

Горан М. РАДОЊИЋ*
Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 3. 6. 2026.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

МАСКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ КАО ИСТОРИЈСКА ПОЛИТИЧКА ДРАМА И ЊЕНА ХИБРИДНОСТ

Драма *Маска* Милоша Црњанског одликује се хибридношћу на различитим нивоима, јер се укрштају гласови, перспективе и погледи на свијет. Прича је смјештена у вријеме карневала, који је направљен ради задовољства владајуће елите, док је осталима, прије свега Србима, намијењена не само подређена улога, него постају објекат поигравања и манипулације. Црњански је посегao за различитим алибијима да прикрије политичку и националну димензију драме. *Маска* је драма са историјском тематиком у којој је конкретно и контекстом одређено политичко значење кључно, али је дата под својеврсном маском драме о вјечној еротској жудњи отјеловљеној у дамама које заводе мушкарце и поигравају се њима.

Кључне ријечи: Милош Црњански, политичка драма, историјска драма, хибридност, карневал, алиби, еротска жудња.

Драму *Маска* Милош Црњански објавио је 1918. године у Загребу, на самом крају Првог свјетског рата, уочи слома Аустроугарске монархије. По свједочењу самог Црњанског, са писањем те драме почео је негдје пред избијање Првог свјетског рата, док је студирао у Бечу (Црњански 2008б: 134). Њена се фабула одвија неколико деценија раније, у доба „после револуције”, кад се у једној раскалашној атмосфери „пред пепељаву среду 1851.” у салону једне генералице окупила бечка елита („Toute Vienne”), међу коју долазе и неки од највиђенијих Срба, који се „понашају као и други” (Црњански 2008а: 11–12). Као историјска драма, *Маска*, између осталог, позива на упоређење два контекста, оног у који је смјештена фабула и оног у коме драма настаје и појављује се пред публиком.

Иако ће углед драме *Маска* расти, па ће бити речено да је то „један од најзначајнијих комада модерне српске драмске литературе уопште” (Миочиновић 1994: 153), односно дјело које значи „почетак међуратне авангардне дра-

* gmrandonjic@yahoo.com; <https://orcid.org/0000-0003-3352-1497>

ме у Србији” и које „повезује међуратну и поратну српску драму” (Вучковић 2015: 170), испрва је критичка оцјена била знатно строжа. Драгутин Прохаска у часопису *Југославенска њива* 1919. године запазио је специфичности у језику и стилу, као и у представљању епохе, што је њему био повод за замјерку:

Језик и стил није онај око г. 1851. него онај око г. 1914. Овај стари бидермајерски свијет није говорио тако безобразно и цинички, тада су даме обарале очи говорећи о томе да их је сам Бог свео с њиховим љубавником, а ове ту дрско гледају младим људима у очи и равно траже, да их узму к себи ма само на ноћ. То је за г. 1851. анахронизам. Душевно расположење кринолине није вјерно погођено. Комедија Грибоједова: Тешко паметноме, шта ја знам, највјернија је илустрација бечких педесетих, премда приказује конач двадесетих у Петрограду (Прохаска 1994: 127).

Та је перспектива заснована на претпоставци да је аутор имао намјеру да „вјерно погоди” атмосферу једне прошле епохе. Ако, међутим, тексту приђемо без такве претпоставке, онда би то Прохаскино запажање могло послужити као основа да се освијетле неке битне особине те драме Црњанског. У првом реду, указивало би на то да сам текст позива на успостављање везе са савременим контекстом. Другачије речено (а и без обзира на то да ли ту препознајемо и свјесну намјеру аутора или не), у тексту постоје сигнали који афирмишу приступ који се заправо подразумијева када читамо књижевни текст са историјском тематиком: предочава нам се неки минули свијет како бисмо открили нешто о прошлости, али и да бисмо преиспитали савременост, трагајући за њиховим аналошким или узрочно-последичним везама. Уосталом, такав однос, само у обрнутом смјеру, и Прохаска узима у обзир у вези са драмом Грибоједова коју наводи.

Прохаскино запажање можемо разумјети и као имплицитно упућивање на особину текста коју можемо одредити као хибридно, наслањајући се на дефинисање хибридикације које даје Михаил Бахтин: „То је мешање два друштвена језика у границама једног исказа, у арени тог исказа сусрет две различите језичке свести, раздвојене епохом или друштвеном диференцијацијом (или и једним и другим)” (Бахтин 1989: 121). Бахтин тај концепт везује за роман, али се он може примијенити на разне књижевне жанрове, па и на драму. Бахтин каже да је у питању свјесни умјетнички хибрид, „спознаја једног језика од стране другог, његово осветљавање другом језичком свешћу”: „У намерном и свесном уметничком хибриду, дакле, учествују две свести, две слободе, два гласа и, значи, два *акцента*” (Бахтин 1989: 122, истакао аутор). Такође, у таквом хибриду, како каже Бахтин (1989: 123), „два гледишта нису помешана него дијалогски суочена”.

У драми *Маска* Милоша Црњанског хибридно можемо уочити на различитим нивоима. Најприје, она је у значењској слојевитости наслова. Маска означава општу ситуацију бала под маскама, а посебно истиче сцену у којој долази до препознавања, односно када Чезар схвати да са њим под маском није глумица у коју је заљубљен него генералица, његова тетка, и што га води ка катастрофи.¹ Маска је важна и као елемент карактеризације, она покрива

¹ В.: Миочиновић 1994: 151–152, Марјановић 2000: 82.

лице, па је у контрасту са откривањем тијела код јунакиња драме, на чему се инсистира у дијаскалони на почетку: „Даме су витке, полуголе” (Црњански 2008а: 11), „Кринолин није био чудовиште, но мио и свеж особито под дојкама, које су им увек пола голе. Руке су голе”, „рамена, плећа, гола” (12).

Човјек који носи маску подразумева (барем) два лица: једно лице је видљиво, и може бити конвенционално или индивидуализовано (као што су биле маске у античкој драми, рецимо), некад са јасним значењем, некад комплексније, некад сведено на гримасу, на неку емоцију и слично, а друго је лице које се, барем испрва, не може видјети, па га треба замислити, одгонетнути, доћи до њега интерпретацијом онога што чини и говори лик који носи маску. Интерпретација је ту, дакле, кључна. Њу отежава и то што сам чин стављања маске објављује жељу да своје право лице, и свој прави идентитет очува као сакривен, неодгонетнут – јер носити маску значи жељу да се буде неко други, различит, па можда и супротан од „свакодневног” себе. Зато би се наслов те драме Црњанског могао разумјети и као знак укрштања различитих гласова, различитих перспектива, различитих погледа на свијет. Могло би се рећи, то нас наводи и на шире тумачење, гдје би се маска узела као метафора: особа не мора дословно ставити маску да би имала два лица, оно које показује и оно које скрива – она се може представљати другачијом него што јесте. Тако драма отвара тему глуме и тему интерпретације, чему у прилог иде и то што је једна од јунакиња глумица.

Напоменом: „неки скидају маску, па је опет стављају” (11) – уводи се једна врста отворености, неодређености: да ли неку реплику неки лик саопштава док носи маску или кад је без ње, и колико то утиче на значење онога што лик говори или чини? И ту није у питању нијанса, него дилема између дословног и ироничног значења, као и многих могућности између те двије. Исто тако, „неки” отвара нове неизвјесности: који су то који скидају маску, а који је увијек носе?

Временска одредница битно утиче на карактер приказаног свијета: то је вече уочи почетка Васкршњег поста, период карневалске необузданости. То би могло да значи изузетну и јединствену ситуацију, када би се ликови понашали другачије него што то иначе чине. Ваља имати у виду да карневал, како тумачи Михаил Бахтин, представља облик народне културе,² и нуди као могућност за остваривање слободе (додуше, у ипак ограниченом интервалу), гдје се у „свијету наопачке” може проговорити на други начин, па се могу и оспорити владајуће вриједности, друштвени односи и облици понашања.³ Међутим, у драми Црњанског нема назнака да је тако, напротив: дјелује као да је то убичајено понашање и да су то типични разговори какви се у тој друштвеној елити воде. Стога то није привремено одступање од социјалних конвенција, него трајно стање, норма:

² „Карневал се не посматра”, каже Бахтин, „у њему се живи, и у њему живе сви, пошто је он по својој идеји општенародан” (Бахтин 1978: 13, истакао аутор).

³ Како каже Бахтин: „Насупрот службеном празнику, карневал је славио рекло би се привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана” (Бахтин 1978: 16).

Друштво је пуно смеха, фриволности и трулости после револуције. 'Toute Vienne'. Сви говоре фразе, сви се журе, да сплеткаре, да питају, да говоре, да блистају. Сви су мало пијани (11).

Тиме се указује на изокренутост и декаденцију друштва које се представља. По природи ствари, такво стање не може бити дугог вијека, па иманентна пролазност тог свијета сугерише да је његова пропаст неминовна. Иронично одређење Црњанског „toute Vienne” значи да су у том салону они који су битни у Бечу као центру Империје, они који су оличење њене моћи.⁴ Самим тим се имплицира питање о положају Срба.

Карактеристичан простор карневала јесте отворени простор, улица. Другачије је у драми *Маска*, гдје је бал дат као дио културе једног уског и затвореног владајућег дијела друштва, бечке аристократије. Аналогно томе, драма се збива у затвореном простору, салону, за који се каже да „није велик”, и који је истовремено повлашћен (јер приступ имају само одабрани), али и споредан простор у поређењу са мјестом гдје је већина гостију окупљена те вечери, а то је „сала 'за игру'” (11). Сцене су често интимне, са двоје учесника, што је истакнуто и отоманом, за који се каже да се на њему „могу двоје сакрити” (11).⁵ Бал под маскама у драми Црњанског није за јунаке прилика да се свијет изокрене, да се проблематизују вриједности и друштвена хијерархија, зато што ту ни нема свеобухватне заједнице, нити заједничког обреда. Бал је направљен ради задовољства владајуће елите, док је осталима (тј. онима ријеткима којима је допуштено да им се привремено придруже), а прије свега Србима, намијењена не само подређена улога него постају објекат поигравања и манипулације. Могло би се рећи како је бал средство да се створи *илузија* о слободи, да се код потчињених изазову пориви који ће им окупирати пажњу и усмјерити ка погрешним циљевима, а праве узроке њихове потчињености учинити невидљивим. То се нарочито односи на Србе.⁶

И термин „комедија” у поднаслову за текст који завршава самоубиством, и чија би фабула зато била ближа трагедији, можемо схватити као знак хибридности текста. Радован Вучковић наводи да „у српској предратној драми, као рефлекс европске књижевности, та појава је честа. Сличну садржину комедијом називају и В. Јовановић, Б. Нушић и М. Бојић, а доцније бројни аутори” (Вучковић 2015: 171). Онда би то била битна особина српске драме тог периода, која повезује писце са међусобно различитим поетикама. То што је та „комедија” Црњанског још и „поетична” могло би да означава формалну

⁴ Светозар Рапајић каже: „Салон Генералице окупља аристократски 'tout Vienne', на челу са свемоћним Бахом, а привремено су угошћени и егзотични представници уметничког и политичког полусвета, међу њима и Срби” (Рапајић 1999: 34). Такав опис говори заправо о моћи: то што је за бечке моћнике „полусвет” за Србе је елита.

⁵ Ана Стевић нуди другачије тумачење, да у *Маски* салон „постаје еквивалент карневалском градском тргу” (Стевић 2018: 302).

⁶ „Из текста се види да је однос аустријских моћника према Србима несумњиво надмоћан”, каже Петар Марјановић. „Оно што Србима омогућује да уопште буду у овој маскенбалској игри није само околност што је Чезар, по мајчиној линији, српског порекла и што су сви они познате личности културног и друштвеног живота, него то што су, сем Патријарха Рајачића који има 66 година, сви млади и привлачни мушкарци” (Марјановић 2000: 86).

димензију, тј. стих и риму. Могло би да указује и на осјећајност, на истицање у први план лирских садржаја, а не сукоба – што би онда било још један знак хибридности, укрштања драмског и лирског дискурса.

Кроз призму хибридности можемо посматрати и укрштање еротског, које можемо назвати и архетипским, са историјским, тј. политичким. Питање о значењу *Маске* као политичке драме поставило се рано. То се за Прохаску „да лако погодити“:

Комедија има политички смисао. Стара генералица може се узети да је стара Аустрија, како она бјежи за љубавницима, тако је и Аустрија у очи своје капитулације конфедирала с Чесима, Маџарима, Хрватима и Пољацима нудећи им: радите од мене што хоћете само ме не остављајте, ах страшно је како ја осјећам да сам стара; још једанпут да ми је поживјети! (Прохаска 1994: 127).⁷

Занимљиво је да се ту једино не помињу Срби, иако се генералица нуди прије свега њима. Можда би већ то проблематизовало такво алегоријско тумачење. Очигледно је да оно наилази на велике тешкоће и у другим аспектима.⁸ То, међутим, нипошто не значи да је драма *Маска* лишена политичког садржаја. Штавише, у новије вријеме све више тумачи узимају њену политичку тематику као значајну,⁹ и рекло би се да је она неспорна.¹⁰

Прохаска је своје алегоријско тумачење већ индиректно сам проблематизовао, замјеривши Црњанском да, „ако је ово идеја комедије, онда опет није згодно бирања година 1851, кад је Аустрија почела тек да живи најјачим својим животом, десетогодишњим апсолутизмом“, па зато сматра да би боља била 1861. година, „кад је Аустрија поражена бјежала за народима и давала им широке концесије да их онда дефинитивно разочара с месалијансом с Маџарима“ (128). Умјесто да замјерамо писцу што није добро остварио намјеру коју му неко приписује, можда је боље потражити значење онога што у тексту стоји. То што се драма збива „после револуције“ (дакле у вријеме када се Аустрија опоравила од кризе која ју је 1848. и 1849. године озбиљно уздрмала) пресудно је за тумачење, јер указује на однос Империје према потчињенима. Револуција је окончана, и зато се на таквом балу под маскама и може окупљати друштво „пуно смеха, фриволности и трулости“ (11). Зато би од алегоријског продуктивније било дословно тумачење, по коме би генералица (а и глумица) била нека врста мамца на који треба усмјерити пажњу Срба. У тај салон Срби ступају прије свега са надом да ће, ако се приближе извору моћи, можда ријешити нека питања у вези са својом заједницом. Имају и аргумент који им се чини крупним: гинули су за Аустрију и помогли

⁷ Слично виђење понудиће много касније Вучковић, за кога *Маска* „мора се тумачити као алегорија и иронично-сатирична критика односа међу људима“ (Вучковић 2015: 172)

⁸ Рецимо, Александар Јерков карактерисање генералице као „аристократкиње из Рима“ види као знак да Црњански „неће лако препознатљиву политичку алегорију“ (Јерков 2024: 405)

⁹ Види, рецимо, Филипов Радуловић 2024, Јерков 2024.

¹⁰ Марјановић поводом Прохаскиног текста напомиње: „Као необичност наводим да је у једној од првих критика објављених на нашем језику *Маска* третирана као политички комад. Ту тезу, колико је мени познато, нико није поновио“ (Марјановић 2000: 77). Из данашње перспективе више дјелује необично то што је за Марјановића, а и за друге, политичко остало или споредна тема или сасвим ван видокруга.

су јој да се одржи и да сузбије револуцију. Зато сада очекују захвалност и побољшање свог положаја. Драма Црњанског показује да је то илузија, као што је то и историја показала.

Како би заборавили на горуће питање своје заједнице, Србима се намећу испразни разговори и игре са бечким кокетама. Карактеристично, кад се покрене разговор о темама које су истински важне за Србе, као што су Мајска скупштина, Стеван Шупљикац, Лајош Кошут, генералица их прекида: „Господо, растераћу вас све кући”, а генерал се надовезује: „Ах, ман’те Балкан већ једном на миру!” (Црњански 2008а: 26). Како у тој сцени, тако и у свима: све што се збива у генераличином салону за Србе је обмана, а за империју средство владања, јер енергију угледних Срба троши и усмјерава у погрешном и за њих штетном и погибелном правцу. Умјесто размишљања о заједници, намеће се егоизам и тражење личног уживања.

Ако би се и могло расправљати о томе да ли је политичко значење Црњански имао у виду кад је почео да пише драму, он га је морао бити свјестан у времену када је покушавао да драму објави и када се надао њеном извођењу. Исто тако, тешко је замислити да публика у Загребу 1918. године, док још траје рат који је почео нападом Аустроугарске на Србију, неће потражити политички смисао у тој драми у којој се појављује толико ликова јасно одређених као Срби и у којој се директно помињу односи Аустрије и Срба. Заправо се може говорити о храбрости једног српског писца да такву драму уопште понуди за објављивање у том тренутку, па и о наивности, јер он још очекује и да ће се она наћи на сцени неког загребачког позоришта. Стога је разумљиво да Црњански посеже за различитим алибијима који треба да прикрију ту политичку и националну димензију драме. Уочљиве су двије врсте поступака, условно речено, спољашњих и унутрашњих, које томе треба да послуже. У спољашње поступке спадало би писмо Бенешу, дато касније као биографија писца, у коме за себе каже да је Војвођанин, као и то да је „син Дон Кихотов”. Црњански пише Бенешу и да је *Маска* „чиста: l’art pour l’art” (в.: Поповић 1980: 25), што би се прије могло схватити као покушај одрицања од одговорности, чак не много скривен, него као чисти поетички став. Унутрашњи поступци били би они којима се оно што је политичко и актуелно у драми потискује на рачун тема које су наоко свевремене, невезане за конкретне околности, а у чијем је средишту еротска жудња. То би био маневар да се избјегне царска цензура. Томе би служило и укључивање конвенција опере.

Политички карактер драме *Маска* јасан и по томе што Прохаска – у измијењеним околностима, након рата – замјера Црњанском јер је његова драма „могла да буде дивна комедија и истинита биланса нашега, хрватскога и српскога 19. вијека”, али је, сматра он, Црњански „пропустио ту прилику” (Прохаска 1994: 126). Прохаскин угао гледања је, каже Александар Јерков, „одређен тренутком југословенског ослобођења и уједињења” (Јерков 2024: 484).¹¹ Тако се у том примјеру показује, као и иначе, да је тумачење одређено и позицијом и оријентацијом самог критичара.

¹¹ Јерков (2024: 484) додаје за тог критичара: „данас због свог хрватско-српског југословенства заборављени Прохаска”.

У политичком правцу може се тумачити и реченица из пролошке дијалогике: „А Срби се у салону понашају као и други” (12). Ствара се утисак да је понашање Срба посебно проблематично, јер би требало да се од других разликују. Разлог за то издвајање, иако неискан, морао би да се тражи у политичкој сфери, јер се једино они одређују по националној припадности, па се имплицира да је битан положај Срба као заједнице, и њихов национални императив, а то је ослобођење и уједињење – које је у вријеме слања *Маске* у штампу без дилеме на видику.¹² Онда би у тематику *Маске*, осим критике Империје, улазила и критика српског понашања у декадентном бечком друштву.

У драми *Маска* јављају се представници различитих сегмената српског народа у Монархији: цркву представља сам патријарх Рајачић, војнике командант српске војске у револуцији 1848–1849 године Стратимировић, економску елиту представља Нако – одређен као „богаташ сентмиклушки”, па препознајемо Јована племенитог Нака (1814–1889), „велепоседника и првог књижевног задужбинара Матице српске”,¹³ интелектуалце представља Даничић, а ту су и два умјетника, музичар Станковић и пјесник Бранко. Заступљена је, рекло би се, цјелокупна српска елита у Монархији.

„Сад смо у моди. Гинули смо”, одговара Стратимировић на опаску баронесе да има „леп орден” (21). Баронеса се у десет стихова обраћа Стратимировићу, генералици, глумици, Чезару, па поново Стратимировићу, и на његов одговор нимало не обрати пажњу. Њена је намјера да провоцира, па ће само натукнути о Стратимировићевом ордену, и то као да је у питању неки модни детаљ, а не нешто што свједочи о храбрости, жртви и заслугама. Колико су Срби заиста „у моди” види се по начину на који се према њима опходи бечка елита. Самом Стратимировићу мало прије те сцене са орденем генерал директно каже: „Ах, досадили су мени diese deine Serben,¹⁴ / и сви ти министри и жене и попови” (20). На молбу српског патријарха Рајачића министру Баху да га прими у посјету овај одговара са досадом и са висине: „Ви знате, времена се мењају... Хронос...” (24). Уз Стратимировића, и Нако, и Даничић, и Станковић, и Бранко служе остарелој кокети само за поигравање. Стога ће Бранко и отићи од тог друштва. Слично чини и патријарх, који се узалудно позива на српску лојалност према Аустрији у току револуције, па ће рећи: „Остаје нам понос” (25).

Наглашена је сличност између генералице и глумице,¹⁵ и може се разумјети и као знак да је то што оне нуде привид, маска којом се прикрива права суштина инфериорног положаја оних са којима оне кокетирају. Иако се гостима (Србима) може учинити да припадају том друштву, или да су чак његови равноправни чланови, они служе за поигравање, забаву. Онда би и

¹² Како запажа Софија Филипов Радуловић (2024: 261), „кључно, а непостављено питање ове драме, јесте питање *ослобођења*” (истакла ауторка).

¹³ О њему в. Попов 2006.

¹⁴ Њем: „ти твоји Срби”.

¹⁵ Оне „носе исто одело, сасвим су сличне”: „Осим физиономије, све је исто, чак и коса” (Црњански 2008а: 9).

деталј из писма Црњанског Бенешићу, када себе поређењем доводи у везу са несрећним младићем Чезаром,¹⁶ могао бити схваћен и као сигнал да у драми *Маска* треба уочити и ширу сличност, између Чезара и Срба. Попут Чезара, док год Срби пристају на учешће у тим салонским играма, њихове потребе биће игнорисане, и чека их једино самоуништење. Прави излаз је у напуштању тог друштва и отпору према њему.

Маска Милоша Црњанског може се читати као политичка драма која поставља питање о томе какве има сврхе да у такво друштво долазе српски патријарх, генерал, богаташ, лингвиста, музичар и пјесник, и шта они на таквој забави могу очекивати. Вријеме писања те драме – пред избијање Великог рата (а тај рат није могао бити сасвим изненађујући, с обзиром на односе између Србије и Аустроугарске), а још више и вријеме њеног објављивања – уочи завршетка рата и слома Аустроугарске, то питање чини, рекло би се, очигледним. Из такве перспективе прича о кокетирању бечке генералице и глумице, као и о маски помоћу које покушавају да преваре једног младића, дјелује заиста као алиби, јер је као тема безначајна ако се упореди са питањем о положају Срба у Аустроугарској.

У таквом тумачењу мотив маске добија још један смисао, јер се може схватити и као метафора за структуру саме драме која има двоструко: то је драма са историјском тематиком у којој је конкретно и контекстом одређено политичко значење кључно, али је дата под својеврсном маском драме о вјечитој еротској жудњи отјеловљеној у дамама које заводе мушкарце и поигравају се њима.

У том правцу би се, онда, могла тражити још једна нијанса у одређењу *Маске* као „комедије”: тежње и циљеви тако приказане српске елите у бечком друштву средином XIX вијека, поготово у контексту пете године Великог рата, могу се видјети не само као бесмислени и узалудни него и као смијешни.¹⁷ Ако се истиче да се Срби понашају као други,¹⁸ и ако се то понашање имплицитно осуђује, онда се намеће питање како би Срби требало да се понашају. Одговор би могао да се тражи у ријечима Бранковим да су његове пјесме сирочад: потребно је да ти представници српског народа у Империји разговарају међу собом, са циљем да се изгради заједница и да се покрене заједничка акција. Умјесто тога, они су окупирани наметнутим темама и увучени у интеракцију са елитом Империје, која им јасно показује своју супериорност и чини им положај безнадежним.

¹⁶ У писму Црњански истиче: „Ја не кажем да ја имам право, хоћу само да верујете да сам хотимично и свесно, као самоубица, сваку и најмању реч написао – чак до ортографских грешака” (наведено по: Поповић 1980: 26).

¹⁷ Осјећање које влада међу Србима у салону из драме *Маска* донекле је слично оном које Џејмс Џојс открива прије Великог рата у Ирској, док је она још увијек унутар енглеске империје, а то је парализа.

¹⁸ Марјановић сматра да се у тој драми Срби не понашају „као и други”, поготово Бранко и патријарх Рајачић (Марјановић 2000: 84–85). Може се то другачије тумачити: Срби се понашају као други у смислу да пристају да буду дио тог друштва, и да тиме занемаре интересе своје заједнице.

Вративши се на Прохаску и на његово алегоријско тумачење, могли бисмо рећи да ту није у питању нуђење Аустрије малим народима који су дио Монархије. Црњански у драми *Маска* приказује механизам за потчињавање разних народа стварањем привида да они неке своје жеље могу остварити – и то не аутентичне жеље него оне које ће им бити наметнуте. У том погледу, Прохаскино помињање разних народа погађа суштину на једној другој равни: *Маска* тематизује не само конкретан однос између Аустрије и Срба у одређеном добу него се разобличава општи однос између Империје и поробљених народа.

Као политичка и историјска драма, *Маска* Милоша Црњанског своје значење везује за периоде из прошлости (вријеме збивања, вријеме писања и вријеме објављивања драме). Али, по темама које захвата – међу којима се истиче однос између малог, поробљеног народа и Империје – као и по књижевним поступцима који се у њој користе, она постиже универзалност која је чини релевантном и у каснијим временима.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978:** M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић.
- Бахтин 1989:** Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit, превео Александар Бадњаревић.
- Вучковић 2015:** Р. Вучковић, *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Свет књиге.
- Јерков 2024:** А. Јерков, Свршетак комедије и зачетак трагедије: *Маска* Милоша Црњанског и *Конац комедије* Ива Андрића, двотекст о истини (српске) књижевности, у: В. Бајчета (ур.), *Драма Михизовог доба: Зборник радова са других Михизових сусрета (2023)*, Нови Сад: Матица српска, Ириг: Српска читаоница, 477–511.
- Марјановић 2000:** П. Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Миочиновић 1994:** *Маска* Милоша Црњанског Милош Црњански. *Маска: [1918 & 1923]*, Приредио Гојко Тешић, Београд: „Драганић”, 130–153.
- Попов 2006:** Д. Ј. Попов, Јован Пл. Нако од великог Сент-Миклоша – велепоседник и први књижевни задужбинар Матице српске, *Темишварски зборник*, бр. 4, 77–94.
- Поповић 1980:** R. Popović, *Život Miloša Crnjanskog*, Beograd: Prosveta.
- Прохаска 1994:** Д. Прохаска, Милош Црњански, *Маска: Савремени хрватски писци*, Књ. 50, Милош Црњански. *Маска: [1918 & 1923]*, Приредио Гојко Тешић, Београд: „Драганић”, 126–128.
- Рапајић 1999:** S. Rapajić, *Maska kavaljera s ružom, u: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 3, 23–51.

- Стевић 2018:** А. Стевић, Карневализација у драми *Маска* Милоша Црњанског. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, књ. 13, 299–315.
- Филипов Радуловић 2024:** С. Д. Филипов Радуловић, Шта је комично у *пo-етичној комедији* Милоша Црњанског?, у: Б. Сувајдић (ур.), *53. научни састанак слависта у Вукове дане, 53/2, Хумор и сатира у српској књижевности*, Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 255–264.
- Црњански 2008a:** М. Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла. Дела Милоша Црњанског*, том VII, књ. 12–14, Приредила Зорица Несторовић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског.
- Црњански 2008b:** М. Црњански, *Сабрана дјела*, 6, *Лирика Итаке и коментари*, Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.

Goran M. Radonjić

MILOŠ CRNJANSKI'S *THE MASK* AS HISTORICAL POLITICAL DRAMA AND ITS HYBRIDITY

Summary

The Mask, a drama by Miloš Crnjanski is characterized by hybridity at various levels, since voices, perspectives and worldviews intersect. The story is set during a carnival, which was created to please the ruling elite, while the others, primarily Serbs, are not only assigned a subordinate role, but also become objects of play and domination. Crnjanski resorted to various alibis to conceal the political and national dimension of the drama. *The Mask* is drama with historical theme in which a concrete and contextually determined political meaning is primary, but is given under a kind of mask as a drama about erotic desire embodied in ladies who seduce men and play with them.

Keywords: Miloš Crnjanski, political drama, historical drama, hybridity, carnival, alibi, erotic desire.