

Данка Микарић

## ЕПСКИ ЕЛЕМЕНТИ У ДРАМИ МАСКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

*Вишеслојности ирисуси́ва епских елемената у Маски*

У разоткривању елемената епског и начина њиховог појављивања и обликовања у Црњанској драми *Маска*, ваљало би поћи од њеног речитог жанровског одређења као *поетичне комедије*. Премда Мирјана Миочиновић истиче да је први део ове Црњанске жанровске одреднице условљен формом стиха којом је дело обликовано, те да је други део одабран као одређење егзистенцијалног, а не теоријског значења<sup>1</sup>, ми бисмо додали да је *Маска* одређена као *поетична* не само због своје стиховане форме, већ и због идејног слоја текста, у којем назиремо трагове суматраистичког, лирског погледа на свет, тако својственог Црњанском. Овакво морфолошко и стилско категорисање *Маске* веома сужава простор за евентуално препознавање и потоње разматрање епских елемената у њој. Уситњавањем и усложњавањем жанровског одређења ове драме синтагмом *поетична комедија*, јасно је предочено да је Црњански, и када је драмски стваралац, али и у другим формама свог књижевног испољавања, какве су роман или путопис, увек, и пре свега, песник, поета, лирик, етериста, из чијег пера незадрживо куља та неспутана, ослобођена суматраистичка енергија, дајући боју и оном епском што се затекло, усложњавајући га, проблематизујући га, релативизујући га и трансформишући га у један нови квалитет и један нови естетски и уметнички доживљај, који није могуће свести на до тада познате, традиционалне обрасце епског. Узимајући у обзир читав Црњансков опус, а ослањајући се на књижевно-

<sup>1</sup> Наведено према: Петар Марјановић: „Поетична комедија раног експресионизма”, у: *Српски драмски писци XX века*, Нови Сад, Матица српска, Академија уметности, Београд, Факултет драмских уметности, 1997. година, стр. 79.

теоријски став Емила Штајгера да лирика, епика и драма, свака на свој начин, представљају основне људске могућности језичког изражавања, недвосмислено закључујемо да Црњански није померао границе само у погледу жанрова, долазећи тако до разноврсних хибридних форми, већ је одбацивао каноне и када је реч о књижевним родовима, јер је преплитао и умрежавао најразноврсније мисаоне, емоционалне и стилске нијансе. Развијајући даље своја схватања о књижевним родовима, Штајгер истиче да је у темељу сваког од три рода одређени стил: *Лирском стиљу припада одређени склад између звука речи и њиховог значења; лирика се у неку руку приближава музици и њена је основна одлика такав начин изражавања у којем нестичу разлике између појединца и света, између споља и изнутра, између субјективног и објективног, између ја и не-ја. Епизици припада објективност и ширина приповедања које свој смисао и своју сврху налази у описивању чиставог једног света, док се драма заснива на сукобу између одређених ставова појединца, или сукобу између онога што јест и оно што треба да буде.*<sup>2</sup> У вези са цитираним Штајгеровим схватањем, Солар износи закључак да ова, и сродне теорије књижевних родова, отварају могућност класификовања укупног књижевног стваралаштва према наведеним родовима, при том не намећући нужност припадања једног књижевног дела само једном књижевном роду, већ допуштајући да једно књижевно остварење обједини два, па чак и сва три темељна облика књижевног изражавања.

Чини се онда да су Црњанскова дела ширином свог захвата парадигматична за појаву успешног и ефектног сустицања и обједињавања сва три темељна облика књижевног изражавања унутар једног књижевног остварења, те да је Црњански истински стваралачки изазов пронашао најпре у стварању креативног поља за суживот сва три књижевна рода у оквирима једног дела, а потом и у померању жанровских граница и стварању нових, аутентичних облика, спонтано изнедрених, инспирисаних идејним и стилским захтевима новог књижевног таласа и нове осећајности коју је он донео. Треба рећи и то да на жанровски статус његових дела и њихову родну припадност у знатној мери утиче ритам полусна који представља дословну рефлексију уметникових мисли и осећања, а чијем је диктату Црњански у потпуности подредио своје књижевно-уметничко стварање, сматрајући га врхунцем израза. Отуда оно препознатљиво меандрирање Црњансково у естетици, стилу, као и у типу осећајности, отуда жанровска помереност његових дела у односу на традиционалне оквире, отуда потискивање, па чак и занемаривање разграничавања принципа

<sup>2</sup> Наведено према: Миливој Солар: *Теорија књижевности*, Школска књига, Загреб, 2001. година, стр. 133.

лирског и епског, уз очити манир да лирско ипак односи превласт. Ако пођемо од претпоставке да је могуће градирати степен лирског, односно уочити разлике између најфинијих нијанси лирског у изразу и стилу, онда можемо рећи да код Црњанског налазимо изворну, чисту лирику, оживљену понирањем у најдубље и најскривеније емотивне и мисаоне сфере бића. С друге стране, епски елементи, кад год и где год се назире, не постоје у сировом, изворном облику, већ су увек онеобичени и изнијансирани наглашеним присуством елемената лирског, па нам се намеће утисак о својеврсном премрежавању елемената епског доминантним лирским елементима. Црњански истиче да је лирски осећај најважнији, а управо њега смо изгубили. Он сматра да су нам лирике препуне драмских, епских, дидактичких отпадака. Не осећамо више да је ритам *унушрашња*, а не *сиољашња ствар*. Прецењивање форме, које је тако често од ренесансе наовамо, шкодило је највише развоју нових форми. Опирући се канонима и свим обзирима, Црњански је изнедрио нове морфолошке обрасце који у себи сједињују наизглед потпуно непомирљиве жанровске особености, с једне стране, и на први поглед прилично дисонантне емотивне и естетске нијансе, с друге стране. Тако код Црњанског откривамо поетичну комедију *Маска* или лирски роман са историјском основом, какав је *Дневник о Чарнојевићу*. У Црњанском стваралаштву је очит сустицај и уплив разнородних естетских и морфолошких елемената, што његово дело чини несвакидашње богатим и слојевитим. Стога елементе епског код Црњанског треба тражити и разматрати на више равни његовог дела. У самој драми *Маска* то ћемо учинити на структурној и идејно-тематској равни, као и на нивоу конципирања ликова овог драмског остварења.

### *Епски елементи структуре драме Маска*

Када разматрамо структурне елементе Црњанскове поетичне комедије *Маске*, а нарочито евентуално постојање епских елемената у грађењу ове драме, морамо имати на уму неизбежне књижевно-теоријске законитости компоновања драмског текста. Упркос преовлађујућем ставу позоришне критике да је *Маска* драма без истинске драмске напетости и упечатљивог драмског сукоба<sup>3</sup>, без оног што се очекује од једног драмског остварења, те да похвале заслужује искључиво због своје лирске снаге и брижљиво брушених лирских пасажа, не може се порећи Црњансково очигледно настојање, да као врстан познавалац

<sup>3</sup> Петар Марјановић: „Драмско дело Црњанског”, у: *Црњански и позориште*, Академија уметности, Нови Сад, 1995. године, стр. 53.

теорије драме и позоришне уметности, задовољи традиционалне оквири драмског текста. Неопходно је бити опрезан и удубљен како би се избегло поистовећивање традиционалних елемената структуре драмског текста са елементима епског стила и израза, до чега би сигурно дошло уколико бисмо епско посматрали површно и поједностављено, свдећи га у дефинисању на опозитну категорију лирском. Епски стил у бити јесте супротан лирском, али овакво упрошћено постављање полазних тачака у разоткривању епских елемената структуре *Маске*, сигурно би нас скренуло са исправног пута, нарочито када имамо у виду Црњанскову поетичку доследност и истрајност у *премрежавању*<sup>4</sup> својих дела лирским мотивима, изразом и стилем. Пођимо онда од најопштијих жанровских и спољашњих структурних обележја *Маске*. Представљање драмских актера, као и *писмо драмашурџу и равнашељу*, уобичајен су драмски инструментариј, неопходни структурни сегменти драмског текста. И док су учесници драмске радње представљени прилично схематизовано, чини се да је објашњење концепта драмске радње и сценске поставке дато неубичајено широко и детаљно, са очигледном намером постизања одређеног ефекта. Упадљиво је фокусирање и на најситније појединости, као и пишчево инсистирање на постизању што веродостојнијег описа: *Салон џенераличин увече, око 6 сати, у Бечу, пред њељаву среду 1851. Према гледаоцу џрдни прозори. Назире се Виен у снегу. Белведере. Карлскирхе. Пале Шварценберџ. Лево, сасвим најред, вратија у библиотеку. Десно сјааклени анире, кроз који се види сала за игру, џуна парова... Лево џрдно огледало, један ошоман џако џун свиле и јасиука, као да је из Хиљаду и једне ноћи џао у џај салон... На зидовима дубокозелене џајетје, џод засириј црним сомошом, на којем су извезене жуше, зелене руже... Друшиво је џуно смеха, фриволности и џрулости џосле револуције... Сви џоворе фразе, сви се журе, да сјлетикаре, да џиџају, да џоворе, да блисјају...*<sup>5</sup> Све помало подсећа на објективност и миметичност реалистичког прозног израза. Управо овде можемо назрети нешто од елемената епског у овом Црњанском делу, и то не у реалистичкој исцрпности и објективности описа, већ у његовој срачунатости на постизање ефекта у погледу дочаравања атмосфере и карактеризације ликова.

Трагајући за епским елементима у *Маски*, не смемо превидети специфичност пишчевог позиционирања унутар самог драмског текста. Приметан је очигледан отклон, својеврсно окретање од света који слика, као и његово недвосмислено и отворено дистанцирање од ак-

<sup>4</sup> Ана Гвозденовић, нав. дело, стр. 45.

<sup>5</sup> Милош Црњански: *Маска*, у: *Драме*, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966. година, стр. 10–11.

тера драмске радње и њиховог начина резоновања. Утисак је да приповедач чини благо померање и приближавање једино у вези са Бранковим ликом, те да само за њега има саосећања, симпатије, па и одобравања. То вероватно потиче отуда што је за Црњанског Бранко *свештеник лирски, архелирик*, парадигма етеризма и лирског принципа, па га уводи у драмски текст да кроз њега проговори, да се са њим поистовети, док у вези са осталим ликовима заузима позицију налик класичном наратору, који је ту да запази и наслика, да на известан начин посредује између књижевне стварности и њених протагониста, с једне стране, и публике, односно читалаца, с друге стране. Та пишчева изолована позиција и његово очито дистанцирање, суштинска су супротност оном карактеристичном лирском поистовећивању ја и не-ја, лирског субјекта и књижевне фикције, па сматрамо то несумњивим упливом епског стила у Црњанскову драму.

Трагајући даље за елементима епског у *Маски* морамо дотаћи питање фабуле, као кључног чиниоца приповедања, тиме и епског израза и стила. Одмах запажамо да се *Маска* не темељи на нарацији, иако је донета више као конвенционално испричана прича, него као драмско остварење са снажним драмским сукобом као упориштем. Дакле, нема фабуле у уобичајеном смислу низања догађаја иницираних каузалним везама. Прича је прилично разводњена и лабава, тако да нам се чини да не само што нема чврсте фабуле, већ нема ни очекиване измене драмских ситуација, као типичног обележја компоновања драмског текста. Фокус је овде само на једној драмској ситуацији, ситуацији бала под маскама, који можемо маркирати као својеврсну *залеђену сцену*, из чијег оквира се издвајају једино лик Бранка, као дискретног весника будућег Црњансковог суматраизма и етеризма, а посебном намером писца и лик Генералице, али не као индивидуе, са јасно оцртаним особеностима, већ као парадигме маскирања и поимања живота као театра, са свим својим потенцијалним смисаоним контекстима. Ако пођемо од оцене о очигледном одсуству фабуле у њеном изворном значењу, као и од става да нема очекиване и истинске измене драмских ситуација које у себи носе нешто од традиционалне драмске напетости, те да се идејно-таматска нит плете око лика Генералице и љубавног троугла у чијем је центру она, онда без бојазни можемо тврдити да ову драму карактеришу честе реплике и својеврсне дигресије, што је упадљиви траг и препознатљиво обележје епског израза. Као иницијатори скретања пажње са основне драмске ситуације својим честим и тематски једносмерним дигресијама, појављују се патријарх Рајачић, заповедник Стратимировић, Даничић и Нако, као и барони Бах и Шалер, које одмах идентификујемо као носиоце епске атмосфере, а снажењу тог утиска нарочито до-

приносе њихова евоцирања историјских догађаја, као и славних и неславних војничких момената својих националних историја. Док Генералица тужи због своје изгубљене младости и пресахлих животних сокова, барон Шалер, без имало такта, реплицира: *Мене интјересује још само Аустрија и Балкан.*<sup>6</sup> Када Генералица, као лик изузетне доследности, наставља своју отужну, и прилично карикирану причу о љубави и угаслој младости, промену смера и тона приче доносе Даничић, Нако и Генерал:

Даничић: ...као на мајском сабору...  
као на мајском сабору.

Нако: Кошутј није крив...Не, није крив.

Даничић: Да, да су Руси на Индијском мору...

Нако: А да је Шулјикац остјао жив?

Генерал: Е, што је. *Napoleon le petit... monsieur Egalite.*  
Никад се у Цариграду са зајада неће ући.

Генералица: *Госјодо, расјтераћу вас све кући.*<sup>7</sup>

Закључујемо да су неретке дигресије и искорачења из главног идејно-тематског тока очигледни епски уплив. Треба истаћи и то да поменути дигресије обједињују елементе епског и као структурни чиниоци драмског текста, али и својим тематским усмерењем и начином и тоном свог артикулација. Њима се прича скреће са основног тока, било да се проговори о некој тривијалности свакодневице, било да неки од ликова доносе одјеке историјских догађаја, што такве реплике аутоматски категорише као епске елементе књижевног израза, како обликом, тако и садржајем.

Као препознатљиво обележје епског израза можемо истаћи започињање приче сценом речитом за тему на којој се темељи драмски текст, без развученог увода и припреме врхунца. Било да је реч о прозној или песничкој форми, епски стил у њима подразумева наше предзнање о представљеним догађајима и њиховим актерима, те је уобичајено одсуство увода и увођења читаоца право у средиште збивања. Карактеристичан почетак *in medias res* запажамо и у овој драми, па то можемо потцртати као елемент епског. Већ првом сценом предочене су теме љубавног троугла и пролазности живота и пропадљивости тела, а разоткривени су и њихови главни актери:

Глумица: *Снег. Све је од снега.*

*Ничега се не сећам из мога животиња радо, само њега.*

(тајац)

*Ђушчице. Ох, да, ви мислисте, све је ипак младо*

<sup>6</sup> Исто, стр. 22.

<sup>7</sup> Исто, стр. 32–33.

Као ви. Сваки дан мислим: умрећеће, ако наставиће овако...<sup>8</sup>

Ја сам Бахова. Али додирн'о  
ме није месец дана. Ја сам га исмејала.

Заљубиће се у баронесу. Има лејши сџас.<sup>9</sup>

Генералица: А он? Пољубио ми руку... Искочејка  
гледао ме чудно... сџара шејка. Али он је диван дечко...  
нико није чистџ,

џако свејао каракџер... *ein Idealist*

Но немој да се срдџш, Бебе...

никоџ, никоџ не волим џако као џебе.<sup>10</sup>

Важно је истаћи да се овакав почетак драме, *in medias res*, означава као епски елемент искључиво као композиционо, спољашње обележје текста, док у његовом садржинском слоју откривамо најаву лирских елемената Црњанскове суматраистичке поетике, у мањој или већој мери доследно примењене у читавом његовом опусу:

Глумица: Мени је досадно. Љубав? Ја сам жудна  
нечеџ ејџеричноџ, џлаџонскоџ, можда сам жедна  
среће, али мрзим љубав и сџрасџ.<sup>11</sup>

Чезаре: Како каже Бранко? Умреџи рано,  
џо није несреџино, ниџ' је џадно,  
не, џо је баџи часџ.<sup>12</sup>

Дакле, Црњански остварује очигладан суживот епских и лирских елемената, и то епских карактеристика на структурном плану, а лирских црта на нивоу смисла почетка своје драме. Паралелно и несметано примењује епски композициони поступак започињања приче, уводећи при том понешто од идеја суматраизма, изражених лирском лексиком: жудња за етеричним, платонским, за срећом...

На крају разматрања епских елемената структуре Црњанскове драме *Маска*, запажамо честа понављања мисли, па и читавих пасаж, која се, узимајући у обзир основе књижевне теорије, могу протумачити као традиционално епско формално обележје. Међутим, чини се да понављања у *Маски* не треба тумачити искључиво као спољашње структурне чиниоце, јер су она очигледно срачуната на ефекат на смисаоном плану, док је њихова улога у композицији драме готово занемарљива. И без понављања појединих пасаж, какво је, на пример, Генераличино константно, наметљиво вајкање за угаслом младошћу, структура драме не би била угрожена, док би се, са друге стране, изгу-

<sup>8</sup> Исто, стр. 13.

<sup>9</sup> Исто, стр. 14.

<sup>10</sup> Исто, стр. 18.

<sup>11</sup> Исто, стр. 14.

<sup>12</sup> Исто, стр. 15.

било доста од интензитета смисла поруке коју драма носи. Дакле, понављања нећемо означити као епске елементе, јер сматрамо да их не треба посматрати само као структурне елементе, већ као средство интензивирања смисла и нарочитог маркирања одређених идеја.

### *Епски елементи у идејно-темајском слоју Маске*

Чини се да идејно-темајска раван *Маске* представља најшире подручје трагања за епским моментима у овом Црњанском остварењу. Вероватно ће звучати парадоксално да идејно-темајски слој једног Црњанског дела, као уметника изразито лирске осећајности и осведоченог суматраисте, означимо као сферу густе концентрације епских елемената. Међутим, утисак је да је у овом свом делу и поред очигледних лирских пасажа и спорадичних суматраистичких мотива, Црњански најмање лирик, и најмање суматраиста, у поређењу са доминантном лирском обојеношћу остатка његовог опуса. Можда је то у вези са жанровским одређењем *Маске* као комедије, која својим формалним ограничењима сужава простор за евентуалне шире лирске замахе, а можда је реч о несигурности и неодлучности Црњанског у време стварања *Маске*, на почетку свог књижевног развоја, али и као зачетника, односно претече једног новог књижевног таласа, због чега је своје поетичке замисли у *Маски* овлаш скицирао, дајући их тек у повоју и најављујући поетичку линију којом ће све сигурније ићи у наставку свог књижевног пута.

Пођимо од Црњанскове идеје да централну ситуацију бала под маскама онеобичи и усложни смештајући је у прошлост, доводећи је у најужу везу са одабраним историјским раздобљем и оновременим збивањима. Радња се догађа 1851. године, три године после снажних револуционарних потреса у Хабсбуршкој монархији, док се одједи тих догађаја и особености живота епохе осећају у дигресијама и репликама које су интегрални део драмског ткива, иако без суштинског значаја за два основна сижејна тока драме, од којих један, онај општији, прати бал под маскама, док је други усмерен на тему љубавног троугла. Почетна замисао бала под маскама додатно се компликује чињеницом да су протагонисти историјске личности, уведене у књижевну стварност драме из различитих, иако блиских временских равни, као и са различитих географских подручја, а у објективној стварности повезане револуционарним покретом Срба у Угарској 1848. године, иако помињане историјске околности за драму немају суштински значај. Дакле, довођењем у исту раван неколико историјских личности, чије релације у објективној стварности немају значај за суге-



рисану тему драме, Црњански заправо релативизује и време и простор, настојећи да изведе глобалну метафору.

Закључујемо да су историјски догађаји и личности, као традиционални епски инструментариј, интегрисани у драмски текст не као фактор условљавања, нити као чинилац који се одлучујуће рефлектује на драмски ток, већ се појављују само као оквир, што је у значајном делу Црњансковог опуса уобичајен поступак релативизовања времена, и развијања једног од темељних Црњанских поетичких начела према којем је време колебљива категорија, што за Црњанског значи да је у сваком времену и у свим околностима битан увек и једино човек, појединац, са увек истом својом упитаношћу, мислима и осећањима. Поткрепљење за овакво Црњансково поимање философске категорије времена проналазимо у Бергсоновом учењу о времену које је утемељено на уверењу да време није аналогно простору, као и да време није без квалитета, већ оно једноликости простора супротставља људски интензитет доживљавања и своју динамику. Бергсон сматра да је време она бескрајна трака између прошлости и будућности, између сећања и ишчекивања, а говори и о времену у нама када се у тренутку сазнања испреплићу прошлост, садашњост и будућност без икаквих могућности граница и прелаза.<sup>13</sup> Идентичну употребу историје као оквира који функционише као средство остваривања Црњанске поетичке замисли о релативности феномена времена и позиционирању појединца у односу на време, приметимо и у другим његовим делима, а посебно у романима *Дневник о Чарнојевићу*, *Сеобе* и *Роману о Лондону*. Ма који одабрани моменат историјске стварности појављује се увек само као оквир, позадина, а из сваке од тих стварности увек извире само једна универзална истина о човеку, а Црњански једино њој признаје смисао и значај.

Утисак да је парадоксално у идејно-тематском слоју Црњансковог дела, као ствараоца доминантно лирског сензибилитета, тражити елементе епског, развејава чињеница да је пишчева пажња у овој драми усмерена на разоткривање ситуације бала под маскама, што, посматрано шире, значи да је фокус померен са појединачног, индивидуалног, као средишње Црњанске сфере интересовања, на колективно, опште, што представља једно од примарних обележја епског стила. Утисак који нас преплављује у вези са овом Црњанском драмом јесте да смо присуствовали залеђеној, групној сцени бала под маскама, иако је евидентно смењивање сцена, њихових актера и дијалога. Према поједини ликови освајају више простора и у извесној мери успевају да се издвоје из групе и наметну као индивидуе, чини се да је

<sup>13</sup> Зоран Константиновић: *Експресионизам*, Обод, Цетиње, 1967. година, стр. 17.

пажња Црњанског фокусирана на колективно, опште, те да је допустио да индивидуална својства пробију само уколико су синхрона са представом колективитета. Ова Црњанскова заинтересованост за целину и концентрисаност на општи план, последице су његовог настојања да изведе глобалну метафору о човековом животу, што Зоран Константиновић истиче као један од основних поетичких захтева експресионистичке драме: *Различитије модификације експресионистичке драме уливају се у исти циљ: у прейород човеков као истински људско биће. Експресионистичка драма није желела да психологизира, већ најнепосреднији израз душевних збивања тражи у ономе што је типично и симболично, у радњи сведеној крајњом концентрацијом на оно што је суштински и у лику који се у великој мери лишава своје индивидуалности да би се открило искључиво оно што је дубоко људски. Човек је заробљеник стварности, окован је оковима креативног и он због тога пада.*<sup>14</sup> Примећујемо, међутим, да Црњански, иако користи, срачуна-то или не, нека од средстава својствених епском стилу и изразу, какво је, на пример, позиционирање приповедача као посредника, или низање дигресија којима се чини искорак из основног драмског тока, као и загладаност у колективно, а не индивидуално, ипак настоји и успева да драмски текст прожме и понеким класично суматраистичким мотивом. Већ на најширем идејно-тематском плану ове драме откривамо наговештај будућег Црњансковог суматраизма, и то у мотиву маске и идеји маскирања, скривања, у којој препознајемо широк мисаони потенцијал: израз потребе за дистанцирањем од објективне стварности, од властите егзистенције, али и потребе за удвајањем идентитета. Испод типично епске загладаности у колективно, у једну општу, широку слику, као суштина провирује симболика врло блиска концепту суматраизма. Ова потреба извире из најдубљих мисаоних и емоционалних сфера бића, те је израз његове суштине, па је помало парадоксално што се зарад њеног задовољења прибегава обмани, па и самообмани, односно привидном решавању проблема, његовом маскирању. Чини се онда да је тиме предочена човекова егзистенцијална безизлазност. Истакнимо још и то да мотив маске и маскирања сублимира идеју физичког одвајања од света, као својеврсни заклон или ограда, што је очито одступање од семантике и лексике Црњансковог суматраизма, који излаз проналази у сферама облака, сновиђења, у просторима ирационалног и метафизичког, у бегу и трагању, а не у скривању. Можда управо у естетском и лексичком смислу назиремо основу за преиспитивања мотива маске у вези са његовим евентуалним одређењем као изворно суматраистичког мотива, али је

<sup>14</sup> Исто, стр. 28.

недвосмислено да се њиме сугерише потреба дистанцирања од стварности, као и немирења са ограниченошћу властите егзистенције, што смисаоно кореспондира са идејом удвајања идентитета Петра Рајића у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу*. Говорећи о јунаку *Дневника о Чарнојевићу*, Петар Цацић истиче његову двојност. Петар Рајић је реална личност, док је други, Чарнојевић, стално присутна сен, харлекин живота што јури пространствима за увек плавим небом, за утешним водама, за лудом вером *да је све у вези*, да све има одјек.<sup>15</sup> Ту жудњу бега у непознато и далеко, запажамо и код јунака *Маске*. Трагајући за суматраистичким мотивима у *Маски*, Петар Марјановић истиче оне најаутентичније, од којих ми издвајамо неколико. Парадигматичан је Чезареов позив Глумици у бег: *Нећемо чуши ни коње како језде... очи ће нам биши пуне суза... а ви завејана дрхтаћете кад нам прејречи пун каква смрзнућа зрана...*<sup>16</sup> Још је упечатљивије Бранково трагање и жеља да се открије смисао универзума: *Ја вијам облаке... Једни вичу идеализам, други комунизам, а ја: етеризам... Видише, ипак, ја верујем, нејасно, када хоћу, негде далеко из моје душе, из мога здравља, све шито ја пожелим што се рађа.*<sup>17</sup>

Сагледавањем суматраистичких нити провучених кроз ткиво драмског текста, закључујемо да ниједан од уочених лирских мотива није дат у својој изворној чистоти и етеричности, јер су срачунато на-труњени благом иронијом, а њихов чист, изворни облик деформисан је карикирањем, што је у вези са жанровским захтевима комедије, која не трпи патетику и сладуњавост. Овде треба истаћи да је комедија са својим *реализмом* и фокусираношћу на свакодневни живот, сведен на баналности и оптерећен неком општом људском слабошћу и проблемима сагледаним у општељудској перспективи, веома блиска Црњанскомом поимању епског. Оно што је дубоко интимно, лично, индивидуализовано, Црњански поистовећује са естетиком лирског, док оно што је колективно, свакодневно, дато у широким, општим потезима, Црњански измешта у сфере епског. Закључујемо онда да већ сама форма *Маске*, срачуната, поред осталог, и на постизање одређеног друштвено-критичког ефекта, носи нешто од *реализма*, а тиме и од епског израза и стила, док лирским пасажима нужно одузима понешто од њихове изворности и чистоте.

<sup>15</sup> Петар Марјановић: *Црњански и позориште*, стр. 43.

<sup>16</sup> Милош Црњански: *Маска*, стр. 75.

<sup>17</sup> Исто, стр. 56.

### *Ејски елементи у конципирању ликова Маске*

Освртом на компоновање Црњанскове драме *Маска*, како формално, тако и идејно-тематско, запажамо да је жанровски образац комедије највише ограничења уметниковој имагинацији наметнуо управо у погледу концепта ликова. Супротно својој изразито лирској, хиперсензибилној природи уметника загледаног у најдубље мисаоне и емотивне сфере појединца, а противречно и начелном идејном усмерењу нове, експресионистичке поетике чији је весник био, Црњански у *Маски* избегава сваку дубљу индивидуализацију ликова и њихово карактерно профилисање, а инсистира на испољавању њихових типских црта, што је у најужој вези са жанровским одликама комедије. Мада експресионизам као књижевни правац поставља индивидуу, са свим њеним особеностима, на свим нивоима личности, у средиште свог интересовања, комедија као врста, па тако и сама експресионистичка комедија, избегава психологизацију и свих других литерарних поступака који би значили нијансирање карактера, већ настоји да своје протагонисте типизира, лиши их свих индивидуалних црта, те да њихову егзистенцију и упитаност уклопи у својеврсни образац општељудског постојања. Управо у Црњанској *Маски* откривамо галерију типских ликова, који, синтетишући особине колектива, губе специфичне, личне црте, удаљавајући се тако од естетике лирског, а приближавајући се епском обрасцу. Постављањем у исту идејну, временску и просторну раван појединаца из различитих друштвених слојева и сфера, Црњански разоткрива своју намеру укрупњавања плана, и на тематском нивоу, и на нивоу ликова, као и тежњу за потирањем индивидуалности и осветљавањем колективног и типског.

Већ самим окупљањем актера драме идејом бала под маскама, односно идејом њиховог маскирања, Црњански их лишава спољашњих личних црта и уклапа у једну општу слику. Насликана ситуација бала под маскама отвара простор за преиспитивање односа затвореног, односно приватног простора, и отвореног, односно јавног простора, одређеног као сфере епског. Смештени у салон, на бал под маскама, драмски актери су отргнути из оквира своје приватности, али посматрањем ликова на ширем плану, на нивоу колективитета, почетна идеја о њиховој изложености и измештености у сферу јавног, као потенцијалном епском моменту, бива пољуљана. Чини се да су самим њиховим окупљањем и ситуацијом маскирања, а тиме и њиховим изједначавањем и приближавањем, ликови организовани у својеврсни нови, властити, заједнички микрокосмос, који представља модификацију првобитног облика сфере приватног. Као да су из сфере *индивидуалног* приватног измешени у сферу *колективног* приватног,

опет затвореног и изолованог у односу на спољашње окружење. У уводном писму *драматургу и равнајтељу* ликови су најпре представљени уопштено, као колектив, широким и прилично уопштеним описом, у смислу одсуства индивидуализације, али је дати опис информативан, сликовит и сугестиван кад је реч о општој представи насликане дружине: *Друштво је пуно смеха, фриволности и ирулости после револуције. Toute Vienne. Сви говоре фразе, сви се журе, да сликешкаре, да ишају, да говоре, да блистају. Сви су мало пијани, неки скидају маску, па је оти сављају. Даме су вишке, полуголе, сирасне, воле само себе. Мушки су одушевљени, лаког карактера, нервозни. Генерали и официри нису надути и смешни као на сликама из онога доба, него шужни и уморни.*<sup>18</sup> Следећи књижевно-теоријски постулат да епски јунак није миметичан, као и да суштина његовог сликања није у подражавању стварног гледања јунака, истичемо да широк уводни опис атмосфере и ликова, појединачни и колективни, није у функцији телесних већ духовних портрета јунака, па суштина датог детаљног описа није подражавалачка.<sup>19</sup> Он је, заправо, инструмент карактеризације драмских актера, и сликаног друштва у целини. Та функционалност миметичног описа, али не у смислу објективног сликања појавне стварност, како је то природно реализму као уметничком правцу, већ у смислу унутрашњег портретисања ликова њиховим спољашњим особеностима, може се означити као епски елемент Црњансковог концепта ликова. Тек након ове укрупњене и опште слике, Црњански приступа појединачном представљању одабраних ликова, не нарочито детаљном и без психологизирања, већ концентрисаном на неке њихове спољашње карактеристике, углавном у одевању и понашању.

Дакле, Црњански је ситуацију бала под маскама инструментализовао, учинивши је средством спољашњег типизирања и изједначавања ликова, заклањањем њихових спољашњих специфичности. Под маскама су сви исти. С друге стране, Црњански додатно типизира ликове додељујући им одређене говорне секвенце и гестове, али не оне које би их афирмисали као снажне индивидуалности, већ само оне

<sup>18</sup> Исто, стр. 10–11.

<sup>19</sup> Драгана Вукићевић: „Реалистичка приповетка и епска слика света”, у: *Писмо и прича*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2006. година, стр. 102.

Говорећи о конципирању епског јунака, Драгана Вукићевић у овој својој студији истиче следеће: *Епски јунак није миметичан будући да је у његовом обликовању казивач руковођен сценом а не стварним гледањем лика, шј. подражавањем стварног гледања јунака. По начину како се ствара, епски јунак подсећа на средњовековне... Као што у средњовековним портретима елементи физичког нису у функцији телесног већ духовног портрета јунака, тако и у епској песми елементи физичког нису у функцији миметичког – они нам не говоре како јунак изгледа већ колико је нпр. јак, господствен.*

који их профилишу као носиоце типских особина одређених друштвених карактера. Запажамо, такође, да нема њихове ангажованости у својеврсној акцији или догађају, у којем би се испољили и који би постао одлучујући чинилац њихове карактеризације. Дакле, бележимо *више декларативности уместо активности јунака*<sup>20</sup>, што можемо истаћи као још једну епску црту обликовања ликова *Маске*.

Тако је Генералица насликана као бечка аристократкиња, бестидног и нападног понашања, мотивисаног углавном њеном опсесијом губитком младости, неумитном пролазношћу живота и неизбежним старењем. Она је некадашња кокета, истрајна у немирењу са чињеницом усахнућа младости и лепоте, те су њени иступи неретко тривијални и гротескни. Ограничених је схватања и интересовања, опхрвана досадом и незаинтересованошћу, и као таква, типичан је представник свог друштвеног слоја. Ту је и млада Глумица, површна, такође кокетна, свесна своје младости и лепоте, којом заводи и поиграва се, хендикепирана неспособношћу да искрено воли. Утисак је да је приповедач, сликајући Генералицу и Глумицу, заправо развијао један карактер, тип кокетне, површне и бестидне жене, удвајајући га и двоструко га осветљавајући, сликајући је у младости, кроз лик Глумице, а онда и у старости, ликом Генералице. Условљен књижевно-теоријским законитостима комедије као форме, Црњански инсистира на типским цртама ликова, приближавајући се манирима епског стила, у чијем духу је и пројектовање атмосфере и односа насликаног времена и окружења, као и спонтано преузимање улоге посредног друштвеног критичара. У том смислу треба скренути пажњу на вешто изведено и луцидно смишљено увођење истакнутих Срба, актера оновремених историјских догађаја, тек посредно везаних за саму драмску причу. Појављивање српских представника у *Маски*, иако имају статус споредних ликова, чије одсуство не би угрозило развијање основне идејно-тематске линије, вишеструко је функционално, најпре у вези са њиховом улогом у Генераличином потпунијем моралном и психолошком портретисању, али и у осветљавању оновремених друштвених односа, чиме се драмском писцу отвара пут за улогу критичара социјалне патологије. Црњански инсистира на томе да су

<sup>20</sup> Исто, стр. 93–94.

Говорећи о реалистичкој приповеци и епској слици света, Драгана Вукићевић истиче следеће: *Баласт епског (неприлагођеног неепским структурама) праићиће српску књижевност током целе друге половине XIX века. Нефункционалне епске рејтардације, дисресивне композиције, декларативности уместо активности јунака понављаће се као формални рецидиви старијих жанрова чак и у делима која су преиштовала да буду реалистичке драме*. Истичемо да се став о доминацији декларативности јунака у односу на њихову активност, маркираном као епском моменту, може применити и на Црњансково обликовање ликова у *Маски*.

Срби другачији од остатка насликаног друштва, па је ствари поставио тако да остали драмски актери према њима имају специфичан, измењен однос. Према Србима се постављају супериорно, каткад и са благим презиром и недостатком уважавања, па чак и Генералица, која свима прилази површно, са монотонијом и меланхолијом узрокованом личним незадовољством, отворено прокоментарише *да су јој досадили ови Срби*, и то зато што нико није показао интересовање и отвореност за њену бесрамну и гротескну наметљивост. Идеја Петра Марјановића да Србе на маскенбалу треба посматрати групно, као целину, због чега њихово појављивање на сцени дефинише синтаксичком конструкцијом *Срби у салону*, чини се потпуно оправдана и утемељена, с обзиром на чињеницу да њихово иступање и додељене им говорне секвенце обележава, уз ситна одступања, очигледна тематска једносмерност и фокусираност на оновремене догађаје српске историје. Иступајући најчешће са недовршеним и успутним репликама везаним за догађаје српске историје, они ремете главни сужејни ток, чији су лајтмотиви пролазност младости и живота. То што њихове реплике углавном остају без одговора и одјека сликовито говори о њиховој позицији у бечком окружењу. Напослетку, иако су *Срби у салону* уведени у драмски ток сврховито, поред осталог и зарад употпуњавања представе Генераличиног лика, која у свакоме види прилику за флерт, они већ самом својом појавом и контекстом из којег су пренесени у стварност књижевног дела, а нарочито садржајем својих говорних секвенци, доносе нешто од атмосфере епског. Својеврсни, могући укрштај лирског и епског принципа назире се једино у вези са Бранковим ликом, специфично замишљеним и обликованим. Већ у уводном *писму драматургу и равнајшељу*, упознајући нас са драмском радњом и њеним актерима, приповедач се позиционира у односу на само драмско збивање и његове протагонисте, а очито дистанцирање према свету који слика, као несумњиво обележје епског стила, превазиђено је једино у вези са Бранковим ликом. Преузимајући улогу посредника између књижевних ликова и читалаца, а избегавајући поистовећивање, приповедач остварује оштру поларизацију између личног и колективног, субјективног и објективног, а напослетку и између лирског и епског. Тако се приповедач позиционира у стварности дела, користећи то као посредан, али ефектан начин да изнесе своје ставове и поруке, да поентира. Јасна је, иако суптилно спроведена, пишчева тенденција да истакне фриволност, неукус, извештаченост и бедастоћу представљене средине, интензивирајући неретко такве њене квалификације карикирањем и иронијом, али је очит и потпун заокрет и промена тона када је реч о сликању Бранковог лика. Само једна изречена реченица о Бранку у уводном поглављу најављује и разоткрива приповедачеву симпатију и

саосећање са Бранком, као и настојање да га уздигне из опште трулежи коју слика: *Бранко је сав у црном, али нема сувише дућу косу и лејши је но у Карловцима.*<sup>21</sup> Овим је предочена и индиректно похваљена Бранкова умереност, елеганција и суптилност, насупротив претераности и неукусу окружења у којем се затекао. Његово појављивање на сцени припремљено је епизодама о њему, односно дијалозима ликова у којима је више пута помињан. Представљен је као тип занесењака, као осетљива, лирска природа, весник будућег Црњансковог суматраизма, који се надовезује на Бранков романтичарски тон, дајући му нови, дубљи, философски смисао. Противречност у његовом иступању назиремо можда једино када грчевито брани словенство и велича национални дух свог, српског народа, који би да прослави и уздигне у једном *ејосу стразином*. Овај епски тон делује противречно Бранковој лирској суштини, али не доводећи у питање доследност лика кроз који и сам Црњански проговара, Бранкове речи о словенству нећемо тумачити као класичан епски уплив, већ као одјек романтичарске занесености и опијености националним духом и хероиком, који у себи ипак чува понешто од естетике епског.

*Поетичком аутентичношћу ка превладавању канонизованих граница књижевних родова и врста*

Сумирајући запажања о Црњансковој драми *Маска*, а посебно о разматраним епским елементима у њој, закључујемо да је суштинска улога у њеном обликовању припала поетичким начелима комедије као књижевне врсте. Премда Црњански спада у ред писаца који су се опирали свакој врсти канона и шаблонизовању свог уметничког израза, комедија као књижевни жанр специфичних структурних одлика, али и специфичног мисаоног усмерења, наметнула је као нужне своје жанровске оквири. Форма комедије није усмерена на остваривање финог, лирског ткања у изразу, нити се, с друге стране, заноси остваривањем јасно детерминисаног и строгог епског тона. Њен циљ је друштвена критика, критичарски интонирана оцена једне друштвене појаве, дате ни лирски субјективно, нити епски објективно, већ по правилу насликане пренаглашено, карикирано, у највишем степену њене крајности. С тога, ни лирско, ни епско, у овој Црњансковој драми не појављују се у својој изворној чистоти, већ су у извесном смислу модификовани, каткад, чини се, и деформисани захтевима жанра какав је комедија и контекстом који она носи.

<sup>21</sup> Милош Црњански: *Маска*, стр. 11.



## ЛИТЕРАТУРА

### *Коришћена дела Милоша Црњанског*

Црњански, Милош: *Драме, Маска, Конак, Тесла*, Сабрана дела, књига 9, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966

Црњански, Милош: *Лирика*, избор и предговор Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1968

Црњански, Милош: *Есеји*, Сабрана дела Милоша Црњанског, књига 10, Просвета, Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966

Црњански, Милош: *Дневник о Чарнојевићу*, Сабрана дела Милоша Црњанског, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966

Црњански, Милош: *Сеобе I*, Сабрана дела Милоша Црњанског, књига прва, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966

Црњански, Милош: *Сеобе II*, Сабрана дела Милоша Црњанског, књига друга, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966

Црњански, Милош: *Сеобе III*, Сабрана дела Милоша Црњанског, књига трећа, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, 1966

Црњански, Милош: *Роман о Лондону*, НИН, ЗУНС, Београд, 2004

### *Литература о Милошу Црњанском*

Јаћимовић, Слађана: „Чудна књига и врхунац сложеног жанровског модела, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*”, 2009. год., књ. 57, св. 2, стр. 331–366

Раичевић, Горана: „Есеји Милоша Црњанског: интертекстуалност као кључ интерпретације”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2003. год., књ. 51, св. 3, стр. 675–683

Раичевић, Горана: *Програмски есеји Милоша Црњанског*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*”, 2004. год, књ. 52, св. 2, стр. 263–306

Миљивој, Сребро: „Визија историје и трагање за обећаном земљом”, у: *Свеске*, 2009. год., год. 20, бр. 92, стр. 88–97

Миљивој, Сребро: „У знаку случаја комедијанта”, у: *Летопис Матице српске*, 2006. год., год. 182, књ. 478, св. 3, стр. 369–382

Живанчевић, Нина: „Црњански – велики метафизичар”, у: *Свеске*, 1997. год., год. 9, бр. 38, стр. 237–243

Гвозденовић, Ана: *Облаци, шкољке, шраве*, Народна библиотека *Стефан Првовенчани*, Краљево, 2009.

*Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд, 2005

Марјановић, Петар: *Црњански и његово дело*, Академија уметности, Нови Сад, 1995

Цацић, Петар: *Повлашћени његови Милоша Црњанског*, Просвета, Београд, 1993

Ломпар, Мило: *Црњански и Мефисто*, Филип Вишњић, Београд, 2000

Велмар-Јанковић, Светлана: *Изабраници*, Стубови културе, Београд, 2005

Марјановић, Петар: *Српски драмски писци XX столећа*, Нови Сад, Матица српска, Академија уметности, Београд: Факултет драмских уметности, 1997

Миљосевић, Никола: *Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског, Зиданица на песку*, 1978

Глушчевић, Зоран: *Роман једног нација, Књижевност и ритуали*, 1998

Петковић, Новица: *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, 1996

Јеремић, Љубиша: *Проза новог свила*, Просвета, Београд, 1976. год., стр. 43–84

Ђорђевић, Татјана: *Драмска свест Милоша Црњанског*, [www.drama.co.rs](http://www.drama.co.rs)

Миљосевић, Мирјана: *Драма између два рата*, Нолит, Београд, 1987

- Општа теоријска лијераура*  
Константиновић, Зоран: *Експресионизам*, Обод, Цетиње, 1967  
Енциклопедијски лексикон *Мозаик знања – Историја*, Интерпрес, Београд, 1970  
Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004  
Поповић, Тања: *Речник књижевних термина*, Логос арт, Београд, 2007  
Димитријевић, Радмило: *Теорија књижевности*, Вук Караџић, Београд, 1968, стр. 5–217.  
Маркјевич, Хенрик: *Наука о књижевности*, Нолит, Београд, 1974, стр. 121–149.  
Винавер, Станислав: „Манифест експресионистичке школе”, у: *Громобран свемира*, издање Свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга, Београд, 1921, стр. 3–28.  
Вучковић, Радован: *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1982  
*Књижевни родови и врсте – теорија и историја*, уредник Милослав Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990  
Флакер, Александар: *Стилске формације*, Либер, Загреб, 1976  
Шутић, Милослав: *Лирика и лирско*, Институт за књижевност и уметност, Београд, Ново дело, 1987  
Брајовић, Тихомир: *Поетика жанра*, Народна књига – Алфа, Београд, 1995  
Вукићевић, Драгана: *Писмо и прича*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2006