

Софија Д. ФИЛИПОВ РАДУЛОВИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 8. 1. 2024.  
Прихваћен: 29. 2. 2024.

## ШТА ЈЕ КОМИЧНО У ПОЕТИЧНОЈ КОМЕДИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ?

У овом раду ће бити речи о првој драми Милоша Црњанског, која је поднасловом одређена као поетична комедија. Кроз тумачење простора и времена у овој драми, отвара се питање поларитета онога што је приказано у драми, али и на сцени, и онога што је ван сцене, а представља својеврсни продужетак драмског света. Тако се поред основног тока драме, *Генераличине драме*, открива и *Историја*, као подједнако значајан слој *Маске*, а нарочито се истиче то како се Срби понашају у салону. У том контексту, преиспитује се, одређено на индивидуалном и историјском плану, питање смисла и оспољавање бесмисла у драмској форми, као и то како се то односи према жанровском одређењу ове драме као комедије. Коначно, тумачи се статус *Маске* у оквиру пишчевог опуса и контексту српске драме 20. века.

**Кључне речи:** Милош Црњански, *Маска*, модерна драма, простор, време, огледало, иронија, историја, експресионизам, (хипер)модернизам.

Када је реч о великим и богатим опусима какав има Милош Црњански, јасно је да неће сви аспекти бити подједнако проучавани и цењени. Изузетни писци не само да, условно речено, *бришу* друге писце око себе и њихова дела већ се слични процеси дешавају и унутар њихових сопствених опуса, па ће тако *Друга књига Сеоба* дуго држати у сенци *Хиперборејце*, али и *Роман о Лондону*, док ће „Маска” остати иза *Дневника о Чарнојевићу* и *Лирике Итаке*. Иако се најпре појављује као драмски писац, овај део стваралаштва Црњанског и данас је у великој мери остављен по страни. Узрок се не може тражити у слабијој уметничкој вредности драма овог аутора већ пре у културноисторијским околностима где драма све више постаје „споредни” књижевни жанр, нарочито у односу на све заступљенији роман. Неког утицаја на то можда има и статус позоришта, јер ни позориште више нема положај и значај

---

\* sofija.filipov1@gmail.com

какав је имало у 18. и већем делу 19. века.<sup>1</sup> Црњански је тако између два светска рата пре познат као романописац и песник, па чак и путописац, него што је чувен са свога драмског стваралаштва, иако се не може тврдити да све оне епохалне промене и новине које уноси у своје романе, поезију и путописе није унео, на специфичан начин, и у своју прву драму. *Маска* показује зачетке особене поетике Милоша Црњанског, али и почетке (хипер)модернистичке, али и прецизније, експресионистичке драме у српској књижевности, те ово дело заправо заузима веома значајно место у развоју модерне драме.

На самом почетку драме писац даје све оно што је потребно за постављање сценографског, али и основно одређење драмског простора,<sup>2</sup> у свом „Писму драматургу и равнатељу”, да би метадискурс у наставку драме, све оно што припада дидаскалијама, и сам дијалог, касније био прилично сажет и елиптичан. Простор и време се на почетку прецизно дефинишу: „Салон генераличин увече, око 6 сати, у Бечу, пред пепељаву среду 1851.” (Црњански 2008: 11). У питању је, дакле, центар Царевине и повлашћен аристократски простор, *генераличин* салон, који није само простор одигравања радње, ако ће овде уопште има, него се у њему и његовом декору може видети карактеризација *догађања* у драми, али и саме јунакиње.<sup>3</sup> Салон је у стилу Луја XV, што би, заправо, био рококо, док има много ствари по *фантастичној* вољи генераличиној (в. Црњански 2008: 11). Рококо је стил који се одликује изузетном декоративношћу, веселошћу, али и лагодним односом према сензуалности и еротичности, што се процесом симболизације декора преноси и на ситуацију у салону и на њене актере. Уз то, *фантастична воља генераличина*, на коју се не може не гледати амбивалентно, види се у различитим оријенталним детаљима, који доприносе *фриволној* егзотичности салона.<sup>4</sup> Ако се уз то погледа и временско одређење ове драме: 1851. година, а касније и: „Друштво је пуно смеха, фиволности и трулости после револуције. *Toute Vienne*. Сви говоре фразе, сви се журе, да сплеткаре, да питају, да говоре, да блистају. Сви су мало пијани, неки скидају маске, па је опет стављају” (исто), види се да је реч о декадентним постреволуционарним временима. Међутим, да ли је овде реч само о тренутку о коме се говори? Јер, да јесте, могло би се рећи да је *Маска* грађанска драма, драмски жанр на прелазу између комедије и трагедије, који се развија у 18. веку (в. Павис 2004: 65), те се неретко поистивећује и са мелодрамом, што у контексту *Маске* не би било бесмислено уколико се погледа дијалектика између подналова и саме драме, односно питање шта је и да ли је уопште ишта у првој драми Милоша Црњанског *комично*. Па ипак, уколико се, пре свега, погледа оштра поларизација мушких и женских лико-

<sup>1</sup> О значају позоришта и његовој просветитељској улози видети монографију *Велико доба. Историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века* (Несторовић 2016).

<sup>2</sup> Исачаров театар дели на: архитектонски, сценографски и драмски (1989: 56–57).

<sup>3</sup> „Простор даје карактер ономе што се одиграва у њему, њиме и кроз њега” (Клоц 1995: 103).

<sup>4</sup> „[...] један отоман тако пун свиле и јастука, као да је из ’Хиљаду и једне ноћи’ пао у тај салон, тако мавријски плав, као да је украден из Алхамбре. На њему се двоје могу сакрити, толико је за њим цвећа, да се нико не види” (Исто).

ва<sup>5</sup>, а нарочито више пута апострофирана *мушка туга*, видеће се црте доба у којем ова драма настаје: период Првог светског рата<sup>6</sup>, као и поетичке одлике експресионизма. У контрасту према мушкој тузи истиче се женска телесност и страсност која мушкарца угрожава. Ово је специфична експресионистичка тема у којој се види велики удео ратних дешавања, јер ратне хипермодерне сензације (в. Црњански 1999: 20), између осталог, истичу и хипертрофирану телесност. То је нека врста парадоксалног одговора имагинације на гомиле мртвих *телеса* која су испуњавала фронтове, а самим тим и недостатак свих тих мртвих тела у животу који иде даље. Тај недостатак телесности, сазнање о једној епоси, поетички се може представити и оном врстом претеривања које истиче телесност. У мушкој, *војничкој*, перспективи угроженост живота и телесности се преноси на сваку врсту телесности, па и женску, те се оно што би био еротски доживљај претвара у танатични. Главни носилац страсти у *Маски* је свакако Генералица, која постаје нека врста фигуре женског Дон Жуана (в. Миоциновић 1975: 70), али и савремена Федра, иронизирана и лишена трагичког патоса. Међутим, лик Аде није у потпуности негативно конотиран, то се може уочити, пре свега, у њеном читању и лектури која се наводи, али и у једном детаљу који се односи на њен изглед: „Лепа је чудно, румене (не риђе) косе” (Црњански 2008: 12). Боја Генераличине косе, што нас може даље одвести ка поетици боја у експресионизму, па тако и овој драми<sup>7</sup>, наглашено је *румена*, што носи у себи својеврсну благод у експресивно-симболичком смислу. Румена ће, такође, постати кључна боја особене поетике Милоша Црњанског: суматраизма. Овај мали детаљ може указати на благу симпатију коју је аутор могао имати према својој јунакињи, иако у том тренутку суматраизам још увек не постоји као развијена поетичка школа, већ се пре може говорити о зачецима етеризма.<sup>8</sup> Зашто би аутор драме имао

<sup>5</sup> „Даме су витке, полуголе, страсне, воле само себе. Мушки су одушевљени, лакога карактера, нервозни генерали и официри нису надути и смешни као на сликама из онога доба, него тужни и уморни” (Црњански 2008: 11). Ивана Игњатов-Поповић говори о заоштреном поларитету између духа и тела у експресионизму: „Чежња за космичким висинама је често оличена у окренутости ка духовном у човеку. А везе између духа и тела, чулне и спиритуалне љубави, појављују се код експресиониста увек у заоштреним односима” (2009: 42). Начелно, у *Маски* жене представљају принцип тела, док истакнути мушки ликови (пре свега Бранко и донекле Чезар) представљају принцип духа.

<sup>6</sup> Иако је драма први пут штампана 1918. године, према пишевом сведочанству она је писана још 1914.

<sup>7</sup> У експресионизму боје добијају нарочит поетички значај. У драми *Маска* на више места се налази специфична употреба боја, која осим симболизацијске улоге, има и улогу карактеризације. Један од примера је Генераличина коса. Уколико се пак говори о декору салона, уочава се следећи опис: „На зидовима дубоко-зелене тапете, под застрт црним сомотом, на којем су извезене жуте, знатне руже” (Црњански 2008: 11). Све наведене боје имају негативно конотирану симболику: зелена је боја умора, црна смрти, док је жута боја пропадљивости. Занимљиво је да је жута боја у *Маски* употребљена у складу са својом традиционалном симболиком, док ће касније, нарочито у *Дневнику о Чарнојевићу*, постати боја утехе (в. Црњански 1996). Ово се може објаснити кроз аналогију са увелим лишћем, чија се увелост доводи у везу са неумитношћу пропадљивости. Прихватањем те неумитности досеже се својеврсно бестежинско, етеристичко, односно, суматраистичко стање. Поетика боја је један од аргумената зашто се може говорити макар о елементима експресионизма у *Маски*.

<sup>8</sup> „Црњански је етеристичке и суматраистичке ставове пропацирао у готово свим књижевним жанровима – песмама, романима, драмама и путописима, критикама и експлицитно пое-

овако амбивалентан однос према јунакињи? Она заиста јесте представница оне телесности од које се бег тражи у апстрактним, *етеричним*, даљинама, али у исто време, Ада тражи нешто више, нешто више од баналне свакодневице, што је суштински модернистичка тежња, која је приближава другим, *мушким*, јунацима Црњанских дела, од оних који трагају за Суматром, Србиом и Русијом, до онога који може постојати само тамо где се не може вратити, у Русији. Наизглед банална, Генералица је крајње парадоксална јунакиња, која тежи за нечим чистијим, *етеричнијим*, али константно даје само *телесне* одговоре. Њен трагички потенцијал бива цинички изневерен, и уколико се она посматра искључиво као деградирана Федра, основна тема могла би се свести на мелодраматску интригу, чији би симбол свакако била *маска*. Међутим, Ада и њена донжуановска страст су вишеструко иронизовани и доведени до гротеске, што је симболизовано фигуром костура обученог у свилено одело Пјероа (Црњански 2008: 11), типског јунака из комедије дел арте. Пјеро традиционално представља пораз мушкости, да би у каснијим епохама постао и лик пун ироније према жени и љубави, али и онај који је у дослуху са смрћу, што ће нарочито значајно бити у експресионизму, а бити доведено до крајњих консеквенци код Црњанског, где од Пјероа остаје само одело, и то на костуру.<sup>9</sup> Ова (хипер)модернистичка гротескна фигурација Пјероа-костура указује на дубљу симболичку димензију и иронички дестабилизује оно што се привидно издваја као основни ток ове драме – Генераличина страст, а нарочито њена инцестуозна љубав према Чезару, која, као што је већ речено, није у потпуности лишена амбивалентности, јер у њој има одређених етеричних тежњи (уп. Несторовић 2018б: 76–79), а нарочито не треба занемарити да се о таквој љубави, али на плану несвесног, може говорити и код Чезара, који се заљубљује у Мими, Генераличину двојницу. Међутим, ова интрига *маскирања*, заправо би била тек један вид илустрације основне теме, то јест (мело)драма у овој (хипер)модернистичкој драми. Као основна тема поставља се *немогућност правог сусрета* двају бића<sup>10</sup>, који се контрастира лакоћи телесног додира, што се може пратити од првог дијалога између Глумице и Чезара, у којем долази до јасне поларизације између те-

---

тичким текстовима – а враћао им се из различитих вредносних перспектива у свим фазама свога књижевног рада. Прве етеристичке ставове Црњански је приписао Бранку Радичевићу, транспонованом у позоришног јунака драме *Маска* из 1918. године” (Вранеш 2022: 61).

<sup>9</sup> „[...] овај традиционални тип симболизује пораз мушкости пред победничком женствености. У делима симболиста, међутим, Пјеро постаје личност равнодушна према жени, пуна ироније према њој и љубави, личност у дослуху са смрћу. Обући костур попут Пјероа као што је случај у *Маски*, или обратно, представити Пјероа као костур, то значи и визуелизовати значење које лик има: Пјеро и смрт, Пјеро-смрт, или ’једино добро јесте смрт’ (’Le seul bien c’est la mort’). Лик Пјероа који је у књижевности и сликарству не једном утваран, закробан, доведен је овде до крајњих консеквенци” (Миочиновић 1975: 66).

<sup>10</sup> Марта Фрајнд, донекле слично, основну тему не само *Маске* већ свих дела Милоша Црњанског формулише као *неспоразум са средином* (2019: 68). Међутим, запитаност над тиме како до другог бића једна је од кључних тема експресионизма, која се у контексту српске књижевности непосредно након Првог светског рата може пратити код Црњанског, али и код Андрића.

лесног и емотивног<sup>11</sup>, до завршнице између маскиране Генералице и Чезара, у којој ова идеја доживљава свој парадоксални врхунац.<sup>12</sup> На сцени на ово упућује, између осталог, алузија на салу „за игру”, пуну парова (Исто: 11), али и значај који се даје самом телу глумца. Иако почетком 20. века расте значај глумца<sup>13</sup>, ликови се празне значењем, као и њихове речи. Они су све мање прави субјекти драме, а све више постају *објекти сцене*, део *реквизитаријума*.<sup>14</sup> Они су, код Црњанског, марионете, *маске*, што, парадоксално, задатак глумца чини деликатнијим. За разлику од апострофираног тела, *сусрет у речима* нестаје и настаје сложена *какофонија* гласова, драмско, али и сценско *несусретање*:

СТРАТИМИРОВИЋ

Кнез Чевчин ми је писао једно писмо...

РАЈАЧИЋ (*избегава*)

Доведите и Нака. За ручак. Давно нисмо...

БАРОН ШАЛЕР (*пева нешто безобразно*)

БАРОНЕСА

... Где сте то чули?...

ГЕНЕРАЛ

Ми, од Мацара? Ми, од Мацара?

БАРОНЕСА

... у моју маму био је заљубљен Шопен

ЧЕЗАР

Шта ћете! Туга, то је мушка болест (Црњански 2008: 25).

Црњански у *Маски* приказује један од кључних проблема модерне драме, суштинско отуђење, а са њим и нестанак агонистичког дијалога као истинског драмског сусрета и основног драмског начела.<sup>15</sup> Уместо тога, јављају се нагомилани елиптични и неретко експресивни искази на које не постоји

<sup>11</sup> „Добро. Један пољубац. Но. Један загрљај. / Али што ви иштете: не могу, не могу. / Година дана, ево. Стан’те. Имам лепу ногу?” (Црњански 2008: 13).

<sup>12</sup> Генералица је свесна да је једини могући *сусрет* онај под маскама, иако самим тим, то није аутентичан сусрет двају бића. Пристајући на *маскирање*, она пристаје на искључиво еротски сусрет, иако све време Чезара издваја по јединственој *чистоти* (в. Исто: 16), и тиме губи сваку узвишеност и трагички потенцијал.

<sup>13</sup> „Задаћа глумца личи на задаћу онога ко седне за клавир и свира Шопена или Рахмаџинова” (Исто: 12). Свирати Шопена, а нарочито Рахмаџинова захтева велику виртуозност, што указује на сложеност глумачког задатка.

<sup>14</sup> “It is essential to realise that (mimetic) ‘space’ can include décor, props, costumes, and even **players’ bodies**, since they later can interact physically with other elements of the set [означила С. Ф. Р.]” (Исачаров 1989: 59).

<sup>15</sup> „Драма као целина је, коначно, дијалектичког порекла. Она не настаје захваљујући епском Ја које продира у дело, него постепеним укидањем међуљудске дијалектике, која у дијалогу постаје језик. И у том погледу је, дакле, дијалог носилац драме. Од могућности дијалога зависи могућност драме” (Сонди 2008: 44). Сонди, који се ослања на аристотеловско-хегеловско схватање порекла драме као дијалектичког, на прелазу из 19. у 20. век види време кризе драмске уметности (в. Исто, 70. и даље). Ова проблематика се у теоријском смислу може пратити између Сондија и Саразака, који пак овај период не види као период кризе драме већ као *почетак модерне драме* (Саразак 2015: 41; 178–179; 227–228, и др).

одговарајућа реплика, а који свој прави израз проналазе у стиху,<sup>16</sup> где се може запазити управо оно што Петар Марјановић назива изоштраним слухом за сценску реч и ритам Милоша Црњанског (1995: 57). Све ово сведочи о изузетној драмској сложености ове наизглед кратке и једноставне драме.

У бесмислу какофоније одјекује понегде и сама Историја, те се отвара питање драмског времена *Маске*. Наравно, већ је речено како је време у овој драми прецизно одређено, *пред пепељаву среду 1851. године* (Црњански 2008: 11), или на другом, месту, *Покладе* (Исто: 62), што није без значаја у контексту карневалске културе и самог *маскирања*. Но пажњу сада треба усмерити на саму годину, али и на све оне историјске прилике које се помињу у драми, где се поставља питање значаја онога што је изван саме сцене, односно, својеврсне драмске екстензије. Логман истиче значај онога што није приказано на самој сцени на свет који се приказује.<sup>17</sup> У том смислу се рађа и *поларитет*, за који наведени аутор казује како је једно од најзначајнијих драмских средстава (Исто: 48), између онога што је на самој сцени и онога чега на њој нема, али што ипак оставља свој *траг*<sup>18</sup> на драмску ситуацију. Оно што се налази на сцени јесте драма немогућег сусрета, оно што је изван сцене јесте Историја, која се тек понегде чује, али коју основни драмски ток покушава готово у потпуности да уклони са сцене.<sup>19</sup> Мирјана Миочиновић истиче: „Средина и основна ситуација (бал под маскама) у које је ситуирана та расправа, њена суштинска опречност са централном темом, колоквијални тон који смисао своди на фразу (‘Сви говоре фразе...’) своде Историју, и то врло интенционално, на оквир, на категорију без битног дејства и значења” (1975: 75). Али шта ако Историја није само интенционално сведена на категорију без битног значења већ се њено значење рађа управу ту, у њеном не-значењу? Историја, која се огледа<sup>20</sup> у основној теми *Маске*, није без значаја, она је *безначајна*, или боље – *бесмислена*. У том огледалу прелама се, дакле, још једна значајна тема *Маске*, или чак још једна драма у драми, а то је *драма једног национа*. Међутим, та драма коликогод наизглед прецизно датирана није само драма Срба у Аустријској царевини након Пролећа народа,

<sup>16</sup> „То инсистирање на дијалозима кратких реплика, и апсолутно искључивање монолога, лишило је драму дужих лирских дигресија, иначе тако честих у лирским драмама, у драми у стиху особито. Најдужи пасаж, најдужа говорна партија једне личности не прелази дужину од шеснаест стихова. У *Маски* се ништа не препричава, свака је дигресија елиптична. Треба нагласити да овде није реч о алузивном начину изражавања, типичном за симболистичку драму, на пример. У питању је само економичност израза, она елиптичност коју управу стих, када се вешто користи, допушта. И догодило се следеће: стих је, омогућивши сажимања, налажући их заправо, учинио конверзацију природнијом него што би она била да је текст писан у прози” (Миочиновић 1975: 82).

<sup>17</sup> „[...] the world-beyond may not be visible, but it may assume a vibrant, palpable existence strongly affecting the world we see [...]” (Логман 1981: 49).

<sup>18</sup> „Одиста је траг апсолутно извориште смисла уопће. Оно што ваља још једанпут рећи јест то, да не постоји апсолутно извориште смисла опћенито. Траг јест разлика која отвара појављивање и значење” (Дерида 1976: 87).

<sup>19</sup> „Господо, растераћу вас све кући” (Црњански 2008: 26).

<sup>20</sup> Огледало је такође један од реквизита на сцени, чија је симболизацијска улога изванредно значајна за целину драме. Огледални принцип се уочава од односа између јунака (Генералица и Мими, на пример) до структуре драме.

у њој постоје снажни трагови времена самог Црњанског, времена Великог рата, те у свом симболичком опсегу време *Маске* не обухвата само време у драми (1851), већ и време писања и објављивања (1914–1918). У том смислу *топос Срба у салону* постаје топос Срба у Аустријској / Аустроугарској царевини, *туђој земљи*. А какви су то Срби у салону? Они су сада у *моди* и носе *медаље*.<sup>21</sup> Могли су, дакле, да буду корисни када је требало, али су већ и досадили: „Ах, досадили су мени *diese deine Serben*, / и сви ти министри и жене и попови” (Црњански 2008: 20). Они су олош: „*La baggage du prince Mihail*. (За Србе)” (Исто: 31). Но, кључно, а непостављено питање ове драме, јесте питање *ослобођења*, које се да наслутити тек из речи са којима се појављује Даничић: „... као на мајском сабору... / као на мајском сабору” (Исто: 26). Слобода је неизговорљива као таква, јер ће између изневереног Мајског сабора и коначног ослобођења Срба из Војводине бити руптура која ће свој врхунац имати у Великом рату, најтрагичнијем месту *Срба, који се у салону понашају као и други* (в. Исто: 12).

За трагичким би се у *Маски* могло трагати можда најпре у овом народу и његовој судбини у салону, међутим салон, или царевина коју он метонимијски представља, место је где се Срби понашају као и други чак и онда када би морали бити другачији и када би морали да поставе кључна питања. У исто време, Срби се у салону могу само *понашати* као и други, што ће они, а ту Црњански не штеди свој (ауто)цинизам, често и чинити, али у салону никада неће бити то што нису – не-Срби, већ увек само *искривљени одраз у огледалу* онога што се у салону треба бити. Управо оваква иронија, али и цинизам, спречавају *драму једног национа* да постане *трагедија једног национа*, што уколико се посматра уз оно што се до сада називало основним током ове драме, Генераличину (мело)драму, уочава се *неоствареност* као поетичко начело. Тамо где би морало бити *трагичко* долази до ироничких и циничких прекида, те би уместо **драма у драми** тачније било рећи да је **Маска драма без драме**. На месту онога чега нема а чега би морало бити налазе се само маске, гротеске<sup>22</sup> – Генераличин мелодраматски сусрет под маском и Срби маскирани у друге, што потврђује бесмисао и на интимном и на историјском плану. Тамо где би се морао пронаћи смисао, драма препознаје празно место и урушава се у себе, као што се и жанровско одређење из поднаслова, *поетична комедија*, иронично односи према себи, те се не може рећи да је ишта у *Маски* комично<sup>23</sup>, али јесте *комедијантско*, што је један специфичан егзистенцијалан став, који ће Црњански на различите начине развијати кроз читав свој опус, а који је овде наговештен на самом почетку драме именовањем ликова као *комедијаната* (Црњански 2008: 9). Питање простора и времена у овој драми тако постаје суштински битно. *Маска* је одређена драмским временом које је привидно тек наговештено, али заправо

<sup>21</sup> „Сад смо у моди. Гинули смо. / Пре су били Чеси. Сад смо ми и Хрвати” (Црњански 2008: 21).

<sup>22</sup> Гротеска у модернизму ослања се на романтичарско поимање гротеске, те нема ренесансни препорађајући карактер (в. Бахтин 1978: 48; 55–56).

<sup>23</sup> У критици се на више места проблематизовало жанровско одређење *Маске* као комедије (в. Миочиновић 1975: 85; Игњатов-Поповић 2009: 52; Несторовић 2018а: 87; Фрајнд 2019: 83).

има есенцијалан значај. Постреволуционарна *трулост* салона тежи да читаочеву, односно, гледаочеву пажњу усмери на сферу приватног, на Генераличину интригу, али се кроз њу, не без цинизма, прелама и револуционарни пораз Срба из Угарске, слом захтева Мајске скупштине, који су били основа у каснијој борби за уједињење са Србијом, оствареном тек након Првог светског рата. У том временском процепу настаје ова гротеска, односно *комедија*, чије се значење проналази тек у *руптури*, *поларитету* између онога што је на сцени и драмске екстензије, то јест, онога чега на самој сцени нема, што значајно усложњава просторни аспект *Маске*, који сада није одређен само симболизациском функцијом декора, већ Генераличин салон у ком се Срби понашају као и други добија своју метонимијску екстензију и постаје простор Срба у Аустријској царевини, па био он кратка Српска Војводина, крунска земља Аустријске царевине, Војводство Србије и Тамишки Банат, Угарска или Аустроугарска, у којој ће бити и сам Црњански. Укрштањем овакве просторне и временске димензије *Маске* ствара се већ поменути хронотоп Срба у салону, чији је трагички потенцијал дисквалификован у овој драми, али који ће се на нивоу приповедачког несвесног остварити у једном другом делу Милоша Црњанског, у *Дневнику о Чарнојевићу* (в. Филипов Радуловић 2023).

Прва драма Милоша Црњанског показује се као изузетно комплексно дело, које заузима значајно место и у оквиру опуса самог писца, али и у оквирима српске драмске књижевности 20. века. Кроз њену основну тему, немогућност правог сусрета која се оспољава као немогућност сусрета двају бића, али и као немогућност сусрета Историје и смисла, бесмисао се открива као прикривени смисао ове драме. Она се тако остварује као драма без драме, а *дисконтинуитет* се потврђује као основно конститутивно начело, које уједно открива експресионистички карактер *Маске*, иако она не представља типичан облик експресионистичке драме (уп. Игњатов-Поповић 2009). Иако је ова драма Милоша Црњанског у својој форми још увек претежно ослоњена на натуралистичко-симболистичко драмско наслеђе (Исто, 41–42), садржи значајне експресионистичке елементе, који постепено трансформишу и саму форму драме, те би најисправније било *Маску* именовати свакако модерничком, или користећи термин самог Црњанског за књижевност након Првог светског рата, хипермодерничком драмом, али, сигурно, и раном драмом експресионизма.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Вранеш 2022: Б. Вранеш, Витез Тужног Лика, *Витезови модернизма. Витешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад: Академска књига, 57–96.
- Дерида 1976: J. Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: Veselin Masleša.



- Игњатов-Поповић 2009: И. Игњатов-Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми. У трагању за идентитетом*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Исачаров 1989: М. Issacharoff, *Discourse as Performance*, California: Stanford University Press.
- Клоц 1995: F. Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Београд: Lapis.
- Логман 1981: Logman, Stanley Vincent, *The Spatial Dimension of Theatre*, Baltimore: *Theatre Journal* XXXIII/1, 46–59.
- Марјановић 1995: П. Марјановић, *Црњански и позориште*, Нови Сад: Прометеј; Београд: Купола.
- Миочиновић 1975: М. Миочиновић, *Маска Милоша Црњанског, Есеји о драми*, Београд: Вук Караџић, 61–86.
- Несторовић 2016: З. Несторовић, *Велико доба. Историја развитка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, Београд: Klett.
- Несторовић 2018а: З. Несторовић, *Искуство романтизма: Маска Милоша Црњанског*, у: М. Вуксановић (ред.), *Дело Милоша Црњанског. Радови са округлог стола 12. IX 2018*, Нови Сад: САНУ / Огранак, 85–94.
- Несторовић 2018б: З. Несторовић, *Милош Црњански, драмски писац*, у: Д. Мршевић-Радовић, Б. Сувајџић (ред.), *Семинар српског језика, књижевности и културе: предавања, књ. 7*, Београд: Међународни славистички центар, 71–86.
- Павис 2004: P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti; Centar za dramsku umjetnost; Antibarbarus.
- Саразак 2015: Ž. Sarazak, *Poetika moderne drame. Od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Београд: Clio.
- Сонди 2008: П. Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus; Будућност.
- Филипов Радуловић 2023: С. Филипов Радуловић, *Где (ни)је Србија у Дневнику о Чарнојевићу*, у: Д. Бошковић, Ч. Николић (ред.), *Зборник радова са XVII међународног научног скупа: Српски језик, књижевност, уметност*. Књ. II, Србија: све што сте одувек желели да кажете о Србији, а нисте смели..., Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 251–259.
- Фрајнд 2019: М. Фрајнд, *Драмски говор Милоша Црњанског, Песници у позоришту. Погледи на српску међуратну драму*, Београд: Службени гласник, 63–108.
- Црњански 1996: М. Црњански, *Приповедна проза. Приче о мушком. Приповетке. Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског; БИГЗ; СКЗ; Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Објашњење „Суматре”, Есеји и чланци I. Књижевност. Уметност*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: Наш дом – Editions L'Age d'Homme, 18–23.
- Црњански 2008: М. Црњански *Драме. Маска. Конак. Тесла*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

Sofija D. Filipov Radulović

WHAT IS COMIC IN MILOŠ CRNJANSKI'S  
„POETIC COMEDY”

(Summary)

This paper discusses the first drama by Miloš Crnjanski, *The Mask*, defined by its subtitle as a poetic comedy. The question of the polarity of what is shown in the drama, but also on stage, and what is *offstage*, but an extension of the dramatic world, is raised by the interpretation of dramatic space and time. Thus, in addition to the basic course of the drama, *The Drama of Generalica*, *The History* is revealed as an equally important level of *The Mask*, and the behaviour of the Serbs in the salon is particularly highlighted. In this context, the question of meaning on an individual and historical level is re-examined, as well as the manifestation of nonsense in the dramatic form and how it relates to the genre definition of this drama as a comedy. Finally, the status of *The Mask* in the author's work and in the context of 20th century Serbian drama is interpreted.

**Key words:** Miloš Crnjanski, *The Mask*, modern drama, space, time, mirror, irony, History, expressionism, (hyper)modernism.