

Соња М. Павловић¹

Академија васпитачко-медицинских струковних студија, Крушевац

Одсек медицинских студија Ђуприја, Ђуприја

<https://orcid.org/0009-0005-4448-4478>

ШЕКСПИРОВИ ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У УСПОНУ: ОД МАРГИНАЛИЗОВАНИХ ЈУНАКИЊА ДО ЦЕНТРАЛНИХ ПОКРЕТАЧА РАДЊЕ²

Рад се бави женским ликовима у Шекспировим драмама *Хамлеј*, *Мајдеј*, *Отило* и *Ричард III* из угла реторичке анализе. Полазна тачка истраживања је њихов маргинализован положај који условљава искљученост из друштвене и политичке сфере живота. Упркос томе, Офелија, тек у лудилу, леди Магбет, Дездемона и леди Ана највећу снагу изналазе у реторици као вербално-стратешком средству којим се одупиру потчињености језику мушких ликова, што утиче на покретање даљег тока драмске радње. У анализи Офелије, као реторички маргинализованог субјекта, испитују се механизми отпора посредством тишине, лудила, испрекиданог говора и тела као места нестанка њене субјективности. Тумачењу леди Магбет приступа се као вербално моћној фигури из перформативно-дискурзивног угла. Циљано усмереним говором, леди Магбет редефинише концепт мушкости у ком Магбет постаје делатни субјекат док коришћењем екстремних метафора злоупотребљава сопствену улогу мајке зарад досезања моћи, што сасвим надлази родне поделе, све док не постане реторички ослабљена. Дездемона се интерпретира из феминистичко-реторичког угла. Њен глас, с почетка веома продоран, поприма обележје утихнулости и губи на вредности да би њеном смрћу постао трајно неактиван. Леди Ана се такође посматра из феминистичко-реторичког угла. Ричард III је надглашава у реторичком надметању, све мањи отпор који пружа на крају бива сломио, а самим тим се ни њен глас више не чује. Циљ рада је да прикаже како Шекспирови женски ликови примењују реторичке стратегије отпора не би ли надвладале доминантан мушки дискурс, као и последице проистекле из таквог отпора. Реторика Шекспирових јунакиња је кључни елемент који их оснажује. Парадоксално, та иста реторика поставља се и као средство које доприноси градацијском ишчежавању њиховог гласа, без могућности да се он икако очува.

Кључне речи: Шекспирове драме, маргинализација, женски ликови, реторички отпор, феминистичка критика

Увод

У периоду Шекспировог стваралашта постојале су јасне индикације које су указивале на неповољан положај жена. Постојећа правила патријархата, крајње ригорозно постављена према женама, допринела су ниподаштавању њихове вредности, улоге и положаја у општем смислу, али и у друштву. Условни карактер та-

¹ sonja9538@gmail.com

² Рад је изложен на конференцији Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе одржаној 25. и 26. октобра 2025. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

квих правила изискивао је од жена трајну послушност, приврженост породици и кући, што је резултирало њиховом искљученошћу из скоро свих сфера друштвеног живота. Њихова маргинализација наставила је да се проноси и на елизабетанску позорницу. Уместо њих, сценом су владали мушкарци и испољавали свој таленат док женама не само да није био дозвољен приступ позорници, већ су биле изузете и из дела гледалачке публике. Женски ликови представљани су тако да не одражавају реалистичну представу жене, већ као драмски уобличена конструкција аутора препуштена гледалачкој публици и елизабетанском друштву да о њима дискутује и формира сопствени суд, а све на основу утисака коју глумци у улози женских ликова пројектују на гледаоце (SMIT 2014: ix).

Постојеће феминистичке критике показале су како се перцепција о Шекспировим женским ликовима мењала кроз време. Феминистички критичари Шекспира кажу да „његови женски ликови [...] [поседују] читав спектар специфично женских особина“³ које сведоче о њиховој различитости (DŽARDIN 1989: 1–2). Низу особина попут „племенитости, лепоте, нежности [здружене су и] провокативност, страст, осветољубивост“, што их је сврстало у ред реалистичних јунакиња и допринело изразу њихове аутентичности, тј. да у приказу буду „тако уверљиве“ (KUK 1980: 145). Тиме се Шекспирова стваралачка величина уздиже јер је Шекспирово „разумевање људског стања превазилазило и његов пол и његово време“ (DŽARDIN 1989: 1–2; DAŠ 1981: 6). Постоје и феминистички критичари који истичу присуство шовинизма у „Шекспировом друштву“, што налази одјека и у његовим делима. Уз чињеницу да је Шекспир мушкарац и да га родно одређење директно повезује са патријархалним поретком, не изненађује да је управо то разлог који спутава реалистичан приказ женских ликова (DŽARDIN 1989: 3). Иако су обе групе критичара сагласне у ставу да Шекспирове женске ликове треба приказати „као људе“, хипотеза Џардин је другачија. Треба их приказати као уметнички обликоване „репрезентације [...] [повезане са] низом специфичних културних питања раног модерног периода“ будући да „Шекспирове драме [...] [не] одражавају друштвену стварност“. Џардин надаље образлаже да „јак интерес за женске ликове у елизабетанској и јакобинској драми“ није настао како би се женама омогућили „побољшани друштвени услови“, већ да би мушкарци могли да, на примеру женског лика, испоље унутрашње немире везане за страх да патријархални систем постане нарушен (DŽARDIN 1989: 6).

Нили приказује различите начине доживљаја Отелове Дездемоне као женског лика из угла критичара (NILI 1985: 106–108). Дездемона готово да није предмет разговора „критичара Јага“, али када „Отелов карактер и љубав доведу у питање, онда њена љубав према њему губи [...] вредност“. Слично Отелу, „критичари Отела“, уздижу Дездемону вредност, али је уједно доживљавају и као „[пасивни] објекат“ (NILI 1985: 106). У светлу пасивности, протумачена је и Дездемнина прекомерна доброта јер „не може да узврати чак ни говором“ (NILI 1985: 106–107 према BREDLI 1992: 152). Оспорена је и њена активност тиме да је исувише „доминантна, [...], бунтовна, непослушна“ (NILI 1985: 107). У финалној „групи ‘критичара Јага и Отела““ (NILI 1985: 107), „[с]ви истичу њену активну, [...], страствену сензуалност

3 Сви преводи са енглеског превод су аутора рада сем ако другачије није наведено.

и величају њену вредност“ док је „њена [...] сексуалност“, одговорна за повлачење Отела у понор. Нили сматра да је неправедно судити о Дездемони на тај начин јер поменути критичари не признају да Дездемона помоћу таквих „врлина“ може да елиминише Отелове „сексуалне анксиозности“ (NILI 1985: 108). Иновативност у тумачењу Нили је повереност активне улоге Емилији која се бави проблемом „љубави у браку [...] [постављеном као] конфликт [...] између мушкараца и жена“ у ком има „улогу потенцијалног посредника“, тј. „тачке ослонаца у драми“ јер мушко-женска страна нема моћ да га самостално превазиђе (NILI 1985: 108). Критичарка Нови истиче Дездемону, Корделију и Јулију као ликове који показују „снагу и флексибилност“. Дездемону нарочито јер се, не зазирући од Сената, изјаснила да жели да постане Отелова супруга, уз већ спремно оправдање да „поступа исто као и њена мајка“ (NOVI 1984: 7).

Реторичка активност Шекспирових јунакиња подразумева да преузму иницијативу и стану иза сопствених одлука и избора, као што је то учинила Дездемона (NOVI 1984: 7). Насупрот томе, либерални хуманизам истиче човека као повереника пуне самосталности и слободе у одлучивању. Таква слобода намењена је мушкарцу док је жена само подређена фигура у његовој сенци (BELSI 1985: 8–9), па се, у том контексту, и Шекспирови женски ликови могу тумачити као пасивни.

Ипак, савремена критика доноси могућност да им се приступи на другојачији начин. Повода за то највише даје став критичара презентиста да „прошлост сагледавају из угла садашњости“ (GREJDI i HOKS 2009: 3). Уколико се томе придода и чињеница да је „већина [Шекспирових] ликова [...] подложна вишеструким интерпретацијама“ (SMIT 2019: 3), четири Шекспирове јунакиње, упркос томе што наилазе на ограничења патријархалног друштва, сагледаће се као активни субјекти који прибегавају себи својственом реторичком изразу како би њиме оствариле доминацију.

Реторички израз Офелије

Лик Офелије понајвише асоцира на пасивност и необичну мирноћу, женске карактеристике поникле из патријархалног система који је обликује према свом моделу, те поставља ограничење њеној аутономији коју гласовно преузимају мушких ликови. Зато Офелија, од минимално реторички активне јунакиње на почетку, чији глас тек добија на значају у лудилу, до тада „говори“ емоцијама, чиме себе одржава „активном“.

У Фројдовој психоанализи и елизабетанском добу, „јаке емоције“ нису наишле на одобравање, већ су се схватале као нешто исувише „женскасто и немужевно“ Офелија је парадигма класичног модела „женскастог“ понашања под патријархатом јер тугом, патњом и емоцијама постиже најјачу експресију онога што никада не успе да каже речима (ŠOUOLTER 1985: 79). Супротно њој, мушки свет је емоције доживљавао као нешто забрањено. Лаерт не одобрава себи сузе због Офелијине смрти (ŠOUOLTER 1985: 79; ŠEKSPIR 1981: 187). Сматра их „женским и срамним делом своје природе“ који треба потиснути јер ће тако из себе искоренити постојање сваког женског елемента (ŠOUOLTER 1985: 79). Како истиче Леверенц, у Хамлету је, пак, заробљена њему мрска „женска пасивност [коју потискује преображајем] у силовито гађење према женама и [...] бруталним понашањем према Офелији“

(ŠOUOLTER 1985: 79). Крајња инстанца мушког насиља је Офелијин трагичан крај самоубиством тумачен као „’микрокосмос протеривања жене из мушког света““. Таквим трагичним крајем означен је и крај сваке жене „зато што ’жена’ представља све оно што разумни мушкарци поричу у себи“ (ŠOUOLTER 1985: 79 prema LEVERENC 1978: 303).

Такав крај, уопштено говорећи, постаје све извеснији уколико се жене са-мостално не покрену и не постану творци свог, телесног језика, независног од мушког, којим ће коначно моћи да се изразе. Жене имају предиспозиције за то јер су препознате као „створене за бесконачну промену“, што и треба да им буде подстрек да трагају за оним што би се сматрало њиховим језичким уникатом (IRIGARAJ 1985: 214). Офелији недостаје свој језик јер тренутак у ком је Хамлет упућује „у манастир“ (Шекспир 1981: 113) значи њену потпуну изолованост из мушког света коме ни не припада. Самим тим да није толико заступљена у делу, Офелија не може да парира Хамлету који је укључен у највеће драмске напетости, чиме се и објашњава зашто је могуће „замислити Хамлетову причу без Офелије“ док се о Офелији може говорити само уз његово присуство (ŠOUOLTER 1985: 78; ŠOUOLTER 1985: 78 prema EDWARDS 1979: 36).

Да не би свака жена постала поданик туђем гласу, чији је идентитет припојен за мушку фигуру, потребно је да жене „пишу себе“ (SIKSU 1976: 875), тј. да проговоре јер су, слично „писању“, од слободе говора „поједнако насилно удаљене колико и од својих тела“ (SIKSU 1976: 875). Заслуге томе приписују се „фалочентричној традицији“ под чијим су окриљем жене дуго биле јер су реторичком моћи управљали мушкарци (SIKSU 1976: 879). Међутим, у стању лудила Офелија се спонтано ослободила свих стегова и најзад проговорила несвакидашњом, најзглед бесмисленом и испрекиданом реториком, обилатом метафорама позивањем на стих у ком је по казни „кћерка једног пекара претворена [...] у сову, јер је Исусу дала мало хлеба“ (ŠEKSPIR 1981: 167, fn. 125) што је уствари начин да несметано алудира на личне неправде чија је жртва, а које је из страха увек потискивала.

У ширем контексту, њено лудило се, у зависности од приказа на сцени, „може политизовати“. Офелијино „лудо женско тело [приказано је] као естетизован и еротизован објекат жеље и гађења“, док је Офелија приказана „као носилац неконтролисаног гласа“ (NILI 2004: 67). Први сценски приказ Офелије друштвено је прихватљивији, слично полагању тела које се, обасуто цвећем, спушта „у гроб“ јер гласа преминулог субјекта више нема (ŠEKSPIR 1981: 167). Остаје само спољни доживљај беживотног тела као естетски пригодног, што погодује патријархалном друштву јер тако њихов поредак остаје очуван.

На тај начин доживљава се и Офелијина смрт утапањем, приказана као мирна и неупадљива (ŠEKSPIR 1981: 186) која одговара слици већ предодређеној за жене, да остану „само у оквиру модела и закона које су осмислили мушки субјекти“ (IRIGARAJ 1985: 86).

Реторички израз леди Магбет

Реторика леди Магбет, позната по својим специфичностима, не престаје да засењује читаоце својим далекосежним утицајем. Она је највећа снага Леди којом надомешћује чак и физичку коју никада није имала. Предност Леди је што увек уме

да је употреби вешто, смислено и циљано у кључним тренуцима драме, у функцији ободрења или унижења Магбета не би ли, уместо његовог тренутног отпора, изборила пристанак на краљеубиство.

Првом појавом у драми, Леди одмах успоставља активно дејство. Моментално покретање радње иницира вештичје пророчанство о Магбетовом краљевању, о чему је Леди обавештена писмом (ŠEKSPIR 2003: 49). Очараност допадљивошћу таквог исказа, додатно ју је реторички оснажила и била сасвим довољна да имплицитним понављањем већ изреченог (ŠEKSPIR 2003: 49), тај исказ трансформише у врсту говорног чина – перформатива којим Магбетово краљевање проглашава сигурно предстојећим догађајем у будућности. Према Џону Остину, „језик не служи само да се опише стварност већ и да се нешто са стварношћу учини, то јест да се мења стање ствари у свету“ (AŠIĆ 2014: 95), што је и био циљ Леди – да укаже на лингвистичку снагу употребљеног перформатива и њиме побуди мотив у Магбету да жељу за досезањем краљевских висина самостално претвори у стварност.

Језиком се већ открива стварност у драми упућивањем на постојање „фантазије од подложности мајчинској злонамерности“, манифестовану кроз „вештице и [...] леди Магбет [које заједно делују] као једно“. Њиховим једносмерним дејством објашњен је узрок тадашњег „културног страха од вештичарења [изазваног] дуготрајном зависности детета од женских фигура које су се сматрале свемоћним“. Тај страх вештице исказују „на космичком плану, [а] леди Магбет [...] на психолошком“ (ADELMAN 1992: 134). Уместо вршења психолошког притиска да почини злодело, Леди прибегава редефинисању Магбетове личности не дајући само пуки опис какав је он раније био и какав би тек постао (ŠEKSPIR 2003: 55), већ је самостално креира језиком којим не само да читаоцима открива новог Магбета из њене визуре, већ га из позиције неутралности преусмерава на ону активну како би успео да превазиђе тежину личне решености на злочин.

Снага језика Леди у сагласју је са тврдњом да језик има своју вредност јер су „песници и драматурзи [велики поклоници речи које] су [за њих] материјал“ како би стварали. Поред тога, речи „функционишу [и у оквиру] институција, пракси и закона“ (PARKER 1996: 3). Имајући то у виду, Леди, питањем „Је л’ нада у коју си се био обукао / [п]ијана била?“ (ŠEKSPIR 2003: 54), дискурзивно проверава озбиљност Магбетове намере на дело и подстиче га на издају краља, краљеубиство и на рушавање политичког поретка.

Уверена да је реториком сломила Магбета, даљу активност преусмерава на себе како би постигла промену родне улоге (ŠEKSPIR 2003: 50). У том трансформативном поступку, појединац није самосталан, већ у подређеном положају у односу на „већ постојећа значења, [док се] [...] значењска пракса [...] увек учи, [а] [...] постојећи дискурси одређују [...] шта је могуће бити“. (BELSI 1985: 5). Та иста ограничења дискурса на која указује Белси (BELSI 1985: 5), заступљена су и у патријархалном дискурсу која спречавају Леди да промени свој родни идентитет.

У оквиру ограничавајућег дискурса (BELSI 1985: 5), смештен је и „род [...] [настао као] скуп понављајућих радњи унутар строгог регулаторног оквира“ (BATLER 1990: 33). Супротно томе, Леди не гради свој идентитет понављањем обрасца мајчинства, већ у говору испуњеном бизарностима, екстремним метафора-

ма и насиља које би испољила према тек рођеном детету (ŠEKSPIR 2003: 55), када недостижну мушкост у стварности макар постиже речима. Такав покушај „самоодбликовања“ идентитета, постиже се „између ауторитета и онога што је страно“, при чему се испољавају оба елемента, а што указује на „знаке [...] урушавања“ „оформљеног идентитета“ (GRINBLAT 2005: 9). Јасан показатељ тога је реплика Леди „[г] уби се, проклета мрљо“ (ŠEKSPIR 2003: 114) када се жељени идентитет Леди, обликован као продукт њене реторике, руши јер је сустиже кривица због саучесништва у краљеубиству.

Реторички израз Дездемоне

Јединственост Дездемониног реторичког израза садржана је у томе што је свака њена одлука поткрепљена убедљивим и промишљеним аргументима којима би је начинила прихватљивом патријархалном систему, чији је и она део. Примену таквог реторичког модела постиже у дијалогу са оцем:

„Своју дужност видим овде подељену.

[...]

Дужна сам вам тол'ко кол'ко сам вам кћи.

Ал' овде је муж мој“ (ŠEKSPIR 2022: 366–367).

Дездемона је свесна обавезе покорности према оцу и Отелу (ŠEKSPIR 2022: 366–367), али не желећи да својим избором створи конфликт међу поменутих мушким ауторитетима, промишљеном и аутономном одлуком донетом у оквиру мушког система моћи, њен избор, обзнањен активном реториком, од оца завршава на Отелу (ŠEKSPIR 2022: 366–367). Ипак, Дездемнина активна реторика не оставља простор за индивидуални дијалог са Отелом јер се „у Шекспировим трагедијама, [...], комбинација патријархата и узајамности распада“, па је њихова међусобна комуникација, уместо да постане лична, испољена наочиглед јавности (NOVI 1984: 125–126). Зато је изостанак таквог дијалога праћен екстремним „прелазима Отела од идеализације жена до њихове деградације“ јер „брак и предстојеће сексуално остварење брака“ нарушавају слику Отелове „идеалистичке љубави“ коју је створио речима, а коју Јаго, такође реторички, преокреће „у [...] супротност – презир према женама“ (NILI 1983: 216–217). Управо сујета, која је узрок насиља „у *Отелу*“, с обзиром на то да мушкарци постављају себи задатак да казне „све жене“ које их исмевају (NILI 1983: 221), постаје најпре испољена од стране Отела реторичком увредом на рачун Дездемнине блудне стране личности (ŠEKSPIR 2022: 435). Тиме Отело себе означава као провереног мушкарца, што је симболички истоветно роговима које преварени мушкарац носи као обележје. Страх од женског неверства, који мушкарцу доноси изложеност јавној осуди и стигматизацији друштва, продубљује се реторичким оснаживањем наводне преваре, што подстиче појачан мушки страх који изазива љубомору праћену насиљем неслућених размера у ком мушки субјекат, лишен сваке људскости, преображава себе у „звер и [...] чудовиште“ (KAN 1981: 127). Сходно томе, Отело, који је претходно реторички осудио Дездемону (ŠEKSPIR 2022: 435), поводи се обрасцем насиља које свој финални облик изналази у убиству Дездемоне када се најзад „његове потребе да је идеализује и деградира моментално мире“ (NILI 1983: 217). Овакав чин, у ком Отело постиже двоструки

ефекат, „извођењем жртве која је уједно и убиство“ кажњава њено неверство, али и чува идеалну слику о њој као невиној по којој жели да је памти постхумно (NILI 1983: 217).

И када делује да Отело Дездемониним убиством ставља тачку на пређашњи сукоб (NILI 1983: 217), Дездемона, пред опроштајем од овоземаљског света, успева да изусти најважније признање у драми – „[у]мирем невина“ (ŠEKSPIR 2022: 453) и постигне најјачи реторички израз чиме Отелову оптужбу о неверству проглашава неоснованом. Ни убиство које Отело извршава нема тежину јер чак и када Дездемона физички нестане из драме, њена истина о верности Отелу остаје непобитна. Истину саопштава у свечаном тону, мирном и сведеном реториком, не кривећи Отела за трагичну судбину (ŠEKSPIR 2022: 441). С друге стране, Емилија, као контраст Дездемони, свесна да је за постизање страшног исхода одговоран Јаго, проговара о Дездемонином убиству и оштро га осуђује (ŠEKSPIR 2022: 455), али узалуд јер се између мирног прихватања насиља и јавне побуне против њега не прави разлика, па тако обе нису могле да избегну типичну казну Шекспирових трагичних јунакиња која им, уобичајено, и следује.

Реторички израз леди Ане

Током историје, положај жена био је двојако одређен. Приписивала им се улога активних делатника, али су често „биле и предмет деловања других“. Таквој амбивалентности савремени критичари приступили су са циљем да активни елемент жена буде занемарен, те зато Џардин сматра да њихова активност треба да оживи и омогући женама да се прикажу и у том светлу (DŽARDIN 1989: viii).

Својом појавом, колико и убојитом реториком, леди Ана, управо покушава да прикаже да женски лик није створен да би био стереотипно пасиван, већ да своју активност може да постигне реториком, што је приметно у говору Леди испуњеном увредама, клетвама и мржњом према Ричарду III (ŠEKSPIR 2011: 964–966), убици њеног мужа и свекра који се одважно појављује на сахрани Хенрија VI иако за његову смрт сноси пуну одговорност (ŠEKSPIR 2011: 963–966).

Ана: „Ти, хуљо, не знаш законе ни Божје,
А нити људске; не постоји звер
У тол’ кој мери свирепа да не зна
За мало сажаљења.

Глостер: Али ја га
Не знам нимало; дакле, нисам звер“ (ŠEKSPIR 2011: 965).

Нападом агресивне реторике на Ричарда III, леди Ана покушава да укаже на ништавност његове личности из које је изузета сва људскост јер их упућује човеку који пркоси свевишњим законима (ŠEKSPIR 2011: 965). Иако одбија да буде ословљен „звери“, на одговор увек интелектуално спреман, не оповргава Ледин исказ о недостатку сопствене милости према другима, већ, може се рећи, неочекивано, потврђује тачност њених речи (ŠEKSPIR 2011: 965). Реторика Леди показала се стратешки недовршеном јер је уместо очекиваног слома речима Ричарда III заузврат добила његову равнодушност на упућене увреде, што му и доноси водећу улогу у реторичком надмудривању коју ће успети да задржи до краја.

Исто како Ричард III храни свој его доминацијом над неуспелом реториком Леди, тако се и мушка доминација у општем смислу потврђује укљученошћу у „главне историјске заплете које искључиво воде мушкарци“, док „краљевски двор, саветодавна одаја и дојно поље“ чине територију мушкараца којом господаре „када стварају историју“, без присуства жена (RAKIN 2005: 50). Све већа изолованост жена ствара и нове прилике за потврду снажног израза мушке реторике. Ричард III је потврђује стратешки, постављањем реторичких питања: „Је л' икад ко с оваквим настројењем / [п]росио жену? Да ли икад жену / [о]своји ко у таквом настројењу?“ (ŠEKSPIR 2011: 967) којима изражава дивљење према себи и умећу да придобије Леди, поготово што јој је и вербално и физички одбојан. Ипак, одбојност Леди према њему није га спречила да успе у намери јер Леди, свесна слабости своје реторике, прихватањем венчаног прстена (ŠEKSPIR 2011: 967) пристаје на брак како би се одржала у патријархалном систему.

Ледин пристанак на брак био је неизбежан јер Ричард III минимализује њену моћ као женског субјекта на сваком кораку. Поставља је у категорију жене која је лепа и физички привлачна, што одговара њеној пасивној улози (MINER 1983: 38). Едвардово убиство оправдава опчињеношћу њеном привлачношћу (MINER 1983: 38; ŠEKSPIR 2011: 966–967), чиме ствара „савезничку везу између Ане и себе“ и одређује је за имплицитног саучесника у злоделу манипулишући речима (MINER 1983: 38). По признању злочина, допушта јој да га распори хладним оружјем, што она одбија (ŠEKSPIR 2011: 967), а Ричард III бележи нов реторички тријумф који му је донео манипулативно-реторички приступ (MINER 1983: 38; ŠEKSPIR 2011: 966–967).

Постигнути тријумф Ричард III финализује применом манипулативне реторике на титуле жена, тако што снају Елизабету ословљава „удовицом краља Едварда“, „сестром“ и „мајком“, према личној потреби и циљу који жели да постигне (MINER 1983: 44–45). С друге стране, када пожели да се разгласи да је Леди лошег здравља, ословљава је са „моја жена“ (ŠEKSPIR 2011: 1006), чиме управља идентитетима снаје и жене помоћу реторике (MINER 1983: 44–45; ŠEKSPIR 2011: 1006).

Закључак

Приступ одабраним Шекспировим јунакињама са реторичког аспекта показао се плодноним јер је ретроспективним приказом положаја жена елизабетанске Енглеске омогућио разумевање њихове позиционираности у патријархату под чијим су окриљем одувек биле. Свакодневно функционисање и живот у таквој структури подразумевали су различите видове маргинализације: ограниченост аутономије, изолованост из бројних друштвених сфера, потчињеност мушком ауторитету и недостатак жељене слободе. То се на пољу књижевности одразило и на четири Шекспирове јунакиње, због чега су, у покушају да такав маргинализовани положај промене, одлучиле да делују применом јединственог реторичког израза за којим се оправдано показала потреба.

Због препознатљиве пасивности одређене доминантним поретком, Офелија је неретко у реторички подређеној позицији у односу на мушке ликове који

њено гласовно ограничење сматрају предношћу како би истакли свој језик. Иако готово сасвим реторички скрајнута, слободу говора, макар и краткотрајно, постиже у лудилу нестандарним језиком који као такав не стиче услов друштвене прихватљивости. Патријархалном друштву, пак, постаје прихватљива једино као преминула, естетски лепа фигура, која односи са собом свој танани женски глас који никада није добио прилику да се довољно чује.

Леди Магбет, захваљујући завидним реторичким способностима и активним деловањем одмах постиже динамику драмске радње. Њена богата дискурзивна реторика испуњена је перформативом којим проглашава Магбетово краљевање за стваран догађај, сопственим језиком којим исписује нову дефиницију Магбетове мушкости, те покушава да задобије и свој нови идентитет (ŠEKSPIR 2003: 50) у чему наилази на препреку патријархата, услед чега се њен реторички обликован идентитет распада.

Дездемона је активном употребом реторике показала способност да оправда свој избор у патријархалном моделу друштва. Надаље реторички све тиша, због Отеловог презира и упућених оптужби за неверство (ŠEKSPIR 2022: 435), на крају, непосредно пред смрт, ипак успева да очува глас и каже истину о својој невиности (ŠEKSPIR 2022: 453). Она одлази у смрт из које не успева да се спаси, али њена изговорена истина остаје вечно упамћена.

Почетна и изузетно разборита реторика леди Ане касније губи на снази да би њоме вербално надјачала Ричарда III јер, без обзира на то да ли се Ричард III речима штити од њених увреда (ŠEKSPIR 2011: 965) или је проси (ŠEKSPIR 2011: 967), он увек победоносно тријумфује ликујући над својим реторичким успесима постигнутим манипулацијом речима (MINER 1983: 38; ŠEKSPIR 2011: 966–967), чиме постиже трајно елиминисање женског гласа.

Под велом маргинализованих женских ликова у патријархалном оквиру, Шекспирове четири јунакиње одабрале су реторику као своју снагу да њоме делују, покрену драмску радњу, покушају да пруже отпор мушком дискурсу и постигну слободу говора, што им је донело делимичан успех јер, и уз све уложене реторичке напоре, мушки дискурс опстаје и остаје на врху, што резултира потпуним гласовним и физичким нестанком јунакиња из драма са ознаком на предодређеност трагичном крају.

Цитирана литература

- ADELMAN 1992: ADELMAN, Janet. "Escaping the Matrix: The Construction of Masculinity in *Macbeth* and *Coriolanus*", in: *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. New York and London: Routledge, 1992, 130–164.
- AŠIĆ 2014: AŠIĆ, Tijana. „Moć iskaza – pragmatika“, u: *Nauka o jeziku*. Beograd: Zavod za udžbenike, 95–107 [orig.] АШИЋ, Тијана. „Моћ исказа – прагматика“, у: *Наука о језику*. Београд: Завод за уџбенике, 2014, 95–107.
- BATLER 1990: BUTLER, Judith. "Subjects of Sex/Gender/Desire", in: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990, 1–34.
- BELSI 1985: BELSEY, Catherine. "Introduction: Reading the Past", in: *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York: Methuen, 1985, 1–10.
- BREDLI 1992 [1904]: BRADLEY, Andrew Cecil. "*Othello*", in: *Shakespearean Tragedy: Lectures on*

- Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Introduction to the Third Edition by John Russell Brown. New York: Macmillan Education, 1992, 149–177.
- DAŠ 1981: DASH, Irene G. “Introduction: Their Infinite Variety”, in: *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare’s Plays*. New York: Columbia University Press, 1981, 1–6.
- DŽARDIN 1989 [1983]: JARDINE, Lisa. “Introduction”, in: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1989, 1–8.
- DŽARDIN 1989 [1983]: JARDINE, Lisa. “Preface to the Morningside Edition”, in: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1989, vii–x.
- EDVARDS 1979: EDWARDS, Lee R. “The Labors of Psyche: Toward a Theory of Female Heroism”, in: *Critical Inquiry*. Volume 6, Number 1. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, Autumn, 1979, 33–49.
- GREJDI i HOKS 2009 [2007]: GRADY, Hugh and Terence HAWKES. “Introduction: Presenting Presentism”, in: *Presentist Shakespeares*. Edited by Hugh Grady and Terence Hawkes. London and New York: Routledge, 2009, 1–5.
- GRINBLAT 2005 [1980]: GREENBLATT, Stephen. “Introduction”, in: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. With a New Preface. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005, 1–9.
- IRIGARAJ 1985 [1977]: IRIGARAY, Luce. “When Our Lips Speak Together”, in: *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985, 205–218.
- IRIGARAJ 1985 [1977]: IRIGARAY, Luce. “Cosi Fan Tutti”, in: *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985, 86–105.
- KAN 1981: KAHN, Coppelia. “‘The Savage Yoke’: Cuckoldry and Marriage”, in: *Man’s Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley and Los Angeles, California; London, England: University of California Press, 1981, 119–150.
- KUK 1980: COOK, Judith. “‘This Rough Magic...’”, in: *Women in Shakespeare*, London: Harrap, 1980, 142–146.
- MINER 1983 [1980]: Miner, Madonne M. “‘Neither Mother, Wife, nor England’s Queen’: The Roles of Women in *Richard III*”, in: *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Edited by Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Neely. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, 35–55.
- NILI 1983 [1980]: NEELY Carol Thomas. “Women and Men in *Othello* ‘What Should Such a Fool / Do With So Good a Woman?’”, in: *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Edited by Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Neely. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, 211–239.
- NILI 1985: NEELY, Carol Thomas. “Women and Men in *Othello*”, in: *Broken Nuptials in Shakespeare’s Plays*. New Haven and London: Yale University Press, 1985, 105–135.
- NILI 2004: Neely, Carol Thomas. “Reading the Language of Distraction: *Hamlet, Macbeth, King Lear*”, in: *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004, 46–68.
- NOVI 1984: NOVY, Marianne. “Marriage and Mutuality in *Othello*”, in: *Love’s Argument: Gender Relations in Shakespeare*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984, 125–149.
- NOVI 1984: NOVY, Marianne. “Introduction: Patriarchy and Mutuality, Control and Emotion”, in: *Love’s Argument: Gender Relations in Shakespeare*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984, 3–20.

- PARKER 1996: PARKER, Patricia. "Introduction: Edification from the Margins: Language, Culture, Context", in: *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 1–19.
- RAKIN 2005: RACKIN, Phyllis. "Our Canon, Ourselves", in: *Shakespeare and Women*. General Editors: Peter Holland and Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2005, 48–71.
- SMIT 2014: SMITH, Emma. "Introduction", in: *Women on the Early Modern Stage: A Woman Killed with Kindness, The Tamer Tamed, The Duchess of Malfi, The Witch of Edmonton*. Introduced by Emma Smith. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, vii–xix.
- SMIT 2019: SMITH, Emma. "Introduction", in: *This Is Shakespeare*. London: Pelican, 2019, 1–6.
- ŠEKSPIR 1981: ŠEKSPIR, Viljem. *Hamlet*. Predgovor i hronologija Marta Frajnd. Preveli Sima Pandurović i Živojin Simić, Beograd: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] ШЕКСПИР 1981: ШЕКСПИР, Виљем. *Хамлет*. Предговор и хронологија Марта Фрајнд. Превели Сима Пандуровић и Живојин Симић. Београд: Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства, 1981.
- ŠEKSPIR 2003: ŠEKSPIR, Vilijam. *Magbet*. Priredila i propratne tekstove napisala Vladislava Gordić Petković. Preveo Svetislav Stefanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] ШЕКСПИР, Вилијам. *Магбет*. Приредила и пропратне текстове написала Владислава Гордић Петковић. Превео Светислав Стефановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- ŠEKSPIR 2011: ŠEKSPIR, Vilijam. *Ričard Treći*, u: *Sabrana dela*. Preveo: Velimir Živojinović. Redigovao: Branimir Živojinović. Uvodni tekstovi Zorica Bečanović-Nikolić, Vladislava Ribnikar. Beograd: Zavod za udžbenike, Dosije studio 2011, 960–1027. [orig.] ШЕКСПИР, Вилијам. *Ричард Трећи*, у: *Сабрана дела*. Превео: Велимир Живојиновић. Редиговао: Бранимир Живојиновић. Уводни текстови Зорица Бечановић-Николић, Владислава Рибникар. Београд: Завод за уџбенике, Досије студио 2011, 960–1027.
- ŠEKSPIR 2022: ŠEKSPIR, Vilijam. *Otelo*, u: *Velike tragedije: Hamlet, Kralj Lir, Magbet, Otelo*. Prevod i napomene: Živojin Simić i Sima Pandurović. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2022, 347–462. [orig.] ШЕКСПИР, Вилијам. *Отело*, у: *Велике трагедије: Хамлет, Краљ Лир, Магбет, Отело*. Превод и напомене: Живојин Симић и Сима Пандуровић. Београд: Вулкан издаваштво, 2022, 347–462.
- ŠOUOLTER 1985: SHOWALTER, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism", in: *Shakespeare and the Question of Theory*. Edited by Patricia Parker and Geoffrey Hartman. New York and London: Methuen, 1985, 77–94.

Извори

- LEVERENC 1978: LEVERENZ, David. "The Woman in Hamlet: An Interpersonal View", in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 4, No. 2. Chicago: The University of Chicago, Winter, 1978, 291–308, <<https://www.jstor.org/stable/3173027>> 16. 01. 2026.
- SIKSU 1976: CIXOUS, Helene. "The Laugh of the Medusa", in: *Signs: Journal of Women and Culture in Society*. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. Vol. 1. No. 4. Chicago: The University of Chicago, Summer, 1976, 875–893, <<https://www.jstor.org/stable/3173239>> 20. 01. 2026.

Sonja M. Pavlović

SHAKESPEARE'S FEMALE CHARACTERS ON THE RISE: FROM MARGINALIZED HEROINES TO CENTRAL AGENTS OF THE ACTION

Summary

The paper examines female characters in Shakespeare's plays *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* and *Richard III* from the perspective of rhetorical analysis. The point of departure is their marginalized position, which leads to their exclusion from the social and political spheres of life. Despite this, Ophelia, only in madness, Lady Macbeth, Desdemona and Lady Anne draw their greatest strength from rhetoric as a verbal and strategic means by which they resist subordination to the language of male characters, thereby influencing the further course of the dramatic action. In the analysis of Ophelia, as a rhetorically marginalized subject, the mechanisms of resistance are examined through silence, madness, fragmented speech and the body as the site where her subjectivity disappears. Lady Macbeth is approached from a performative-discursive perspective as a verbally powerful figure. Through purposefully directed speech, she redefines the concept of masculinity within which Macbeth becomes an active subject while, by employing extreme metaphors, she abuses her role as a mother in order to attain power thus entirely transcending gender divisions until she becomes rhetorically weakened. Desdemona is interpreted from a feminist-rhetorical perspective. Her voice, initially highly penetrating, gradually grows subdued and loses its force until her death renders it permanently silent. Lady Anne is likewise examined from a feminist-rhetorical standpoint. Richard III overpowers her in their rhetorical contest; the resistance she offers gradually diminishes and is ultimately broken, and with it her voice is no longer heard. The aim of this paper is to demonstrate how Shakespeare's female characters employ rhetorical strategies of resistance in order to overcome the dominant male discourse, as well as the consequences arising from such resistance. The rhetoric of Shakespeare's heroines constitutes the key element that empowers them. Paradoxically, that same rhetoric also functions as a means contributing to the gradual disappearance of their voices, leaving no possibility for their preservation.

Keywords: Shakespeare's dramas, marginalization, female characters, rhetorical resistance, feminist criticism