

**ŠPANSKA TRAGEDIJA KAO ARHETIPSKI PREDSTAVNIK  
ŽANRA TRAGEDIJE OSVETE**

**THE SPANISH TRAGEDY AS THE ARCHETYPAL REVENGE  
PLAY**

**Sažetak**

*Autor će u ovom radu prikazati okolnosti i razvoj žanra tragedije osvete u engleskoj renesansnoj književnosti te ponuditi prikaz karakterističnih odlika žanra na primjeru „Španske tragedije“ Thomasa Kyda kao arhetipskog predstavnika.*

**Ključne riječi:** *Španska tragedija, Seneka, ludilo, Thomas Kyd, tragedija osvete*

**Summary**

*In this paper, the author will examine circumstances and the development of revenge play genre in the English Renaissance literature. He will present as well the overview of the genre's peculiarities on the example of "The Spanish Tragedy" by Thomas Kyd as the archetypal revenge play.*

**Key Words:** *Spanish Tragedy, Seneca, madness, Thomas Kyd, revenge play*

## Uvod

Engleska tragedija osvete duguje svoj razvitak Seneki u istoj mjeri koliko je nezavisna od njega. T. S. Eliot s pravom tvrdi da nije postojao veći utjecaj na elizabetinski um i dramu od Senekinog.

U poređenju s Italijom, engleska renesansa se javlja kasno i ne proizlazi direktno iz humanizma. Razvoj engleskog humanizma prekida reformacija, pa se zrela renesansna direktno nastavlja na prekinutu nit humanizma. Srednjovjekovni dramski ciklusi i moraliteti, autohtona dramska forma, održavaju se sve do 1542. godine i predstavljaju vodeći dramski oblik. Humanisti sa sobom donose „latinizirajuću” ili „učenu” dramu i trude se nametnuti je kao jedinu dozvoljenu. Novi dramski val nije bio dovoljno snažan da zatre tradiciju tijelovskih drama<sup>1</sup> i moraliteta, već u postojeću dramsku tradiciju uvodi koherentnu radnju, podjelu na činove i versifikaciju dramskog teksta. Elementi autohtone drame ostaju netaknuti, poput formiranja antagonističkih likova na osnovu Poroka iz moraliteta.

Nakon ukidanja tijelovskih drama nastaje stvaralački vakuum u kojem cvjetaju politički moraliteti u službi vjerske polemike. Iz učenih centara dopire „pravilna” komedija i tragedija, pravilna u smislu poštivanja pseudoaristotelijanskih pravila o jedinstvima.

„Pravilna” tragedija se pojavljuje ubrzo poslije komedije. Prvi autori se trude ispoštovati humanističko nametanje jedinstva mjesta, radnje i prostora te, kao njihovi slaviji nasljednici, smatraju Seneku neospornim autoritetom antičke tragedije. Elizabetinci nisu poznavali ni dramu ni filozofiju ni književnost stare Grčke zbog nepostojanja prijevoda. Kad Polonije u *Hamletu* kaže za trupu putujućih glumaca da „za njih Plaut nije odveć veseo, niti Seneka ozbiljan”<sup>2</sup> on navodi autore koje su elizabetinci držali za neprikosnovene autoritete dramskog stvaralaštva vrijedne imitiranja po svaku cijenu.

*Gorbodak* je do osamdesetih godina XVI stoljeća bio najbolja pravilna tragedija. Taj komad je 1561. godine prikazan pred kraljicom Elizabetom I. Siže drame je uzet iz staroengleske historije, dok su se autori poslužili Holinshedovom hronikom kao izvorom podataka. Dugi deklamatorski pasaži (iz želje da se uspješno „imitira“ Seneka) oduzimaju ovoj dramu i posljednji atom scenske živosti. Sam komad je u suštini politički obojen moralitet koji „kraljici djevičici” treba ukazati kakva sudbina čeka zemlju ukoliko se ona ne uda i ne ostavi

---

<sup>1</sup> Ciklus drama s biblijskom tematikom izvođen na pokretnim pozornicama na praznik Tijelova (Corpus Christi). Op. aut.

<sup>2</sup> The Complete Works of William Shakespeare, Wordsworth Editions Ltd., 1996, 685.

nasljednika. *Gorbodakova* je vrijednost, ako je uopće i ima, u postavljanju standarda autorima koji dolaze: uzimanje sižea iz staroengleske historije, upotreba Holinshedove hronike kao izvora podataka i korištenje blank versa kao poetskog metra drame.

Procvat drame se veže za djelovanje univerzitetskih umova<sup>3</sup>, od kojih su za daljnji tok najvažniji Christopher Marlowe i Thomas Kyd. Marlowe u svojim dramama pokazuje svoj pjesnički talent i umijeće i otkriva velike mogućnosti blank versa. Kyd prilagođavanjem Senekinih drama domaćoj sceni stvara novi dramski obrazac čiji se utjecaj osjeća sve do puritanskog zatvaranja pozorišta 1642. godine. Univerzitetski umovi su pripadali građanskoj inteligenciji, koja u isto vrijeme prati savremene trendove i pazi na ukus publike, stvarajući prilično demokratska djela. Pozorišna publika je potjecala iz različitih društvenih slojeva, pa se u dramama moglo naći elemenata za svačiji ukus. Niži, neobrazovani slojevi (*groundlings*<sup>4</sup>), uživali su u ludilu, nasilju i lakrdijanju. Za publiku iz viših slojeva su bile ostavljene dileme protagoniste u kojima se očitavaju granice tadašnjih društveno-moralnih normi, hipotetički stavljenih na praktičnu kušnju.

## Utjecaji i značajke tragedije osvete

### (1)

Thomas Kyd nije napisao mnogo za života, ali je njegov rad izveo revoluciju u dramskom stvaralaštvu. Izuzetno razvijen dramski instinkt i čulo za potrebe publike naveli su ga na zaključak da publiku Senekinim tragedijama privlači obilje grozomornih detalja.

*Španska tragedija* nema pretka po sličnosti radnje i tematici u engleskoj književnosti, no bez sumnje njen krajnji uzor je Seneka – preciznije drama *Tijest*. Kyd od Seneke preuzima mnogo elemenata koji se ustaljuju u konvenciju žanra.

---

<sup>3</sup> Grupa renesansnih engleskih autora kojima je kritika dala ovo ime jer su bili univerzitetski diplomci, a nisu se bavili pravom ili teologijom za što su školovani, već književnim ili dramskim radom. Obično se Christopher Marlowe, Robert Greene, Thomas Nash, Thomas Lodge, George Phill, John Lilly i Thomas Kyd navode kao glavni predstavnici. Op. aut.

<sup>4</sup> Termin *groundling* (prizemljaš) upotrebljavao se za posjetioce pozorišta iz niže, neobrazovane društvene klase. Plaćajući jedan peni za ulaz, oni nisu sebi mogli priuštiti sjedište, te su bili smješteni između bine i prvog reda sjedišta. Poznati po lošem ponašanju, često su znali bacati orahe i trulo voće na dramske likove koji im se nisu dopadali. Op. aut.

Senekin dramski opus možda i nije bio namijenjen scenskom izvođenju. Zbog nepostojanja podataka o njihovom postavljanju na scenu u Senekino vrijeme i poslije njega neki kritičari su uvjereni da ih je Seneka napisao kao drame za čitanje<sup>5</sup> ili kao naputak ostalim autorima kako da pišu dobre drame. Međutim, postoje sigurni podaci o njihovom postavljanju na scenu elizabetinskog i jakobinskog Londona. Paralelno sa Senekinim, u sižeima jača italijanski utjecaj.

Sama priroda Senekinih drama je osigurala njihovu popularnost među elizabetinskom publikom, privlačeći je kao magnet željezne opiljke. Sižei njegovih drama su zasnovani na herojskom ciklusu starogrčke mitologije, prepuni strahota, krvoprolića i teških zločina u svijetu izokrenutog morala kojim se kao lajtmotiv provlači osveta.

Kydov rad iskazuje karakteristiku svih autora renesansne Engleske: jednu vrstu umjetničke svojevlavosti. Ona se može definirati kao prihvaćanje nekog žanra sa svim njegovim pravilima i konvencijama, ali bez slijepog slijeđenja tih konvencija. Naprimjer, Thomas Wayatt prvi donosi sonet u Englesku, prvi je prepjevao Petrarkin sonetni vijenac, ali je u vlastitim sonetima izbacio pozersku petrarkističku konvenciju ljubavnika uciviljenog svirepošću svoje dragane. Thomas Kyd koristi isti *modus operandi* kad pristupa Senekinom dramskom naslijeđu.

Senekin obrazac se sastoji od šest smjernica po kojima se ravna dramski tok:

1. Tajno ubistvo, najčešće dobrog vladara ubija zla osoba;
2. Duh ubijenog pohodi mlađeg srodnika, sina najčešće;
3. Period prikriivanja, intrige ili zavjere unutar kojeg ubica i osvjetnik splet-kare jedan protiv drugog dok broj leševa lagano raste;
4. Stvarno ili odglumljeno ludilo osvjetnika ili nekog njegovog epigona;
5. Izbijanje općeg nasilja na kraju komada, koje se u renesansi postiže pomoću namještene maske<sup>6</sup> ili slavlja;
6. Katastrofa koja pokosi sve dramske likove, uključujući i osvjetnika.

<sup>5</sup> *Closet play* – drama za čitanje. Op. aut.

<sup>6</sup> „Maska – Amaterska dramska predstava alegorijskog karaktera, vrlo popularna u Engleskoj u XVI i XVII stoljeću. Izvodili su je članovi dvora ili visokog plemstva, uz malo ili gotovo nikakvo učešće glumaca.” *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, 412.

Senekina politička karijera i stoička filozofija odražavaju se na tragediju osvete. Osvetnik se trudi biti stoikom ili stoički trpi sve nedaće na svom putu (mada ta osobina nije izričito naglašena).

Nameće se zaključak da je Seneka najradije obrađivao temu sukobljavanja pojedinca u kojem je čvrsto izgrađen etički sistem s nakaradnim svijetom u kojem živi. Jakobinska tragedija nastavlja ovim pravcem i pojačava ga do krajnjih granica morbidnog.

Također bi se moglo zaključiti da italijanski utjecaj predstavlja omaž Seneki, ali taj zaključak vodi u krivo. Pošto Machiavellijev *Vladalac* dugo vremena nije bio preveden, publika nije bila upoznata s njegovom pravom prirodom, niti s idejama koje Machiavelli zagovara. Smatran oličenjem đavolske prevejanosti i bezobzirnosti u postizanju ciljeva, Machiavelli lično iznosi prolog *Jevrejina s Malte*.

(2)

Kyd majstorski upravlja pogonskim gorivom drame – osjećajima što likove sile na interakciju. Svaki lik predstavlja jedan (ili više) osjećaj(a) koji u njemu prevladava(ju) i nagoni(e) ga na akciju. Ljubav i dužnost su isprepleteni u Hijeronimu i Bel-Imperiji, španskog kralja dužnost odvraća od državičkih poslova, ljubav vodi Horacija u smrt, posebno zlehudog Baltazara, a Lorencova patološka praktičnost se pretvara u medij izvršenja don Andrejine osvete.

Značenje i simbolika ljubavi u *Španskoj tragediji* su preokrenuti, najsličniji hemingvejskoj kiši. Ljubav je u ovoj drami poguban osjećaj po svaki lik u kojem postoji ili se javlja. Romantična ljubav je izazvala smrt Horacija, Bel-Imperije i Baltazara, roditeljska Hijeronima i Izabele, a don Bazulta osudila na uzaludno traženje pravde za svog ubijenog sina. Nisam siguran koliko ovo predstavlja Kydov lični stav, a koliko podilaženje Seneki. Varijanta tragičke ironije je također još jedan Senekin element koji je našao mjesta u tragediji osvete. Senekini zlikovci stradaju kada to najmanje očekuju, uvjereni u savršenost svog zločinačkog uma. Lorenzo se rado laća uloge u *Solimanu i Perzedi*<sup>7</sup>, krajnje uvjeren da je počinio savršen zločin i prošao nekažnjeno. Pretjerana samouvjerenost i taština ga sprečavaju da uvidi kako je dobio ulogu ubijenog na pravdi Boga (Horacija), a da Hijeronimo preuzima njegovu ulogu „ubice“ – mala Hijeronimova premetačina. Prividno pomirenje Hijeronima i Lorenca, dio osvetničkog plana, pojačava Lorencovu samouvjerenost i vara radar.

<sup>7</sup> Drama unutar *Španske tragedije* koju protagonisti igraju pred španskim kraljem i portugalskim vicekraljem. Op. aut.

## Motiv pravde, prirode i osvete u „Španskoj tragediji“

(1)

Drugi bitan motiv preuzet od Seneke je osveta. Dramu otvara prolog don Andreje, koji iznosi prethodni slijed događaja i njegovu situaciju. Nastradao u sukobu s Portugalom (u borbi s Baltazarom), on traži pravdu za svoju nezasluženu smrt – mada je borba bila ravnopravna, njegov nedostatak iskustva koristi Baltazar, te Andreja gine. Sudije podzemnog svijeta se nisu mogli složiti oko Andrejinog statusa: kao ratnika poginulog u borbi ili ljubavnika jer umire zaljubljen. Prozerpina na kraju presuđuje u Andrejinu korist i nalaže da se pravda ispuni. Praćen personificiranom Osvetom kao jamcem izvršenja Prozerpinine presude, Andreja je prisutan na sceni, međutim bez utjecaja na likove ili tok radnje. On i Osveta ne vrše interakciju s likovima (jer ih oni ne vide), niti imaju osobinu sveznajućeg naratora. Naprotiv, njima je dodijeljena izmijenjena funkcija Senekinog hora: obavještavanje publike i podsjećanje na krajnji ishod. Andrejina uskraćena želja za životom i nesposobnost da prihvati svoj kraj nose dramsku dinamiku i izazivaju krvoproliće koje slijedi.

(2)

Savremeni čovjek i elizabetinci ne poimaju na isti način prirodu i svemir. Širinu vidika savremenog čovjeka ograničava racionalizam i ne dopušta mu sagledavanje renesansnih djela i shvaćanje njihovih poruka – Isabel Rivers: „Iako renesansni autor koristi isti vokabular kao i savremeni čovjek, potonji mu ne dodjeljuje isto značenje.”<sup>8</sup>

Elizabetinci u suštini preuzimaju srednjovjekovnu hijerarhiju i poredak svemira. U tom svijetu Bog je stvorio nebesa i zemlju, uspostavio „prirodne zakone” po kojima sve na zemlji teži savršenstvu. Posmatrajući prirodni svijet, čovjek bi bio u stanju uvidjeti prirodne zakone, te ravnajući se po njima živjeti u skladu s prirodom. Blizina prirode i udaljenost od grada daje čovjeku više šanse da spozna uređenje božanskog stvaranja i stvorenog.

Prirodi je suprotna vještina. Ako je priroda rezultat božanskog stvaranja, vještina/umješnost je ono što čovjek čini s prirodom. U idealnom poretku stvari, priroda i umješnost idu naporedo, dok čovjek poboljšava i regulira sebe po prirodnim zakonima kroz vještinu. Elizabetinskom čovjeku dvor predstavlja vrhovni simbol umješnosti: vladar treba poštovati i paziti na prirodne

---

<sup>8</sup> Isabel Rivers, *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, London: George Allen & Unwin, 1979, 1.

zakone, ali je upravljanje kraljevstvom odlika vještine. Kraljeva dužnost je kultivirati dvor, njegovati vještinu i plemenitost. Poštivanjem božanskih zakona i poboljšavanjem prirodnog svijeta, vladar svom kraljevstvu osigurava mir i uspješnost. Ukoliko kralj zanemari svoje dužnosti, poput španskog, onda njegov dvor postaje mjesto nepravde i korupcije. Iako u duši dobar čovjek, španski kralj je prezauzet sklapanjem mira s Portugalom. Zaboravivši svoje unutrašnje poslove, kralj daje odriježene ruke Lorencu i Baltazaru – „korovu” španskog dvora, i otvara put njihovim mahinacijama.

(3)

Vrt ima višestruku simboliku i ulogu u *Španskoj tragediji*. Elizabetinskom čovjeku vrt predstavlja idealan spoj prirode i vještine, jer nema često priliku boraviti u prirodi i uživati u njenim iscjeliteljskim svojstvima. Hijeronimova slabost prema vrtu proistječe iz njegovog obrazovanja, sudačkog namještenja i prisustva na dvoru tvoreći idealan odnos prirode i vještine.

Vrt je također sklonište od pokvarenog svijeta – u klasičnoj tradiciji povlačenje u vrt je i povratak u Zlatno doba, kad ljudi nisu poznavali strah od nepravde. Elizabetinski čovjek je vjerovao u dobrotu prirode, uvjeren da zlo na ovom svijetu izaziva ljudski osjećaj uskraćenosti. Hijeronima zbunjuje njegovo poštivanje prirode i prirodnih zakona: iako vjeruje u dobrohotnu stranu prirode i njene zakone, on spoznaje s gorčinom da su moćne i nemilosrdne osobe brojnije na ovom svijetu: Lorenzo izvrće prirodne zakone u maniru makijaveliste zarad svojih kriminalnih ciljeva. Shvativši da zlikovci skrnave prirodu i da se mogu provući nekažnjeno, u Hijeronimu se budi sumnja najprije u ispravnost prirodnih zakona, pa zatim i u njih same. U suštini, Hijeronimovo razočarenje u nemogućnost sistema da kazni krivce, ili u zadovoljavajuću pravdu, pretvara ga u jednako okrutnog osvjetnika kao što su njegovi mučitelji – klin se klinom izbija, što u suštini predstavlja prihvaćanje zakona jačeg.

Kydov vrt vrvi simbolikom – većina likova se u njemu pojavljuje bar jedanput. Horacije tu upoznaje Bel-Imperiju, Hijeronimo ludi, Horacije gine, Hijeronimo pronalazi dokaz zavjere, a Izabela izvršava suicid. U maniru hemingvejske simbolike, vrt umjesto blaženog mjesta iz kojeg čovjek crpi snagu i energiju postaje gubilište.

(4)

Bilo kakav pokušaj tumačenja potrage za pravdom unutar žanra tragedije osвете, a da pritom isključuje elizabetinski odnos prema osveti, nepotpun je i nije u stanju objasniti nekadašnju popularnost žanra. Eleanor Prosser zaključuje da u 15 drama iz ovog žanra nastalih do 1607. godine dilema koja muči protagonistu ni po čemu nije drukčija od Hijeronimove ili Hamletove. U tim dramama dobar i vrli čovjek doživljava nepravdu, dok je priroda počinjenog zlodjela takva da krivce vodi ravno na vješala u slučaju da budu optuženi i osuđeni.

Međutim, više razloga sprečava junaka da ostvari pravdu:

1. na dvoru vlada opća iskvarenost;
2. sam vladar je iskvaren do te mjere da se ne bi uopće zauzeo za izvršenje pravde;
3. zlikovac ometa pristup oštećenog dvoru i kralju; blokira njegove pokušaje (Hijeronimov slučaj).

Protagonist kojem je učinjena nepravda još ne evoluirao u osvetnika pošto vjeruje u prirodne zakone i traži pravdu na zakonom propisan način. Razočarenje u pravosuđe i efikasnost pravosudnog sistema pretvara nezadovoljnika u osvetnika koji vlastoručno kažnjava zlikovce jer to vidi kao jedini mogući način. Ovim činom protagonist odbacuje vladarev pravosudni autoritet i odabire pravno gledajući vansistemsku osvetu. Susret s don Bazultom, koji isto tako traga za pravdom, Hijeronimova je prekretnica. On zaključuje da i njega čeka ista sudbina bude li dalje oklijevao, makar i sekundu duže.

Elizabetinsko poimanje osvete je dijametralno suprotno današnjem. Uklanjanjem srednjovjekovnog koda osvete, pravda i osveta se prenose s pojedinca na državu. U slučaju da pojedinac krene u traženje lične osvete, on nije čeka Boga kao vrhovnog nosioca inherentnog prava na osvetu i dovodi u pitanje i kraljev autoritet i pravosudni sistem. U skladu sa tudorovskom ideologijom, jedino Bog ima pravo da se sveti, dok je čovjeku ostavljeno tražiti pravdu putem ovozemaljskih institucija.

U drugu ruku, pogrešno je tretirati osvetnika kao zlobno i osvetoljubivo biće koje jedva čeka priliku da vrati milo za drago: riječ „osveta“ je značila „kazna“ ili „uzvratna pravda“. Don Andreja traži „osvetu“ zbog nepravedne smrti – kazniti Baltazara ravnom mjerom pošto mu je nanio nepravdu. Hijeronimovi vapaji za osvetom su također traženje pravde: shvativši da mu od vladara nema pomoći, a da nebesa nijemo šute, Hijeronimo uzima pravdu u svoje ruke namećući biblijski princip: oko za oko, zub za zub.



Iako određeni broj naučnika smatra osvetu ukinutu u elizabetinskoj Engleskoj, Bauers je uvjeren da je među narodom preživjela simpatija za ličnom osvetom kao krajnjim rješenjem. Sa istom sigurnošću, Bauers tvrdi da je publika u pozorištu bila na Hijeronimovoj strani osvetničke pravde pošto su država i njen pravni sistem podbacili.

Gledajući uopćeno, tragedija osvete se zasniva na obrascu ubistva neke osobe koje prolazi nekažnjeno. Dužnost najbližeg roda je osigurati pravdu ili dovođenjem ubice pred sud ili njegovim pogubljenjem u slučaju da je prva opcija neizvodiva.

(5)

Tragedija osvete se može podijeliti u dva dijela: u prvom dijelu nezadovoljnik vjeruje u prirodne zakone i sposobnost vladara da provede pravdu – kada njegova lojalnost nije ni najmanje upitna. Vojvoda od Kastilje (čin III, scena 14) kaže da je Hijeronimu njegovo besprijekorno obavljanje sudačke dužnosti donijelo divljenje i veliko poštovanje španskog dvora. Nakon Horacijeve smrt, Hijeronimo sumnja u zemaljsku pravdu i razmišlja da je sam provede. Njegovo sumnjanje i skepticizam naspram nebeske pravde okreću ga svijetu u kom boravi don Andreja, a kojem se i jednako razočarana Izabela priklanja. Paganski svijet predstavlja relikte primitivne zajednice Zlatnog doba kada ljudi nisu poznavali nepravdu. Ako se nepravda i desi, ona će biti ili ispravljena ili rekompenzirana (don Andrejin slučaj).

## Svrha ludila

(1)

Ludilo je druga značajka Hijeronimovog karaktera. *Hamlet* obiluje indicijama da princ glumi ludilo – *antic disposition*. Hijeronimovo ludilo je druge vrste. Njega izaziva smrt sina i Hijeronimova nemogućnost da kazni krivce, a koju pojačava činjenica da je i sam Hijeronimo – sudija. Uloga ludila je dvostruka: davanje lažne sigurnosti i obmana zlikovaca koju će osvetnik iskoristiti za pripremu osvetničkog plana, dok je druga svrha odbrambeni mehanizam ličnosti razočaranog čovjeka. *Španska tragedija* obiluje scenama ludila, od kojih je najvažnija ona kad Hijeronimo traži pravdu na dvoru. Hijeronimo se pojavljuje noseći bodež i omču – simbole pravde i samoubistva. Čuvši Horacijevu ime iz usta portugalskog ambasadora, Hijeronimo dobiva napad ludila, te ga španski kralj ne razumije šta govori. Lorenzo se tada spašava rekavši

da je Hijeronimo nezadovoljan podjelom plijena. Španski kralj ne primjećuje krajnje iskazivanje nepravde: bodež zaboden u zemlju ispred Lorenca pošto je sva njegova pažnja usmjerena na sklapanje mira s Portugalom. Louis Wright je sklon ustvrditi kako je ludilo ustupak prizemljašima.

Teško je povjerovati da bi se iko smijao Hijeronimovoj situaciji. Elizabetinci su vjerovali da ludilo izaziva ogromna količina tuge ili strasti, mada je to „zvanično“ objašnjenje nedovoljno da objasni Hijeronimovu metamorfozu. Njegova želja za osvetom postaje strast koja ga cijelog obuzima. Čim Hijeronimo osjeti želju za osvetom, u njemu ludilo proključa. Povezanost ludila osvetnika i njegovo opsesivno traganje za pravdom su direktno prikazani u *Španskoj tragediji* – sve scene ludila se tiču pravde.

Tokom većeg dijela drame Hijeronimo je ili lud ili pokazuje znake ludila. Po otkriću Horacijevog leša, njegov razum počinje propadati. Čak i u ovoj ranoj fazi drame Hijeronimo je sklon napadima ludila, mada tokom II i III čina uspijeva sačuvati zdrav razum. Podsjećanje na Horacijevu nepravednu smrt neminovno budi Hijeronimove napade. Drugi čin povezuje Hijeronimovo ludilo i nemogućnosti da ostvari pravdu za Horacija. Monolog u trećem činu iznosi bijes uperen protiv nebesa što dopuštaju da Horacijevu ubistvo prođe nekažnjeno. U ovoj sceni je Hijeronimo vidno rastresen, ali kad pred njega padne Bel-Imperijino pismo preostalo zrno razuma ga sprečava da se obruši na Baltazara i Lorenca. Nekoliko scena poslije, nakon Pendriganovog vješanja, Hijeronimo se opet pita zašto nebesa šute. U ove dvije scene on nije nipošto lud, ali one pokazuju da ga neuspjeh u ostvarivanju pravde mentalno tereti.

Kyd razvija Izabelino ludilo paralelno sa Hijeronimovim. Nakon Horacijeva ubistva ona ludi bez remisija. Njeno posljednje pojavljivanje je luđačko trčanje po pozornici (čin III, scena 8), pitajući pomoćnicu gdje je Horacije. Svrha njenog ludila je pokazati publici kakav kraj čeka Hijeronima.

Još jedna scena ide u prilog tvrdnji da je Hijeronimovo ludilo povezano s traganjem za pravdom – susret s don Bazultom. Kao sudija Hijeronimo susreće razne ljude i rješava njihove sporove. Prva tri građanina se žale na relativno beznačajne stvari, dok Starac objašnjava da je došao tražiti pravdu za ubijenog sina. Hijeronimo se odmah poistovjećuje s Bazultovim slučajem, podsjeća se da nije osvetio Horacija i obavezuje se da će osvetiti oba sina. Tad zapada u ludilo i kida zubima dokumente zamišljajući da su to udovi njegovih neprijatelja.

Na samom kraju drame se čini da je Hijeronimo ipak ostvario kontrolu nad umom: zamisao da pogubi Lorenca i Balzataru za vrijeme izvođenja *Solimana i Perzede* pokazuje Hijeronimovu autokontrolu u krajnjoj fazi ludila. Želja za osvetom ga je toliko izmijenila da on uopće ne sliči sebi iz prvog čina. Nema sumnje da je Hijeronimo lud tokom posljednjeg čina: neprihvatanje nesavršenosti svijeta u kojem živi gdje pošteni ljudi stradaju, a zlikovci prolaze nekažnjeno odvodi ga u ludilo bez povratka.

## Zaključak

### (1)

Engleska drama zrele renesanse je mnogo naučila od Seneka ne gubeći u tom procesu svoju samostalnost. „Učena“ drama, nametana kao ideal, nije se primila. Tradicija tijelovskih drama se pokazala kao žilav ali ne i nerazuman protivnik. Prihvativši elemente koji su ispravili nedostatke, uz karakterističnu svojeglavost, renesansna težnja za oblikovanjem progovara u najbolje vrijeme i daje najunikatnija djela još od anglosaksonske književnosti.

Nema sumnje da je nepoznavanje grčkog tragičkog opusa ostavilo traga na žanr tragedije osvete. Seneka je ponajprije bio filozof, pa tek (možda) umjetnik. Ne mogu reći da Seneka nije imao oko za lijepo, ali sam siguran da lijepo nije zanimalo svijet u kojem je živio. Morbidni sižezi preuzeti iz starogrčkih priča njemu daju potrebni materijal za sukob pojedinca s nakaradnim svijetom u kojem živi, koji mu ne dopušta da se pridržava svog etičkog sistema i koji ga ne ostavlja na miru jer ga vidi kao prijatnu.

Seneka dijeli istu tendenciju s autorima iz jakobinskog perioda. Pored kriza u zemlji, vladavina Elizabete I je vrijeme oslobađanja stvaralačke energije i čvrste vjere u ideale – vladavina cara Augusta. Elizabetina smrt 1603. ostavlja duboku paranoju i strah od budućeg nasljednika. Dolazak Džejmsa I na prijestolje smiruje situaciju, ali ne uklanja osjećaj nelagode. Tvrđoglavost i slijeđenje zastarjelih ideja od Džejmsa I budi sumnju u ispravnost prijašnjih uvjerenja i propituje stavove – Neronova vladavina. Jakobinske drame se odvijaju u podlom bentosu, njihovi protagonisti nisu moralno svijetle ličnosti. Morbidni detalji i poniranje u pesimizam su prirodni elementi tih tragedija. Želeći potcrtati iskvarenost svoga vremena, Seneka pribjegava morbidnim detaljima kojima ističe moralno pravilnog protagonistu u svijetu koji je izgubio sva mjerila.

(2)

Thomas Kyd čini iste greške kao i sam Seneka. Zaključivši ispravno šta publiku privlači Seneki, Kyd modificira Senekin dramski obrazac: „Motiv osvete je djelomično posuđen od Seneke. Čvrsti stisak u kojem je držao predšekspirovsku dramu leži u njegovoj primamljivosti iskonskom teutoničkom instinktu. Senekine drame su zasnovane na grčkom ciklusu priča o herojima u kojima se odražava primitivan etički kod.“<sup>9</sup> S druge strane, obrazovanu publiku Kyd ostavlja da razmišlja o dilemi protagoniste i ispravnosti njegovih odluka u skladu s tadašnjom etikom.

Senekin oratorski stil je naškodio njegovim dramama. Zadatak govornika je uvjeriti protivnika u svoje stavove pomoću argumenata, koristeći se logikom i stilskim figurama. Slijedeći Seneku, Kyd pretjeranom upotrebom stilskih figura i deklamatorskog tona daje svojim junacima crtu pretencioznosti i izvještačenosti. Ovu osobinu primjećuju njegovi savremenici i odmah uzimaju na zub: od predmeta podsmijeha u *Hamletu* – govor glumačkog kralja i kraljice, pa do otvorenog ismijavanja u *Stihoklepcu*. Motiv ludila je također loše iskorišten: glavnu slabost žanra tragedije osvete (veliki prostor između posjete duha i izvršavanja osvete) Seneka pokriva uvođenjem još krvi i ubistava. Kyd ovaj brisani prostor popunjava scenama poprilično psihološki neobjašnjenog ludila. Dvorski maršal najprije oklijeva, sumnja u svakog, svetio bi se, a ne zna kome, da bi na kraju uvjeren Bel-Imperijinom porukom skovao plan. Na taj način, pored deklamatorskog tona, Hijeronimovo otezanje postaje kardinalna slabost drame.

Marlowe je kao pjesnik nadmašio svoje savremenike, a Šekspir njega. Snaga Marloweovljeva stiha je u hipnotičkim pjesničkim slikama, dok je Shakespeareovog magija pretakanja svakodnevnog govora u blank vers. Kyd nije pjesnik da upečatljivim stihovima začara mozak, niti je filozof da traga za istinom i dobrim. On je dramatist rijetko viđenog talenta čija genijalnost smišlja impresivne situacije i zvučne, pedantne fraze. Porijeklom iz Londona, on je dobro upoznat s idejama, manirima i zabavom građanstva, a isto tako dobro upućen u domaću i stranu književnost – prava osoba za uvođenje dramskog oblika koji je dopadljiv publici i koji preuzima rasterećenije elemente klasične književnosti.

Nije preostalo mnogo drama iz vremena rane vladavine kraljice Elizabete I. Ne vjerujem da bi ijedna od njih uspjela vješto objediniti domaće i strane

---

<sup>9</sup> *The Works of Thomas Kyd*, uredio Frederick S. Boas, Oxford Clarendon Press, 1901, 35.

elemente u novi žanr kao što je to učinila *Španska tragedija*. Ona Senekinu „mašineriju“, koju su autora *Gorbodaka* nespretno upotrijebili, prilagođava jednoj ljudskoj emociji iz koje se razvija spora ali sigurna osveta dvorskog maršala Hijeronima za smrt svog sina jedinca. U tome leži Kydova autorska genijalnost.

## Literatura

1. Alexander, M., *A History of English Literature*, McMillan Press Ltd., 2000.
2. Kovačević, I. i grupa autora, *Engleska književnost (600-1700)*, prvi tom, IP Svjetlost, Sarajevo, 1991.
3. Kyd, T. *The Spanish Tragedy*, uredio J. R. Mulryne, London/Ernest Benn Ltd; New York/W.W. Norton and Company, 1970.
4. Prosser, E. *Hamlet and Revenge*, Stanford: University Press 1957.
5. Puhalo, D., *Istorija engleske književnosti od početaka do 1700*, Naučna knjiga, Beograd, 1976.
6. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986.
7. Rivers, I., *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, London: George Allen & Unwin, 1979.
8. *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions Ltd., 1996.
9. *The Works of Thomas Kyd*, uredio Frederick. S. Boas, Oxford Clarendon Press, 1901.
10. Tillyard, E. M., W., *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the Age of Shakespeare, Donne & Milton*, Vintage Books, 1959.