Margaritom u *Pavlimiru* i Armidom iz istoimene drame. Sniježnicu prema svojoj klasifikaciji svrstavaju u skupinu čarobnica te navode da se radi o vilenici koja želi spriječiti glavnog protagonista drame u osnivanju grada Dubrovnika. Namjerava ubiti Pavlimira, no u njenom nastojanju dolazi do obrata jer se zaljubljuje u svog neprijatelja i zbog ljubavi prema njemu počinje se kajati zbog svojih grijeha. Suprotnost Sniježnici, koja pripada mitološko-fantastičnom svijetu, predstavlja Margarita koja pripada kršćansko-pastoralnom tematskom svijetu drame. Margarita se u drami predočuje kao nevina, iskrena, prekrasna žena čija je najveća vrlina njezina dobrota. Brala-Mudrovčić i Štrkalj ju svrstavaju u skupinu dobrih žena argumentacijom da Margarita u drami ne djeluje aktivno nego sve prepušta Bogu i samo pasivno čeka kako će se njena sudbina odviti (usp. ibid: 490–491). Za Armidu navode da je slična Sniježnici po borbi protiv kršćana i po tome što se, poput nje, zaljubljuje u svog neprijatelja. Njena ljepota opisana je na petrarkistički način i ona se njom služi kako bi očarala mladića Rinalda i s njim uživala u bludu na otoku Sreće gdje ga odvodi s namjerom da ostanu zajedno do kraja života. Armidu prema svojoj klasifikaciji autorice svrstavaju u skupinu čarobnica, konkretnije ju karakteriziraju kao zlu vilenicu, demonsku ženu koja koristi svoju magiju u sebične svrhe (usp. ibid: 492).

Osvrt na navedene tekstove pokazuje da se tek marginalno bave oblikovanjem Palmotićevih likova. Rodna je perspektiva u njima svedena tek na razinu općenitosti, članci ju impliciraju time što se bave tipologijom ženskih likova. Poglavlja koja slijede nastojat će napraviti korak dalje, prvo uspostavljanjem teorijskog okvira, a onda i analizom Palmotićevih muških i ženskih protagonista iz perspektive oblikovanja idealnog lika žene i muškarca, odnosno ženskosti i muškosti u ranom novom vijeku.

3. Polazišta rodne teorije

Prethodnim poglavljima ukazano je na bitna saznanja koja su donijela dosadašnja istraživanja Palmotićevih tragikomedija provođena iz perspektive žanra i načeta je tema promatranja dramskih likova tih tragikomedija iz rodne perspektive. Budući da se u ovom radu iz te perspektive pristupa analizi Palmotićevih muških i ženskih likova, nužno je objasniti osnovni okvir rodne teorije osvrtom na suvremena sociološka promišljanja, počevši s definiranjem pojma roda.

3.1. Rod i rodne uloge

Kako svakodnevno možemo svjedočiti, u javnom se diskursu pojmovi roda i spola često upotrebljavaju kao istoznačnice, iako to, gledano iz perspektive modernih društvenih i humanističkih disciplina, nisu. Na to upozorava i Nikola Vučić, koji u knjizi *Kritika toksične muškosti* objašnjava da je razlika između roda i spola u tome da je spol status koji je osobi određen njezinim rođenjem, radi se o značajkama koje neku osobu biološki čine ženom ili muškarcem, dok je rod status koji osoba uči i stječe, te su značajke roda ono što je određeno kao muškost ili ženskost u određenom kontekstu (2021: 41). Kao što rod i spol nisu sinonimi, to nisu ni pojmovi muškarca i muškosti i žene i ženskosti. Muškost i ženskost nije utemeljena u biologiji čovjeka nego ju određuje društvo i njezina određenja se s vremenom mijenjaju. Vučić definira muškost ili maskulinitet kao „obrazac društvenog ponašanja ili prakse koji je povezan u datom društvu s položajem muškaraca u rodnim odnosima“ (ibid: 13). S tim u vezi, ženskost ili feminitet uspostavljat će svoje obrasce u suprotnosti s nekim modelom maskuliniteta, jednako kao što će maskulinitet svoje obrasce definirati u suprotnosti s nekim modelom femininiteta. Konkretnije, uz pojam roda vežu se odgovornosti koje muškarci i žene imaju u obitelji, zajednici, na položaju vlasti, u školi, na svom poslu. Drugim riječima, rod određuje uloge koje oba spola imaju u određenoj kulturi i kontekstu (usp. ibid: 43). Sociologinja Branka Galić, koja se problematikom roda bavi iz feminističke perspektive, u članku „Moć i rod“ (2002) piše da su rodne uloge „kod ponašanja, geste i stavovi za svaki rod“ (2002: 228). One se usvajaju procesima socijalizacije, te se prema Galić, ženama pripisuju usluge poput seksa i odgoja djece, dok se muškarcima pripisuju postignuća i ambicije (usp. ibid). Slično tomu, sociologinje Slavica Juka i Ivana Primorac Bilaver u članku „Identitet žene – antropološka i medijska slika“ (2013) navode da se između žena i muškaraca uočavaju povijesne i društvene razlike, pa je tako žena okrenuta obitelji, odnosno unutarnjem području, dok je muškarac orijentiran prema vanjskom području i obnaša različite društvene i

političke uloge (2013: 16). Takva podjela uloga žena i muškaraca potječe još iz političke filozofije Platona i Aristotela. Aristotel je govorio o privatnoj i javnoj sferi, pri čemu je prvenstvo davao javnoj sferi, premda priznaje da jedna bez druge ne mogu postojati. Za ženu, prema Aristotelu, nema mjesta u javnoj sferi jer je ona *mas occasionatus,* odnosno krnji ili nepotpuni muškarac. Žena je inferiorna muškarcu koji ima slobodu i koji je glava kuće i političko biće. Ona može postojati samo u privatnoj sferi u kojoj sudjeluje u proizvodnji „prirodnog života" (usp. Mladenović, 2008: 369).

Pogled na ženu kakav je imao Aristotel na sličan se način pojavljuje i u kršćanskoj tradiciji, gdje je žena također inferiorna muškarcu premda je rođena s istim pravima. Oslonac stava o moralnoj inferiornosti žene u kršćanstvu pojavljuje se u biblijskoj pripovijesti o istočnom grijehu za koji se odgovornom smatra prva žena Eva (usp. Banić Pajnić, 2004: 171). Sveti Augustin objašnjavao je razliku između žene i muškarca navodeći da svako ljudsko biće ima spolno tijelo i bespolnu dušu, pri čemu je muškarac u potpunosti slika Boga, a žena to nikako ne može biti jer njezino tijelo ne odražava njezinu dušu i stalno sprječava djelovanje njezina uma. Žena je, prema Augustinu, zbog tih razloga manje vrijedna i mora se pokoravati muškarcu (usp. Delumeau, 1987: 432). Toma Akvinski nasljeđuje Aristotelove stavove o ženi kao nepotpunom muškarcu i tvrdi da priroda uvijek nastoji stvoriti muško, ali da ponekad zbog pogreške prirode ili hladnoće muškarca ili žene nastane žensko (usp. Kotruljević, 2009: 483).

Određena stereotipna obilježja, poput navedenih, pripisuju se, međutim, ženskom i muškom karakteru već u tradicionalnim društvima. Muškarac se smatra poduzetnijim od žene jer je agresivniji i njegova je tjelesna snaga veća, dok se žene smatraju emocionalnijim i društvenijim rodom. Karakteristike koje se pripisuju ženama potječu iz ocjene njihove naravi, pa su tako stereotipno žene lijepe i sposobne služiti, ali su i nedosljedne, prevrtljiva karaktera i nesposobne donositi odluke (usp. Juka i Primorac Bilaver, 2013: 24). Nadalje se žene pozitivno atribuiraju kao šutljive, radišne, privlačne i drage, a negativno kao prljave, zle i manipulativne (usp. ibid: 18). Negativni stavovi prema ženama znali su rezultirati i mizoginijom koju Juka i Primorac Bilaver definiraju kao „tradicionalno utemeljenu mržnju prema ženama, a njezinu okosnicu čini dominacija nad ženama, eksploatacija ženskih resursa, ponižavanje žena čime se postiže kontrola žena" (ibid: 17). Također, ženski se rod tradicionalno, zbog rađanja i odgoja djece, povezuje s prirodom. Galić naglašava da takva povezanost nije „prirodna" nego je rezultat djelovanja društvene institucije patrijarhata. U patrijarhatu je ženama i njihovoj djeci nametnut autoritet muškarca, te su one podređene

muškarcima, dok su mlađi muškarci podređeni starijima. Patrijarhat prožima cijelu organizaciju nekog društva i razlikuje se ovisno o mjestu i povijesnom trenutku. U tradicionalnom patrijarhatu žene nisu vlasnice nikakvih materijalnih dobara i njihov muž nad njima i njihovom djecom ima potpuno vlasništvo. Žena u modernom patrijarhatu stječe građanska i vlasnička prava, no muž i dalje ima prevlast, te se brak temelji na razmjeni ženskih usluga seksa i kućanice za financijsku potporu muškarca (usp. Galić, 2002: 226–230). U tom smislu u patrijarhalnim društvima dominantan je obrazac maskuliniteta za koji Vučić ističe da je hegemonijski. Pritom atribut „hegemonijski" referira na dinamiku kojom jedna skupina održava vodeći položaj u društvenoj hijerarhiji. U patrijarhalnim društvima hegemonijska muškost odnosi se na autoritet muškaraca i osiguravanje legitimiteta njihovih privilegija. Radi se o praksi koja osigurava da se kolektivna prevlast muškaraca nastavi, a ta praksa se ne provodi nasiljem nego preko prožimanja kulture i privatnog života (usp. Vučić, 2021: 29–30).

3.2. Ženskost i muškost u ranom novom vijeku – stereotipi i ideali

Netom iznesena sociološka objašnjenja problematike roda i rodnih uloga predstavljaju teorijsku podlogu za općenito razumijevanje koncepata feminiteta i maskuliniteta koja se u iduća dva potpoglavlja nadograđuje u konkretnijem smislu, uz pomoć historiografije i tekstova nastalih u Dubrovniku u ranom novom vijeku, a kako bi se ukazalo na patrijarhalni svjetonazor i rodne uloge tog vremena. Pregled dominantnih koncepata feminiteta i maskuliniteta na europskom području u ranom novom vijeku mora se započeti spominjanjem srednjeg vijeka jer se određeni koncepti iz tog razdoblja prenose na oblikovanje muškosti i ženskosti idućeg razdoblja. Tu se prije svega misli na argumentaciju da je žena inferiorna u odnosu na muškarca koja je, kao i preostali rodni stavovi koji prevladavaju u to vrijeme, nastala na temelju vjerskih postavki, odnosno Biblije i srednjovjekovnih skolastika te postavki o anatomskim i fiziološkim osnovama koje su potekle od Galena i Aristotela (usp. Gulin Zrnić, 2006: 124).

3.2.1. Lica i naličja ženskosti

Da se na ženu doista gledalo kao na manje vrijedno biće u odnosu na muškarca, pokazuje povjesničarka Zdenka Janeković Römer u knjizi *Rod i grad: Dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća,* u kojoj opisuje položaj žena i muškaraca u Dubrovniku u kasnom srednjem vijeku. Navodi da je život tadašnje žene bio određen njenim staležom i da se u spisima uvijek

dovodila u vezu s nekim muškarcem, bilo kao kći, sestra, žena, udovica ili ljubavnica. Žena je bila ograničena na privatnu sferu, vezana uz kuću i kao takvoj bilo joj je teško sudjelovati u društvenom ili poslovnom životu grada (usp. Janeković Römer, 1994: 126–127). Žena je bila u cijelosti podređena svom mužu bez čije suglasnosti nije mogla poduzeti nikakav posao, a ukoliko bi mu se usprotivila, postala bi predmetom osude čitave zajednice. Jedinu neovisnost o mužu imala je u upravljanju kućanstvom, gdje je posjedovala autoritet nad djecom i poslugom. Autorica navodi i to da je prevladavalo shvaćanje da je životna funkcija žene dati mužu legitimne nasljednike i brinuti o svojoj obitelji (usp. ibid: 93–94).

Budući da dubrovačke žene u ranom novom vijeku nisu sudjelovale u javnom i političkom životu, rijetki su tadašnji izvori u kojima se javlja ženski glas. O ženama se puno više saznaje iz različitih književnih djela, rasprava i traktata tog vremena koje su napisali muškarci (usp. Gulin Zrnić, 2006: 106). Jedno od takvih djela je *Knjiga o vještini trgovanja* Dubrovčanina Benedikta Kotruljevića nastala 1458. U njoj se, između ostalog, oblikuje idealna slika žene, prema kojoj žena mora imati iduće atribute: skromnost, ozbiljnost, blagost, nježnost, pobožnost, velikodušnost i marljivost. Za ženu su pogubne dokolica i siromaštvo, zbog čega se stalno mora baviti nekim poslom. Ni u kojem slučaju ne smije biti požudna, a dopušteno joj je dotjerivati se odjećom i nakitom koji su u skladu s njenim staležom, ali joj nije dozvoljeno nanositi išta na lice jer se njezina ljepota mora očitovati bjelinom i čistoćom puti. Žena može posjedovati tri dobra, a to su: čestitost, miraz, odnosno bogatstvo te nasladu, odnosno ljepotu. Prema Kotruljeviću, žene mogu biti različite naravi, pa postoje pristojne žene, plašljive, ohole, glupe, kao i one spora uma ili kratke pameti (usp. Kotruljević, 2009: 478–480).

Više od stoljeća nakon Kotruljevićeva djela, točnije 1589. godine, dubrovački filozof Nikola Gučetić piše *Upravljanje obitelji*, knjigu u kojoj, između ostalog, ističe viziju idealne žene. Žena mora imati četiri vrline: ljepotu, čistoću, stid i pobožnost, a nužno je da ljepota i čistoća dolaze zajedno (usp. Gučetić, 1998: 133–134). Ženski karakter opisuje kao nestalan i prevrtljiv, a dubrovačkim ženama, stereotipno, pripisuje izrazitu brbljavost i nesposobnost čuvanja tajni, zbog čega im muževi ne trebaju išta povjeravati. Brbljavost je, prema autoru, velika ženska mana na koju se gleda kao na bezobraznost, dok je šutnja vrlina koju se povezuje s čednošću i poštenjem (usp. ibid: 141). Za mlade je djevojke najbolje da vrijeme provode zatvorene u kući, šuteći i baveći se nekom od, prema njemu, časnih aktivnosti poput tkanja, predenja ili vezenja. Poput Kotruljevića, i on smatra da bi žene dokolica mogla navesti

na pokvarenost. Mladim djevojkama, nadalje, zabranjuje znatiželju i boravak na prozoru (usp. ibid: 261).

Gučetić o ženama na isti način govori i u djelu *O ustroju država*, koje nastaje dvije godine kasnije, 1591. Tu navodi da je ženska pamet ništavna te da su žene sposobne naštetiti državi jer im u slučaju izostanka muža prijeti raskalašenost. Za ženu nisu poslovi koji su povezani s vođenjem države, nego ju treba zanimati isključivo vođenje kućanstva. Čast žene Gučetić povezuje s njezinim boravljenjem u kući. Žena koja često izlazi iz kuće je nečasna jer žene trebaju težiti da izvan njihova doma nitko o njima ne zna ništa (usp. Gučetić, 2000: 164 –165).

Zanimljivo je da su stavovi koje Gučetić iznosi o ženama u spomenuta dva djela u potpunoj suprotnosti sa stavovima koje je iznosio godinama prije, točnije 1581., kad su objavljeni *Dijalog o ljubavi* i *Dijalog o ljepoti* u kojima o temama ljubavi i ljepote raspravljaju učene žene, Gučetićeva supruga Maruša i Cvijeta Zuzorić. Štoviše, u posveti *Dijalozima* naglašava da su žene superiorne muškarcima u pogledu usvajanja svake znanosti te da ga čude ljudi koji na ženski spol gledaju kao na manje vrijedan i slab (usp. Zagorac, 2007: 621–622).

Stavovi koje Gučetić u *Upravljanju obitelji* i *O ustroju država* ima o ženama podudaraju se sa stavovima muških pisaca u zapadnoj Europi, čija djela nastaju u isto vrijeme kad i njegova, odnosno krajem 16. i početkom 17. stoljeća. O tome svjedoči i Jean Delumeau u knjizi *Strah na zapadu*, u kojoj analizira govor o ženama u tekstovima tadašnjih teologa, medicinara i pravnika, pri čemu zaključuje da rani novi vijek nasljeđuje višestoljetni strah koji muškarac ima prema drugom spolu i da se karakteriziranjem žene kao dijabolične nastoji spriječiti muškarca da joj podlegne (usp. 1987: 439). Teolozi će tako govoriti o ženama kao plitkoumnima, isticat će da je razgovor s brbljavom ženom put u pakao, kao i to da je svećenikov najveći neprijatelj žena, zbog čega on mora biti jako oprezan prilikom ispovijedanja žena jer postoji mogućnost da ga navedu na grijeh (usp. ibid: 448–449). Zapisi medicinara tog vremena ponavljaju Aristotelove misli o inferiornosti ženinih spolnih organa u odnosu na muške spolne organe, dok pravnici navode da su žene nepouzdane, manje razumne od muškaraca, čak sposobne na ubojstvo radi čega im nije dopušteno išta činiti bez dozvole muža (usp. ibid: 454–456).

Da su negativni stereotipi o ženi, poput onog o njezinoj brbljavosti koji se javlja u Gučetića, bili prošireni u dubrovačkoj sredini, pokazuje Plejić Poje u knjizi *Zaman će svaki*

trud. Ona uočava mizoginiju u dubrovačkim renesansnim satirama i ističe da se stereotipi o ženama kao zlim bićima, o njihovoj rastrošnosti i pohlepi, koji se prvotno pojavljuju u srednjem vijeku, nasljeđuju i u ranom novom vijeku (usp. 2012: 42–47). Mizogina satira prema Plejić Poje služila je da se „granica između muškoga i ženskoga svijeta održava čvrstom i neprekoračivom" (ibid: 46). Slika žene u tadašnjoj je književnosti, kao što je već spominjano, polarizirana, te mizogini govor supostoji s govorom o ženi kao idealnom biću koji se pojavljuje pretežito u neoplatoničkoj i petrarkističkoj ljubavnoj poeziji.

Slavica Stojan u knjizi *Vjerenice i nevjernice: žene u svakodnevnici Dubrovnika (1600-1815)* navodi da se uz dubrovačku ženu ranog novog vijeka vezivao i stereotip vještice. Stereotip je nastao jer su žene, s obzirom na to da su bile vezane uz kuću, od davnina imale i ulogu kućne vidarice. Brinule su se o zdravlju svojih ukućana i pripravljale napitke, obloge i meleme od ljekovitih trava kako bi pomogle pri liječenju manjih rana ili lakših bolesti (usp. Stojan, 2003: 175). U Dubrovniku se vještičarenje isključivo pripisivalo ženama jer se smatralo da su one nestabilnijeg karaktera od muškaraca (usp. ibid: 198).

Stojan navodi da u osamnaestom stoljeću dolazi do promjena u kulturi dubrovačkog društva i da se počinje razvijati ideja o jednakovrijednosti muškaraca i žena. Žene u Dubrovniku više ne žive zauzete isključivo kućanskim poslovima, češće izlaze iz doma i djevojke se učestalije mogu vidjeti na prozorima. Pojavljuje se ideja o važnosti ženskog obrazovanja te obrazovane Dubrovkinje tog stoljeća osim vjerske literature čitaju i svjetovnu, pišu vlastita djela, zanima ih politika i znanost. Neke od njih započinju voditi poslove zajedno sa svojim supruzima (usp. Stojan, 2001: 429–430). Emancipacija tadašnje dubrovačke žene nije svima odgovarala, pa je, prema Stojan, u to vrijeme u porastu izražavanje netrpeljivosti prema ženama i mizoginija. Ženino uljepšavanje postaje kritizirano, a njezino školovanje predmetom poruge. Žene su smatrane uzrokom svih problema koji se u tom periodu pojavljuju u Dubrovniku, te su se mnogi književnici i propovjednici otvoreno usprotivili novoj, emancipiranoj slici žene podržavajući i dalje srednjovjekovno mišljenje o ženi kao prevrtljivom stvorenju kojem je muškarac u svakom pogledu superioran i čija je jedina zadaća da bude poslušna kći i supruga (usp. ibid: 459).

3.2.2. Ideali muškosti

Kad je riječ o idealima muškosti u ranom novom vijeku, pregled započinjemo s Kotruljevićevom knjigom namijenjenom trgovcima u kojoj se objašnjavaju karakteristike koje

muškarac mora posjedovati da bi bio smatran savršenim trgovcem. Prije svega, mora imati prirodnu sposobnost i oca koji je trgovac jer autor smatra da se iz muškarčeva sjemena s oca na sina prenose i tjelesne i duhovne sličnosti. Zatim mora poznavati red i pravila trgovačkog posla te biti uporan i ustrajan (usp. Kotruljević, 2009: 352–353). Postoje četiri vrline koje trgovac mora uvijek iskazivati prema van, a to su: skromnost, postojanost, ozbiljnost i ćudoređe. Zabranjeno mu je prejedati se, opijati se vinom, igrati igre na sreću, varati na robi i vagi, razgovarati s ozloglašenim ljudima, biti rasipnim i imati previše ispraznih i površnih prijatelja ili biti okružen ljudima koji bi mogli naštetiti njegovu ugledu (usp. ibid: 399–402). Također je bitno da vjeruje u Boga i da je velikodušan prema siromašnima (usp. ibid: 414). Trgovcima autor detaljno objašnjava kako se fizički moraju prezentirati savjetujući ih da im odjeća mora biti jednostavna i čista, da moraju izbjegavati damast i baršun koji su namijenjeni vladarima, grimiznu boju koja je namijenjena doktorima, ženama i vitezovima i žutu ili modru boju jer su to za njega neozbiljne boje (usp. ibid: 476). Kotruljević ne navodi karakteristike koje muškarac koji nije trgovac odnosno muškarac općenito mora posjedovati, ali nudi niz savjeta o odabiru žene, braku i ispunjavanju uloge glave kuće. Muškarcu nalaže da u ženi koju će oženiti prije svega traži čestitost jer su ženina ljepota i miraz prolazni. Kad stupi u brak odmah mora krenuti s „uvježbavanjem“ žene kako bi ona bila onakva kakvu želi. „Uvježbavanjem“ će postići da ga žena voli, ali i da ga se boji. Kotruljević se ne protivi fizičkom nasilju nad ženama, ali ipak savjetuje muškarcu da takvo što čuva u tajnosti, ponajprije da mu ne našteti ugledu (usp. ibid: 479–482). Nadalje, striktno nalaže muškarcu da mora biti vjeran. Njegova nevjera će ga osramotiti i njegovoj ženi oduzeti čast, a smatra i da su djeca koja su začeta prevarom inferiorna djeci koja se rađaju u braku (usp. ibid: 486). Savjetuje muškarce da kao gospodari kuće budu primjer svim ukućanima i ustaju prije svih, a idu na spavanje nakon svih. Kao i žena, i sluge ga se moraju bojati (usp. ibid: 472). Kotruljević napominje i to da gospodar kuće mora imati lijep izgled, premda ne objašnjava podrobnije što pod tim podrazumijeva, osim što ističe da muškarac ne smije uljepšavati svoju kosu ili lice jer mu ne priliči da bude uređen kao žena (usp. ibid: 480).

O muškarcu kao glavi kuće i obiteljskom čovjeku detaljnije od Kotruljevića piše Gučetić u *Upravljanju obitelji* gdje ističe da je muškarac rođen da vlada. Najprije mora ovladati sobom, a zatim suprugom što naziva bračnom vlašću, pa onda slugama, što određuje kao gospodsku vlast (usp. Gučetić, 1998: 101). Muškarcu sugerira da traži mlađu nevjestu jer će stariju ženu teže oblikovati onako kako on želi. Dalje mu savjetuje da pri odabiru vidi kako se djevojka ponaša i kakvi su joj roditelji jer ako to zanemari moguće je da će u braku dobiti

djecu koja će upropastiti obitelj (usp. ibid: 169). Ženu koju oženi mora odgojiti i na nju Gučetić gleda kao na muškarčev odraz jer ukoliko muškarac živi nepristojnim životom žena će ga oponašati. Ukoliko se ona ponaša neprimjereno u ikojem pogledu, to nije njezina krivica, nego krivica njenog muža koji je zakazao u njezinu odgoju. Ženi treba pružati ljubav, ali i osigurati da ima određenu dozu straha prema mužu kako ne bi bila previše razmažena. Poput Kotruljevića, i Gučetić osuđuje prevaru navodeći da je nevjera najveća nepravda koju muškarac kao suprug može učiniti (usp. ibid: 140 –145). Kao otac obitelji zadužen je da održava obitelj časnom, pa izvan kuće ne smije obavljati stvari koje su privatne, poput odgoja djece i žene i blagovanja hrane (usp. ibid: 83). Mora ljubiti svoju djecu, nabavljati novac potreban za održavanje kućanstva i ne smije biti škrt (usp. ibid: 299). Kad obavlja svoju gospodsku vlast, prema pristupačnim slugama mora biti blagonaklon, a prema tvrdoglavim ponosan i čvrst. Slugama ni ženama ne smije povjeravati tajne, a mora i paziti da se sa slugama ne zbliži previše radi gubitka svog autoriteta (usp. ibid: 277–278).

U drugom djelu, *O ustroju država*, Gučetić objašnjava kakav mora biti muškarac postavljen na vlast da bi bio smatran idealnim vladarom. On mora posjedovati osjećaj za pravednost, voljeti državu kojom upravlja, odnosno imati svojstvo domoljublja te mora biti utjecajan i moćan jer će mu to omogućiti provođenje njegovih odluka. Sve njegove ovlasti moraju biti usklađene sa zakonima i odlukama naroda. Idealni vladar ne smije nastojati uvoditi inovacije u postojeći poredak, nego mora biti zadovoljan poretkom koji su mu ostavili pretci. Autor nadalje objašnjava da je vladar prvi autoritet nakon Boga i da je on na svoju poziciju stigao zahvaljujući Božjoj volji, zbog čega mora biti bogobojažljiv, ali i milosrdan prema nesretnima te skroman u blagostanju (usp. Gučetić, 2000: 51–52).

Ono što Kotruljević i Gučetić pišu o muškarcu kao ocu obitelji potvrđuje i Janeković Römer navodeći da su dubrovački očevi imali najviše ovlaštenja i osobne slobode, no da su se i oni u svojim odnosima prema ukućanima morali pokoravati običajima i navikama sredine u kojoj su živjeli. Pravni dokumenti tog vremena osiguravali su im nezavisnost, povlašteni položaj i ulogu glave kuće. Očekivalo se da suprugama upravljaju i da o njima i djeci skrbe, a svoje ukućane mogli su i tjelesno kažnjavati (usp. Janeković Römer, 1994: 97–100).

U spomenutom djelu *Upravljanje obitelji* muškarac je prikazan u funkcijama supruga, oca i glave obitelji, čime je on blizak idealu „novog Adama“ o kojem govori Wolfgang Schmale u knjizi *Historija muškosti u Evropi: (1450–2000)*. Navedene tri funkcije povezane su s idealom muškosti koji, prema tom autoru, nastaje u petnaestom i početkom šesnaestog

stoljeća na europskom području. Izrazom „novi Adam“ nastoji se reći da je u tom razdoblju došlo do oslobađanja duha muškaraca od naslijeđenog grijeha Adama i Eve. Idealni muškarac ima vrline umjerenosti, pravednosti, hrabrosti, mudrosti i snage. U opasnim situacijama izražavat će vjeru u Boga. On je bogolik, a njegova bogolikost započinje moralnim kvalitetama (usp. Schmale, 2011: 16–17). Njegovi društveni odnosi ovise o njegovoj dobi i klasi, a socijalizira se uglavnom s muškarcima. Od žena komunicira s vlastitom ženom, njenom sluškinjom i ponekad sa ženama određenih prijatelja, naravno, u njihovoj prisutnosti (usp. ibid: 97–100). Komponentu njegove muškosti čini brak koji predstavlja intimnost, ljubav, svađu, odnos na koji se gledalo više kao na poslovni nego na prijateljski (usp. ibid: 108). Prijateljstvom je smatran isključivo muško-muški odnos. Kao aspekti prijateljstva između muškaraca ističu se vlastita sloboda u izboru prijatelja, međusobno povjerenje, priopćavanje tajnih misli, iskrenost, potpuna ugodnost, kao i činjenica da je prijateljstvo duhovno, a ne seksualno, te lišeno nasilja i oštrine (usp. ibid: 104). Schmale objašnjava da je „nova muškost“ zapravo razdvojila svijet muškaraca od svijeta žena jer je u praksi došlo do pojačane socijalizacije muškaraca s muškarcima (usp. ibid: 29). Za novu muškost najvažniji su čimbenici muškarčeva čast i njegova sposobnost da proizvede potomstvo. Autor navodi da su čast i muževnost u šesnaestom stoljeću istoznačnice, a stjecanje časti počinje najprije s porijeklom muškarca (usp. ibid: 54).

Za proučavanje muškosti u šesnaestom stoljeću koristan je i koncept renesansnog samooblikovanja, koji razvija Stephen Greenblatt u knjizi *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*. On ističe kako se pod pojmom samooblikovanja prije svega misli na oblikovanje osobnosti posredovanjem kontinuirana načina ponašanja, premda se pojam može odnositi i na fizički izgled. Prema njemu, do šesnaestog stoljeća muškarci su se u Engleskoj nastojali oblikovati imitacijom Isusa Krista, a u tom stoljeću na njihovo oblikovanje počinju utjecati muške manire u koje ubraja prakse kojima muškarce poučavaju roditelji i učitelji, ophođenje i ponašanje elite i pokornost vanjskim ceremonijama. Muškarci su imali manje slobode u samooblikovanju zbog obitelji, države i religijskih institucija. Do samooblikovanja dolazi podvrgavanjem autoritetu koji je barem djelomično smješten izvan osobe, a taj autoritet može biti Bog, sveta knjiga, institucija poput crkve, suda, vojne administracije. Također, navodi da samooblikovanje uvijek uključuje određeno iskustvo prijetnje i gubitka sebe te podrazumijeva suočavanje s nečim što za muškarca može biti nepoznato, čudno ili nasilno. Nepoznati Drugi može se pojaviti u obliku vještice, ljubavnice, izdajnika, heretika, Antikrista

i mora biti otkriven, napadnut ili uništen jer predstavlja suprotnost onom autoritetu kojem je muškarac podvrgnut (usp. Greenblatt, 2005: 7–10).

Sedamnaesto i osamnaesto stoljeće, prema Schmaleu, donosi novi ideal muškosti, pa se s jedne strane javlja tip heroja, a s druge strane tip poligamnog ljubavnika. Schmale navodi da su vladari često u sebi objedinjavali oba tipa, pa bi personificirani idealni tip muškarca 17. i 18. stoljeća predstavljao francuski kralj Luj XIV. Figura heroja reprezentira nastavak „novog Adama“, pri čemu je heroj samoodređen, služi se svojim sposobnostima i vrlinama kako bi krojio vlastitu i tuđu sudbinu, ako ne i sudbinu cijele države. Poželjne osobine muškarca tog vremena su racionalnost, emocionalnost, hrabrost, snaga i stremljenje ka životnom cilju, a neki su od njegovih simbola mač, odjeća i pijenje (usp. Schmale, 2011: 116–120). Heroj kao ideal muškosti predstavlja borbenog, fleksibilnog muškarca koji posjeduje tradicionalne vrline, pa ga kršćanstvo može prisvojiti. Fleksibilan je i u društvenom smislu jer se jednako dobro snalazi u razgovorima i sa ženama i s muškarcima. Schmale naglašava da je takav ideal nužna posljedica povijesnih i društvenih okolnosti, naime, stvaranje potrošačkog i dvorskog društva u Engleskoj te tridesetogodišnji rat u njemačkom Svetom Rimskom Carstvu pridonijeli su stvaranju mješovite društvene strukture, što znači da muška i ženska područja više nisu tako striktno razdvojena. I moda tog vremena nastoji istaknuti herojsku bit muškosti, pa postaje više prilagođena tijelu u pokretu. Muški heroj ostat će sastavnicom idealno tipizirane muškosti sve do 20. stoljeća (usp. ibid: 153–156).

4. Pristup analizi dramskog lika

Vodeći se s jedne strane književnim, žanrovskim normama tragikomedije te s druge strane predodžbama o rodnim ulogama i idealima ženskosti i muškosti koji su bili karakteristični za ranonovovjekovno patrijarhalno društvo i kulturu, analiza Palmotićevih junakinja i junaka u ovom radu, oslanjat će se i na suvremenu teoriju drame. S tim u vezi polazište će biti smjernice koje za interpretaciju dramskog lika daje Manfred Pfister u knjizi *Drama: Teorija i analiza*.

Kad je riječ o kategoriji dramskog lika, Pfister ga definira kao „zbir njegovih strukturnih funkcija prilikom promjene i stabiliziranja situacije“, a karakter dramskog lika kao „zbir korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim likovima teksta“ (1998: 244). Također, dramski lik je, kako ističe taj teoretičar, konstrukt koji dramatičar namjerno stvara i koji postoji samo unutar konteksta određenog dramskog teksta. Lik se razlikuje od stvarne osobe po tome što ga nije moguće izdvojiti iz njegova konteksta. Analizom pojedine drame mogu se iscrpiti sve informacije koje određuju pojedini lik, ali se te informacije ne mogu i proširiti (usp. ibid: 240). U pogledu iščitavanja danih informacija, odnosno analize lika, Pfister ističe nekoliko važnih aspekata.

Jedan od aspekata za koji Pfister navodi da je važan za konstituciju dramskog lika jest jezik, odnosno govor lika, koji ovisi o karakteru lika i situaciji u kojoj se nalazi. Konstituiranje lika preko onoga što izgovara Pfister naziva jezičnim samopredstavljanjem. Samopredstavljanje može biti eksplicitno, iz perspektive lika svjesno, putem dijaloga ili monologa, a recipijent, koji na takav način dolazi do informacija o liku, dobivene informacije ne promatra kao objektivne, nego kao subjektivne. Samopredstavljanje kojeg govornik nije svjestan naziva se implicitnim. Način na koji će lik odgovoriti na neku repliku ili razgovornu situaciju određuje se kao njegovo jezično ponašanje, pa se tako primjerice na osnovi karakteristične duljine replika može zaključivati o pojedinom liku kao o brbljavom ili promišljenom, za lik koji se često izražava monolozima može se zaključiti da je sklon egocentrizmu itd. (usp. ibid: 193–196).

Osim u pogledu jezičnog samopredstavljanja govorom, Palmotićeve protagonistice i protagonisti promatrat će se i s obzirom na koncepciju lika, koja prema Pfisteru pretpostavlja „antropološki model na kojem se dramski lik zasniva te konvencije njegova fikcionaliziranja“ (ibid: 261). Koncepcija lika je povijesna kategorija, ona je promjenjiva i podrazumijeva odabir određenih tehnika karakterizacije. Likovi se razlikuju ovisno o tome je li njihova

koncepcija statička ili dinamička. U slučaju statičke koncepcije, lik ostaje nepromjenjiv u cijelom dramskom tekstu, no recipijentova slika o njemu može se mijenjati ovisno o informacijama koje su mu raspoložive. Likovi koji imaju dinamičku koncepciju razvijaju se tijekom cijelog teksta i njihova se obilježja kontinuirano ili diskontinuirano mijenjaju, a mijenja se i slika koju recipijent ima o liku. Pritom je dramski lik koji ima svega jednu značajku, koja se ujedno i preuveličava, sveden na karikaturu, a lik koji ima malen broj obilježja je jednodimenzionalan lik. Višedimenzionalni pak lik posjeduje složen skup obilježja koja se mogu odnositi primjerice na njegovu ideologiju, biografsku pozadinu, način na koji se ponaša prema ostalim likovima i način na koji odgovara na različite situacije (usp. ibid: 262–264).

Kako bi se dramski lik sagledao u cjelovitu opsegu, potrebno je promotriti i njegovu karakterizaciju. Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* govori da je jedna od najvažnijih zadaća dramskog pisca karakterizacija likova jer ona omogućuje čitatelju da zamisli univerzum dramskog teksta. Karakterizacija lika posredno objašnjava razloge zbog kojih se lik ponaša na određen način, odnosno objašnjava motivaciju nekog lika i obilježava tekst u cjelini. Prema Pavisu, karakterizacija se može oblikovati putem scenskih uputa, imena likova i mjesta, razgovora lika, komentara drugih likova, scenske igre, parajezičnih elemenata kao i antidramskih postupaka poput intervencija zbora i dramatičareva obraćanja publici (usp. 2004: 154–155). Pfister detaljnije od Pavisa obrađuje karakterizaciju lika koju opisuje kao „formalne tehnike prijenosa informacija kojima se dramski lik predstavlja“. Dijeli tehnike takve karakterizacije u četiri klase. Prva klasa je eksplicitno-figuralna, koja je u cijelosti jezična i ostvaruje se ili samokomentarom u kojem su subjekt i objekt prijenosa informacija identični ili tuđim komentarom u kojem se subjekt i objekt prijenosa informacija razlikuju. Druga klasa, implicitno-figuralna, nije u potpunosti jezična jer se lik u tom slučaju osim govorom prezentira i ponašanjem i izgledom (usp. Pfister, 1998: 278–279). Figuralno-implicitne tehnike mogu biti verbalne, i tad se odnose na dijalekt, stilsku teksturu i jezično ponašanje lika, ili neverbalne, pri čemu se misli na maske, kostime, mimiku, mjesto radnje i rekvizite. Posljednje dvije klase o kojima govori Pfister su eksplicitno-autorske i implicitno-autorske. Pod prve uključuje primjenjivanje imena koja imaju značenje i opisivanje likova u sporednom tekstu koje se često koristi u modernoj drami, a koje se razvilo iz popisa dramskih likova kojeg je potom autor proširivao komentarima. U implicitno-autorske tehnike pripadaju imena čijom primjenom dramatičar implicitno karakterizira lik i korespondentni i kontrastni odnosi. Korespondentni odnosi pojavljuju se u samom tekstu drame, čime se potiče

recipijenta da uspoređuje likove ili se različiti likovi u drami suočavaju sa sličnom situacijom, što omogućuje recipijentu da sagleda njihove različite odgovore na danu situaciju. Treća opcija je da likovi na različit način govore o nekoj temi ili nekom liku čime se uspostavlja njihova kontrastna karakterizacija (usp. ibid: 284–285).

Pri analizi likova Palmotićevih drama vodit će se računa i o njihovoj perspektivi, što je kategorija za koju Pfister navodi da ima iduće sastavnice: psihološku dispoziciju, ideološku usmjerenost lika i prethodne informacije. Povrh toga, on razlikuje perspektivu likova s jedne strane i perspektivu recepcije koju autor priželjkuje s druge strane. Pojedinačne perspektive likova moraju se promatrati kao neovisne u odnosu na perspektivu autora. Pojedinačne perspektive likova su jednake, imaju jednaku razinu fikcionalnosti i za recipijenta jednaku razinu obvezatnosti (usp. ibid: 101–103). Kad govori o mogućim odnosima između ukupnosti perspektiva likova i autorski intendirane perspektive recepcije, autor govori o tri modela idealnih tipova strukture perspektive u dramskim tekstovima. Prva je aperspektivna struktura u kojoj autor u replikama likova neposredno izgovara svoju namjeru i u kojoj se likovi kao glasnogovornici autorske namjere neposredno obraćaju publici. U tom slučaju pojedinačne se perspektive likova orijentacijski stapaju s autorskom perspektivom recepcije i ne odstupaju od nje. Drugi slučaj je zatvorena struktura perspektive, koja potiče gledatelja na rasuđivanje i unutar koje se mogu razlikovati dvije skupine drama: u prvoj skupini je usmjerenost autorski intendirane perspektive recepcije oblikovana u samom tekstu kao perspektiva jednog od likova koju kao jedinu gledatelj mora spoznati, a u drugoj skupini su drame u kojima sam gledatelj treba na temelju perspektiva likova izgraditi jednu perspektivu recepcije koja je namjeravana, ali ni u kojem dijelu teksta nije eksplicitno ostvarena. U otvorenoj strukturi perspektive autorski intendirana perspektiva recepcije je neodređena. Između shematiziranih mišljenja perspektiva likova u drami stvaraju se praznine koje otvaraju prostor za tumačenje načina na koje se može povezati ono što je prezentirano u mišljenjima (usp. ibid: 111–114).

Za analizu Palmotićevih tragikomedija značajan će biti i pojam epiziranja drame koji se odnosi na epske komunikacijske strukture u drami, koje poput pripovjedača u pripovjednom tekstu imaju, sukladno s Pfisterovim dramskim komunikacijskim modelom, funkciju posredujućeg komunikacijskog sustava. Epiziranje može provoditi autor koristeći autorski pomoćni tekst koji reprezentira perspektivu koja je bliska autorski intendiranoj perspektivi recepcije i koja je nadređena perspektivama likova. Epiziranju također pripada i epsko komentiranje dramske igre pomoću projekcija, traka s natpisima, naslova scena i sl. (usp. ibid: 117–119). Osim autorskog epiziranja, Pfister spominje i epiziranje likovima izvan dramske

igre. Takvo epiziranje ima dva podtipa koji se razlikuju ovisno o tome djeluju li pojedini likovi isključivo u posredujućem komunikacijskom sustavu ili djeluju li i u njemu i na nivou unutrašnjeg komunikacijskog sustava. Prvi podtip čine prolozi i epilozi koje izgovara lik koji tijekom drame ostaje izvan unutrašnjeg komunikacijskog sustava, može se raditi o anonimnom govorniku, autorskoj samostilizaciji, određenoj alegorijskoj personifikaciji ili liku božanstva, što je slučaj u prolozima više Palmotićevih tragikomedija. Tom podtipu pripadaju i, za sagledavanje Palmotićevih drama bitni, zborovi. Radi se o slučaju kad zbor kao skup likova komentira situacije koje se odvijaju u drami, ali se u njih ne miješa, odnosno ostaje izvan unutrašnje dramske igre. Od zbora i likova koji se javljaju u prologu i epilogu razlikuje se redateljski lik koji je posrednik između unutrašnje razine dramske igre i publike i koji se ne ograničava samo na početak i kraj drame nego je trajnije prisutan i to uvijek u formi individualnog lika, a ne skupa likova kao što je slučaj kod zbora (usp. ibid: 121–123). Pfister objašnjava da se može epizirati likovima i unutar dramske igre, pa će tad prolog ili epilog izgovarati neki od likova iz drame ili će pak zbor biti više od zainteresiranog promatrača i može se uplitati u dramu primjerice dajući likovima savjete ili upozorenja (usp. ibid: 125–128).

Promatranje navedenih aspekata lika – govora lika, koncepcije lika, karakterizacije, perspektive i struktura epiziranja – omogućit će se da se uoče i razmotre svjetonazorski i društveni signali koji leže u temelju njihova oblikovanja, tj. patrijarhalne vrijednosti i s njima povezani ideali muškosti i ženskosti na kojima počivaju Palmotićeve romantične drame.

5. Junakinje i junaci tragikomedija Junija Palmotića

U nastojanju da se obuhvati cjelokupna kronologija Palmotićeva dramskog stvaralaštva koju je uspostavio Potthoff te svi podžanrovi dubrovačke tragikomedije koje je na temelju talijanske libretistike detektirao i opisao S. P. Novak, korpus tekstova za analizu uključuje drame koje udovoljavaju obama kriterijima, i kao cjelina sadržava kako djela iz svih triju Palmotićevih razvojnih faza tako i drame koje reprezentiraju sva tri tematska kruga dubrovačke tragikomedije. Konkretno, riječ je o dvjema dramama s mitološkim temama, *Elena ugrabjena* i *Ipsipile*, dvjema dramama koje su nastale prema predlošcima talijanske renesansne epike, *Alčina* (prema Ariostu) i *Armida* (prema Tassu), te tri drame koje se klasificiraju kao pseudopovijesne tragikomedije – *Pavlimir, Danica* i *Captislava*.

5.1 *Elena ugrabjena*

Tragikomedija *Elena ugrabjena* nastala je između 1634. i 1637. godine, a 1640. uprizorila ju je družina Smetenih. Kao predložak za pisanje ove tragikomedije Palmotiću su poslužile Ovidijeve *Heroide*, konkretnije 16. i 17. Šesnaesta heroida nosi naziv *Paris Heleni* i u njoj Paris izražava ljubav koju osjeća prema Heleni, kao i ljubomoru koju mu uzrokuje Menelaj, Helenin suprug. Nadalje, obećava joj da će je, ukoliko prihvati njegovu ljubav, odvesti u bogate maloazijske gradove koji su pod vlašću njegova oca Prijama, a koji će natjerati Helenu da zaboravi skromnu Spartu. Paris je također uvjerava da nema bojazni da bi radi njihove ljubavi moglo doći do odmazde i oružanog sukoba objašnjavajući da su mnoge slavne žene otete bez posljedica. Sedamnaesta heroida je Helenin odgovor Parisu. Na početku djeluje uvrijeđeno, smatra njegove riječi drskima, no ubrzo započinje s kolebanjem i javlja se želja da popusti Parisu, ali je u dvojbi (usp. Ferluga Petronio, 2008: 46–48).

Palmotić je Ovidijeve heroide, poslanice koje jedno drugome upućuju Paris i Elena transponirao u dramu s prologom i tri čina. Kratki prolog izgovara Kupid koji u ostatku drame ostaje izvan dramske radnje i koji objašnjava kako ga je majka Venera navela da u Eleni probudi ljubav prema Parisu davši mu zlatnu jabuku kao nagradu. Radnja drame tematizira Parisov dolazak u Spartu po, od Venere mu obećanu, Elenu. Nakon nagovaranja od strane Parisa da pobjegne s njim, Elena neko vrijeme provodi premišljajući se što napraviti da bi na kraju tragikomedije ipak odlučila otići u Troju. Najznačniji odmak koji Palmotić čini od Ovidijeva predloška je to da uvodi lik bezimenog Parisovog savjetnika koji će mu, kako će i analiza ukazati, služiti za moraliziranje.

5.1.1 Elena

Glavni je ženski lik u tragikomediji Elena za koju se u drami kontinuirano naglašavaju dvije njene značajke: ljepota i podrijetlo. O Eleni se govori kao o ženi nadnaravne ljepote, a ovako će njen izgled opisivati Trojanci:

Slavna dikla stotijem dilom
sve ljepote glas nadhodi,
okom strijeļa, riječi milom
srca veže i gospodi.
Rijećeš, kad ńe svijetla lica
rajska ti se dika odkrije :
ovo je višńa zgar božica,
stvar umrla ovo nije.
(*Elena ugrabjena*, I, 3, 393–400)

Kad je riječ o njenom podrijetlu, konstantno se ističe da je ono plemenito, pa će tako Parisov savjetnik reći iduće: „Eleni su svi u rodu / kraļi svijetli od Grecije“ (*ibid.*, I, 2, 329–330). Paris će također naglašavati koliko je ona svijetla i plemenita i da je njezina ljepota slavljena po cijelom svijetu. Prvi istinski uvid u Elenin karakter u drami dolazi od njenih dvorkinja Etre i Klimene, koje će kasnije imati značajnu ulogu u njezinoj odluci da prihvati ili odbije Parisovu ponudu. Elenu dvorkinje prikazuju kao ženu koja ih ljubi kao sestre, koja im sve povjerava, zapravo imaju s njom prijateljski odnos iako im je superiorna. Parisov dolazak i udvaranje Eleni ih zabrinjava jer misle da bi ona mogla podleći njegovoj ljepoti i pažnji te zaključuju:

Da je ona tvrde od stijene,
vitez toli lijep i mio
na riječi bi sve medene
ńe srdačce ulovio.
(*Elena ugrabjena*, II, 1, 594–597)

Već iz njihova dijaloga naslućuje se da Elena nije zaljubljena u muža Menelaja i da se radi o nesigurnoj ženi podložnoj tuđim utjecajima. No njene dvorkinje odgovornost za potencijalnu nevjeru ne svaljuju na Elenu nego na Menelaja. Smatraju da je njegova krivnja što nije uočio ljubavni plam između Elene i Parisa nego je otputovao na Kretu i ostavio

suprugu samu. Da su njene dvorkinje u pravu i da Elena zaista nije postojana u svojoj ljubavi prema suprugu i svom karakteru, pokazuju njeni iskazi u dijalozima s Parisom kojima ona utjelovljava ranonovovjekovni stereotip o nestalnosti ženskog karaktera. Pri prvom susretu s Parisom, Elena se isprva prikazuje kao razumna, oprezna žena koja se distancira od mladića, govori mu da je zakasnio, ona je već udana te ga kritizira jer iskušava vjernost žene u braku. Smatra da je smion u negativnom smislu, iskazuje nepovjerenje prema njemu i njegovoj mladosti, racionalno svjesna da su mlada srca prevrtljive naravi (vidi *ibid.*, II, 2, 766–773). Objašnjava mu da je njegovo ponašanje neprimjereno jer ona nikad nije počinila ništa što bi njenom suprugu donijelo sramotu i iskazuje se lojalnom Menelaju riječima: „Menelaa držim sada / gospodarom srca moga, / ki sve moje želje vlada“ (*ibid.*, II, 2, 810–813). Vrlo brzo se međutim uočava kolebljivost Elenine naravi. Nakon što joj Paris predlaže plan prema kojem će svijet misliti da je oteta, a ne da je svojom voljom otišla s njim u Troju, i nakon što joj predočuje u kakvu će bogatstvu živjeti, Elenina vjernost Menelaju iščezava i ona ozbiljno počinje razmatrati bijeg. Počinje se obraćati Parisu zaljubljenim riječima i nastoji se prikazati kao skromna, nematerijalistički orijentirana žena, objašnjavajući mu da ga ne bi slijedila radi stjecanja bogatstva i moći, nego isključivo radi njegove ljubavi. Lojalnost Menelaju je više ne zanima, razlozi zbog kojih se premišlja su strah od ogovaranja i gubitak vlastite časti. Dok Elena razmatra hoće li počiniti nevjeru i izdaju supruga, Palmotić preko lika Parisova savjetnika govori o karakteru takvih žena:

> Nigda ne ćeš imat mira
> ni pokoja za jedno šńom
> vazda predńa ńe nevira
> moricete zlom sumńome.
> Jedna, koja svojnu svomu
> vjeru skrvni, čas ne bļude,
> nu promisli, komu inomu
> da u naprijeda verna bude.
> (*Elena ugrabljena,* III, 1, 1206–1213)

Elena se nadalje opisuje kao slaba i nekreposna žena, što je nedovoljan razlog da zbog nje mnoge trojanske majke oplakuju sinove nakon što bi Menelaj zbog nje neizbježno krenuo u napad Troje. Sve više se predočuje kao žena koja je uzrok nevolja, što je za barok karakteristična predodžba o ženi u književnosti. Njezino premišljanje traje sve do posljednjeg čina u kojem ju u potpunosti obuzima ljubav prema Parisu i dijelovi njenih iskaza počinju

podsjećati na petrarkističke opise zatravljenosti ljubavlju: „Gorim, sva sam ogań živi, / ne imam mira ni pokoja“ (*ibid.*, III, 2, 1246–1249). Unatoč iznenadnoj ljubavi koju osjeća prema Parisu, previranje i dalje potraje, pa se ponovno prisjeća da se Menelaj uzda u nju i radi toga počinje razmišljati o smrti kao izlazu iz svoje situacije. Stereotip o prevrtljivosti ženskog karaktera se osim kod Elene iskazuje i kod njene dvorkinje Klimene koja joj prvo govori da je nepromišljena, nema pravo drugog ljubiti osim Menelaja jer je već s njim združena, sugerira joj da bude hrabra i ostane sa suprugom. Nedugo zatim Klimena će ju ipak huškati da se „poda ugrabiti“ i navoditi da je Paris dostojniji njene ljepote. Kad Elena donese konačnu odluku o bijegu, njeno kolebanje, za koje se može reći da je poslužilo Palmotiću da opravda nju i njene postupke, prestaje i ona počinje kriviti Menelaja za svoj odlazak: „Ako nijesi ti hotio, / da se dijelim ja od tebe, / čemu me si ostavio“ (*ibid.*, III, 2, 1366–1368). Osim što ona i njene dvorkinje okrivljuju Menelaja za njenu izdaju jer je otputovao, Menelaja okrivljuje i Paris tvrdnjom da je priprost, a u jednom trenutku krivnju na Menelaja svaljuje i skup Spartanaca. Skup Spartanaca, koji uz Parisova savjetnika upućuje na autorski intendiranu perspektivu recepcije u drami, kasnije mijenja svoje mišljenje i opisuje Elenu kao tamnu i „hudu nevjernicu“ te upozorava na opasnost od takve nevjerne žene.

U cjelini se može reći da je dramski lik Elene prikazan dvojako. S jedne strane pojavljuje se kao zbunjena žena koja je u velikoj dvojbi, ostati vjerna suprugu ili uzvratiti ljubav prekrasnom mladom kraljeviću. Sva njena preispitivanja i očajavanja o tome što učiniti tu su da izazovu razumijevanje njenog teškog položaja. S druge strane na više mjesta, pretežito preko spominjanih iskaza muškaraca kao što je Parisov stariji savjetnik i članovi spartanske vojske, Elenini su postupci povod da se govori o nepouzdanoj i prijetvornoj ženi, a na jednom mjestu je nazvana i zmijom (vidi *ibid.*, III, 7, 1558–1561). Sugerira se da nijedna žena, a osobito nevjerne žene poput Elene u koju Paris neće moći imati pouzdanja i za koju će biti u strahu da će i njega prevariti, nije vrijedna sudbine i patnje cijelog jednog, odnosno, trojanskog naroda. U drami se ističe njezina krivnja zbog izazivanja nesreće trojanskog naroda i rata, a okrivljavanje žene za izbijanje potencijalnog sukoba između Sparte i Troje vidi se već i u samom prologu jer Kupid otkriva da je zapravo Venera kriva za sve ono što će se dogoditi jer je Parisu obećala Elenu i njega kasnije uposlila da u njoj izazove ljubav prema Parisu. Zanimljive su konstatacije S. P. Novaka i Mrdeže Antonine da Elenin odlazak nije potaknut ljubavlju jer ona i nema osjećaja prema Parisu. Novak piše da Elena u drami „nije zaljubljena ni u koga, nego se radi o prevarenoj, zbunjenoj i ostavljenoj ženi“ (2000: 547), dok Mrdeža Antonina karakterizira Elenu kao „nemoćnu ženu kojom vitla zbunjujuća

situacija, a ne ljubav prema muškarcu“ (2011: 283). Elenu je zapravo jako teško svrstati u neku konkretnu skupinu ženskih baroknih likova, a što ćemo lako napraviti za sve preostale protagonistice o kojima će kasnije biti riječi. O njoj se ne može govoriti kao o podložnoj ženi, jer ona, iako je na početku drame podložna jednom muškarcu, a na kraju drame drugome, aktivno preuzima kontrolu nad svojim životom kad odlučuje pobjeći s Parisom. O njoj se ne može govoriti ni kao o bludnici, nego tek kao o potencijalnoj bludnici jer u drami još uvijek ne dolazi do fizičkog čina prevare i života u nevjeri, možemo tek pretpostavljati da će se to dogoditi nakon njenog odlaska u Troju. Elena je oblikovana kao lik čija je jedina značajna vrlina njen fizički izgled te ona do kraja drame ne doživljava nikakav znatniji razvoj jer je na početku drame udovoljavala odlukama jednog muškarca, a na kraju drame drugog.

5.1.2 Paris

Glavni muški junak u Palmotićevoj mitološkoj drami *Elena ugrabjena* trojanski je kraljević Paris koji se već u prologu opisuje kao *vrijedni vitez, slavan svudi*. Paris iz Troje dolazi u Spartu po kraljicu Elenu, ne otkrivajući svojoj družini razlog puta. Da je razlog njihova putovanja Elena, Paris će otkriti starom savjetniku koji, kako je već spominjano, predstavlja jednu od razina autorski intendirane perspektive recepcije i koji je kao dramski lik po karakteru sušta suprotnost Parisu. Savjetnika će odlikovati starost, racionalnost i mudrost i on će kao takav u iskazima i Parisa i Elenu izrazito negativno vrednovati. Savjetnika je s Parisom poslao njegov otac, kralj Prijam, pri čemu je naredio Parisu da ga u svemu sluša, a čime se sugerira da ni sam Prijam nema povjerenja u odluke svog mladog sina. Nakon što mu Paris otkriva svoje namjere, stari savjetnik ga u više navrata nastoji od njih odvratiti navodeći da će Troja radi njegovih postupaka upasti u teško zlo i boj te da postoji mnogo plemenitih žena koje nisu udane i da za otmicom Elene nema potrebe. Smatra da je neprihvatljivo od kraljevića da zavodi ženu koja je već udana i jedini je lik u drami koji neće kriviti odlazak Menelaja na Kretu za Eleninu nevjeru nego Parisa idućim riječima:

> Kraļu od mnoge scijene i dike
> ļubi ugrabit svu na viru,
> plahosti su prem velike
> iz kijeh teška zla izviru.
> Ni od koristi, ni od časti
> nijesu prave misli tvoje,
> išto radiš šńih upasti

u krvave smeće i boje.
(*Elena ugrabjena*, III, 1, 1090–1097)

Navedenim iskazom dade se zaključiti i da je Paris nedostojan biti potencijalnim budućim vladarom jer je sebičan, misli isključivo na sebe i ne razmišlja racionalno. Savjetnik ga upozorava da su njegova promišljanja o tome da je nemoguće da će Troja pasti neutemeljene iluzije te da sve da i pobijede u ratu, to će biti plaćeno velikom količinom prolivene trojanske krvi. Pita se, ako Paris već nema strah od ljudi, kako ga nije strah od Boga jer je Bog postavio kraljeve kako bi bili pravedni prema svom podložnom narodu, te da će mu u slučaju nanesene nepravde i Bog okrenuti leđa. Smatra da bi jednom kraljeviću čast trebala biti iznad svega, što u slučaju Parisa definitivno ne stoji. Za savjetnika je Paris svojevoljno dijete, obijesni, raspušteni i plahi mladić koji čini stvari bez razmišljanja.

Paris s druge strane smatra da su savjetnikove riječi rezultat staračke ludosti i da je savjetnik dužan slušati njegove zapovijedi, a ne obrnuto. Nikakve pokušaje odvraćanja od svog nauma ne uzima u obzir i misli da mu ničiji savjeti nisu potrebni. Njegova samouvjerenost graniči s arogancijom, a proistječe iz toga što činjenicu da mu je Elena određena voljom bogova doživljava kao njihovu blagonaklonost i iz spoznaje da je kraljevske krvi, zbog čega misli da je superioran drugim ljudima:

Kraļi se s pameti
i s umom rađaju,
i u miru i u šteti
mudro se vladaju
(*Elena ugrabjena*, I, 2, 181–184)

Iskaze poput navedenoga, u kojima Paris daje do znanja da smatra da plemenita krv zna najbolje često će popratiti riječima kojima izražava vjeru u moć i nepobjedivost vlastite obitelji, navodeći da nema straha jer njegov otac upravlja cijelim svijetom i da je njegov brat Hektor sposoban samostalno poraziti cijelu grčku vojsku. Usprkos tome što se hvali svojom obitelji, on ih ne poštuje dovoljno da posluša njihove želje jer se navodi da su ga i majka, otac i sestra Kasandra nastojali odvratiti od puta u Spartu, ali bez učinka. Njegova družba koja ga prati na put mu je vjerna, spremna ga je svugdje slijediti i proliti za njega krv u boju te ga opisuje kao osobu junačkog srca. No pitanje je bi li ga drugovi i dalje tako pozitivno ocjenjivali da znaju da namjerava učiniti pothvat koji može dovesti i njih i njihove obitelji u pogibelj.

Što se tiče njegove ljubavi prema Eleni, ona je površna, nema nikakve duhovnosti ni dubine, fasciniran je isključivo njezinom ljepotom, pa tako njene sluškinje u razgovoru o Parisu i Eleni iznose: „da kraļević pun miline / za ńe uresom sahne i blidi, / taje, vene, kopni i gine“ (*ibid.*, II, 2, 611–613). Paris Eleni obećava vjernost ukoliko pobjegne s njim, no upitno je koliko njegova vjernost znači jer se u drami spominje da se u prošlosti zakleo na vjernost do groba djevojci Enoni koju je napustio radi puta u Spartu (vidi *ibid.*, I, 4, 493–500). Zanimljivo je da Palmotić, koji inače koristi skupove i zborove u svojim dramama za moraliziranje, pričom o Enoni, koju izgovara skup Trojanaca ne ocrnjuje Parisa niti ga prikazuje u negativnom svjetlu iako je tu djevojku koju je poznavao od djetinjstva i kojoj je dao svoju riječ ostavio radi pohoda na udanu ženu i izdao. Za razliku od toga Elena će više puta tijekom drame biti kritizirana jer se sprema izdati muža Menelaja. Enona je, prema riječima skupa, samo prepreka na putu čovjeku koji slijedi vječnu slavu. Naravno, postoji distinkcija između ta dva čina u činjenici da je Elena udana, ali i Paris je dao obećanje Enoni, pa se prikazuje kao nečastan čovjek koji ne drži do svoje riječi. Za Parisa, koji sam za sebe navodi da je svjestan da mnoge žene žude biti njegovom vjerenicom, osvajanje Elene je zapravo samo produkt njegove hirovitosti. Paris ne razmišlja dalje od postizanja svog cilja osvajanja Menelajeve supruge i nema u vidu kako će izgledati njihov budući odnos o čemu progovara skup Spartanaca koji ga pritom osuđuje kao onog koji dvori tuđu ženu:

Tuđu ļubi tko god dvori,
sveđ je misli pun sumńive,
strah ledeni sveđ ga mori,
i u nemiru vazda žive.
S vjernom družbom ļubi svoje
čovjek mirne dni provodi,
drage uživa sveđ pokoje
u veseļu i u slobodi.
Rod, ki se ima s tuđom ļubi,
razložnoga ime sina
po zakonijeh svijeta gubi,
ni mu ostaje vlas očina.
(Elena ugrabljena, III, 8, 1706–1717)

Zlata Bojović smatra da Palmotić preko tih stihova prenosi patrijarhalne i duboko moralističke stavove o tome da nije časno ugrabiti tuđu ženu, da bludni grijeh mora biti

kažnjen, da je uvijek uznemiren onaj koji ima „tuđu ljubu“ jer ne može biti siguran da i njega neće iznevjeriti, da ljubav sa nezakonitim ženama ima, prema Palmotićevom osjećaju i prema zakonima njegova Dubrovnika, kobnu posljedicu, izvanbračnu djecu (usp. Bojović, 2001: 195).

Paris u tragikomediji varira između petrarkističkog zaljubljenika koji se Eleni nudi kao rob i svojeglavog, razmaženog kraljevića koji smatra da je zahvaljujući svom podrijetlu nadređen svima. Upravo njegovo podrijetlo predstavlja predispoziciju prema kojoj bi se Paris mogao ostvariti kao Schmaleov ideal „novog Adama“, no vidljivo je prema ostalim značajkama njegove osobnosti da je on daleko od idealnog ranonovovjekovnog muškarca. Čast je za njega irelevantna stavka, nema poštovanja prema instituciji braka ni bračnoj vjernosti. Nije bogobojazan, ne posjeduje vrline mudrosti ni pravednosti, a i o hrabrosti bi se moglo debatirati. Čak i ako se zaključi da je njegova otmica Elene čin hrabrosti, iz njegovih iskaza naslućuje se da za taj čin nije spreman preuzeti odgovornost jer nijednom ne spominje da će, ukoliko dođe do boja, sudjelovati u njemu, nego prepušta bitku svom bratu te čak i Elena u jednom trenutku govori da je Paris previše lijep da bi se borio i da je bolje da to prepusti Hektoru. Mrdeža Antonina je pisala da je Paris „lik sumnjive vrline i moralne vrijednosti“ što i ova analiza zasigurno potvrđuje.

Zaključno se može reći da Palmotićeva izvedba antičkog mita nosi moralističke crte te da on slijedeći Ovidijeve heroide daje i komentar na mahnitu ljubav. I Elena i Paris su kod Palmotića naličje ideala. Elena je žena koja je uzrok nevolja, okarakterizirana negativnim stereotipima poput nestalnosti i nevjernosti, dok Paris odudara od predodžbe vjernoga muškarca, kakvu prizivaju primjerice Kotruljević i Gučetić ili Schmale. U najširem smislu poruka tragikomedije bi bila da čovjek pod utjecajem božice Venere (ljubavi), gubi vrlinu i pretvara se u naličje ideala.

5.2 *Ipsipile*

Datum i mjesto izvedbe tragikomedije *Ipsipile* nisu poznati, a smatra se da ju je Palmotić napisao između 1628. i 1632. godine. Ferluga Petronio navodi da su se dugo vremena vodile rasprave o tome na temelju kojeg izvora je Palmotić stvorio tu dramu. Tako je Pavić prvotno smatrao da se radi o autonomnom dramskom tekstu utemeljenom na grčkim mitovima, a zatim da je riječ o komentarima Ovidijevih *Metamorfoza* i *Heroida*. Ivan Kasumović će kasnije pripisivati toj tragikomediji tri predloška: *Doživljaje Argonauta* Apolonija Rođanina,

istoimeno djelo Valerija Flaka i Stacijevu *Tebaidu*. Prema mitskoj priči, žene s otoka Lemna zapostavljaju kult božice Venere koja ih kažnjava neugodnim vonjem zbog kojeg ih muževi napuštaju. Njihovi muževi zatim odlučuju pronaći priležnice u Trakiji, a Lemnjanke zbog nevjere u jednoj noći ubijaju i sve muževe i sve muškarce otoka, osim Toanta, oca Ipsipile koju izabiru za svoju kraljicu. Priča o Lemnjankama kasnije se spaja s pričom o mitološkim mornarima Argonautima koji se iskrcavaju na njihov otok i mole stanovnice da ih prime (usp. Ferluga Petronio, 2008: 33–34). To je okosnica i Palmotićeve tragikomedije koja se sastoji od prologa i tri čina. U prologu sudjeluju Vulkan, Venera i Kupid, božanstva koja u ostatku djela ostaju izvan dramske radnje. Budući da Vulkan tuguje jer je otok Lemno zbog Venere trenutno otok bez ljubavi, nastanjen samo nemilosrdnim ženama i jer strahuje da će s vremenom ostati bez ljudskog roda, Venera mu obećava da će nastaniti otok muškarcima, mornarima Argonautima te moli Kupida za pomoć, odnosno naređuje mu da usred boja između Lemnjanki i Argonauta pomoću svojih ljubavnih strijela slomi otpor stanovnica otoka prema muškarcima i da se na mjestu tog otpora pojavi ljubav. Prolog zapravo u kratkim crtama najavljuje cjelokupnu radnju tragikomedije i otkriva da Venera, uz želju da udovolji Vulkanu, ima i dodatni razlog za nastanjivanje otoka Lemna muškarcima. Naime, njezine replike u dijalogu s Vulkanom iznose što ženama priliči, a što ne priliči činiti i, signalizirajući – kao božanski lik s nadređenom perspektivom koji ne sudjeluje u radnji – autorski intendiranu perspektivu recepcije, ukazuju na patrijarhalni svjetonazor ranog novog vijeka. Venera tako eksplicitno iznosi stajalište da ženi ne priliči ratovati na bojnom, nego tek na ljubavnom polju, radi čega i šalje Argonaute kako bi se Lemnjanke vratile u „prirodno“ stanje stvari:

> i što je ženam priličnije,
> i za što ih vas svijet cijeni,
> svaka od ńih neka bije
> s drazijem svojijem boj ļuveni
> (*Ipsipile*, Prolog, 149–152)

5.2.1 Ipsipile

Glavna i ujedno naslovna junakinja Palmotićeve tragikomedije je kraljica Lemnjanki Ipsipila. Ona zajedno s ostalim stanovnicama otoka pripada baroknom tipu žene ratnice. Utjelovljujući tipičnu baroknu Amazonku, Ipsipila je potpuna suprotnost tipu podložne i pasivne žene koja ima nadležnost tek nad prostorom kuće, a koji se osim u književnosti javlja

i kao društveni ženski ideal. Kako je ubojstvom svih muškaraca na otoku Lemnu (izuzev Ipsipilina oca) uspostavljen matrijarhat, Ipisipila je i vođa, zadužena za upravljanje narodom, što ju dodatno maskulinizira i udaljava od ideala žene u ranom novom vijeku. Naime uloga vladara, kako ističe Gučetić u *O upravljanju državama,* ženi ne priliči jer nije za nju po svojoj prirodi sposobna. Kad je riječ o opisu njene vanjštine, vidljiv je utjecaj petrarkizma te je prikaz njene ljepote usporediv s prikazima petrarkističke gospoje, s tipičnim motivima opisa lica, kose i usana:

…..nu kraļica Ipsipile
jak božica od nebesi
dragoćom se krvi mile
nad sve ine gizda i resi.
…..Rane u licu ruse i lire,
ona od zlata ima kosi,
iz usta joj med izvire,
u pogledu sunce nosi.
(*Ipsipile*, III, 1111–1118)

Prikazom njene ljepote sugerira se ujedno i njezina duhovna ljepota i mudrost jer je poput božice s neba, a iz usta joj izvire med. Tako naznačen karakter kraljice Ipsipile i njene „diklice“ i mornari Argonauti opisuju na jednak način. Kao njezine vrline navode da je blaga i mila, tihe naravi, a jedina njezina mana koju joj pripisuju Lemnjanke jest osjetljivost. Osjećajnost joj stanovnice otoka vidljivo zamjeraju jer je zbog nje poštedjela život jedinog muškarca na otoku, svoga oca, dok su ostale Lemnjanke zanemarile svoju osjećajnost i pobile sve muškarce na otoku, neovisno o njihovoj dobi i rodbinskim vezama. Kad se govori o Ipsipili kao vođi, ona se svojim govorom nastoji uspostaviti kao hrabra i neustrašiva ratnica. Njezini iskazi pritom otkrivaju i da hvali svoje „diklice“ (vidi *Ipsipile*, II, 689–700), kao žene kojima je najveća radost biti na bojnom polju i koje su potpuno ravnopravne muškarcima u pogledu vještine i baratanja oružjem i vladanja. Ipsipila je istovremeno i miroljubiva, ne napada prva i želi primiti mornare Argonaute na svoj otok, no s obzirom na to da je na vlasti zahvaljujući svojim otočankama, poštuje njihovo mišljenje, saslušava ga i uvažava te postupa u skladu s odlukama svoga ženskog naroda. Usprkos strahu od prolivene krvi kojom neizbježno prijeti borba s Argonautima, Ipsipila pred Lemnjankama iskazuje spremnost umiranja za njihov cilj očuvanja trenutnog poretka na otoku (vidi *Ipsipile,* II, 865–869).

Lemnjanke kao uzor vide Amazonke, koje su poput njih živjele odvojeno od muškog svijeta. Smatraju da su žene u svim krepostima superiorne muškarcima i na ratovanje gledaju kao na put koji će im donijeti vječnu čast. U drami se (samo)reprezentiraju kao žene koje su ubijanjem muškaraca lišene okova podčinjenosti drugom rodu, okusile su slobodu i kako je to upravljati vlastitim životom i sudbinom. Upravo zato su vrlo oprezne i brane svoje jer su u strahu da će im Argonauti poremetiti novostečenu slobodu, ugroziti čast i čednost njihovih mladih djevojaka i ponovno ih podčiniti muškoj volji. Naglašavaju da Lemnjanke imaju misiju pokazati da su žene svakim mogućim načinom bolje od muškaraca. Samom činu boja, prethodi scena ratničkog plesa dvorkinja u kojoj Lemnjanke osuđuju neravnopravnost i podložnost žene muškarcu, pritom slaveći otočanke koje su se toga oslobodile. U njihovu govoru uočava se i određena doza mizandrije:

Mnozi od ļudi
zle su ćudi,
i nesvijesne i himbene
ńim su mile
varke i sile,
smeće, ubojstva, grabše, i plijene.
Tijeh vrlina,
tijeh krivina
malo je ženskoj u naravi,
ka tišinom,
ka milinom
najveće se gizda i slavi
(*Ipsipile*, II, 923–934)

Takva se kritika muškaraca iz ženske perspektive može doimati u to doba „progresivnom“, no ona nije jedini primjer u hrvatskoj književnosti. Tako će Vlahinjica Miona u komediji *Grižula* Marina Držića navoditi kako žene sve čine za muškarce, dok muškarci usprkos tome za svaku nedaću krive ženski rod. Nadalje navodi da muškarci ne bi opstali bez žena koje toliko nastoje kontrolirati i „držati na uzdi“, a te iste žene su prema Mioni jednako razumne poput muškaraca. I ona se, poput Lemnjanki, referira na Amazonke i govori o njima i njihovu životu bez muškaraca s hvalom i divljenjem:

Da su blagoslovljene one stare žene što se pripovijeda da rekoše: „Poď'te zbogom, nećemo vas!“ I uze svaka štit, kopje i sablju, i učiniše među sobom kraljicu i vojsku od žena. I počeše udarat na ljudi, i dobiše ljudi, i one tada bijehu, kako sad, koje vladaju gradove, a ljudi bijehu za ništa. Ma

to dobro mi žene izgubismo er zločesta jedna žena pođe se rvat s jednijem jačijem čovjekom od sebe, koji ju obali. Otole ženam pođe nazada, kako vi znate, na ukidovanje – brižne, vazda gubimo š njimi! (*Grižula*, IV, 4, 28)

Dok kraljica Ipsipila sebe i svoj narod smatra skupinom neustrašivih žena, po ratnim sposobnostima jednakim muškarcima, Argonauti će ih okarakterizirati na potpuno drugačiji način za koji se može zaključiti da je posve u skladu s patrijarhalnim svjetonazorom vremena u kojem Palmotić piše svoje drame. Iako će za Ipsipilu navoditi da je mudra vladarica, muški likovi iznose stajalište da žena treba težiti uređivanju, nošenju bisera, a ne oružja i da njeno mjesto nije na bojnom polju, nego u kući:

sviono ruho mješte oklopja
ima biti vaša žeļa,
a tu mjesto mača i kopja
tanka igla i kudjeļa
(*Ipsipile*, III, 1273–1276)

Iz njihove perspektive Lemnjanke su obijesne, samovoljne, bića zle ćudi. Iskazi Argonauta o Lemnjankama, u kojima je moguće razbrati i tragove mizoginije, predstavljaju, nakon već istaknutog mjesta u prologu, drugo mjesto u drami u kojem se na razini epiziranja ostvaruje autorski intendirana perspektiva recepcije. Prema njima život koji vode otočanke je besmislen jer život mlade žene bez muškarca nema svrhu:

Kakva li bi mlados bila
lijepe dikle, koja uza se
ne ima svoga draga i mila,
s kijem mlađahna zabavļa se
(*Ipsipile*, I, 653–656)

U trećem činu drame susreću se dotad odvojene muške i ženske skupine, a Ipsipila kao lik doživljava potpuni obrat. Ona se naime u sceni boja naglo zaljubljuje u Jazona, vođu Argonauta i ostavlja se oružja, a isto zapovijeda i svojim družbenicama. Ferluga Petronio se inače o tom dijelu drame izjasnila kao psihološki najslabijem jer se radi o nemotiviranoj transformaciji mržnje u iznenadnu zaljubljenost (usp. 2008: 38), dok je Pavić još mnogo prije toga ustvrdio da ne može razjasniti na koji su način božanstva uspjela preobraziti dotadašnje neprijatelje u ljubavnike (usp. 1871: 131).

Ako se uzmu u obzir navedene tipologije ženskih likova u starijoj hrvatskoj književnosti, očito je da lik Ipsipile sve do posljednjeg čina drame figurira kao žena ratnica koja ima ljepotu petrarkističke gospoje. No, nakon što se zaljubila u Jazona, Ipsipila mu se obraća idućim riječima:

> Gospodar si ti ļubjeni
> moje glave i života,
> zapovijedaj što hoć' meni,
> svezala me tva dobrota
> (*Ipsipile*, III, 1440–1443)

Navedeni citat, dakle, označava naglu transformaciju iz buntovne žene ratnice u pokornu i pasivnu kućnu ženu. Ona više nema utjecaj na svoju sudbinu nego je prepušta u ruke muškarca kojem se svojevoljno i drage volje podčinjava, što je u suprotnosti i s načinom života u matrijarhatu i svim stavovima koje je do tog trenutka Ipsipila iznosila u tragikomediji. Zbog takve preobrazbe može se ustvrditi da je Ipsipila lik čija je koncepcija dinamička, a razvoj njene koncepcije kroz dramu na koncu ju zapravo vraća u patrijarhat.

5.2.2 Jazon

Glavni muški protagonist u drami je Jazon, vojvoda Argonauta. Za razliku od Ipsipile, čija se ljepota u tragikomediji opisuje u više stihova, o Jazonovu fizičkom izgledu ne doznaje se ništa. Jazon je zapravo lik kojeg karakterizira jedino njegova viteška vrlina i upravljanje Argonautima. Kao vođa pokazuje određene paralele s načinom na koji Ipsipila vlada Lemnjankama. I on je, poput nje, miroljubiv, što se očituje u tome da dolaskom na otok Lemno nema nikakvih agresivnih namjera prisvajanja tuđeg prostora, nego šalje svoje suborce u izvidnicu s maslinovom grančicom. Kao i Ipsipila, izabran je od svojih drugova, svojim govorima ih nastoji motivirati, hrabriti, a svojim postupcima služiti i postupati u skladu s njihovim odlukama.

Analiza Jazonova eksplicitnog jezičnog samopredstavljanja ukazuje na to da se radi o izrazito jednoličnom dramskom liku, te se svaki njegov iskaz svodi na jednu od dvije teme: čast i krepost. Svaki od uspjeha Argonauta Jazon pripisuje njihovim krepostima i pomoći s nebesa, pri čemu neće njihove pobjede izravno pripisivati očekivanim antičkim bogovima, nego će biti neodređen, a što se može dovesti u vezu, kako je analiza Mrdeže Antonine već ukazala, s Palmotićevom strategijom da svoje drame zasnovane na antičkim motivima usmjeri

prema kršćanskom poimanju Boga. Schmale je u opisu ideala muškarca ranog novog vijeka nazvanog „novi Adam“ naglašavao koliko je za muškarce tog razdoblja bila važna čast i da je ona išla pod ruku s muževnošću i započinjala prvotno porijeklom muškarca (usp. Schmale, 2011: 97). Jazon se svojim govorima i konstantnim naglašavanjem značaja časti bliži idealu „novog Adama“, pa će tako hvaliti svoje suborce jer su „rodjeni od bogova / i od kraļevske svijetle krvi“ (*Ipisipile*, I, 178–179). Takvu idealu Jazon je blizak i po muško-muškoj društvenosti koja se u drami konkretizira preko odnosa Jazona i Argonauta. Radi se o asimetričnom tipu navedene društvenosti jer je Jazon kao vojvoda ipak nadređen svojim suborcima. Kao primjer muško-muške društvenosti može se uzeti i scena u drugom činu drame koja služi kao duga digresija od radnje, a u kojoj se Argonauti natječu u različitim disciplinama poput trčanja i streličarstva u čast toga što su se taj dan odvijale Olimpijske igre. Kao darove za pobjedu, Jazon muškarcima obećava koplje, sablju i drugo oružje, inače simbole muškosti.

Poput Jazona i ostali će Argonauti često spominjati čast i navoditi kako je ona važnija od ikakva materijalnog dobra. No u njihovim se iskazima uočavaju i neke druge teme, pa će tako opjevavati prednost sela pred gradom i seoskih djevojaka pred gradskim, a prije boja s Lemnjankama započeti raspravu o tome treba li uopće ratovati s ženama jer je ženska krv nejaka, na kraju koje zaključuju da je boj neizbježan jer će u slučaju bijega njihova reputacija biti narušena. Jazon ostaje izvan te rasprave, no na kraju se ipak priklanja mišljenju Argonauta da su otočanke ohole pri čemu zapravo samo ponavlja njihove dojmove, ne iznoseći nikakav vlastiti stav.

Zanimljivo je da Argonaute, koji sebe u drami prikazuju kao kreposne i časne, Lemnjanke opisuju na izrazito negativan način. One govore o njima kao o grabljivim gusarima, bićima koja ne znaju što je to vjera, sposobnima na prevaru:

> himbeni su ovo ļudi,
> jedno misle, drugo čine ;
> pod prilikom blage ćudi,
> strah me, da nas ne prihine
> (*Ipsipile*, II, 749–752)

Odluka Argonauta da u slučaju eventualne pobjede otmu otočanke i učine ih svojim robinjama i ljubavnicama navodi na promišljanje da ti mornari nisu kreposni u mjeri u kojoj za sebe smatraju da jesu.

Na koncu se za Jazona može zaključiti da je oblikovan kao statični dramski lik. Tijekom drame ne doživljava ikakav razvoj, a jedino značajno što mu se događa je njegovo instantno, na petrarkistički način izvedeno, zaljubljivanje u Ipsipilu. Njegova iznenadna ljubav nije toliko iznenađujuća kao Ipsipilina jer Jazon nijednom u drami izravno ne iznosi patrijarhalne stavove o ženama ili ikakve stavove koji bi aludirali na mizoginiju nego se, kako je spomenuto, samo kratkim replikama priklanja mišljenjima drugih muškaraca, pri čemu se ne može sa sigurnošću zaključiti jesu li ti stavovi s kojima se slaže uistinu i njegovi ili se radi o obvezi da se prikloni idejama muškaraca koji su ga odabrali za vođu.

Analiza tragikomedije *Ipsipile* pokazala je da su muški i ženski protagonisti oblikovani u skladu s konvencijama žanra tragikomedije. Ipsipila, poput njezinih suborkinja, pripada tipu barokne žene ratnice, obilježene maskulinim vrlinama, po čemu je pandan Jazonu: oboje su junaci na ratnom polju, oboje su na poziciji vlasti, oboje su časni i oboje se socijaliziraju, svaki sa svojom skupinom prijatelja – suborkinja, odnosno suboraca te tako referiraju i na ideal „novog Adama“, o kojem govori Schmale. Unatoč tome, drama jasno promiče patrijarhalni svjetonazor, čime se ujedno potkopava ideja ženskog maskuliniteta, a što se u drami ostvaruje putem autorski intendirane perspektive recepcije na razini epiziranja na mjestima istaknutima u analizi, kao i na razini radnje u trenutku kad se Ipsipila zaljubljuje u Jazona na prvi pogled i potaknuta tom ljubavlju otkriva svoju „pravu“ podložnu žensku prirodu. Palmotić, dakle, ne oblikuje Ipsipilu kao lik žene ratnice kako bi predstavio novi ideal žene kojoj nisu strane maskuline vrline ili kako bi potaknuo ranonovovjekovnu dubrovačku ženu da sama teži posjedovanju tih vrlina, nego se odlučuje za ovaj barokni tip ženskog lika isključivo jer je u skladu sa standardima žanra.

5.3 *Alčina*

Tragikomedija *Alčina* sastoji se od prologa i pet činova, a 1647. izvela ju je kazališna družina Smeteni. Nastala je po djelu pjesnika Fulvija Testija *L'isola di Alcina* kojem je pak za vlastito djelo kao predložak poslužio *Bijesni Orlando* Ludovica Ariosta (usp. Ferluga Petronio, 2008: 92). Kao i u prethodnoj drami, i ovdje prolog izgovoraju likovi božanstva, u ovom slučaju radi se o Neptunu i Proteju, koji se ne pojavljuju u ostatku dramske radnje i koji reprezentiraju autorski intendiranu perspektivu recepciju. Prolog služi za pohvalu Dubrovnika, kojem se proriče slavna budućnost i za upozorenje protiv ispraznosti kao najgorem zlu kojem nema mjesta kod dubrovačkih građana. Neptun i Protej govore da bi

drama trebala prikazati do čega dovodi isprazan blud i ukazati dubrovačkoj mladeži da ne pokleknu bludnosti nego da čuvaju svoj moral i krepost.

5.3.1 Alčina

Već u samom prologu glavna junakinja tragikomedije, čarobnica Alčina okarakterizirana je kao *bludna vila* koja je od pustoši napravila raskošnu zemlju. Naime radnja *Alčine* odvija se na začaranom otoku na kojem vlada vječno proljeće. Idiličan izgled otoka njeno je djelo kako bi zavela i na otoku zadržala muškarce, otok je zapravo neprivlačan, neobrađen, planine i stijene na njemu su u divljem stanju. Negativna percepcija Alčine kao žene, pojavljivat će se, osim u prologu, i kod ostalih likova u tragikomediji s izuzetkom osoba koje su joj podčinjene, njene sluškinje Koraljke i bana Strašimira. Oni su jedini koji će o njoj govoriti u pozitivnom svjetlu kao o svojoj miloj kraljici. Premda Alčina kraljuje svojim otokom, o karakteristikama nje kao vladarice iz tragikomedije se malo saznaje jer je fokus na romantičnom odnosu nje i viteza Ruđera. Odnos između njih je senzualan, tjelesni, opisan kao požuda, sam Ruđer će opisivati Alčinino krilo kao razbludno. Veza s Ruđerom za Alčinu predstavlja izvor konstantne tjeskobe i straha. Kontinuirano ju more teške misli i loši predosjećaji da će ju njen ljubljeni Ruđer napustiti bez da i sama zna što joj izaziva nemir jer ju njeni podanici uvjeravaju da je mladić zaljubljen u nju, te da sve da se pretvara, ne može pobjeći s otoka. Uvjeravanja drugih, pa i samog Ruđera, pružaju joj tek kratkotrajno olakšanje i smirenje, nakon čega opet opsesivno razmišlja što će učiniti sa sobom ako ju Ruđer zaista napusti. Alčinu se u skladu s njenim eksplicitnim jezičnim samopredstavljanjem može okarakterizirati kao nesigurnu i nestabilnu ženu jer njeni iskazi variraju između dvije krajnosti. U jednom trenutku vjeruje da ju Ruđer voli, a u drugom je sigurna da će ju napustiti što rezultira molbama za potvrdom Ruđerove ljubavi i hrabrenjem same sebe da je moćna vilenica koja je sposobna izmijeniti prirodni poredak stvari, pa joj stoga neće biti teško osigurati ostanak njenog ljubavnika na otoku („red ću smesti od naravi, / i privratit nebo i pako, / da me Ruđer ne ostavi“ [*Alčina*, I, 1, 282–284]). U trenutcima kad vjeruje da će njihovoj ljubavi uskoro doći za nju neželjeni kraj, Alčina emocionalno ucjenjuje Ruđera govoreći mu da bi njegov eventualni odlazak rezultirao njenom sigurnom smrću:

> ah, i moć ćeš, ma ļubavi,
> dragu tvoju ostaviti?
> i podnijećeš da pogine,
> puna tuge i skončańa

(*Alčina*, I, 2, 339–342)

Iskazi poput navedenog potvrđuju da Alčina ne odgovara slici moćne, samostalne vilenice kojom se sama predstavlja jer joj je usprkos njenoj moći potrebna validacija jednog običnog muškarca. Zapravo je izrazito slaba, čak se može reći paranoična osoba koja u jednom trenutku postavlja stražu po cijelom otoku kako njen ljubljeni ne bi mogao pobjeći. Preko Alčinina govora saznaje se da gleda na ljubav kao na kratkotrajni ushit koji donosi više boli nego radosti, što potvrđuju i iduće njene riječi: „u djelijeh je od ļubavi / veće straha, neg ufańa“ (*ibid.*, IV, 2, 1615–1616). Otkrićem da je Ruđer zaista pobjegao s otoka Alčina počinje utjelovljivati ranonovovjekovni stereotip o ženi kao nestalnu i prevrtljivu biću. Najprije moli zvijezde da ju usmrte jer više nema razloga za život, okrivljuje sebe, sigurna da je učinila nešto što je nagnalo Ruđera da ju napusti, stavlja se u poziciju žrtve i smatra da je prevarena i podvrgnuta poruzi. Nakon prvotne tuge nastupa srdžba i želi se osvetiti Ruđeru, želi mu nesreću i smrt: „ne imo zrake dio sunčane / neslatka mu voda bila, / ne dala mu zemļa hrane“ (*ibid.*, IV, 4, 1829–1831). Zatim se ponovno premišlja i želi da Ruđer živi i da joj se vrati, radi čega poziva paklene sile da joj pomognu zaustaviti ga. Njezin konačni bijeg u strahu od božje odmazde prezentira ju kao bespomoćnu ženu, što je opet u neskladu sa slikom moćne čarobnice koja ima sile pakla na raspologanju.

Kad je riječ o Alčininu izgledu, njena je ljepota opisana u skladu s petrarkističkim diskursom, njezin vrat je bijel, njena kosa je zlatna. Kasnije se otkriva da je ta ljepota lažna i samo privid koji je čarobnica izvela. Pavličić je pisao da se u baroku ponekad ljepota žene dočaravala petrarkističkim motivima samo da bi se pokazala njezina pogubnost za onoga tko ju ljubi što je slučaj u ovoj tragikomediji (usp. Pavličić, 1975: 68). Slično kao i žena u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga,* Alčina se otkriva kao starica u četvrtom činu drame, a u opisu se pojavljuju naturalistički detalji:

Upadene oči sijere,
kijeh je obrva oštra i gusta,
nos do grla sjenu stere,
pali zubi svi su iz usta.
U pogledu smrt pribiva,
omraza joj sjedi u glasu,
grbava je, hroma i kriva.
nije pet pedi ńoj u stasu.
Svud joj modre vidiš guke

ustarana oko vrata,
crne kļaste ima ruke,
po licu je sva kosmata.
Sušega je vele tijela
neg dub, za sveđ koji usahne,
sva je nedraga, sva nemila,
sva koliko grobom dahne.
(*Alčina*, IV, 4, 1929–1944)

Osim izgleda, govora i ponašanja, za analizu Alčinina lika važno je uzeti u obzir i dva zbora koja se pojavljuju u drami. Samo postojanje zbora pretvorenih muškaraca čini da se Alčini može pridati još jedna mana, hirovitost. Naime, sklona je muškarce, čija joj ljepota ili ljubav dosade, pretvarati u stabla, vodu, kamenje, zvijeri ili što drugo na otoku. Zbor govori o Alčini kao o bludnoj, nemilosrdnoj, otrovnoj ženi s kojom se gubi duša i život jer tko je s bludnom ženom taj je Bogu omražen. Ona čini da muškarci zatravljeni njenom ljepotom zaboravljaju na svoju čast, junaštvo, viteštvo, postaju svedeni na funkciju njenog ljubavnika. Drugi zbor koji se u drami javlja, Kor, predstavlja još jedan primjer autorski intendirane perspektive recepcije. Njega Palmotić koristi za moralistički diskurs i on upozorava na zle, bludne žene. Kor navodi da je bludna žena za razliku od časne, podložne žene sposobna muškarcu donijeti samo štetu i sramotu, učiniti od njega zvijer bez razuma te da u takvoj ženi nema ni milosti ni blagosti (vidi *Alčina*, III, 3, 1281–1300). Prema Koru, Alčina je slična zmiji, povezujući ju tako sa stereotipom žene kao zla bića i vještice. Kor ističe i da ona, jer je vilenica, nije ni sposobna za pravu ljubav: „i ļubavi njih su bile / vazda otrovne i nemile, / i protivne svijetu i bogu“ (*ibid.*, II, 3, 849–852). Na kraju tragikomedije moralistički komentira da je grda i stara vilenica ostala sama i osramoćena. U iskazima Kora tako se uočava doza mizoginije, a zanimljivo je i da sama tragikomedija završava pjevanjem zbora pretvorenih muškaraca o lažljivoj ženskoj ljepoti te o nevjernoj i bludnoj ženi. Pjevanje služi kao ponovno upozorenje mladim muškarcima da se ne upuštaju u odnose s bludnim ženama:

O ženska lijeposti,
himbena, laživa,
malo ti vrijednosti
u tebi pribiva.
Tvoj posmijeh, tvoj pogled,
tva riječca slikuje
pokriven medom ijed,

iz nenad ki truje.
Drugo se bludna vil
zazvati ne more,
neg smrtna ļuta stril,
nesvijesno neg more.
Tko se š ńom sastane,
ter se pak slobodi
bijeli mu dan svane,
drugi se put rodi.
(*Alčina*, V, 4, 2307–2322)

Negativni stavovi prema ženama uočavaju se u još jednom liku koji reprezentira autorski intendiranu perspektivu recepcije. Radi se o liku Melise, vilenice koja predstavlja antitezu Alčini. Melisa samu sebe opisuje kao slavnu, hrabru vilu koja je od nebesa određena pomagati vrijednim ljudima, dok Alčinu opisuje kao hudu i priku vilenicu koja drži muškarce u bludnom ropstvu i ponavlja upozorenje da robovanje bludnoj ženi može muškarcu samo donijeti štetu. U liku Melise očituje se kršćanski svjetonazor prema kojem Bog oprašta svima koji se pokaju za svoje grijehe. Osim kršćanskog svjetonazora, u riječima Melise uočava se i mizogini stav prema ženama bludnicama. Prema Melisi za Alčinu spasa nema jer je nesvjesna svojih grijeha.

Rafo Bogišić piše da je Palmotić priču o Alčini obradio kako bi pokazao da je bludna žena u stanju odvući muškarca od kreposna i korisna života te da Palmotić odražava stavove svog vremena o tome kakva mora biti žena, odnosno da je žena utjeha, pomoć i nagrada muškarcu u njegovu životu ispunjenu radom (usp. Bogišić, 1968: 342). Takvu opisu žene odgovara Bradamanta, Ruđerova zaručnica, i zato se on odlučuje na povratak njoj umjesto da nastavi život s Alčinom čime se vidi da je Alčina gubitkom Ruđera zapravo kažnjena zbog svog svjetonazora. Ona je potpuna suprotnost ranonovovjekovnom idealu žene. Njen lik oblikovan je na postojan način tako da se u njemu u drami mogu iščitati samo mane bez ikakvih vrlina. Osim što ukazuje na spomenute stereotipe prevrtljivosti karaktera i žene vještice, ona nije pobožna, nije skromna i bludnica je, a žena ranog novog vijeka ne smije biti požudna. Sve te karakteristike ju udaljavaju od žene koju bi na kraju odabrao jedan kršćanski vitez poput Ruđera.

5.3.1 Ruđer

Ruđer, hrabri vitez crnih očiju, glavni je muški junak u tragikomediji *Alčina*. Ako se uzmu u obzir eksplicitno-figuralna i implicitno-figuralna razina karakterizacije Ruđera kao dramskog lika, može se zaključiti da u drami postoje dva Ruđera, onaj prije osviještavanja i onaj nakon. Ruđerovo eksplicitno jezično samopredstavljanje prije dijela tragikomedije u kojem postaje svjestan svog grešnog odnosa s Alčinom u potpunosti je posvećeno izražavanju ljubavi prema lijepoj vilenici. Alčina je za njega božanstvo zbog kojeg se on u jednom trenutku zaneseno obraća bogu sunca Apolonu, pitajući ga je li ikad vidio toliko sretno zaljubljena muškarca. O tome da je Alčina jedino što začarani Ruđer vidi, može se spoznati i u monologu u kojem je on uvjerava da ju nikad neće napustiti. Njegov govor je pri tome vrlo poetski, on je u svojevrsnoj ekstazi, gdje je jedino važna njegova opčinjenost Alčinom, ostatak svijeta za njega kao da ne postoji:

Prije ogńene sve trjeskove
gnjevno nebo na me obori,
  prije poda mnom sve jazove
rasrčena zemļa otvori,
prije me proždri sińe more,
neg da ostavim tvoje dvore.
  Dokle bude duh u meni,
biću s tobom sva ma ljeta ;
i ako mrtve duše u sjeni
doć pod nebo mogu opeta,
  za steć s tobom pokoj pravi,
platu vječne me ļubavi,
slijediću te, ma ļubjena,
tvoj ļubovnik, duh i sjena.
(*Alčina*, I, 2, 359–372)

Ruđer će osim takvih iskaza u duhu petrarkizma svoju ljubav prema Alčini opisivati i platoničkim motivima, pa će tako za sebe govoriti da je mrtav, da živi samo u svojoj dragoj („da vas kolik živ u tebi, / a u tijelu sam mrtav momu“ [*Alčina*, I, 2, 353–354]). On nema identiteta izvan zaljubljenosti u Alčinu. Lik je podložnog muškarca kojeg odlikuju karakteristike pasivnosti i poslušnosti koje se tijekom ranog novog vijeka doživljavaju „ženskim“ odlikama, odnosno povezuju se s idealom ranonovovjekovne žene i u tom slučaju

se smatraju pohvalnim. Dok je god u stanju navedene opčinjenosti vilenicom, Ruđer u drami ne čuje vapaje zbora pretvorenih muškaraca koji upozorava da bludna žena poput Alčine muškarcu može donijeti samo zlo. Oni koji su nekoć uživali s Alčinom poput Ruđera dolaze do spoznaje da muškarcu nije živjeti kako su oni živjeli, nego kao plemići trebaju tražiti slavu, ako i umru, smrt treba biti posljedica viteškog truda, a ne ispraznog bluda. Muškarci poput njih i Ruđera moraju voditi krepostan, a ne isprazan život koji uništava i njih i gradove kojima bi kao plemići trebali upravljati. Da je Ruđer namijenjen za više od uloge Alčinina ljubavnika, osim zbora preobraženih muškaraca, smatra i Kor koji ga ovako opisuje: „Svijetli mladac, ki se rodi / od plemena viteškoga, / da stoluje, da gospodi“ (*ibid.*, I, 2, 535–537). Dakle, Ruđer je po svom podrijetlu predodređen da upravlja narodima koji će mu biti podložni, a ne da on bude podložnim muškarcem jednoj ženi.

Do Ruđerova osviještavanja dolazi zahvaljujući Melisi koja u jednom trenutku izjavljuje da Ruđeru mora vratiti *običajno zdravļe svoje*, što ukazuje na to da u ranom novom vijeku nije bilo uobičajeno da muškarac ima feminizirano ponašanje i zbog čega ga Melisa mora vratiti na njegove maskuline „postavke“. To čini preuzimanjem lika njegova nekadašnjeg učitelja Atlanta koji ga je kao dijete pripremao za herojske pothvate i na te iste pothvate ga podsjeća navodeći da se borio s panterama, davio zmije, ubijao medvjede i da je stoga sramotno da sad troši svoje dane i gubi čast bivajući robom jednoj vilenici. Melisa, uzimajući lik Atlanta, zapravo želi podsjetiti Ruđera da je prije identiteta Alčinina ljubavnika imao jedan prijašnji, za njega kao muškarca važniji identitet, onaj viteški. Lik Atlanta služi i kako bi Ruđer shvatio da je boravkom na Alčininu otoku izgubio sebe. On se više ne ponaša niti govori kao vitez. Način na koji se prezentira je oprečan onim praksama kojim ga je Atlante učio, te mu Melisa čak spočitava njegov izgled u odjeći koju mu je izabrala Alčina, na čiju se zamolbu ostavio bojnog mača i koplja: „ja te nađoh odjevena, / s rudežima svud na glavi, / svega u licu zalaštena“ (*ibid.*, III, 1, 966–968). Ruđer nakon Melisinih riječi osviještava da je s Alčinom postao čovjek bez vrline, časti i vjere u Boga. Napušta prvotnu ulogu Alčinina ljubavnika i kaje se što je bio s njom u bludnom odnosu, postaje svjestan veličine svojih grijeha: „da s dunavom sve ostale / sastati se rijeke budu / moga grijeha ne bi oprale“ (*ibid.*, III, 2, 1045–1047). Dotadašnju ljubav kao jedinu emociju koju je Ruđer doživljavao tijekom tragikomedije zamjenjuju sram i kajanje. Najednom prestaje o Alčini govoriti koristeći zaljubljene iskaze i doživljava potpunu transformaciju iz podložnog muškarca u viteza, pri čemu shvaća da se želi vratiti Bradamanti, zaručnici koju je napustio radi Alčine, tako ponavljajući motiv muškarca koji ostavlja djevojku kojoj se obećao radi druge žene, koji je

već viđen kod Parisa u *Eleni ugrabjenoj*. Zanimljivo je da se ta Ruđerova odluka u drami prezentira kao povratak Ruđera njegovoj prirodi, prema kojoj bi kao muškarac trebao željeti časnu ženu, a ne bludnicu. Na tu odluku se ne gleda kao na nestalnost ili prevrtljivost karaktera koja bi bila kritizirana da ju je učinila žena. Također je interesantno da se krivom za Alčininu i Ruđerovu senzualnu ljubav smatra isključivo žena, Alčina, što se opravdava navodom da je njihova ljubav bila plod njenih čarolija. Ruđeru se ne pridaje nikakva odgovornost, čak ni za to što je napustio zaručnicu, za sve je okrivljena bludna žena. Alčinin grijeh je neoprostiv, dok se Ruđeru, čim prizna grijehe, u tragikomediji počinju pridavati epiteti poput mudrog, snažnog, pravednog, časnog, onog koji vjeruje u Boga, odnosno svi epiteti kojima se on bliži Schmaleovu idealu „novog Adama". Ruđeru se vraća izgubljena vrlina jer se odmaknuo od bludne žene, dok se Alčini pridaju samo mane. Sam Ruđer o Alčini počinje govoriti kao o kletoj, dok za Bradamantu koristi iskaze koje je dotad koristio za Alčinu i samouvjereno izražava nadu u njen oprost jer ipak nije on kriv što ga je začarala vilinja pjesma, objašnjava da to nije bilo njegovo htijenje. Prema Alčini čak počinje osjećati gađenje i želi osvetu, skida odjeću koju mu je ona dala s namjerom da odjene nešto dostojno muškarca: „vrzi, zderi ove odjeće / razbludjenoj slične ženi" (*ibid.*, III, 2, 1119–1120). Osviješteni Ruđer u potpunosti je slika muškosti, junak i vitez, što svjedoči Melisin opis u kojem objašnjava da je na Ruđerovu tijelu sad okloplje, na bedru „trjeskoviti mač oholi", na glavi „bojnijem perjem urešena kaciga", njegov štit je zlatan. S otoka bježi u junačkom, hiperboličkom prizoru o kojem izvješćuje jedan od vileničinih glasnika: na crnom konju, poražavajući svojim mačem sto pripadnika Alčinine straže, čime sam čini da Alčinin grad padne.

Na lik Ruđera može se primijeniti Greenblattov koncept „samooblikovanja", pri čemu se uočava da kod njegovog lika dolazi do samooblikovanja upravo u relaciji s Alčinom. Samooblikovanje se postiže u dodiru s nečim stranim, prijetećim, te zaljubljeni Ruđer isprva ne percipira Alčinu kao nešto strano, nego se to događa tek kasnije, kad se on prisjeća svoje viteške vrline i prirode. Ono što Alčinu čini stranom Ruđeru jest činjenica da je Ruđer podređen dvama autoritetima koji su smješteni izvan njega i koji ga kao muškarca oblikuju. Prvi autoritet je Bog, a drugi autoritet je kralj Karlo Veliki. Oba autoriteta su povezana s kršćanstvom koje ne odobrava, odnosno osuđuje život u bludu kakav su vodili Ruđer i Alčina. U odnosu na ta dva autoriteta Alčina je percipirana kao nešto negativno, kao lažni bog, odnosno iskrivljena slika pravih autoriteta. Samooblikovanje uvijek uključuje iskustvo gubitka sebe, a kasnije postignuti identitet unutar sebe nosi tragove vlastitog prijašnjeg

gubitka, što se vidi kod Ruđera koji, premda pritisnut osjećajima srama radi iskustva senzualne ljubavi s vilenicom, opet djeluje i izgleda kao junak. Očekuje se da nakon što Antikrist, u ovom slučaju Alčina, bude otkriven, mora biti napadnut i uništen. Ruđer će izraziti želju za uništenjem Alčine, ali neće djelovati u tom smjeru, dapače, nakon spoznaje da je živio životom kakav uopće nije priličan jednom kršćanskom vitezu, Ruđer odlazi s otoka bez suočavanja s Alčinom.

Kako se može vidjeti iz analize, Alčina i Ruđer oblikovani su u skladu sa žanrovskim tipovima zle čarobnice i (posrnula) viteza. Odražavaju patrijarhalni svjetonazor prizivanjem proširenih mizoginih stereotipa i ranonovovjekovnog ideala muškarca. Drama ujedno donosi pouku o tome što se može dogoditi muškarcu ako podlegne grijehu bludnosti, tj. lažljivoj ženskoj ljepoti i zavodljivosti, čime Palmotić, slično kao i Gundulić u *Suzama sina razmetnoga*, ali u tragikomičkoj verziji, predočuje popularnu temu u baroknoj, posttridentskoj književnosti.

5.4 *Armida*

Za tragikomediju *Armida* pretpostavlja se da nastaje oko 1630. godine, a o njezinoj izvedbi u Palmotićevo vrijeme ne postoje vjerodostojni podatci. Nastaje po uzoru na 14., 15. i 16. pjevanje djela *Oslobođeni Jeruzalem* Torquatta Tassa te govori o boravku viteza Rinalda na otoku vilenice Armide i njegovu bijegu zahvaljujući prijateljima Ubaldu i Carlu koji pristižu na otok kako bi ga izbavili (usp. Ferluga Petronio, 2008: 78). Palmotićeva *Armida* sastoji se od prologa i tri čina. I u ovoj tragikomediji prolog ima autorski intendiranu perspektivu recepcije te ga izgovara personificirana Sreća koja, usto što objašnjava što je prethodilo radnji drame i najavljuje ono što će se tek zbiti, poučava i da se svatko tko se upusti u ljubavnu vezu mora voditi krepošću, a ne ljepotom i da će primjer Rinalda pokazati što se događa kad se čovjek toga ne pridržava. Sreća se pojavljuje u drami i kasnije kad pomaže Karlu, Ubaldu i Rinaldu pobjeći s otoka, što ju čini primjerom epiziranja likovima unutar dramske radnje.

5.4.1 Armida

Glavna naslovna junakinja ove tragikomedije je Armida, o čijem se podrijetlu saznaje iz prologa. Armida je dijete kralja Damaska i prelijepe sirene za koju se navodi da je bila velika zavodnica. Nakon smrti oca kralja, Armidina je životna misija da „kroz mile svoje urese /

vjernu vojsku od krstjana / rani, ustrijeli i zanese“ (*Armida*, Prolog, 53–55). Njezini planovi propadaju kad ugleda Rinalda, jednog od križara koji se bore da osvoje Jeruzalem. Umjesto da ga ubije, Armida se zaljubljuje u njega premda joj je neprijatelj i odvodi ga na otok daleko od svih drugih vitezova. Radnja *Armide*, kao i *Alčine*, zbiva se na bezimenom otoku kojeg se ne može pronaći ni na jednom zemljovidu. Otok je *le iles enchantees*, odnosno začaran, mjesto dokolice i raskalašenosti, a na njemu vlada upravo čarobnica Armida (usp. Batušić, 1999: 20).

Osim što poput Alčine upravlja otokom i čarobnica je, Armida kao dramski lik s Alčinom ima još sličnosti. Tako će biti pozitivno okarakterizirana od onih koji su joj podložni, u ovom slučaju radi se o vilama njezina otoka za koje je ona njihova izabrana kraljica puna, kako one to nazivaju, „blažene rajske časti“, i paklenim nakazama za koje je ona vrla i slavna kraljica, dok će biti negativno prikazana od ostalih likova pri čemu se prvenstveno misli na Rinaldove prijatelje, Ubalda i Karla. Oni je opisuju kao bludnicu, prvi put kad ju ugledaju ona se zaneseno uređuje u zrcalu čime se želi ukazati na njenu taštinu. Ona je još jedan od Palmotićevih ženskih likova čiji je izgled opisan u skladu s petrarkističkim diskursom:

> nu ti prama rudijeh kosi,
> ke ona plete svjetļe od zlata,
> snježanoga oko vrata
> bludni vjetric ńoj raznosi
> (*Armida*, II, 1, 437–440)

Njezina pojava može se ocijeniti kao fatalna i pogubna za muškarce, no unatoč tome, i ona je, baš poput Alčine, izrazito nesigurna žena koja svoju sreću prepušta u ruke muškarca. Ljubav između nje i Rinalda je tjelesna i senzualna, sama priroda otoka opisana je na takav način (vidi *ibid.*, Prolog, 85–88), a u drami se nekoliko puta naglašava stav da u ljubavi i mladosti treba uživati, pri čemu se aludira na uživanje u tjelesnom aspektu ljubavi (vidi *ibid.*, II, 1, 473–476). Njihov odnos ne predstavlja pravu, nego lažnu ljubav. Armida je svojim nadnaravnim moćima uspjela zavesti Rinalda, a on, bivajući zanesen njenom magijom, ne razlikuje stvarnost od fikcije. Rinaldo, poput Ruđera, zbog zaljubljenosti u čarobnicu, u potpunosti zaboravlja na svoje viteštvo. Kad to, zahvaljujući prijateljima, shvati, preplavljuje ga sram i odlučuje napustiti Armidin otok. Shvativši da ju je Rinaldo ostavio, Armida odlučuje uzeti stvari u svoje ruke i iskoristiti svoje moći kako bi ga vratila. Iskazana je kao sebična vila koja razmišlja isključivo o sebi, želi Rinalda natrag kako bi ju mogao nastaviti usrećivati, uopće ne razmišlja što će biti s njegovim životom ako nastavi boraviti u njenom,

kako to Ubaldo naziva „razbludnom zatvoru“. Ona je i zla, u njenim nadnaravnim pothvatima joj pomažu spomenute paklene nakazni, prikazana je kao utjelovljenje demonske žene:

Mene sila sva goruća
pakļenoga jaza dvori,
učinit sam ja moguća,
mrtvo tijelo da govori
(*Armida*, II, 3, 631–634)

Kada hoću ja, nebeska
žarka svjetlos sva pomrči,
daždi, sijeva, grmi, trjeska,
nadmeno se more srči.
(*Armida*, II, 3, 639–642)

Uz ove Armidine iskaze može se povezati stereotip žene kao vještice, a nakon što se njeno zazivanje paklenih sila u pomoć pokaže neuspjelim i njoj se, kao i Alčini, može pripisati stereotip prevrtljivosti ženskog karaktera. Naime od prikaza čarobnice s velikim moćima Armida je srozana na običnu ženu nemoćnu pred muškarcem, nesposobnu prihvatiti njegovo odbijanje i kraj ljubavnog odnosa. U svojim iskazima očajava, ponižava se, preklinje za Rinaldov povratak. Uvidom u njeno eksplicitno jezično samopredstavljanje dok se obraća Rinaldu pred njegov odlazak zaključuje se da je posve izgubila kontrolu nad emocijama i tako, kao žena kojom upravljaju emocije, a ne razum, utjelovljuje još jedan od stereotipa. Žena je čiji svjetonazor i uvjerenja nisu postojana jer obećava svom ljubljenom da će on biti njezina religija, nudi mu se kao robinja, čak je spremna pristupiti kršćanskoj strani u ratu tako doživljavajući obrat od žene čarobnice čije je poslanje da se bori protiv kršćanskog naroda do žene koja ne samo da odustaje od tog poteza radi ljubavi, nego je spremna i boriti se na suprotnoj strani ukoliko to znači da će moći biti uz Rinalda. U tom dijelu drame moguće ju je opisati kao podložnu ženu koja je spremna na promjenu svih apekata svoje osobnosti samo kako bi došlo do eventualne pomirbe. Njezino preklinjanje na koljenima izaziva suosjećanje jer ipak podsjeća na stvarni, intimni, emocionalni rastroj jedne žene nakon što shvaća da muškarcu u kojeg je zaljubljena više nije stalo do nje. Nakon Rinaldova ravnodušnog odbijanja, njezino tugovanje prelazi u bijes, ponovno stječe odlike zle žene, pokazuje se osvetoljubivom i pakosnom. Rinaldo je za nju izdajnik, obećava mu da će ga pratiti kao sjena, da više nikad neće biti u miru, proklinje ga, želi da bude ranjen na bojnom polju kako bi platio sve što joj je skrivio. U završnom monologu obraća se sama sebi, pritom kriveći majku koja

ju je rodila i iznoseći da ju jedino želja za osvetom još drži na životu. Na kraju drame Armidu, poraženu kao čarobnicu i razočaranu kao ženu, ognjeni zmajevi u kolima vode putem osvete, dok paklene „nakazni“ prema njenoj želji uništavaju otok na kojem je boravila s Rinaldom.

Premda i Alčina i Armida na kraju tragikomedija ostaju u ulozi zle čarobnice, o Armidi se može govoriti kao o psihološki kompleksnijem dramskom liku od Alčine: u jednom trenutku čak priznaje svoju pogrešku, moli za Rinaldov oprost jer ga je začarala te nudi svoju podložnost i podvrgavanje svemu što joj muškarac naredi. Kako kod Armide podložnost ostaje samo obećanje, ona ne doživljava neki znatniji razvoj u drami te je na koncu ipak lik statičke koncepcije.

5.4.2 Rinaldo

Kao što je Armida kao dramski lik usporediva s Alčinom, tako je i glavni protagonist tragikomedije Rinaldo usporediv s likom Ruđera iz *Alčine*. Poput Ruđera, i Rinaldo je vitez, jedan je od križara koji se pod vodstvom Goffreda di Buglionea bore da osvoje Jeruzalem. I on je u prvom dijelu drame zanesen čarima lijepe čarobnice s kojom boravi na začaranom otoku i uživa u senzualnoj ljubavi. Sam prvi prikaz dvoje ljubavnika zajedno vrlo je idiličan, pastoralan, intiman, sjede na zelenoj travi među drvećem gdje vitez odmara glavu u Armidinu krilu koja ga ljubi. Rinaldo je u tim trenutcima tip podložnog muškarca koji je fasciniran ženom u koju je zaljubljen, on ju čak moli za jedan pogled i da mu udijeli pažnju. U potpunosti je zaboravio nekadašnje viteške vrijednosti i izgubio vrlinu, te se Armidi predstavlja kao njen sluga: „meni je draža na svem sviti / tva zapovijed, o gospoje, / neg državam gospoditi“ (*ibid.*, II, 1, 530–532). U njegovim opisima Armide nazire se platoničko poimanje ljepote kao „dobra u kojem su sva dobra“ (usp. Potthoff, 1976: 66) te način njegova zaljubljenog obraćanja Armidi podsjeća na ekstazu koju Ruđer osjeća radi Alčine:

sva je u tebi rajska gizda
i ljepota sva od nebi,
ogleda se posred zvizda,
to je zrcalo pravo tebi.
(*Armida*, I, 3, 517–520)

Kako bi se Rinaldo oslobodio utjecaja vile, ovdje u pomoć ne pristižu fantastična bića poput vilenica nego njegovi prijatelji vitezovi, Ubaldo i Karlo. Njihov odnos bi se prema Schmaleu mogao objasniti kao muško-muška društvenost koja se gradi u klasno-simetričnim

skupinama, a u ovom slučaju svi pripadaju istoj skupini jer su vojnici istog čina. Po dijalogu Ubalda i Karla pri njihovom dolasku na začarani otok uočava se da oni posjeduju viteško vrlinu i krepost koju je Rinaldo izgubio, žale ga i njegovo stanje koje za njih predstavlja nešto neprirodno jer smatraju da podložnost ženi ne priliči muškarcu, bojniku. Objašnjavaju da je Rinaldo rođen za velike pothvate na bojnom polju i da je njegov boravak u Armidinu krilu besmisleno trošenje njegove mladosti. Ubaldo, okarakteriziran kao muškarac koji je obišao mnoga mjesta i gradove svijeta, što je izgradilo njegovu mudrost, predstavlja autorski intendiranu perspektivu recepcije. On je, za razliku od Rinalda, u potpunosti otporan na pozive vila s otoka na blud, naziva njihove pjesme otrovnima, povezuje ih s djelovanjem paklenih sila te odgovara vilama da je Armida počinila grijeh koji će joj doći na naplatu od Boga. Ubaldo, kao i Karlo, smatra da je Armida himbena vilenica i shvaća da je ljubav koju njegov prijatelj osjeća prema njoj lažna. Obojica prijatelja neće kriviti Rinalda za to što je pao na Armidine čari, ne stavljaju nikakvu odgovornost na njega, kao muškarac lišen je krivnje. Ubaldo će za njega naći niz opravdanja, prvo govoreći da je ljubav slijepa, a zatim objašnjavajući Rinaldove postupke djelovanjem zlobnih sila pakla koje nastoje spriječiti osvajanje Jeruzalema.

Do Rinaldova povratka sebi dolazi u trenutku kad mu prijatelji predaju štit u kojem on ugleda svoj lik. Čim je ugledao vlastiti lik, Rinaldo se osvješćuje, osjeća veliki sram radi uludo potrošenih dana izvan boja i odmah predlaže prijateljima da bježe s otoka. Njegov osjećaj srama nije toliko povezan s grijehom, odnosno s tim što se, boraveći u bludu, udaljio od Boga i kršćanstva, nego više s tim što je iznevjerio svoje vojne dužnosti. Počinje zazivati svoja bojna djela, svoje oklopljе, jedino do čega mu je stalo je da osveti ubijenog vojvodu, kralja Karla. Za Armidu više ne mari, želi otići s otoka prije suočavanja s njom. Doživljava potpuni obrat, transformira se iz podložnog muškarca ponovno u viteza.

Rinaldo se samooblikuje na isti način kao Ruđer time što je i on kao kršćanski vitez submisivan Bogu i svom vojvodi. Kako ga Armida svojim zatočeništvom u bludu udaljava od njemu nadređenih autoriteta, o njoj se može govoriti kao o nečem stranom u relaciji s čim se Rinaldo kao muškarac dodatno samooblikuje. Sam Rinaldo shvaća da se od Armide mora odmaknuti, no njihov odnos ne doživljava negativno u smislu u kojem je Ruđer doživljavao svoj odnos s Alčinom, te ga stav prema počinjenom bludu čini složenijim likom od Ruđera. Dok je Ruđer nakon osviještenja ostao konzistentan u odluci da se odmakne sa začaranog otoka i krivicu za gubitak svoje vrline u potpunosti pridao Alčini, Rinaldo ne smatra Armidu svojim neprijateljem, samosvjesno prihvaća svoj dio odgovornosti za boravak s njom:

Moj sakrivih i ja dio,
i ako se sebi žudim
ukazati blag i mio ;
ko hoć', tebe da osudim?
(*Armida*, III, 877–880)

U njegovu neosuđivanju očituje se njegova poniznost i kršćanska vrlina. On se čak u jednom trenutku umalo predomišlja oko odlaska, na što ga prijatelji podsjećaju da treba težiti drugačijoj sudbini nego onoj u zagrljaju bludne vile. Rinaldo od Armide na kraju jedino traži da više nikad ne spominje njihovu grešnu ljubav, no ne želi joj se osvetiti, ne želi je uništiti. Jedina destrukcija do koje na kraju drame dolazi je Armidino uništenje otoka koji je služio kao ljubavno gnijezdo njihovoj ljubavi.

U obje Palmotićeve drame nastale prema predlošcima talijanske renesansne epike protagonisti se oblikuju u skladu s konvencijama žanra tragikomedije. Ženske protagonistice, u oba slučaja zle, bludne vile, na kraju ne dobivaju sretan završetak jer njihovi likovi odstupaju od ranonovovjekovnog patrijarhalnog svjetonazora. One se razlikuju od ranonovovjekovnih ideala žene u više aspekata. One nisu pasivne, nego aktivno utječu na svoju sudbinu. Nisu usmjerene na privatnu sferu, a nisu ni skromne jer je očigledno da su obje vrlo svjesne vlastite ljepote. U konačnici one su i bludnice, što je neoprostivo, dok je za muške protagoniste neoprostivo što im je glavna karakterna crta podložnost. Nešto što se cijenilo kod ranovnovovjekovne žene, kod muškarca se smatra sramotnim, te sretan kraj podrazumijeva odricanje muškarca od te ženske kvalitete i ponovno prisvajanje maskuline vrline poput časti i viteštva.

5.5 *Captislava*

Tragikomedija *Captislava* nastaje 1652. godine, a iste godine izvela ju je glumačka družina Smeteni. Radi se o pseudopovijesnoj tragikomediji smještenoj na slovinski prostor, u grad Epidauro. Ferluga Petronio ističe da je ljubavni zaplet između glavnih likova Captislave i Gradimira sličan ariostovskom zapletu ljubavi između Bradamante i Ruggiera te da se u drami mogu uočiti brojni motivi preuzeti iz 44. pjevanja *Bijesnog Orlanda* kao i manji dijelovi pojedinih drugih pjevanja. Navodi i to da Palmotić u drami slijedi Ariostove teme, ali ga ne prevodi (usp. Ferluga Petronio, 2008: 128). *Captislava* započinje prologom koji izgovara Slava, „majka puka slovinskoga“, koja stiže u Epidauro kojim vlada kralj Krunoslav. Ističe da će tragikomedija pokazati da o zarukama i ženidbi ne odlučuje isprazni ljudski svijet nego

Bog. Uz prolog, drama ima pet činova. Do sukoba u tragikomediji dolazi jer se Captislava, od male dobi obećana za udaju srpskom kraljeviću Bojnislavu, zaljubljuje u ugarskog kraljevića Gradimira dok zajedno ratuju, čime postaje jasno da će se morati suprotstaviti volji roditelja. Ne vidjevši drugog izlaza iz svoje situacije, Captislava bježi s Gradimirom u Ugarsko Kraljevstvo čime izaziva srdžbu kod Bojnislava i razočaranje kod oca Krunoslava. Do raspleta dolazi zahvaljujući Božjoj poslanici vili Sjevernici koja objašnjava da su Gradimir i Captislava, kao i Bojnislav i Captislavina mlađa sestra Ljubica, par koji je određen od neba čime svi likovi dobivaju sretan završetak.

5.5.1 Captislava

Glavni ženski lik u tragikomediji je Captislava koja je lik žene ratnice. Kćer je kraljice Ljubislave i kralja Krunoslava, a za njenu analizu iz rodne perspektive osobito su značajni komentari njenog oca. Tako Krunoslav na početku tragikomedije opisuje Captislavu na idući način:

> van lijeposti, kom se slavi,
> i dobrote ne izrečene,
> kraļevske je prem naravi
> i junačke i hrabrene:
> svioni ures i zlaćani
> priteško je ńoj oklopje
> igla bojni mač hrabreni,
> a kudjeļa vito kopje
> (*Captislava*, I, 1, 198–204)

Iz takva opisa vidljivo je da Captislava odudara od ranonovovjekovne idealne žene koja je pasivna i usmjerena na privatnu sferu. Njezin lik podsjeća na već spomenuti lik Ipsipile, no za razliku od muškog stava prema ženama ratnicama u tragikomediji *Ipsipile* gdje muškarci smatraju da se protiv žena sramotno boriti i da ženama nije mjesto u boju, u ovoj drami Palmotićevi muški likovi slavit će Captislavino viteštvo. Njen otac će naglašavati da je svojim djelima donijela veliku čast njihovoj kući, a njene slavne pothvate hvalit će i oba pretendenta na njenu ruku, kraljevići Gradimir i Bojnislav. Da je Captislava iznimka i da žene ratnice nisu uobičajena pojava potvrđuje i navod da je vitešku krepost učila od brata i oca, a ne od ženske figure. Po svom ponašanju i hrabrosti značajno se razlikuje od ostalih žena u svojoj obitelji koje se mogu opisati kao podložne. Njena sestra Ljubica, kojoj se već u imenu očituje

delikatnost, u drami je svedena na funkciju dame u nevolji, koju je nekad davno od zmaja spasio srpski kraljević Bojnislav i koja ga radi toga uvijek iznova hvali i slavi, dok je majka Ljubislava nekadašnji ratni plijen, a danas žena koja je u sjeni svog muža i koja misli i radi u skladu s muževim uputama.

Captislava je kćer koja ne želi ražalostiti roditelje i koja želi udovoljiti, zato joj ideja o suprotstavljanju roditeljskoj želji da se uda za muškarca do kojeg joj nije stalo teško pada. Počinje prozivati oca i majku i zamjerati im jer ju nikad nisu pitali što ona želi: „tko vam poda take svjete, / bez me voļe i odluke / mene vjerat malo dijete?“ (*ibid.*, III, 5, 1866–1868). U njoj raste bunt, smatra da se dotad uvijek žrtvovala za roditelje kako bi donijela čast njihovoj kući, a da ju oni zauzvrat vode u sigurnu smrt jer je za nju smrt bolja opcija od udaje za Bojnislava u kojeg nije zaljubljena. Captislava, za koju se navodi da se ne boji rata ni krvi i da je odsijecala glave u borbama, ipak se boji izravno komunicirati s roditeljima i iznijeti svoju dilemu, dok bratu blizancu Vladimiru iznosi svoje osjećaje. On je na njenoj strani, smatra da ju je nepošteno zaručiti protiv njene volje jer samo Bog može o tome odlučivati, što znači da odluka o zarukama nije ni na roditeljima, ali ni na ženi. Njenim roditeljima je s druge strane nejasno zašto je Captislava neodlučna oko davno dogovorena braka, njene dvojbe pripisuju djevojačkom sramu i stidu. Krunoslav u tim momentima generalizira (vidi *ibid.*, II, 1, 981–984), govori o njoj kao o običnoj djevojci, što je neuvjerljivo, jer je teško povjerovati da bi se osoba koja je na bojnom polju neprestano bila okružena muškarcima i koju odlikuju maskuline vrline posramila i zacrvenjela na sami spomen zaručnika. Premda primjećuju Captislavin nespokoj, otac i majka nastavljaju s pripremama za njenu svadbu. O zarukama u nekadašnjem Dubrovniku piše Stojan koja navodi da je čin vjeridbe najčešće izuzimao stav o slobodnoj volji odabira životnog partnera te da je usprotiviti se roditeljskoj volji značilo izazivati nevolju poput razbaštinjenja, izbacivanja iz kuće i sramoćenja (usp. 2003: 52). Dok su vjerenici mogli vlastitom odlukom razmetnuti vjeru, vjerenice su se na takav korak teško odlučivale zbog nesagledivih posljedica koje je on mogao izazvati pa su se češće pomirivale sa svojom sudbinom (usp. ibid: 63). Očito je da je Palmotić Captislavino kolebanje o suprotstavljanju roditeljima prikazao u skladu sa svojim vremenom i položajem djevojaka koje su se našle u nezavidnoj poziciji neželjenih zaruka dogovorenih od strane roditelja. Scena u kojoj Captislava napokon priznaje roditeljima da se ne želi udati za Bojnislava, ne prikazuje se direktno, nego se od jedne od dvorkinja saznaje što se dogodilo. Nakon što je Captislava roditeljima rekla da udaja za Bojnislava nije u skladu s njenom voljom, kralj Krunoslav ostaje izvan sebe. Za razliku od prethodnih iskaza u kojima ju naziva hrabrim

vitezom, tu je svodi na neposlušnu djevojku od koje se nije nadao da će odbiti zaruke. Uočava se da je Krunoslavovo viđenje Captislave i općenito njeno oblikovanje u drami ambivaletno. Ona je s jedne strane *slovinska Amazona* s maskulinim vrlinama časti i hrabrosti, bliska Schmaleovom konceptu „novog Adama" i koja bi u skladu s tim trebala imati moć upravljanja vlastitim životom. S druge strane, od nje se očekuje i da bude obična žena s ženskim vrlinama poput poslušnosti i podložnosti, što joj oduzima pravo glasa u temeljnim životnim odlukama poput one za koga će se udati. Captislavu otac hvali kad na bojnom polju postupa u skladu s maskulinim vrlinama, a kritizira kad se u privatnoj sferi ne ponaša u skladu sa ženskim vrlinama. Krunoslav počinje doživljavati kćer kao neodlučnu, plahu i nepromišljenu, što prate riječi zbora ratnika koji govori o ženama kao nedosljednima, čineći tako Captislavu još jednom od Palmotićevih protagonistkinja s kojom se povezuje stereotip prevrtljivosti. Prema zboru, nije iznenađenje što se opaka ratnica poput Captislave pokazala nedosljednom, ona je ipak žena te je zato uzrok potencijalnog sukoba između dvaju dotad prijateljskih kraljevstava:

> Pod ļubavim kriju omrazu,
> pod omrazom ļubav taje,
> jedno im vidiš na obrazu,
> skrovna miso ńih 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 čeļad najsvijesniju
> nekrepčinom svom pogube,
> čijem poznati ne umiju,
> ali mrze, ali ļube.
> (*Captislava*, IV, 7, 2585–2596)

Captislava nakon suprotstavljanja roditeljima bježi s novim zaručnikom Gradimirom na lađi put Ugarskog Kraljevstva. Na lađi se doznaje da je pomoću vilinjih pjesama oživjela Gradimira, koji je bio na rubu smrti zbog pokušaja samoubojstva izazvana pomisli da mu Captislava ne uzvraća osjećaje. Prizivajući predodžbu vilenice, njezin lik dobiva još jednu dimenziju, onu fantastičnu. Captislava u trenutku bijega žrtvuje dobre odnose s obitelji radi ljubavi, usprkos minimalnim šansama da joj roditelji oproste, pa se s lađe oprašta s njima, bratom i sestrama i upućuje Gradimiru iduće riječi:

Kako želiš ja sam tvoja,
kuda hoćeš ti me vodi,
i do vijeka, dušo moja,
ti mnom kraļuj i gospodi.
(*Captislava*, V, 2, 2717–2720)

Njezine riječi podsjećaju na Ipisipilin govor Jazonu u trenutku transformacije iz žene ratnice u podložnu ženu. Captislava, od koje se, premda je žena ratnica, očekivalo da bude podložna roditeljima bježi od roditeljskih zahtjeva, ali ne putem slobode i samostalnosti kako bi ostvarila neki vlastiti cilj ili pothvat. Ona bježi u novu podložnost i odlučuje se na bijeg zbog muškarca, ne zbog sebe.

Captislava je dramski lik dinamičke koncepcije i lik koji je oblikovan u skladu s žanrom tragikomedije. U drami doživljava znatan razvoj prije svega na polju emocionalne zrelosti jer napokon uspijeva i roditeljima i Gradimiru priznati svoje osjećaje. Kao i kod lika Ipsipile, ni ovdje ne možemo govoriti da Palmotić piše priču o Captislavi kako bi tadašnje dubrovačke žene inspirirao na drugačiji život jer i za Captislavu na kraju drame možemo pretpostaviti da će skorom udajom postati poslušna žena čije će muške vrline postati zanemarene.

5.5.2 Gradimir i Bojnislav

U pseudopovijesnoj tragikomediji *Captislava* značajna su dva muška lika, a oba su kraljevskog podrijetla. Prvi je Gradimir, sin ugarskog kralja koji je opisan kao mladić plemenite ćudi čiji su izgled, hrabrost i riječi slavljeni svuda. On odlazi u bojeve kako bi proslavio svoje ime, bori se protiv glasovitih junaka, zvijeri i giganta. Nakon jednog boja usnuo je san u kojem mu se prikazala prelijepa djevojka zlatne kose koja mu govori da je ona njegova od Boga određena vjerenica. Kasnije se ispostavlja da je to Captislava koja mu je jednom zgodom spasila život i ponudila svoje prijateljstvo. Za Gradimira, koji se instantno zaljubljuje, ona je jednaka božici i obećava joj služiti do kraja života kao njen sluga i rob. Captislava i Gradimir zajedno ratuju i provode vrijeme pri čemu ga ona naziva svojim milim bratom, a njegovi osjećaji prema njoj se produbljuju. Njegova ljubav je čista i iskrena i po načinu na koji govori o Captislavi uočljivo je da se divi njenoj borbenosti i hrabrosti, poštuje ju, a svjestan je i poštuje i njene zaruke s Bojnislavom, zbog čega joj ne želi otvoreno priznati svoju ljubav nego će radije časno patiti: „bivši ona obećana, / silovan sam bolovati / do skončanja mojijeh dana“ (*ibid.*, II, 2, 1066–1068). Usprkos znanju da je Captislava od

djetinjstva zaručena, odlučuje doći živjeti u Epidauro kako bi joj bio u blizini što se može okarakterizirati i kao upornost, ali i kao samodestruktivni čin jer sam sebe boravkom u blizini zaručene žene osuđuje na nesreću. Captislavini roditelji mu postaju skloni, hvale njegovu krepost, a za ženidbu mu namijenjuju njezinu mlađu sestru Ljubicu. Captislava i Gradimir su karakterno slični. Oboje su opisani kao neustrašivi i snažni na bojnom polju, dok su u intimnim odnosima sramežljivi, nesigurni i boje se priznati svoje osjećaje.

Da je nužno da Gradimir kaže Captislavi kako se osjeća ističe njegov rođak Lauš koji u drami služi kao Gradimirova podrška i savjetnik i obilježen je autorski intendiranom perspektivom recepcije, a njihov je odnos ujedno i primjer klasno-simetrične muško-muške društvenosti. Od Lauša se doznaje i nešto o muškarcima opisanima kao „bojnim Slovinima“. Tako on otkriva da je Slovinima čast i slava otimati lijepe vjerenice, ali da je ugrabiti udanu ženu grijeh pred Bogom i ljudima. Nadalje, Lauš navodi kako muškarac mora kreposno djelovati jer inače neće stjeći slavu. On je prva osoba kojoj Gradimir otkriva da je zaljubljen u kraljevnu Captislavu. Kad mu Gradimir govori da je nesiguran otkriti osjećaje jer ga je bojazan da mu neće biti uzvraćeni, Lauš ga bodri savjetom da je na muškarcu izreći svoje emocije, misliti da će žena prva otkriti osjećaje je ludost. Nekoga ljubiti, a ne otkriti mu svoje osjećaje, ekvivalentno je samoubojstvu. Muškarac prema Laušu mora biti smion u pohodu na ženu, ako nije smion, vila se treba ostaviti.

Ohrabren od Lauša, Gradimir napokon priznaje Captislavi svoju ljubav, a kad ona reagira suprotno njegovim željama i očekivanjima i, umjesto da mu uzvrati osjećaje, samo ga podsjeti da je već zaručena, Gradimir započinje očajavati. Iz svoje situacije ne vidi izlaz te odlučuje da mu jedino preostaje ubiti se, što i čini, i to vlastitim mačem. Za Gradimira se može zaključiti da istovremeno utjelovljuje karakteristike i ideala „novog Adama“ i heroja koji je prema Schmaleu ideal muškarca 17. stoljeća. Ono što ga povezuje s idealom „novog Adama“ je njegovo kraljevsko podrijetlo, to da je čast njegov glavni prioritet i njegova hrabrost i snaga. S idealom junaka Gradimir se može povezati radi svih u drami opisanih podviga na bojnom polju, poput spašavanja žene prijatelja od zlobnog Vučistraha i borbi protiv različitih zvijeri. Dok Schmale piše da je emocionalnost jedna od karakteristika muškarca 17. stoljeća, Gradimirova rastrojenost koja ga vodi u samoubojstvo nije u skladu s konceptom junaka nego ukazuje na fluidnost koncepta muškosti, odnosno Schmaleovu tvrdnju da ne postoji točno definirana univerzalna muškost i njene apsolutno definirane značajke. Njegovo očajavanje asocira na histeriju koju su dosad kod Palmotića doživljavale samo žene poput Alčine i Armide. Pasivno prepuštanje svoje sudbine i sreće u tuđe ruke, što čini Gradimir, odlika je

žene, a ne muškarca. I sam čin samoubojstva zbog nesretne ljubavi ne priliči ranonovovjekovnom muškarcu u onom smislu o kojem o njemu pišu Kotruljević, Gučetić ili Schmale, a zanimljivo je da taj „ženski“ čin Gradimir počinjava upravo mačem, jednim od glavnih simbola muškosti. Gradimir se neće kritizirati ni zbog nestabilnosti i emocionalnog rastroja nego incident samoubojstva kasnije pada u potpuni zaborav.

Kao Gradimirov protivnik u borbi za Captislavu u tragikomediji se pojavljuje srpski kraljević Bojnislav, a već njegovo ime upućuje na viteški kodeks. Bojnislavu je Captislava obećana od rođenja jer su njegov otac Kazimir i Captislavin otac Krunoslav veliki prijatelji. Poput Gradimirovih, u drami se opisuju Bojnislavovi junački podvizi od kojih je svakako najvažniji spašavanje Captislavine sestre Ljubice od zmaja (vidi *ibid.*, I, 2, 353–356). Bojnislav u jednom trenutku otkriva kralju Krunoslavu da mu je Ljubica prirasla k srcu kad ju je spasio od zmaja i da bi ju pitao da mu bude vjerenica da već nije zaručen s Captislavom, čime se naslućuje da Bojnislav nije zaljubljen u Captislavu, ali je voljan oženiti ju da bi ispoštovao dogovoreni brak. Nikad u drami o njoj neće govoriti zaljubljeno, emocionalno, ali će ju svaki put hvaliti radi njene slave i poštovati i izražavati sreću jer stupa u brak s takvom ratnicom. Schmale spominje da su muškarci ranog novog vijeka težili bračnoj zajednici jer je ona bila dio društvenih odnosa, dio časti i muškosti izgrađene čašću (2011: 102), a za Bojnislava kao viteza i kraljevića čast je krucijalan životni aspekt, pa ne čudi da je htio bespogovorno stupiti u brak, pa makar i onaj dogovoreni. U drami se naglašava i važnost sklapanja braka među vladarskim kućama kako bi se učvrstili rod i država (vidi *ibid.*, II, 5, 1933–1936). Na početku drame Bojnislav iščekuje srpsko brodovlje kojim će svoju nevjestu Captislavu odvesti u domovinu te naređuje svojoj družini da prime je kako priliči jednoj kraljici:

> U ńih čekam poklisare,
> po kijeh ćaćko moj čestiti,
> običaji ko su stare,
> šļe nevjestu svu voditi.
> U toliko od vas svaki
> moju dragu vjerenicu
> nastoj dvorit sve što je jaki
> kako izbranu svu kraļicu
> (*Captislava*, I, 2, 305–312)

U citiranim stihovima vidi se da je Bojnislav oblikovan prema muškim manirama dostojnim jednog kraljevića. On se pridržava izvanjskih ceremonija, odnosno običaja koji su prethodili braku između kraljevskih potomaka, pa tako njegovi poklisari donose vrijedne darove za Captislavu i njenu obitelj, on ju nakon sklapanja braka namjerava odvesti u svoje kraljevstvo praćen s još pet brodova. Kod Bojnislava se uočava da ima navike i ponašanje elite prema načinu na koji zahtijeva od svoje družine da poštuju Captislavu, kao i po načinu na koji se ophodi prema njenim roditeljima. On će u više navrata hvaliti svog oca, izrazito je vidljiva njegova ljubav i poštovanje prema Kazimiru te se naslućuje da imaju blizak odnos. Odnos oca i sina prema modelu Schmaleova „novog muškarca“ obilježavao je muški prostor, sinovi su od malih nogu stavljani pod skrb očeva koji su ih trebali osposobiti za život i obrazovati primjereno staležu te pripremiti za brak (usp. Schmale, 2011: 153).

Bojnislav je pozitivno okarakteriziran od svih likova kao „srpska dika“, slavan i plemenit, sve do trenutka kad sazna da je njegova zaručnica Captislava pobjegla s Gradimirom. Postaje bijesan, njegova čast je povrijeđena, a njegovu kraljevstvu nanesena sramota. Gradimirovo ponašanje ne smatra dostojnim junaka:

> Na poļu se junačkomu
> jedan drugom suprotiva,
> ne po bijegu sramotnomu
> slava i vječna čas dobiva
> (*Captislava*, V, 3, 2937–2940)

Nadalje navodi da netko plemenite krvi ne čini takve grijehe te da Gradimir nije vitez ni kraljevskog poroda. On želi osvetu, žudi Gradimiru odsjeći glavu i poslati ju njegovom ocu, spreman je zbog te povrede časti stupiti u rat i s ugarskim kraljevstvom i s kraljevstvom Epidaura. Odlučuje slijediti Gradimira kako bi ga izazvao na dvoboj. Kako je biti muškarcem značilo imati čast, a ta čast mu je oduzeta Captislavinim bijegom s drugim muškarcem, Bojnislavu ne preostaje ništa drugo nego poraziti Gradimira kako bi u potpunosti povratio svoju muškost. Kad saznaje da je Božja volja da Gradimir i Captislava sklope brak, te da je njemu po istoj toj volji namijenjena Ljubica, Bojnislava u nerealistično kratkom roku bijes i ideja osvete napuštaju te naziva Gradimira kojemu je htio odsjeći glavu *dragim*. Njegova čast na koncu ne vraća se planiranim duelom, nego podčinjavanjem Božjoj volji. Statički je lik koji je dosljedno tijekom drame oblikovan isključivo vrlinama maskuliniteta.

Analizom se pokazalo da su protagonisti tragikomedije *Captislava* tipični tragikomički likovi (žena ratnica, podložne žene, vrli vitezovi). I ova Palmotićeva drama promovira patrijarhalni svjetonazor i to na razini epiziranja, kao i fabulom u kojoj se žena ratnica transformira u podložnu ženu.

5.6 *Danica*

Drama *Danica* praizvedena je 1644. od glumačke družine Orlovi. U njoj Palmotić prilagođava priču o Ginevri i Ariodanteu iz Ariostova *Bijesnog Orlanda* tako da imena likova zamjenjuje imenima bosanskih, hrvatskih i dubrovačkih povijesnih osoba s početka 15. stoljeća. Ferluga Petronio naglašava da se Palmotić pri pisanju ne drži logične povijesne sheme, nego da je usredotočen na romantični zaplet između Danice i Matijaša, kojima je zamijenio Ariostove likove (usp. Ferluga Petronio, 2008: 15). Tragikomedija započinje prologom u kojem rijeka Sava objašnjava što je prethodilo događajima na pozornici i najavljuje radnju. Navodi da na dvoru bosanskog kralja Ostoje od djetinjstva živi dubrovački plemić Matijaš s bratom Jankom te da bi Ostoja bio vrlo sretan kad bi Matijaš za ženu uzeo njegovu kćer Danicu. Tome se protivi ban Hrvoje koji bi također želio oženiti Danicu. Hrvoje je inače ljubavnik Jerine, Daničine dvorkinje, zapravo se drži njene blizine kako bi bio blizu Danici. Uz prolog, i ova pseudopovijesna tragikomedija ima pet činova. Do sukoba u drami dolazi zbog spletke uvriježenog, zlobnog bana Hrvoja koja uzrokuje udaljavanje zaljubljenog para Danice, čiji život počinje visjeti o koncu, i Matijaša, koji počinje razmišljati o samoubojstvu. Zahvaljujući poklisaru ugarskog kralja Sigismunda, Mihajlu Svilojeviću, i njegovu otkrivanju spletke, Danica i Matijaš na kraju izbjegavaju smrt i postaju zaručeni, dok Hrvoje umire.

5.6.1 Danica i Jerina

Glavni su ženski likovi u drami Danica i Jerina. Dvorkinja Jerina oblikovana je kao lik koji je u potpunosti podvrgnut svom ljubavniku banu Hrvoju s kojim zbog svog socijalnog statusa ne može računati na brak. Jerina pristaje učiniti sve za Hrvoja, pa čak mu i biti drugom ženom. Kad Hrvoje predlaže da mu pomogne oko osvajanja njene gospodarice Danice, Jerina naivno rezonira nastojeći pronaći opravdanja za Hrvojev zahtjev i objašnjavajući da nije ni čudno da on kao ban želi vladati i steći vjerenicu svijetle krvi jer je u naravi ljudi poput njega da se žele uzvisiti. Vidljivo je da je Jerina žena s manjkom samopoštovanja koja sebe vrlo malo cijeni u trenutku kad pristaje na Hrvojevu želju da uzme i obuče Daničine haljine kako

bi općio s njom, zamišljajući tako da je ona Danica. Na njeno samopoštovanje velikog utjecaja ima i činjenica da je svjesna da je žena bez časti. Naime više se puta eksplicitno daje na znanje da je Jerina izgubila djevičanstvo s Hrvojem, što ju čini bludnicom prema ranonovovjekovnim standardima i dramskim likom moralno posrnule žene.

Kad je riječ o njenom odnosu s gospodaricom, za Jerinu se može zaključiti da je loša dvorkinja i prijateljica. Njeni postupci su u skladu s Hrvojevim prohtjevima, a ne Daničinim interesima. Zato nastoji Danicu na sve načine uvjeriti da je Hrvoje onaj pravi za nju i odvratiti ju od Matijaša u kojeg je zaljubljena. Kasnije, kad Danica zbog njenih i Hrvojevih postupaka dolazi na loš glas, Jerina se kaje i osjeća grižnju savjesti. Svjesna je svoje krivice i smatra da je nepošteno da je pravedna Danica upala u nesreću, ali će ipak biti pasivna i neće otići pred kralja razjasniti situaciju nego će pomoć potražiti opet kod Hrvoja. Žena je koja je sposobna stvoriti problem, ali ne i riješiti ga i nesposobna je javno preuzeti odgovornost. Shvaća da bi, ako se dozna za njene postupke, bila osuđena na smrt, zbog čega odlučuje spasiti sebe i žrtvovati nevinu Danicu. O njoj se može govoriti kao o proračunatoj osobi, premda u manjoj mjeri nego Hrvoje, jer Jerina zna da će, stupe li u brak Hrvoje i Danica, i ona imati određene beneficije. Konačno shvaća da se zapravo bori za muškarca kojem uopće nije stalo do nje tek kad Hrvoje šalje dva krvnika da ju pogube. Uviđa da je on himben, opak, nemio i da je sve što je za njega učinila, uključujući gubitak svog djevičanstva, bilo uzalud. Njezina naivnost i slijepa zaljubljenost umiru, smatra da je i nju i Danicu Hrvoje prevario i da je smrt ispravna kazna za nju. Dotad prikazivana kao žena bludnica, zlo biće podložno još gorem muškarcu, spoznaje da je loša osoba. Kad ju od smrti spašava Mihajlo Svilojević ponovno se pokazuje kao nesamostalna jer opet prepušta muškarcu rješavanje problema koje je sama uzrokovala. Počinju ju mučiti loše misli, želi se odmaknuti od bluda i požude, a zna i da na poziciju dvorkinje više ne može računati, te odlučuje otići u samostan kako bi se pokajala za svoje grijehe.

Dok Jerina predstavlja lik dinamičke koncepcije, Danica je tipični lik podložne vrle žene statičke koncepcije, a u iskazima drugih likova (izuzev Hrvoja) do trenutka spletke okarakterizirana je samo pohvalama i vrlinama. Tako će ju personificirana rijeka Sava opisati kao plemenitu, dragu, milu, lijepu i vrijednu djevojčicu. Za njene dvorkinje ona je čestita žena ljepote usporedive s istoimenom zvijezdom. Za Danicu se više puta tijekom tragikomedije veže pojam *ženske časti*, pri čemu se misli na njeno djevičanstvo koje se smatralo u predmoderno doba najvećom vrlinom neudane žene. Da je Danica nevina i neiskusna s muškarcima, nastoji se istaknuti i karakternom osobinom sramežljivosti, pa se tako navodi

njeno crvenjenje u razgovorima s Matijašom kojem se obećala kao sluga kad ju je izbavio od gusara. Usprkos neiskustvu, za Danicu se ne može reći da je naivna jer se pri nagovaranjima Jerine da za zaručnika uzme Hrvoja, ne da izmanipulirati i iznosi protuargumente Jerininim tvrdnjama. Svjesna je da je Hrvoje za razliku od Matijaša vrlo bogat muškarac, no Danica je ujedno svjesna i njegovih mana i lošeg karaktera, tako da navodi da bi radije umrla nego se zaručila za njega. Time vidimo da Danica ne žudi za bogatstvom nego isključivo za ljubavlju. Iz njenih navoda da su ju drugi znameniti vitezovi prosili, ali da je ona sve odbila, iščitava se da je samouvjerena i svjesna svoje ljepote i poželjnosti.

Za Hrvoja pak ona predstavlja „hudu vilu“ jer ne želi postati njegovom zaručnicom i njegov zlobni plan uzrokuje da i ostali muški likovi krenu Danicu drugačije doživljavati. Zbog Hrvojeve spletke Danica u očima drugih postaje grešna žena koja je počinila dva prijestupa: prvi je blud, a drugi boravak na prozoru, koji se i prema Gučetiću smatrao nečasnim jer su čestite žene trebale boraviti unutar svojih zidova. Premda svjesna da će biti pogubljena ako ju neki muškarac ne dođe braniti, Danica je neobjašnjivo inertna u svojim postupcima nakon što Hrvoje okreće sve likove protiv nje. Vrijeme provodi žaleći za Matiješem nakon što misli da je počinio samoubojstvo i moleći rijeku Savu da joj vrati njegovo mrtvo tijelo. Ne bori se za svoj život, ne želi da ju itko brani, ne želi živjeti bez Matijaša i jedino žali oca koji će radi njene smrti provesti starost u nespokoju. U potpunosti se predaje i odustaje te se samo u idućem kratkom iskazu nastoji opravdati pred ocem koji ju optužuje za Matijaševu smrt:

bog zna, ćaćko moj ļubjeni
da ja nijesam to skrivila,
ni će se viku nać u meni
nepoštena, sramna dila.
…..Nu kad dragi moj umro je,
slatko ufańe me na svijeti,
ugodno mi živjet nije,
ja ću s drage voļe umrijeti.
(*Danica*, IV, 8, 2825–2832)

Zapravo nije jasno zašto su prema njoj nepovjerljivi i Matijaš i otac, koji ju i nakon što mu eksplicitno govori da nije ništa zgriješila nastavlja doživljavati bludnicom. Kako im Danica dotad nije davala nikakva povoda za mišljenje da bi mogla počiniti nešto slično onome za što je optužena, njihovo vjerovanje da je Danica najednom za to sposobna jedino se

može pripisati ranonovovjekovnom stereotipu o ženi kao zlu biću i biću koje je po svojoj prirodi sklono bludu. Danica poput ostalih Palmotićevih dobrih, pasivnih, podložnih žena ipak dobiva sretan kraj pri čemu se lišava etikete bludne žene.

5.6.2 Matijaš i Hrvoje

Bosanski ban Hrvoje netipičan je muški lik u Palmotićevim dramama. Ističe se već u prologu da Hrvojeva svijetla krv nije u skladu s njegovom ćudi, čime se zaključuje da Hrvoje treba poslužiti kao primjer kakvo ponašanje jednog plemića ne smije biti. Danica će opisivati njegov karakter idućim riječima:

> Zaman ti je bit čoviku
> svijetle moći, i od plemena
> ponosita nosit sliku,
> kad je s tezijem ćud himbena.
> Od Hrvoja svak spovijeda,
> da je on svijesti sasma opake,
> vjere i časti da ne gleda,
> da privare pun je svake.
> (*Danica*, I, 4, 705–712)

Da je Daničino mišljenje o Hrvoju ispravno, najbolje pokazuje njegov odnos s Jerinom. Proračunati i prepredeni ban obraća se Jerini riječima petrarkističkog zaljubljenika, govoreći da se njegova ljubav prema njoj svakog trena povećava i da mu je ona od života draža. Jerinom manipulira, ona je samo pijun u njegovoj igri. Njegovi planovi da se s njom nastavi nalaziti i nakon stupanja u brak s drugom ženom pokazuju da on ne poštuje ni instituciju braka ni ideju vjernosti u braku. Za Hrvoja je brak samo transakcija koja će mu donijeti poboljšanje njegova statusa i nezamislivo mu je da bi se netko odlučio na ženidbu isključivo iz ljubavi. Kad uvidi da je Jerina poslužila svrsi i da od nje više nema koristi, odlučuje ju pogubiti, objašnjavajući to riječima da je ona nekrepka žena nesposobna sačuvati išta za sebe povezujući ju tako s ranonovovjekovnim stereotipom o ženi kao brbljavom stvorenju kojem se ne smiju povjeravati tajne. Hrvoje smatra da je Jerina gubitkom svoje nevinosti izgubila krepost dok za sebe misli da je i dalje posjeduje, ukazujući na taj način na dvostruki standard za žene i muškarce u pogledu čednosti.

Kad je riječ o njegovim osjećajima prema Danici, vidljivo je da ju promatra isključivo kao stepenicu za stjecanje krune. Prikazuje se nezasitnim, nije mu dovoljno silno bogatstvo,

nego želi i vladati. Arogantan je i u svojim iskazima sklon narcisoidnim ispadima kojima hvali svoju snalažljivost, prepredenost i podrijetlo (vidi *ibid.*, II, 2, 1107–1110). Smatra da muškarac ne može steći čast i slavu na pošten način nego je neizbježno da na tom putu počini veliki grijeh. Daničino odbijanje ga pogađa isključivo jer mu je dirnulo ego, za njega je ona luda žena bez pameti te se bijes koji osjeća prema njoj pretvara u netrpeljivost prema cijelom ženskom rodu pa se iz njegovih riječi iščitava mizoginija:

Za drugo vas narav nije,
neg za nemir dala od ļudi,
ko srdite poda zmije
i zvjereńe vrle ćudi ;
nerazložne, ne smiļene,
i bez vjere, i bez svjeta,
plahe, ohole, porodjene
za zlo vječno segaj svijeta.
(*Danica*, II, 3, 1247–1254)

Očito je da Hrvojev život i nije mogao završiti nego smrću jer on po svim značajkama svog karaktera predstavlja antipod i ideala „novog Adama“ i Gučetićeva opisa savršena vladara.

Matijaš je, za razliku od Hrvoja, muški lik u potpunosti tipičan za Palmotićeve drame, koji asocira na već spomenute vitezove, osobito na Gradimira iz pseudopovijesne tragikomedije *Captislava.* Odrasta na dvoru kralja Ostoje koji ga uči krepostima i viteškim navikama. Osim s Ostojom, dobar odnos ima i s bratom Jankom, a za njih se dvojicu navodi da su svojim hrabrim djelima stekli vječnu slavu i da su dike Dubrovnika. Njihov odnos je gotovo identičan odnosu Lauša i Gradimira, pri čemu se Matijaš povjerava Janku koji ga savjetuje i podržava. Janko je ujedno i lik koji ukazuje na autorski intendiranu perspektivu recepcije. Matijaš mu tako otkriva da je zaljubljen u Danicu, ali da ga čini nesretnim saznanje da i Hrvoje želi Danicu za ženu, pa strahuje da kralj ne prihvati Hrvoja za zeta. Nije zapravo razjašnjeno zašto Matijaš nije već zaprosio Danicu nakon što su si priznali osjećaje jer je iz drame očito da se već duže vrijeme potajno viđaju. Pouzdani Janko ga uvjerava u kraljevu mudrost, naglašava da su i oni, poput Hrvoja, vlastela i da se treba pouzdati u Boga jer će tako sve biti po njegovu htijenju.

Ljubav između Danice i Matijaša slična je dosad analiziranim ljubavnim odnosima između podložne žene i kršćanskog viteza. Ona ga je opčinila u tolikoj mjeri da se naziva njenim slugom, dok Danica smatra da bi jedno kraljica cijelog svijeta bila dostojna biti Matijaševom ženom jer se toliko uzvisio svojim glasovitim djelima. U više navrata se naglašava da je Matijaš sačuvao njeno djevičanstvo koje poštuje. S obzirom na to da se iščitava da Matijaš poprilično dobro poznaje Danicu i da se čini da joj vjeruje, nije jasno zašto naivno upada u Hrvojevu zamku i počinje preispitivati sve što je dotad znao o ženi u koju je zaljubljen. Njegovo nepovjerenje ga tjera da, poput Gradimira, počne razmatrati pasivno rješenje za svoje probleme, samoubojstvo. Dok ga brat Janko uvjerava da radi zlih bludnica nije vrijedno umrijeti, nego da vitez treba umrijeti časno, Matijaš se ipak odlučuje baciti u rijeku jer ne može živjeti s činjenicom da je ljubio, kako se čini, bludnu ženu. Za razliku od Gradimira, Matijaš se predomišlja pri skoku u vodu. Vraća mu se racionalnost i počinje pomišljati da Danica možda nije napravila to za što ju svi osuđuju. Također, u vodi shvaća da će samoubojstvom okaljati bojno ime i da mu je bolje da život izgubi na način dostojan vitezu. Prestaje biti pasivnim promatračem i izlazi iz vode, odlučuje se boriti protiv Janka za Daničin život kao nepoznati vitez pri čemu se opisuje njegov izgled:

> Crne od svile odjeću ima
> na oklopju svom gvozdenu,
> s biļezima zelenima
> i žutijema navezenu.
> Istu sliku štit mu nosi,
> na kom kratko sej pisańe
> u zlatna se slova iznosi:
> veća je boles nego ufańe.
> (*Danica*, V, 2, 3373–3380)

Matijaš poput pravog kršćanskog viteza zahvaljuje Božjoj volji jer mu se vratila pamet i biva nagrađen zbog svog svjetonazora.

Ženski likovi u tragikomediji *Danica* utjelovljuju dva tipa tragikomičkih likova: vrlu podložnu ženu i moralno posrnulu ženu. Danica, kao vrla podložna žena, lik je statičke koncepcije koji pasivno čeka kako će se njezina sudbina razriješiti. Jerina doživljava razvoj od moralno posrnule žene do žene koja se kaje za sve grijehe i smatra da je jedini način da ih okaje taj da ostatak života posveti Bogu. Hrvoje je također lik statičke koncepcije, utjelovljuje naličje vrline, oblikovan je samo manama, dok je Matijaš njegova suprotnost i utjelovljenje

vrline. Drama posreduje patrijarhalni svjetonazor na razini radnje raspletom u skladu s poetskom pravednošću i na razini iskaza muških likova koji pripisuju ženama tipične ranonovovjekovne stereotipe, ukazuju na poželjno ponašanje, ali i na mizoginiju.

5.7 *Pavlimir*

Tragikomediju *Pavlimir* 1632. izvela je družina Isprazni, a Palmotiću su kao izvori za pisanje drame poslužile predaja o svetom Ilaru i legenda o kralju Pavlimiru koja se nalazi u *Ljetopisu popa Dukljanina* (usp. Brković, 2008a: 574). Ferluga Petronio ističe da je *Pavlimir* nazivan hrvatskom *Eneidom* jer se njegov zaplet može povezati s Vergilijem budući da Enej povezuje autohtono stanovništvo Lacija, Latine, s Trojancima, čime postaje utemeljitelj budućeg Rima, dok se Palmotićev Pavlimir ujedinjuje sa stanovnicima Epidaura postajući tako utemeljitelj budućeg Dubrovnika. Autorica napominje kako je utjecaj vidljiv samo na razini zapleta jer se nigdje ne naziru poveznice s pravim Vergilijevim epom (usp. Ferluga Petronio, 2008: 103). Drama započinje prologom koji izgovara personificirani grad Epidaur pripovijedajući pritom o svojim dotadašnjim povijesnim zbivanjima među koje uključuje i ona koja će se odviti u tragikomediji. Zaplet drame čini nastojanje skupine vilenjaka, koja predstavlja paklene sile, da spriječi slavenskoga kralja Pavlimira u njegovu naumu da osnuje kršćanski grad. Pavlimir uz pomoć pustinjaka Srđa uspijeva pobijediti sile zla i uzima Srđovu nećakinju, lijepu Margaritu, za svoju družicu. Drama završava skupom pastira koji govore o slavi novoosnovanog grada Dubrovnika kojem je suđeno postati krunom svih dalmatinskih gradova.

5.7.1 Margarita i Sniježnica

U drami su istaknuta dva ženska lika, od kojih se jedan može uvrstiti u mitološko-fantastični, a drugi u kršćansko-pastoralni svijet. Mitološko-fantastičnom svijetu pripada lik nemilosne vilenice Sniježnice koja služi Stromogoru, kralju paklenih sila i koja zajedno s vilenikom Tmorom treba potaknuti Pavlimirov pad kako ne bi osnovao grad u kojem će vladati kršćanska vjera. Fališevac navodi kako su Sniježnica i Tmor oblikovani prema folklornoj predaji te da u drami poprimaju elemente kršćanskog svjetonazora i čine zle sile koje se suprotstavljaju nebeskoj volji (usp. 2007a: 56), dok Brković opisuje sukob između vilenjaka i Pavlimira kao sukob prošlosti, odnosno poganskog stanja koje je reprezentirano likovima Sniježnice i Tmora i budućnosti koju reprezentira Pavlimir koji sa sobom donosi prevlast kršćanstva (usp. 2008b: 188). Sniježnica je prema eksplicitno-figuralnoj klasi

karakterizacije lika opisana kao zla vilenica čija pojava i kretanje aludiraju na tamu. Poput ostalih Palmotićevih vilenica kreće se zrakom, ali ne u kolima, nego leti na ovnu sakrivena crnim oblakom po noći. Prostori u kojima boravi u skladu su s mrakom i sumornošću njenog karaktera:

u smrdeću pođoh spilu,
u tmastomu koje krilu
sumporana voda teče
sumporana voda, koju
nemilosni dusi pjene
u pakļenom nepokoju
s Flegetonta rijeke ogńene
(*Pavlimir*, II, 6, 1486–1492)

Poslušna je i podložna kralju Strmogoru, zajedno s Tmorom predvodnica je paklenih sila koje brane čast svog kralja. Prema njegovoj naredbi huška stanovništvo Trebinja protiv Pavlimira prema kojem u više navrata izražava mržnju i želju za njegovom smrću, navodeći da neće imati mira dok ga ne ubije vlastitim rukama. Namjerava ga uspavati i potom probosti, on je za nju hudi neprijatelj, zli kralj. Poput Armide i Alčine, svjesna je svoje moći i samouvjereno zaziva paklena čudovišta da joj pomognu u njenom naumu. Time se oblikuje kao lik demonske žene:

O nakazni strahovite,
da izvršim mu požudu,
iz pakla mi donesite
sna smrtnoga glavnu hudu!
(*Pavlimir*, II, 6, 1653–1656)

Ustrajna je u svojoj nakani da ubije Pavlimira, međutim, u trenutku kad dobije priliku izvršiti svoju misiju, događa se neočekivani obrat i Sniježnica se zaljubljuje u njega i sve ono što je kod njega mrzila. Divi se njegovoj ljepoti, bijelom vratu i usnama koje ju podsjećaju na med. Poput Armide, zaljubljuje se u svog neprijatelja u trenutku kad ga je ugledala, te odustaje od borbe protiv kršćanstva zbog ljubavi. Zbog ljubavnog plamena koji osjeća iz ruke joj ispada bodež i bježi smetena. Ferluga Petronio pisala je da je taj trenutak u drami psihološki neutemeljen jer se ne pojavljuju instrumenti čaranja kao što su magični napitci koji bi opravdali radikalan obrat u vileničinim emocijama (usp. 2008: 114). Kao i ostale Palmotićeve zle vilenice, Sniježnica postaje slaba na određenog muškarca i njezino je

ponašanje sušta suprotnost ponašanju koje bi se očekivalo od moćne suradnice paklenih sila. Zbog svoje iznenadne silne ljubavi i zaluđenosti Pavlimirom, Sniježnica kuje plan prema kojem će uspavati Pavlimirovu voljenu Margaritu, te preuzeti njen lik kako bi ju Pavlimir oženio. Sniježničin plan ne uspijeva jer je Srđ, sveti posrednik i vršitelj Božje volje, otkrio njene zle namjere tako da nije uspjela začarati Pavlimira te je otkriveno njeno pravo lice. Njen razvoj i promjena koji su započeli zaljubljivanjem u Pavlimira nastavljaju se pa se Sniježnica nakon propalog plana ne vraća čaranju i službi Strmogora nego bježi prema gorama, proklinje onoga tko ju je naučio čaranju i samu sebe naziva nesretnicom. Odlučuje se pokajati za svoje grijehe daleko od ljudskog roda.

Suprotnost Sniježnici predstavlja lijepa i mlada Margarita, vila koja pripada kršćansko-pastoralnom sloju tragikomedije. Margarita u potpunosti utjelovljuje ranonovovjekovni ideal podložne žene. Naglašava se njeno podrijetlo riječima da njena krv potječe od „hrabrenijeh svijetlijeh bana“. Siroče od djetinjstva, predstavljena je kao čista dobrota, osoba koja posjeduje neizmjernu krepost. Za nju i njene prijateljice navodi se da su plemenita duha, bez ikakvih zlih utjecaja, a njihov fizički izgled prikazuje se u petrarkističkom stilu:

sunčan pogled, zlatne kosi
Drobne ruže, bijele lijere
svom bjelućom dobivaju,
iz usta im med izvire,
cvijeće niče gdje stupaju
(*Pavlimir,* II, 2, 1084–1088)

Margaritina ljepota opisuje se nadalje kao ljepota dostojna božice. Naglašava se da su ju nastojali isprositi svi velikaši zemlje slovinske, ali je sve prosidbe odbijala. Jasno se daje na znanje da prekrasna Margarita nije imala nikakvog doticaja s muškarcima, čime se naglašava djevičanstvo, upućujući i na najvažniju djevojačku vrlinu u u ranonovovjekovlju (usp. Stojan, 2003: 22). Ističe se da je vjernica, štoviše u potpunosti je podložna Bogu i sve prepušta u njegove ruke. Kad se zaljubljuje u Pavlimira na prvi pogled, odmah pomišlja da je ta ljubav određena od Boga. No usprkos tome što opisuje da se od samog pogleda u Pavlimira pretvorila u „živi ogań“, obraća se Bogu na sljedeći način:

Nu nečista ļubav ako
u mojemu srcu ovo je,
na činenje koja opako
hoće snižit žeļe moje :

prije ogńeni plamen s nebi
vrhu glave moje sleti,
neg ja učinim stvar na svijeti,
svijetla časti, suproć tebi.
(*Pavlimir*, II, 4, 1369–1376)

Navedenim riječima Margarita potvrđuje da neće poduzeti ništa u vezi s ljubavi koju osjeća nego će čekati izvršenje Božje volje i pomiriti se sa svojom sudbinom ukoliko se ljubavni odnos ne ostvari ako to nije u Božjem planu.

Osim pobožnosti, i skromnost se ističe kao vrlina koju Margarita posjeduje te će ona tako svojoj prijateljici Dubravki govoriti da je njezina ljepota nedostojna da se svidi jednom kralju poput Pavlimira. Njezina se pak poniznost uočava kad se Pavlimiru, nakon što saznaje da je on iznenadno pobjegao poslije njihovih zaruka, nudi kao robinja, spremna s njime ići gdje on poželi, samo da ju ne ostavi. U tome se prepoznaje i njena podložnost muškarcu, pasivnost i nesamostalnost. Margarita u tragikomediji ne utječe ni na svoju sudbinu ni na sudbinu ostalih likova. Reprezentira tip zaljubljene žene koja radije ide u smrt nego da bude ostavljena koji je već viđen u *Armidi* i *Alčini*. Za njezino očajavanje i mentalno previranje treba se reći da je manje realistično nego slični govori Armide i Alčine uzme li se u obzir da su Pavlimir i Margarita dotad tek razmijenili nekoliko riječi. Kad se Pavlimir vraća, ona se smiruje, bez premišljanja mu oprašta, obećaje svoju podložnost i ponavlja da se ne smatra dostojnom njegove ljubavi:

Moja mlados ne dostoji
kraļica se tvoja zvati
ti me srce, kraļu, osvoji
i ti ćeš mu kraļevati
Svud sam doći s tobom spravna,
moj životu dragi i mili,
tva dobrota vrijedna i znana
moje želje slatko sili
(*Pavlimir*, III, 5, 2774–2781)

Kao što je već navedeno, Margarita je dosljedno prikazana kao lik poslušne i ponizne žene, one koja ne djeluje samostalno nego čeka da o tijeku njenog života odluče Bog i Pavlimir.

5.7.2 Pavlimir

Podrijetlo glavnog muškog junaka Pavlimira naglašava se više puta, čime se želi dati do znanja da je je on pripadnik časne loze, a biti pripadnikom časne loze jedan je od bitnih atributa muškosti jer znači da muškarac potječe od nečeg starog i plemenitog, od vrlo hrabrog vojnika visokog čina čime su mu čast, spretnost i hrabrost urođeni (usp. Schmale, 2011: 55). Pavlimir je unuk slavenskog kralja Radoslava koji je zbog urote svog sina Časlava bio prisiljen napustiti svoju zemlju, te pobjeći u Rim gdje se oženio rimskom plemkinjom s kojom ima sina Petrislava, Pavlimirova oca. Nakon smrti Časlava, slavenski vladari pozivaju Pavlimira da preuzme djedovo prijestolje. U teškim trenutcima nakon dolaska u luku Gruž, u koju je stigla samo jedna od deset njegovih lađa jer su ostale nastradale u oluji izazvanoj od paklenih sila, Pavlimir se pokazuje kao dobar vođa. Družina smatra da je Pavlimir dobar kralj „pun svjetlosti“ i spremno iščekuje njegove zapovijedi. Dok u sebi pati zbog drugova za koje misli da su poginuli, pred družinom održava optimizam i nastojati ih ohrabriti. Pavlimir se istovremeno prikazuje i kao racionalan, pa je svjestan da ga Slovini, koje opisuje kao bojne ljude pune „bijesa i vrline“, neće prihvatiti za kralja kad ga vide s malom družbom jer će to pokvariti sliku moći kojom se želio pred njima prikazati. Usprkos nedaćama koje su ga snašle, u svim situacijama djeluje odvažno i odlučno, pa i kad je njegova jedina preostala lađa u opasnosti, on bijeg ne smatra prihvatljivom opcijom jer bijeg nije u skladu s njegovom vizijom junaštva:

Ja da utečem, ja da dilo
meni učinim nedostojno!
Nije se bježat naučilo
moje prid nikijem srce bojno !
Desnica moja dokli je zdrava,
i u ńoj sablja može stati,
ne ima straha moja glava,
ni se umijem ja bojati
Nepravo se bojnik svaki
vitez zove, sabļu paše,
s kijem pribiva strah opaki,
prike zgode koga straše
(*Pavlimir*, II, 9, 1894–1905)

Pavlimirova vrlina vezana je uz kršćanstvo, on se oblikuje kao lik potpuno submisivan Božjem autoritetu, shvaća da je na Božjoj misiji: „Zapovijed je zgar višńega, / da grad slavan sagradimo / sred čestita mjesta ovega“ (*ibid.*, III, 8, 3094–3096). Vjeruje u Božju volju: „bog će svrhu kad god dati : / bog pomaga pravijem ļudim, / u boga je lijepo ufati“ (*ibid.*, I, 2, 418–420).

Pavlimirovo samoblikovanje do izražaja dolazi u susretu s paklenim silama koje zagorčavaju ostvarivanje njegova zadatka. Paklene sile za njega predstavljaju ono strano, Antikrista, no one su ipak nemoćne pred Pavlimirom jer je pod Božjom zaštitom. Zato i uspijeva ostvariti svoj naum i postati utemeljiteljem Dubrovnika. Greenblatt, istražujući koncept samooblikovanja putem proučavanja različitih muških likova, dolazi do zaključka da je ljudski subjekt uvijek u biti neslobodan, ideološki produkt odnosa moći u određenom društvu. Ako se i čini da muškarac u nekom trenutku čini slobodan izbor, taj se izbor zapravo čini unutar mogućnosti čije granice određuju sociološki i ideološki sustavi (usp. Greenblatt, 2005: 256). To se odražava u liku Pavlimira time što je vrlo očigledno da Pavlimir nema autonomije ni slobodne volje u svom samooblikovanju, sve njegove odluke podređene su Božjem autoritetu, čak i izbor njegove buduće supruge. Možda se na prvi pogled čini da se Pavlimir odlučuje za vilu Margaritu jer je zaljubljen u nju, no ako se bolje promotri njihov odnos, uočava se da se Pavlimir odlučuje zaprositi Margaritu tek nakon što shvati da bi ona bila odobrena od Boga. Do tog trenutka on se preispituje jer mu ljubavni žar trenutno nije prioritet, premišlja se, prekorava sam sebe zbog zanemarivanja kreposti:

> Vrat' se, svijesti ma, razlogu,
> ne izgubi tvoga suda;
> kraļevstvo ištem, a ne mogu
> kraļ od mojijeh bit požuda!
> (*Pavlimir*, II, 1, 1025–1028)

Kad ga prijatelji izvješćuju da su došli u područje na kojem prevladavaju kršćani, a ne pogani, Margarita kao kršćanka postaje podobna za vjenčanje i on ju odlučuje zaprositi. Prijatelji mu prenose i informaciju da je Margarita više puta prošena, ali da nije pristajala na te prosidbe, pa Pavlimir zaključuje da je ona čista, nevina, što je opet u skladu sa, kako on to naziva, „zakonima prave vjere“. Osim religije, prepreka njegovoj autonomiji je i podrijetlo jer je upravo zbog podrijetla izabran biti utemeljiteljem Dubrovnika. Dakle, premda je lik junaka, Pavlimir u tragikomediji više reagira na sve što mu se događa, nego što sam pokreće radnju.

U konačnici se za Pavlimira zaključuje da je idealizirani muški lik koji se prema svima odnosi s poštovanjem i koji nema nijednu negativnu karakteristiku. Njegova osobnost je oblikovana preko konzistentnosti njegova viteškog ponašanja. On je hrabar, plemenit, prelijep, vršitelj Božje volje. Osim što posjeduje vrline ideala „novog Adama“, Pavlimir se približava i idealnom modelu muškosti, tj. junaku sedamnaestog stoljeća. Schmale je naglašavao da junak, ukoliko se radi o plemiću, utjelovljuje časno dostojanstvo, borac je mačem i kavalir (usp. 2011: 137), što su sve odlike koje posjeduje i Pavlimir.

6. Zaključak

Svrha diplomskog rada bila je analizirati oblikovanje muških i ženskih likova iz rodne perspektive u tragikomedijama najplodnijeg dramatičara starije hrvatske književnosti Junija Palmotića. Pritom se nastojala dokazati istraživačka teza da su protagonisti Palmotićevih drama oblikovani prema konvencijama žanra tragikomedije te u skladu s ranonovovjekovnim patrijarhalnim svjetonazorom i s njime usklađenim rodnim ulogama. Nakon provedene analize, koja je uzela u obzir značajke promatranog žanra, rodnu teoriju i suvremenu teoriju drame, zaključuje se da su Palmotićevi junakinje i junaci tipični likovi žanra tragikomedije. Uvijek se radi o pripadnicima društvene elite, bilo da je riječ o vladarima imaginarnih ili povijesnih kraljevstava ili upraviteljicama vlastitih otoka, koji se suočavaju s osobnim, ljubavnim problemima i konfliktima. U svakoj od promatranih tragikomedija završetak je sretan, a prema načelu poetske pravednosti dobro u njima uvijek pobjeđuje zlo. Nadalje, uočava se da su likovi oblikovani u skladu s tadašnjim patrijarhalnim svjetonazorom. Konkretno, uočava se da su oni protagonisti koji su bliski idealima ili u potpunosti reflektiraju ideale ranonovovjekovne žene i muškarca – poput ženskog ideala što ga opisuje Kotruljević ili ideala „novog Adama“ i junaka koji razmatra Schmale – u svakom od promatranih slučajeva nagrađeni i dobivaju željenog partnera, izbjegavaju smrt, nesreću, blud, ubojstvo itd. Likove koji su udaljeni od navedenih ideala Palmotić je koristio kako bi ukazao na ponašanja i postupke koje bi častan muškarac ili čestita žena morali izbjegavati.

Analiza je započeta dramama iz Palmotićeva mitološkog tematskog kruga. Promatranje načina na koji je oblikovan lik Elene iz tragikomedije *Elena ugrabjena*, otkriva da je riječ o netipičnom ženskom liku. Pokušaji da se svrsta unutar postojeće tipologije ženskih baroknih likova (Petrač, Brala-Mudrovčić i Štrkalj i dr) ukazuju na to da bi se navedene klasifikacije trebale ponovno razmotriti i eventualno proširiti jer se Elena sa sigurnošću ne može svrstati ni u jednu skupinu likova, a njenoj kategorizaciji ne pomaže ni to što se tijekom čitanja stječe dojam da ni Palmotić nije bio siguran kako bi ju prikazao. Elena je zbunjena i nepouzdana žena o kojoj se ne može govoriti kao o liku podložne žene jer donosi autonomnu odluku ostaviti supruga i otići. No ne odlazi na put kako bi ostvarila neki vlastiti cilj nego kako bi postala podložna novom muškarcu, što znači da je, usprkos vlastitoj odluci da promijeni život, njezin lik i dalje određen patrijarhalnim stereotipima. Svojeglavi kraljević Paris, glavni muški lik u navedenoj drami, na kraju ostvaruje svoj naum i „dobiva“ sretan završetak usprkos svom dvojbenom moralu. Upitno je koliko se u slučaju tog ljubavnog para može govoriti o sretnom raspletu ako se uzme u obzir što je, kako znamo iz klasične književnosti, njihova veza

prouzročila. I Parisovi su postupci u drami u komentarima kora i likova s nadređenom perspektivom podvrgnuti kritici jer ne odgovaraju idealima muškosti.

Naslovna junakinja tragikomedije *Ipisipile* barokni je tip žene ratnice koji je obilježen maskulinim vrlinama, ali na kraju, u poprilično neočekivanom obratu, napušta ulogu ratnice i preobražava se u podložnu ženu, vraćajući se tako, prema patrijarhalnim predodžbama, u „prirodno“ stanje za ženski rod. Njezin odabranik Jazon konzistentno je oblikovan kao vitez s isključivo maskulinim vrlinama i vrijednostima, čime reprezentira ideal „novog Adama“.

U dramama koje Palmotić piše prema predlošcima talijanske renesansne epike, *Alčini* i *Armidi*, glavne junakinje su zle, moćne vile, utjelovljujući u pojedinim trenutcima tip demonskih žena. Kao aktivne žene, usmjerene na javnu sferu, naoko se čine slobodnima i autonomnima u svom odlučivanju i djelovanju te, uz Ipsipilu, nose naznake svojevrsnog potkopavanja patrijarhalnog društvenog modela. No zapravo je to samo na prvi pogled tako. Alčina i Armida bivaju vraćene na „mjesto“ koje im po društvenom poretku pripada kad doživljavaju emocionalni slom zbog gubitka voljenog muškarca, u trenucima u kojima obećavaju potpunu podložnost ukoliko im se vrati. Kako se radi o ženama koje nisu kršćanke i koje su živjele u bludu, ne završavaju sretno, usprkos želji za promjenom i obećanju podložnosti. Muški likovi, Ruđer i Rinaldo, predstavljaju posrnule vitezove koji boraveći s vilama u potpunosti gube svoj maskulinitet, a njihov je identitetet sveden na femininu karakteristiku podložnosti. Putem različitih oblika autorski intendirane perspektive recepcije u tim se dramama daje na znanje da je posjedovanje kvalitete podložnosti, koja je cijenjena ukoliko ju ima ranonovovjekovna žena, za muškarce sramotno, te se Ruđerova i Rinaldova muškost revitalizira kad ponovno usvajaju vrline poput časti, a odbacuju podložnost ženi.

Naslovna junakinja pseudopovijesne tragikomedije *Captislava* čini za sagledavanje iz rodne perspektive Palmotićev najkompleksniji ženski lik. Ona istovremeno utjelovljuje i maskuline i feminine karakteristike i hvaljena je zbog posjedovanja i jednih i drugih vrlina. Uspjesi i hrabrost na bojnom polju za muškarca bi značili sposobnost upravljanja vlastitim životom, dok to za Captislavu nije slučaj jer se očekuje da ona, poput tipične vrle žene bude podložna odlukama roditeljima, a nakon udaje odlukama muža. Muškarac u kojeg je zaljubljena, Gradimir, vitez je koji u jednom trenutku doživljava „krizu“ muškosti i izvršava samoubojstvo radi neuzvraćene ljubavi, što je čin kojim do tog trenutka prijete samo Palmotićevi ženski likovi. Gradimirova slabost je Captislava i očito je da o njoj emocionalno ovisi, no Palmotić to odlučuje razriješiti na način da ponovno uspostavlja njegovu muškost

Captislavinim eksplicitnim izražavanjem da je Gradimir njen gospodar, čije će zapovijedi slušati, a što implicira da će nakon udaje postati pasivna žena usmjerena na privatnu sferu.

U drami *Danica* glavni je ženski lik podložna, a u određenim trenutcima čak i suviše inertna i pasivna žena. Njezina dvorkinja Jerina također je podložna muškarcu, ali grešnom, zlom muškarcu, što utječe na to da čini djela koja ju povezuju sa srednjovjekovnim stereotipom o ženi kao zlu biću. Na kraju drame doživljava transformaciju u pokajanu grešnicu koja svoj život odlučuje provesti u samostanu prepuštajući se u ruke Boga, a ne muškarca. Viteza Matijaša Palmotić oblikuje slično Gradimiru. Čineći ga slabim na ženu u koju je zaljubljen, taj lik razmišlja o samoubojstvu. No njegova se muškost vraća kad shvati da samoubojstvo nije čin dostojan jednog muškarca i pobjedom u duelu kojom spašava Daničin život. Ban Hrvoje, antagonist u spomenutoj drami, po svom karakteru odudara od svih Palmotićevih vitezova i suprotnost je idealima muškosti ranog novog vijeka kao i idealu vladara, zbog čega biva kažnjen smrću, služeći pritom kao upozorenje mladim muškarcima da u životu trebaju težiti časti i kreposti, a ne zlatu i moći.

U posljednjoj promatranoj tragikomediji, *Pavlimiru*, Palmotić oblikuje lik Margarite koja po svemu podsjeća na Danicu. Ona je ponizna, podložna, pasivna, ne utječe ni na svoju ni na ičiju tuđu sudbinu, pri čemu se naglašava njezina nevinost i djevičanstvo. Uz Margaritu, javlja se u liku Sniježnice tip zle vile koja se zaljubljuje u svog neprijatelja koja na kraju postaje pokajanom grešnicom koja život odlučuje provesti u izolaciji kako bi okajala sve svoje pogreške. Glavni muški lik Pavlimir je savršeni muškarac i kršćanski vitez, oblikovan vrlinama ideala „novog Adama“ i junaka što ga čini dostojnim za utemeljenje grada Dubrovnika.

Analiza je pokazala i da ljubavni zaplet, kao temeljna odrednica žanra tragikomedije, utječe na oblikovanje maskuliniteta i feminiteta Palmotićevih likova. Kod muških protagonista, ljubavni zaplet uzrokovat će gubitak odlika muškosti. Junaci i vitezovi tako će privremeno isključivo iskazivati feminine karakteristike slabosti, potpune podložnosti i zanesenosti ljubavlju, nakon čega će se vratiti borbi na bojnom polju i ulozi junaka. Izuzetke čine Pavlimir, kojem će cijelo vrijeme prioritet biti Božja volja i misija koja mu je namijenjena, zbog čega smatra nužnim potiskivanje bilokakvih ljubavnih osjećaja, i Paris koji je konzistentno oblikovan kao naličje ideala pri čemu implicitno utjelovljuje upozorenje o posljedicama koje slijede muškarce koji odbace muške vrline. Ženske protagonistice zbog ljubavnog zapleta postaju podložne ukoliko to već nisu što je slučaj kod žena ratnica i

demonskih žena koje pod utjecajem ljubavi otkrivaju svoju „pravu“ žensku prirodu. Kod protagonistica koje su od početka oblikovane kao vrle podložne žene (poput Margarite ili Danice) ta podložnost se tijekom drame razvija do krajnosti pri čemu iz njihovih iskaza postaje vidljivo da su svjesne da, premda reprezentiraju idealne žene, nijedna njihova vrlina nije dostojna muške vrline. Dakle, ljubav čini da se i muški i ženski likovi mogu povezati sa stereotipima i odlikama feminiteta što dovodi do zaključka da Palmotić i putem karakterističnog zapleta za tragikomediju promiče patrijarhalni svjetonazor prema kojem se ženama pripisuje emocionalnost, a muškarcima racionalnost.

7. Literatura

PRIMARNA:

1. Palmotić, Junije. 1883. *Alčina*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
2. Palmotić, Junije. 1883. *Armida*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
3. Palmotić, Junije. 1883. *Captislava*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
4. Palmotić, Junije. 1883. *Danica*. U: Djela Gjona Gjora Palmotića. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
5. Palmotić, Junije. 1883. *Elena ugrabjena*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
6. Palmotić, Junije. 1883. *Ipsipile*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
7. Palmotić, Junije. 1883. *Pavlimir*. U: *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Prir. Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

SEKUNDARNA:

1. Banić-Pajnić, Ema. 2004. Žena u renesansnoj filozofiji. *Prilozi za istraživanja hrvatske filozofske baštine* 30/1-2 (59/60), 69–89.
2. Batušić, Nikola. 1999. Meraviglia na začaranom otoku Palmotićeve Armide i Tassov ep. U: *Studije o hrvatskoj drami*. Zagreb: Matica hrvatska, 20–29.
3. Bogišić, Rafo. 1956. Palmotićeve drame u svom vremenu. *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost* 2, 74–81.
4. Bogišić, Rafo. 1968. *O hrvatskim starim pjesnicima*. Zagreb: Matica hrvatska.
5. Bojović, Zlata. 2001. Džono Palmotić. U: *Dubrovački pisci: Mavro Vetranović – Dinko Ranjina – Džono Palmotić – Ignjat Đurđević*. Beograd: Prosveta, 133–260.
6. Brala-Mudrovčić, Jasminka i Željka Štrkalj. 2018. Judita i druge žene u hrvatskim renesansnim i baroknim književnim djelima. *Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu* Vol. 45, br. 1: 465–502. https://hrcak.srce.hr/214569
7. Brković, Ivana. 2008a. Pavlimir. *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*. Gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga, 574–575.

8. Brković, Ivana. 2008b. Povijesni prostori u pseudopovijesnim tragikomedijama Junija Palmotića. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, 52, 3-4: 177–214.
9. Delumeau, Jean. 1987. *Strah na zapadu (od XIV do XVIII veka): opsednut grad*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada – Dnevnik.
10. Držić, Marin. 2013. *Grižula (Plakir).* Zagreb: Bulaja naklada.
11. Fališevac, Dunja. 2003. Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj novovjekoj književnoj kulturi. U: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2002*. Zagreb: FF press, 118–137.
12. Fališevac, Dunja. 2007a. 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.
13. Fališevac, Dunja. 2007b. Književno opremanje stana: barokni petrarkizam u hrvatskoj književnosti. U: *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad: Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Naklada ljevak, 157–187.
14. Ferluga Petronio, Fedora. 2008. *Grčki, latinski, talijanski i hrvatski izvori u dramskim djelima Junija Palmotića.* Rijeka: Maveda: Hrvatsko filološko društvo Rijeka.
15. Galić, Branka. 2002. Moć i rod. *Revija za sociologiju* 33, 3/4, 225–238.
16. Greenblatt, Stephen Jay. 2005. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press.
17. Gučetić, Nikola. 1998. *Upravljanje obitelji*. Zagreb: Hrvatski studiji-Studia Croatica.
18. Gučetić, Nikola. 2000. *O ustroju država*. Zagreb: Golden Marketing: Narodne novine.
19. Gulin Zrnić, Valentina. 2006. O jednom pristupu spolu u tri čina: kaleidoskop ženskih slika u Dubrovniku 15. i 16. Stoljeća. U: *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac. Zagreb: Disput, 103–132.
20. 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.
21. Juka, Slavica i Ivana Primorac Bilaver. 2013. Identitet žene – antropološka i medijska slika. *Kultura komuniciranja – znanstveno stručni godišnjak* 3/3, 11–32.
22. Kotruljević, Benedikt. 2009. *Knjiga o vještini trgovanja*. Zagreb: Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku: Hrvatski računovođa.
23. Letić, Branko. 1982. *Rodoljublje u dubrovačkoj književnosti XVII veka*. Sarajevo: Svjetlost.

24. Mladenović, Marija. 2008. Žene između privatnog i javnog. U: *Neko je rekao feminizam?*. Ur. Adriana Zaharijević. Beograd: Heinrich Böll Stiftung, 368–384.
25. Mrdeža Antonina, Divna. 1993. Slavenske teme prema klasičnima u melodramskim tekstovima Junija Palmotića. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* Vol. 23/24 No. 37-38-39, 217–228. https://hrcak.srce.hr/214539
26. Mrdeža Antonina, Divna. 2011. Palmotić, Junije. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 3: Ma-R. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 283–284.
27. Novak, Slobodan Prosperov. 1979. *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*. Split: Književni krug.
28. Novak, Slobodan Prosperov. 2000. Palmotić, Junije. *Hrvatski leksikon pisaca*. Ur. Dunja Fališevac, Krešimir Nemec i Darko Novaković. Zagreb: Školska knjiga.
29. Pavić, Armin. 1871. *Historija dubrovačke drame*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
30. Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti : Centar za dramsku umjetnost.
31. Pavličić, Pavao. 1975. Petrarkistički elementi u hrvatskoj baroknoj poemi, melodrami i epu. *Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti* 14/29: 59–72.
32. Pavličić, Pavao. 1979. Žanrovi hrvatske barokne književnosti. U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. Split: Čakavski sabor, 9–29.
33. Pavličić, Pavao. 1993. Junije Palmotić i metričko stanje hrvatske barokne književnosti. *Radovi Zavoda za slavensku filologiju* 28-29: 9–28.
34. Petrač, Božidar. 1990. Lik žene u hrvatskoj književnosti. *Bogoslovska smotra* 60 3-4, 348–354.
35. Pfister, Manfred. 1998. *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
36. Plejić Poje, Lahorka. 2010. Tko doma ne sidi, a tko sidi? Tema putovanja i ženski likovi u ranonovovjekovnoj književnosti. U: *Dani Hvarskoga kazališta* 36, 72–87.
37. Plejić Poje, Lahorka. 2012. *Zaman će svaki trud: Ranonovovjekovna satira na hrvatskom jeziku u Dubrovniku.* Zagreb: Disput.
38. Potthoff, Wilfried. 1973. *Die Dramen des Junije Palmotić: Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*. Berlin: Franz Steiner Verlag GmbH – Wiesbaden.

39. Potthoff, Wilfried. 1976. Barokni platonizam u dubrovačkoj književnosti. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* Vol. 7 No. 7-8: 57–71. https://hrcak.srce.hr/235378
40. Rafolt, Leo. 2007. Melodrama, tragikomedija, libretistička drama. U: *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput, 30–55.
41. Schmale, Wolfgang. 2011. *Istorija muškosti u Evropi: (1450-2000)*. Beograd: Clio.
42. Stojan, Slavica. 2001. Mizoginija i hrvatski pisci 18. stoljeća u Dubrovniku. *Anali Dubrovnik* 39, 427–460.
43. Stojan, Slavica. 2003. *Vjerenice i nevjernice: Žene u svakodnevici Dubrovnika (1600-1815)*. Zagreb-Dubrovnik: Prometej.
44. Švelec, Franjo. 1989. Tragikomički i komički teatar u Dubrovniku XVII. stoljeća. *Zadarska revija* XXXVIII, 5-6: 387–411.
45. Vekarić, Nenad. 2013. *Vlastela grada Dubrovnika*. *Svezak 4. Odabrane biografije (A–D).* Zagreb – Dubrovnik: HAZU; Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
46. Vodnik, Branko. 1913. *Povijest hrvatske književnosti. Knj. 1, Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća.* Zagreb: Matica hrvatska.
47. Vučić, Nikola. 2021. *Kritika toksične muškosti*. Sarajevo: Friedrich-Ebert-Stiftung (FES).
48. Zagorac, Ivana. 2007. Nikola Vitov Gučetić: o ljepoti, ljubavi i ženama. *Filozofska istraživanja* 107, 613–627.

Sažetak

U istraživačkom je fokusu diplomskog rada analiza muških i ženskih likova u tragikomedijama Junija Palmotića iz rodne perspektive. Na početku se donosi sažeti prikaz dosadašnjih relevantnih istraživanja Palmotićevih drama, nakon čega se objašnjavaju teorijska polazišta istraživanja. Analiza počiva s jedne strane na rodnoj teoriji, a s druge na polazištima analize lika u suvremenoj teoriji drame. Pritom se u obzir pri interpretaciji Palmotićevih drama uzimaju i žanrovske konvencije dubrovačke tragikomedije. Istraživačkom hipotezom nastoji se dokazati da su protagonisti u Palmotićevim tragikomedijama oblikovani prema konvencijama žanra te ujedno i u skladu s ranonovovjekovnim patrijarhalnim svjetonazorom i s njime usklađenim rodnim ulogama. Istraživački korpus sastoji se od sedam drama, dvije drame mitološke tematike (*Elena ugrabjena* i *Ipsipile*), dvije drame nastale prema predlošcima talijanske renesansne epike (*Alčina* i *Armida*) te tri pseudopovijesne tragikomedije – *Captislava*, *Danica* i *Pavlimir*. U zaključku se donosi sintetski osvrt o tome što je utvrđeno analizom, upućujući na glavne tekstualne i žanrovske strategije posredovanjem kojih se u Palmotićevim tragikomedijama reproduciraju i promoviraju ideali muškosti i ženskosti karakteristični za rani novi vijek.

Ključne riječi: tragikomedija, ženski lik, muški lik, rodne uloge, rani novi vijek

Summary

The research in this paper focuses on the analysis of male and female characters in the tragicomedies of Junije Palmotić from a gender perspective. At the beginning, a summary of the relevant studies of Palmotić's dramas so far is presented, after which the theoretical starting points of the research are explained. The analysis is based on gender theory on the one hand, and on the other on the starting points of character analysis in contemporary drama theory. The interpretation of Palmotić's plays also takes into account the genre conventions of Dubrovnik's tragicomedy. The research hypothesis aims to prove that the protagonists in Palmotić's tragicomedies were shaped according to genre conventions and at the same time in accordance with the early modern patriarchal worldview and its harmonized gender roles. The research interprets seven dramas, two mythological dramas (*Elena ugrabjena* and *Ipsipile*), two dramas created according to the templates of the Italian Renaissance epic (*Alčina* and *Armida*) and three pseudohistorical tragicomedies – *Captislava*, *Danica* and *Pavlimir*. The conclusion draws a synthetic review of what was established by the analysis, referring to the main textual and genre strategies through which Palmotić's tragicomedies reproduce and promote the ideals of masculinity and femininity characteristic of the early modern period.

Keywords: tragicomedy, female character, male character, gender roles, early modern period