

Федор Марјановић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Језик и књижевност

УДК: 821.163.41.09 Маринковић, К.
 DOI: 10.7251/FNR1920236М
 Оригинални научни рад

ЕЛЕМЕНТИ ТРАГЕДИЈЕ У ЕПУ ПЛАЧ РАХИЛИ ИЛИ ИЗБИЈЕНИЈЕ МЛАДЕНЦЕВ НА ПОВЕЛЕНИЈЕ ИРОДА ЦАРА ЈУДЕЈСКОГ КОНСТАНТИНА МАРИНКОВИЋА²

У раду ће бити проучени жанровски елементи трагедије присутни у епу *Плач Рахили или избијеније младенцев на повеленије Ирода цара јудејског* Константина Маринковића. Дијалогска форма епа указује на присутност драмских елемената, што потврђује и Сава Дамјанов, који у епу примјећују тродимензиону структуру комплементарну Аристотеловој подјели трагедије на квантитативне дијелове. Уз одређена одступања, примјетно је драмско кондензовање времена и радње, док је организација драмског простора по оси хоризонтале и оси вертикале и више него транспарентна. Кроз подјелу ликова на позитивне и негативне, издвајају се Рахила и Ирод, као својеврсни представници наведених врста и као два трагичка јунака, конципована као опозиција једно другом. Док у Рахили примјећујемо колективну теомахијску кривицу, блиску Есхиловом поимању трагичке кривице, Иродова је индивидуална. У анализи његовог лика подвучене су многобројне додирне тачке са ликом Шекспировог Магбета.

Кључне ријечи: еп, трагедија, Константин Маринковић, Вилијем Шекспир, Есхил, Еурипид, Софокле

¹ marjanovicfedor@gmail.com

² Рад је настао у оквиру истраживања спроведених на докторским студијама *Језик и књижевност* на Филозофском факултету у Новом Саду, на предмету *Ејско њесништво српској ѡредромантизму* под менторством проф. др Радослава Ераковића.

Дијалогска форма спјева Константина Маринковића *Плач Рахили*, објављеног 1808. године, иницијално упућује читаоца на драмске карактеристике текста, иако се у њему сами драмски потенцијали стављају у други план, првенствено тиме што јунаци дјела нису конциповани толико као драмски актери, већ као епски наратори, односно у дјелу умјесто акције јунака преовладава њихова нарација. Ипак, дјело садржи одређене драмске потенцијале, који произилазе из жанровских веза са трагедијом. Стога није чудно што савремени проучаваоци Маринковићевог дјела често у својим текстовима користе изразе „сцена“, „сценографија“, „трагична јунакиња“ и „драмска илузија“, имплицитно указујући на одлике драмског (Ераковић, 2015, стр. 109–125). Сами јунаци, њихове улоге у тексту и њихова страдања, која произилазе из њиховог дјеловања вођеног не само њиховим личним избором, него и вољом виших сила, све то јесу типични елементи трагичког садржаја.

Прегледом историје жанра трагедије, од Есхила до Расина, могу се разазнати њена три карактеристична елемента.

„И поред свих очигледних разлика, Есхила, Шекспира и Расина повезује чињеница да је за њих свет надахнут божанством. Немогуће је избећи осећање светог, или осећај крајње опасности или ужаса. Друго, комади који су приказивали те опасне односе између човека и божанства користили су добро познате приче о томе шта значи бити обузет недокучивим силама. Између мита, легенде и историје границе су биле замагљене. [...] Треће и у вези с тим, језик ових дела није био језик свакодневне прозе већ стих, често највишег квалитета. То је био једини медијум довољно сложен, узвишен и мистериозан да изрази објаве божанства и ужас које оно улива.“ (Pul, 2011, стр. 28–29)

Плач Рахили посједује сва три наведена елемента. Сва дешавања у Маринковићевом епу непосредна су посљедица вјечне борбе Бога и ђавола. И сваки покрет диригован је или допуштен вољом више силе. Из тога је лако уочити да је свијет Маринковићевог спјева, као и Есхилов, Шекспиров и Расинов, „надахнут божанством“. Покољ Витлејемске дјеце представљао је „добро познату“ библијску причу, у којој зли цар жели да убије тек рођеног Богомладенца. „Наиме, потенцијални читаоци дела инспирисаних Васкрсењем (Михајло Васиљевић) или Иродовим злочиним (*Плач Рахили* Константина Маринковића) имали су у првој половини 19. века веома јасну представу о кључним аспектима 'приче', чак и када је она била неканонског карактера (*Историја од Сосане* Викентија Ракића)“ (Ераковић, 2008, стр. 138). Говор ликова је написан у римованом епском десетерцу.

Циљ овога рада биће тачно утврђивање начина на који се у епу исказују жанровске одлике трагедије. Стога ће централни задатак бити да одговоримо себи на три унапријед постављена питања. Које структурно-формалне одлике трагедије откривамо у спјеву? Ко је трагични јунак и која је његова трагична кривица? Треће питање ће се преплитати са првим и другим питањем, тако да ће одговор на њега бити дат симултано са њима. Утицаје којих трагедија или трагичарских стваралаштава препознајемо у *Плачу Рахили*?

ЕПСКО-ТРАГИЧКА ФОРМА

Потврђено је да су елементи фантастике једна од карактерних особина предромантичарског епског пјесништва, и то религиозног. (Историјско-херојски епови су се водили више реалистичким проседеима.) Важност фантастике за овај жанр огледа се у томе што се кроз њу директно приказивало присуство оностраног, односно Божје Промисли, али и демонског присуства, које јој се директно супротстављало.

„Жанр о коме је реч по својој природи подразумева садржаје који већ по својој природи суштински кореспондирају са просторима аутентичне, чисте фантастике. Заправо ти садржаји својим битним аспектима егзистирају управо у поменутих просторима захваљујући томе што, заснован на хришћанској визији Универзума, свет ових дела није подељен на 'стварно' и 'нестварно', већ се обликује у перспективи једне интегралне стварности што као реалитете обједињује и 'стварно' и 'нестварно', стварности чији је фундаментални фон управо онострано, које учествује у том свету и управља њиме својим специфичним – слободно можемо рећи: фантастичким – премисама, законом и логиком, тежиште ту није само на непосредном говору и једној битно другачијој збиљи и њеном директном приказивању / представљању него и на посредном упућивању на Неизрециво.“ (Дамјанов, 2011, 133)

Иако овакав теоцентрични поглед на свијет, према којем је све што се дешава у сфери реалног постојања повезано са метафизичким дешавањима, концептом Промисли, представља типичну одлику жанра религиозног епског пјесништва српског предромантизма, оно што у овом раду желимо да докажемо на основу анализе текста *Плач Рахили* је то да се у њему присуство оностраног испољава на типично трагички начин. Стога је, барем када је ријеч о формално-структурним елементима жанра, потребно указати на одређене подударности Маринковићевог епа са античком трагедијом.

Као „извори генезе“ српског предромантичарског епа истичу се сљедећа четири утицаја: 1) традиција српске средњовјековне књижевности (што поред оригиналних дјела, првенствено житија, укључује и преводну књижевност и Библију), 2) барокни путописи и водичи по светим мјестима (проскинитарии), 3) усмено десетерачко пјесништво и писана десетерачка књижевност „на народну“ и 4) побожно-моралистички спјевови грчке и руске књижевности XVII и XVIII вијека (Дамјанов, 2011, стр. 127–130). Овај списак утицаја састављен је на основу ширег проучавања епског пјесништва српског романтизма, али уколико се погледају појединачни примјери, као што је Маринковићев спјев, лако се открива утицај и античке књижевне традиције.

Осим што је антички утицај видан избором ликова из античке демонологије (Фурије, Парке), у литератури су потврђене и проучене интертекстуалне паралеле *Плача Рахили* и Вергилијеве *Енеиде* (Ераковић, 2015, стр. 117–119). Закључак „да су исходишта европске литературе, попут Хомерове *Илијаде* и Вергилијеве *Енејиде*, била веома блиска не само издатељу, него и најширем кругу *србских читаша*“ (Ераковић, 2015, стр.117), методолошки нас утврђује у хипотези о директном утицају античке трагедије на рад Константина Маринковића.

Извјесне додирне тачке са формалним аспектима трагедије виде се у композицији епа. „*Плач Рахили* могао би се иначе поделити на три дела, од којих се сваки завршава једном песмом – интерлудијем (коментаром претходног одељка), зашто се и формално одваја од основног текста (те песме су – за разлику од основног текста – у несилабичкој версификацији)“ (Дамјанов, 2015, стр. 8). Подјела коју је Сава Дамјанов уочио и направио је интересантна и због наслова које је дао издвојеним дијеловима Маринковићевог драмског спјева: „Пролог на небу“, „Збивања на земљи“ и „Покољ у Јудеји и епилог“ (2015, стр. 8). Наведени „наслови“ указују на драмску организацију Маринковићевог епа, која одговара Аристотеловој подјели квантитативних дијелова трагедије на „пролог (почетну радњу), епизоду (средњу радњу), ексоду (завршну радњу) и хорску песму“ (Aristotel, 2008, str. 75).

У Маринковићевој употреби пролога уочавамо велику блискост са Еурипидом. У структури Еурипидових драма уобичајено је да се у прологу појави један лик, који пророчански износи садржај цјелокупне радње. „Оваквим монологом Еурипид унапред обавешћује гледаоце како хоће да прикаже мит, који је он самовољно мењао“ (Ђурић, 1972, стр. 263). Маринковићев Сатана, који у Исаијиној књизи ишчитава пророчанство о рођењу Христовом, али такође предвиђа Његову неминовну побједу, најближи је Афродити, богињи љубави, која се у прологу *Хијолија* јавља као зла сила, која ће из мржње према хероју искористити

своје моћи да би у његовој мањехи, Федри, пробудила љубав према свом пасторку што ће довести до његове смрти (Eshil, Sofokle, Euripid, 2010, str. 541–542). У свом монологу, Афродита излаже радњу читаве трагедије, као што Сатанаило у разговору са фуријама излаже радњу читавог спјева. Маринковић овај принцип „претходне задатости“ радње проширује са пролога, тако да и у централном дијелу епа налазимо неколико монолога, који говоре чак и о ономе што ће се десити послје радње самог епа. Тако мудри Урицеј говори о будућој владавини Христовој, Рахила предосјећа покољ своје дјеце, а у разговору анђела и Саваота се предвиђа Исусова будућа побједа.

Иако је грчка трагедија имала неколико епизодија (најчешће три), условно би се могло говорити о више цјелина у средишњем дијелу спјева, пошто осим „песни“ изостаје било какав облик графичке расподјеле спјева на дијелове или чинове. Тако би један дио пратио дешавања на Иродовом двору, док би други од појаве Рахиле престашила својом слутњом, прешао на разговор анђела и Саваота, а завршио бијегом Свете породице у Египат.

Саме „песни“ одговарају хорским пјесмама, које су биле развијеније у грчким трагедијама, гдје су се начелно дијелиле на пародје – улазне пјесме хорова, и стазиме – стајаће пјесме које су дијелиле епизодије, односно чинове. На овом мјесту ипак треба допунити Саву Дамјанова, пошто се у епу заправо налазе четири, а не три „песни“. Разлог изостанка је у томе што је једна од њих, трећа по реду, насловљена као „Хор певцев“ док по својој форми (несилабичкој версификацији) одговара осталим „песнима“. Она ипак нема функцију означавања структурне цјелине у спјеву. Раздаљина између друге „песни“ и „хора певцев“ је незнатна, а садржај који се налази између њих по важности не би могао да стоји као самостална цјелина. Остале три „песни“ су сачувале функцију стазима. У жанровском развоју трагедије, ово заправо представља корак напријед у употреби хора, пошто у античком периоду од Есхила до Еурипида хор све више и више губи на важности. „У Есхила хор често учествује у самој радњи. [...] Софоклов хор не утиче више на радњу, он је само пасиван посматрач радње. [...] У Еурипида хорске партије су још више стегнуте него ли у Софокла. Заузимају нешто више од петине, а у *Медеји* још мање“ (Ђурић, 1972, стр. 258). У периоду европске трагедије, хора скоро да и нема. Занимљиво је то што се појављује у Расиновој *Ашалији*, за коју се сматра да је „последња права трагедија“ (Пул, 2011, стр. 27).

Структура *Плача Рахили* приближава се трагедији због кондензованости садржине, типичне за драмску књижевност. На основу критеријума концизности Аристотел одређује разлику између трагедије и епа. „Затим, треба памтити, а на то смо често обраћали пажњу, и не саставља-

ти трагедију онако како се саставља еп. Епским састављањем зовем оно које узима и сувише обимну (многочлану) причу, као кад би драмски песник, на пример, хтео у трагедију да преради целу причу *Илијаге*“ (Aristotel, 2008, стр. 86). Драмска концизност овог епа се не огледа само у избору приче, Иродовог покоља витлејемске дјеце, која је и у том погледу заиста захвална за драмску обраду, јер захтијева мален простор, већ и на основу садржаја који је уграђен у њену структуру. У спјеву су кроз наратију јунака укључени догађаји који временски далеко претходе централном догађају спјева, као и догађаји који слиједе након њега. Тако се помиње Сатанаилов бунт против Бога, који је проузроковао централну радњу епа и гријех прародитеља, као још један од узрочника људских патњи на земљи. Такође се у тексту антиципира Исусова будућа побједа над Сатанаилом. Покољ као централни догађај није приказан масовном епском сценом, већ се кроз трагичну судбину трију мајки и њихових синова представља страдање све поубијане дјеце.³ Оваква кондензација времена и радње типично је драмска, односно трагичка.

Структура простора у спјеву је такође драмски организована. Јован Христић у својим размишљањима о трагедији примјећује да драмски простор посједује двије осе, вертикалну и хоризонталну.

„У грчким трагедијама, на врху вертикалне осе налазе се богови као горња граница до које допиру последице што их имају поступци јунака, а на њеном доњем крају налази се Хор са својим здраворазумским и неретко баналним интервенцијама и коментарима збивања. Код Шекспира, на врху вертикалне осе налази се, уместо богова, Природа, такође горња граница до које допиру последице поступака јунака трагедија, а на доњем крају налазимо читав низ ликова као што су, на пример, Гробар у *Хамлету*, Луда у *Краљу Лиру*, Вратар у *Макбету*, сви они који збивања виде 'од доле'.“ (Христић, 2006, стр. 13)

У *Плачу Рахили* вертикална оса драмског простора је комплекснија од наведених примјера. Док Христић под њом заправо мисли на систем који се протеже од највишег идеала који прикривено управља радњом трагедије до најбаналнијих посматрача и коментатора, у *Плачу Рахили* она се остварује системом од три просторне сфере, двије метафизичке, раја и пакла, и једне реалне. На врху вертикале је рај, а на дну пакао, док је реална просторна сфера у средини и у њој се огледа сукоб метафизичких.

³У наслову другог издања, број поубијане дјеце се прецизира на 1.400, док у самом тексту свједочимо смрти седморо дјеце.

„Друга оса је хоризонтална. У грчким трагедијама, на њој налазимо породичне историје и митолошке аналогije на које нас хорови непрекидно подсећају, или један други тип живота, различит од оног који бирају јунаци трагедија, који представљају ликови као што су Хрисотемида у Софокловој *Електри*, односно Исмена у *Антиони*. Код Шекспира, та оса је далеко настањенија, и на њој налазимо све могуће облике и видове double plot у којима се ситуација протагониста огледа као у систему огледала.“ (Христић, 2006, стр. 13–14)

Примјетно је да се ова оса у Маринковићевом драмском спјеву у потпуности остварује у реалној просторној сфери, која је у спјеву најбогатије остварена као средишња тачка борбе добра и зла. У страдању Рахиле се вертикално рефлектује Иродова монструозност, док се однос позитивних и негативних ликова може посматрати кроз њихов однос према простору.

Овако конципован тросферни простор одудара од класицистичког јединства мјеста, али у потпуности одговара трагичком концепту манифестовања оностраних и божанских сила као кључних фактора у људском животу. Њиме се омогућује транспарентан опис прожимања „нестварног“ и „стварног“, које постаје драматичније тиме што у епу није представљен само типичан сукоб трагичног хероја против судбине и воље богова, већ се тај сукоб преноси и на ниво метафизичког, односно на сукоб Бога и ђавола, који се манифестује у реалном свијету. Такав просторни однос се може сматрати суштински својственим трагедији. „Аполоново пророчанство у *Цару Егију* и олуја у *Краљу Лиру* улазе у људски живот из једног другог света како би у њему открили нешто, и у свом драмском простору трагедије сасвим природно и лако прелазе из једног у други од та два света, од најдубљег у човеку до најудаљенијег од човека“ (Христић, 2006, стр. 14).

ТРАГИЧКИ ЈУНАЦИ И ТРАГИЧКА КРИВИЦА

Када се говори о јунацима спјева *Плач Рахили*, без обзира на примјену црно-бијеле технике, опажа се велика дубиозност у осликавању душевних стања негативних јунака, чиме они, иако на самом крају чиниоци и носиоци принципа зла, илуструју сложеност психичких стања у којима човјек постаје посредник и слуга злих демонских сила. Ово се првенствено односи на Ирода, у чијем лику је концентрисан велики трагички потенцијал који упућује на елементе који не припадају класичном жанру трагедије већ његовој познијој реализацији. Зато се не

може посматрати као типичан једнодимензионални негативац, него као антихерој који у свом злу носи трагичну и општељудску клицу пркоса и бунта против судбине и Промисла, иако на крају завршава као једна од жртва њиховог надигравања.

Због комплексности лика злог цара поставља се питање ко је заправо трагични јунак *Плача Рахили*, и да ли постоји само један или више трагичних јунака. Хипотеза овог рада је да се у спјеву могу препознати два трагична јунака.

Идентитет јунака предромантичарског епа се открива у наслову, као једном од најсигурнијих поетичких усмјерења. „Наиме, упоредно проучавање религиозних епова наводи на констатацију да су (готово сви) наслови поетско-епских остварења, реализовани кроз симплификовани модел експлицитног идентификовања јунака из библијских и хагиографских извора, чији су подвизи посредно или непосредно инспирисали *сочинишља*“ (Ераковић, 2015, стр. 116). Логичан закључак би дакле био да Рахила представља трагичну јунакињу драмског спјева, али такав закључак би био тек половично тачан. За добијање потпуног одговора требало би проучити потпуни наслов спјева, *Плач Рахили или избијеније младенцев на повеленије Ирода цара Јудејскога*. Тиме се као јунаци спјева (позитивни и негативни) означавају Рахила и Ирод.

Док већина наслова српских религиозних предромантичарских епова упућује на главног јунака, епови који обрађују библијску садржину упућују на централни догађај који се описује. Семиотички посматрано, наслов Маринковићевог епа има дводијелну структуру у којој први дио представља означитеља централне радње (библијску синтагму – „плач Рахили“), а други дио његово значење. Дводијелни наслов читаоца упознаје са позицијом главних јунака у самом епу и релацијама које се међу њима успостављају. Тако сазнајемо да је Рахила жртва, док је Ирод злочинац.

У литератури је Рахила потврђена као „трагична јунакиња“ (Ераковић, 2015, стр. 116) епа. Радослав Ераковић је посебно истакао улогу дидаскалије у којој се Рахила, која брани своју дјецу, пореди са Енејем, у чему се може видјети ауторово настојање да укаже на централни значај јунакиње у структури спјева.

„Упоредно проучавање релевантних наративних секвенци, указује да ни у једном другом сегменту анализираног дела [...] заиста није посвећена било каква додатна пажња упознавању потенцијалних читалаца са амбијентом, односно поступцима и гестовима ликова, који доприносе стварању успешне драмске илузије. Управо због тога сматрамо да присуство на плану форме и

садржаја, иновативне дидаскалије, мора бити перцепирано као последица пишчеве (априорне) намере да прецизно идентификује кључну акционо-кумулятивну сцену у структури религиозног епа *Плач Рахили или избијеније младенцев на повеленије Ирода цара јудејскога*“ (Ераковић, 2015, стр. 119).

Сцена покоља дјече није само „кључна акционо-кумулятивна сцена у структури епа“ већ је и врхунац сужејне линије која прати Рахилу, а која је конструисана по градационом поступку. У свом првом појављивању, Рахила је растрзана предосјећајем да се царевог позива витлејемским мајкама да дођу са својом дјецом у Јерусалим крије опасност за њене синове. Крај њеног монолога завршава се молитвом Саваоту.

„Цела ноћ ме, Саваоте, мучи,
Затворити сан не может очи,
Ангела ми пошљи хранитеља,
Сердцу моме благог тешитеља,
Да м' избави од всјаке напасти,
Тепле струје улије радости“ (Маринковић, 2015, стр. 45).

Градацијски, већ се у следећем Рахилином појављивању њена стрепња остварује. Такође, сама сцена покоља је организована градационо. Написана је као три обраћања витлејемских мајки, Јудит, Саломије и Рахиле, Иродовим војницима, да поштеде њихову дјецу. Након сваког појединачног обраћања војнику, слиједи његов одговор. Градација у сцени је остварена кроз суровост војника и јачине патње мајки. Док први војник истиче да је смрт Јудитиног сина, као царска наредба, неминовна, чиме имплицира своју примораност на гнусни злочин, други војник на Саломијине вапаје одговара како је „тигрова душа“ у његовом тијелу и да му убијање представља задовољство. Ипак највећу монструозност исказује војник који убија Рахилину дјецу. Он не само што истиче своје уживање у убијању људи, него и убија све Рахилине синове, од којих тројица по годинама не одговарају оној дјечи коју је Ирод наредио да убију.

Након убиства њених синова, Рахила, која је једина од мајки преживјела масакр (реплике претходна два војника указују на то да су и мајке убијене са својом дјецом), изговара свој плач. Поетички, изузетно је битно то што на почетку свог монолога Рахила апострофира Мелпомену (Маринковић, 2015, стр. 72), музу трагедије. Као што развијену дидаскалију можемо посматрати као ауторову сигнализацију важности лика Рахиле у структури спјева, тако и ово апострофирање без сумње

можемо тумачити као ауторово недвосмислено означавање Рахиле као трагичне јунакиње спјева.

Оно што остаје још неодговорено је питање Рахилине трагичке кривице. Да ли она уопште постоји? У тексту налазимо доказ да постоји, али да се не односи на њен индивидуални, него на колективни гријех. Ту се открива и функција „хора певцев“ и разлог зашто је именован другачије од осталих песни. Прије свега, његова функција није у закључивању цјелина спјева, као што је код остале три песни. Он се јавља непосредно пред сцену покоља дјете, што значи да треба да уведе читаоца у оно што ће се десити. Међутим, у њему откривамо још једно од објашњења пасивности сила Добра и њиховог игнорисања злочина за који знају да ће се десити.

„Призри њине с висоти Саваоте неба,
И услиши столни подсолечног круга,
Витлејем ти согрешило, за то си му Ирода,
Да га мучи, послао, да га гони беда.“ (Маринковић, 2015, стр. 61)

Овим почетком се истиче колективна кривица Витлејема, његово „сагрешење“ према Саваоту. Овај разлог ипак не нуди довољну мотивацију за казну, пошто се не наводи конкретан гријех Витлејема. Ипак у оваквом концепту колективне кривице видимо блискост са Есхиловим концептом кривице предака. У оба случаја ријеч је о „теомахијској кривици“. „Али претстава о таквој кривици продубљује се у Есхила на тај начин што она не прелази с поколења на поколење као бесмислен случај, тако да у пропаст гура невине, него се непрестано појављује у кривицом натовареном делању, које изазива несрећу као испаштање“ (Ђурић, 1972, стр. 274). Иако Рахила нема сопствену одговорност, она је жртва кривице колектива којем припада, као што се појединачне кривице Есхилових јунака нагомилавају међу кривице њихових предака.

На основу њеног пасивног и немоћног полагаја, са друге стране, може се видјети сличност између Рахиле и Есхилове Касандре из *Агамемнона*. Као што Рахила предосјећа несрећу, а сама је немоћна да је спријечи, Касандра види своју и Агамемнонову смрт, а немоћна је сама себи да помогне пошто зна да њеним пророчанствима нико неће повјеровати. Она је такође и медијум који публици обзнањује кривицу која се преноси кроз кољена Танталова рода.

„У двору вребају и песму певају
о старом, првом греху; куну онога
што брату своме срдит одар погази.“ (Есхил, 2010, стр. 238)

Трагични положај обје хероине се тиме појачава, пошто свака на свој начин осјећа тежину предстојеће коби, која је дијелом одраз божанске воље, али ниједна нема снаге да се избори са надлазећом несрећом и промијени ток сопствене судбине.

Свакако Рахилина трагична сужејна линија у вертикалној оси простора служи као одраз Иродове демоничности. Ту се поставља питање на који начин се он остварује као трагички јунак. Трагичке црте у њему се могу препознати, самим тим што је он психолошки најдубље профилисан лик у *Плачу Рахили*. Кроз његову судбину се показује неминовност божанске воље и човјекова судбина посредника борбе добра и зла. „Он је нека врста демонске марионете коју службеници Пакла заводе најпре својим окултним методама, у сну, да би све време остао у уверењу како ипак конце збивања држи у својим рукама, не увиђајући да ти конци воде много даље, далеко од њега и, уопште, изван људских спознаја и моћи“ (Дамјанов, 2015, стр. 10).

Међутим, његов лик одудара од поетичких начела обликовања трагичког јунака класичне трагедије. „А такав је онај који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него због неке погрешке (кривице), а то је лице које ужива знатан углед и живи срећним животом, као Едип и Тијест, и уопште угледни чланови таквих породица“ (Aristotel 2008, str. 77). Ирод као трагични јунак је инспирисан другом врстом трагичког стваралаштва, шекспировском. Стога ћемо истаћи паралеле које се могу открити између Маринковићевог Ирода и Шекспировог Магбета.

Потврђен је Шекспиров утицај на позније нараштаје српских предромантичара, драмске писце Стефана Стефановића и Лазара Лазаревића (Павић, 1991, стр. 106). Претпоставка да је Маринковић могао бити под утицајем Шекспира не дјелује невјероватном, посебно ако имамо у виду да у развоју српске књижевности овај период представља њено отварање утицајима европске књижевности и европских писаца, које су српски књижевници читали или „у оригиналу или у преводу на неки од суседних језика (немачки)“ (Павић, 1991, стр. 14).

И заиста, када поставимо ову двојицу јунака једног поред другог, Маринковићев Ирод и Шекспиров Магбет имају много тога заједничког. Првенствено, обојица дјелују под утицајем нечистих сила, Магбет вјештица, а Ирод фурија. Те нечисте силе се појављују у знаку броја три, три вјештице и три фурије, иако Ирод долази у непосредан додир само са најјачом фуријом Алекто. Оба јунака посједују велику власт коју желе очувати помоћу нељудских злочина. Такође, обојица осјећају посљедице својих дјела, како трагичним завршетком живота, тако и психичким колебањима која код њих тај злочин изазива.

Треба примијетити да је утицај мрачних сила на јунаке у оба дјела сличан. Суштину начина на који вјештиче пророчанство дјелује на Магбета најбоље описује један од ликова трагедије, Банко.

„... Али то је чудно баш,
често нам оруђа таме говоре
истину да би нас навела на зло.“ (Šekspir, 2012, str. 348)

Алекто дјелује на Ирода управо на овај начин. „Ипак, посебно је значајно да Ирод пристаје на извршење недела тек након што је пажљиво саслушао фуријин исказ, у којем је танка нит истине вешто испреплетена са гласинама и потпуним измишљотинама“ (Ераковић, 2015, стр. 121). „Према томе, уместо сценски импресивних демонстрација демонске моћи [...] управо је прибегавање пажљиво осмишљеној неистини као средству убеђивања преобратило параноичног у добровољног и веома енергичног извршитеља пакленог плана“ (Ераковић, 2015, стр. 122).

Иако Алекто наспрам Ирода узима приступ реторичког убјеђивања, док се вјештице појављују првенствено помоћу раскошних сценских ефеката, и у *Плачу Рахили* и у *Мајбешу* дијаболичко остварује свој наум првенствено дјеловањем на психу главног јунака, коришћењем и изокретањем истине.

Свакако, у поређењу са Иродом, Магбет дјелује као активнији тип антихероја, јер иако за свој злочин добија подстицај нечистих сила и моралну подршку своје жене, он самостално бира да крене путем злочина, док Ирод на први поглед дјелује као „демонска марионета“ (Дамјанов, 2015, стр. 10). „Магбету вештице проричу блиставу каријеру, али му не кажу нити му надлежу да убије Данкана. То је Магбетова одлука, а њихово пророчанство је само снажна, почетна 'инспирација'“ (Кољевић, 2012, стр. 18). Међутим, текст *Плача Рахили* упућује на закључак да се Ирод, иако досљедно игра по вољи тамних сила, самостално опередијелио за такав начин дјеловања. Ријеч је о оним дијеловима текста који служе као упозорења Ироду да не чини страшни злочин на који га Алекто приволава. Прво овакво упозорење налазимо у првој „песни“:

„Не беснуј Ироде, о, Јудејски царју!
Цар цареј беде не бојитсја, нит' земљу
Хошчет твоју покорит, или тебе умертвит, но јеште спасти.
[...]

Страх ти вес от ложи, и не внимај лажи,
Коју теби Сатана вложио во чувства,
Познај спаса Христа, сладкога твојег жвота, Бога бити“

(Маринковић, 2015, стр. 27).

Тон ове „песни“ је првенствено пријатељски расположен према Ироду. Он је усмјерен на то да га приволи на страну Добра упознавајући га са Христовим милосрђем и Његовим планом да и Ирод буде један од оних које ће „спасити“, упозоравајући га са друге стране на Сатанине лажи. Каснија обраћања и помињања Ирода од стране небеских сила (монолог анђела и „хор певцев“), биће изузетно антагонистички настројена, што указује на то да је Ирод својевољно изабрао да буде један од легиона зла.

У сфери реалног свијета мудри Урицеј подстиче Ирода да одустане од плана да покоље витлејемску дјецу. Према тону и садржају његове ријечи су комплементарне са првом „песни“, с тим да крај Урицејева монолога јасно показује да је Ирод већ унапријед одлучио да свој план спроведе до краја.

„Јошт би имао много говорити,
От зле мисли тебе отвратити,
Ал' те видим, да зло на ме гледиш,
И радо ме ни мало не слушаш,
Опет молим, мани се ти мисли,
У грех велик себе не упусти“ (Маринковић, 2015, стр. 36).

Са друге стране, Иродова реакција на Варухов говор упућује нас на то да је цар сазвао сабор не да би био посавјетован, већ да би у ријечима својих савјетника добио потврду своје мисли, што значи да је одлуку већ давно донио.

„Благој совет и полезниј мени,
Што беседиш све ми је по вољи,
Душу сердце и разум веселит,
И док живим всегда ћу те слушат.“ (Маринковић, 2015, стр. 39)

Ови дијелови представљају текстуалне доказе о Иродовом својевољном избору злочина као начина борбе.

Ирод се заправо подудара са једним специфичним дијелом Магбетовог развоја. У трагедији се Магбет два пута сусреће са вјештицама, које му при првом сусрету проричу да ће постати краљ, а приликом другог његово свргавање. Оба сусрета представљају двије етапе његовог развоја, од којих је прва освајање краљевске власти, а друга њено очување. Пошто је сазнао за пророчанство о Месији, Ирод се подудара са Магбетовом другом фазом, када се обојица конституишу као ликови параноичних владара који су спремни на све да би остали на свом поло-

жају, што не значи да Ирод и прије тога није био спреман да због власти умрља руке крвљу, и тиме се још више приближи Магбету. Доказ за то је Алектин монолог у коме наводи све Иродове „велике подвиге“ у које је укључено и тровање Аристобула, брата његове супруге Мирјам (Маринковић, 2015, стр. 55). Оба јунака злочином долазе до власти и, мотивисани страхом, злочином је чувају. У оба случаја злочин је „радикални чин који је извршен при пуној свести и са претходним нагомилавањем покретачких снага у његовом правцу. [...] Извршен је у име 'нечега', злочин се у тим делима, као бумеранг, изражајно враћа управо 'томе'. Да 'тога' није било, да није било јунакове опсесивне везаности за 'то', не би било ни злочина“ (Кољевић, 2011, стр. 123).

И заиста, злочини обојице јунака се враћају попут бумеранга, пошто на крају својим дјелима јунаци сами себи пресуђују. Магбет својим начином владања сам себи доводи Бирмингенску шуму и човјека којег жена није родила. У крвопролићу које је Ирод наредио страда и његов син, због чега умире и његова жена, а напосљетку и он сам. Судбина, коју су жељели да спријече, на крају их је победила њиховим сопственим оружјем.

Магбета, као и Ирода, доживљавамо као трагичне јунаке зато што су они устали против сопствене судбине. Док се након првог пророчанства Магбет бори да је оствари, када је постао краљ даје све од себе да је спријечи. Међутим, управо када се сусрео с њом очи у очи, Магбет одлучује да јој пркоси више него икад.

„Мада је Бирнамска шума дошла ту
у Дансинејн, и ти, нерођен од жене,
у сукоб са мном, – нападај, Магдафе;
истичем пред себе волшебни штит свој
проклет ко први викне: 'Доста, стој'.“ (Šekspir, 2012, str. 434)

Ирод се попут њега буни против Месије за којег се плаши да ће га збацити. Иако проклиње самог себе када се преко синове и женине смрти сусреће са гнусношћу свога злочина (Маринковић, 2015, стр. 83), Ирод попут Магбета и до самог краја одлучује да пркоси судбини, односно Богу, остављајући својој дјечи у аманет да убију Христа (Маринковић, 2015, стр. 90). У том погледу, његова кривица је теомахијска, али, за разлику од Рахилине, индивидуална.

ЗАКЉУЧАК

Рад је био посвећен истраживању елемената трагедије у епу Константина Маринковића *Плач Рахили*. На основу свега изложеног можемо закључити да је дјело настало мјешавином епских и драмских, односно трагичких елемената, што је обухваћено дијелом истраживања. Утицаји трагедије се могу уочити како на нивоу форме, тако и на нивоу структуре и садржине дјела. Док по форми начелно одговара Аристотеловој подјели на пролог (уводни дио), епизодиј (средишњи дио) и експедиј (завршни дио), еп такође посједује „песни“ које можемо сматрати својеврсним сурогатом трагичког хора. Иако постоје одређена епска одступања, у дјелу се осјети велика кондензованост времена, типична за трагичку умјетност. Такође, принцип организације драмског простора по хоризонталној и вертикалној оси у *Плачу Рахили* је изузетно транспарентан, можда чак и транспарентнији него у неким од примјера које наводи Јован Христић.

Међутим, најважнији елементи трагичког остварују се у главним трагичким јунацима, Рахили и Ироду. Као представник позитивних и представник негативних ликова, ова два јунака конципована су као бинарне опозиције једно другом. Рахила представља невину и беспомоћну жртву чије ће патње бити искупљене у рају, а Ирод владара који сопственом вољом продаје душу ђаволу. Они су слика ауторове визије човјековог трагичног положаја у међупростору борбе Бога и Сатане, али и човјекове одговорности за избор који чини.

ИЗВОРИ

Eshil, Sofokle, Euripid (2010). *Tregedije*. Beograd: Dereta.

Маринковић, К. (2015). *Плач Рахили*. Нови Сад: Матица Српска.

Šekspir, V. (2012). *Četiri tragedije*. Beograd: Laguna.

ЛИТЕРАТУРА

Aristotel (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.

Дамјанов, С. (2011). *Вршови нестварној*. Београд: Службени гласник.

- Дамјанов, С. (2015). „Тамна страна неба или две поетско-епске визије Сатане“. Константин Маринковић. *Плач Рахили*. Нови Сад: Матица српска.
- Ђурић, М. Н. (1972). *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ераковић, Р. (2008). *Религиозни еп српског предромантизма*. Нови Сад: Матица Српска.
- Ераковић, Р. (2015). Град као позорница космогонијског сукоба светлости и таме. У К. Маринковић. *Плач Рахили*. Нови Сад: Матица српска.
- Кољевић, Н. (2011). *Шекспир трагичар. Андрићево ремек-дело*. Београд: Службени гласник.
- Павић, М. (1991). *Историја српске књижевности 4. Предромантизам*. Београд: Досје – Научна књига.
- Pul, E. (2011). *Tragedija: sasvim kratak uvod*. Београд: Službeni glasnik.
- Христић, Ј. (2006). *Есеји о драми*. Београд: Српска књижевна задруга.

Fedor Marjanović

ELEMENTS OF TRAGEDY IN EPIC POEM *PLAČ RAHILI* BY KONSTANTIN MARINKOVIĆ

Summary

The paper will research elements of tragedy genre in epic poem *Plač Rahili ili izbijenije mladencev na poveljenje Iroda cara judejskago* by Konstantin Marinković. Dialogue form indicates the presence of drama elements, and its three-parted structure is complementary with Aristotle's division of tragedy's quantitative parts. The condensation of time and plot and organisation of theatrical space on vertical and horizontal line in epic poem are some of the characteristics of tragedy genre. Rachel and Herod, as representatives of two types of tragical hero, are structured as opposites to each other. Rachel is bearer of collective guilt, similar to Aeschylus, while Herod's guilt is individual. Many relations between Shakespeare's *Macbeth* and Herod's character will be analysed.