

Зорица НЕСТОРОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ, ДРАМСКИ ПИСАЦ*

Милош Црњански је у више наврата, различитим поводима и у разноврсним текстовима, напомињао да је написао или започео рад на неколико драма. Ипак, „од свих помињаних а несачуваних драма писаних у дечаштву (*Гундулић*, *Проклети кнез*, драма без наслова писана у духу Ђуре Јакшића), младости (*Каталина* и драма о Бранку Радичевићу) и старости (*Јухахаха*) сачуван је само, (...) лист исписан дечачким рукописом, на којем је старачком руком великог писца дописано приближно датирање рукописа и нека врста сажете оцене. (...)

„*Блашко сам:*

Јели ово јава или сан само
Да Љуби(ц)а неће бити моја
Ди сте снови пребдивених ноћи
Ево јава ево страшна јава
Изгледа ми ко да су ме сада
Из најлепшег сана пробудили
Бежте мисли бежи успомено
Ко црв када јабуку изнутра
Сву изеде без да се то види
Тако једе успомена тужна

* Аутор овог рада прихвата позив уредника и издавача ове публикације да у њој објави овај свој већ раније објављен рад уз навођење уредничке сагласности и упућивање на библиографски податак његовог првог објављивања: Zorica Nestorović, „Miloš Crnjanski, dramski pisac. 120 godina od rođenja Miloša Crnjanskog”, *Teatron, časopis sa pozorišnu umetnost*, br. 164/165, jesen/zima 2013, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, str. 63–74. (ISBN 0351-7500)

Немам мира никад дану ноћи
 Увек само на њу мислит можеш
 А побећи то ни сам ти нећеш
 Јер је слатка, ко мног отров слатки
 Јест трујете ал ти тако годи
 Још шта више сам је увек тражи
 Само будна та је (.....) горка
 Станте мисли...”¹

Пишчева опаска која је пратила овај одломак гласи: „Из једне трагедије á la Јакшић год 1906–8?”² Ово би отуда могао бити његов први драмски покушај остварен у духу великог писца српског романтизма, Ђуре Јакшића, чијим се стиховима о Венецији које изговара главна јунакиња драме *Јелисавета, кнегиња црногорска*, Црњански дивео.³ Веза са Јакшићем открива да у мисли Црњанскога о драми постоји неко пулсирајуће романтичарско жариште које свој ослонац налази и у пишчевој намери да уради докторску тезу о Лази Костићу, као и чињеници да је управо Бранку Радичевићу желео да посвети читаву једну драму. Не треба заборавити ни српског песника кога као владику два пута спомиње централни женски лик у раној драми Милоша Црњанског *Маска*, Петра II Петровића Његоша, чији је *Горски вијенац* писац сматрао драмом видећи у њему посебан сјај античких трагедија и велики театарски изазов.⁴

¹ Петар Марјановић, *Црњански и позориште*, Прометеј, Нови Сад, Купола, Београд, Академија уметности, Нови Сад, 1995, стр. 40–41. Наведено употпуњујемо још једним запажањем када је у питању судбина рукописа *Проклетог кнеза* – „Тог лета, 1912. године, [Милош Црњански] завршава и рукопис драме *Проклети кнез*, писан под утицајем Метерлинка и Ростана, и шаље га Народном позоришту у Београд. (...) Из Београда га обавештавају да су примили његову драму – и ту јој се губи сваки траг” (Радован Поповић, *Живот Милоша Црњанског*, Просвета, Београд, 1980, стр. 10–11).

² Исто, стр. 13

³ „*Јелисавета* је драма која је заиста најлепша, уз Костићеву, у нашем романтизму, а не би имала због чега да се крије ни међу онима у немачком, француском, италијанском романтизму” (Милош Црњански, „Бисерни стихови о Венецији”, у: Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983, стр. 30).

⁴ „Његошеви су спевови драма, мада су догађаји епски и фрагментарни, не само због дијалога и карактера, глумачки вечних, и зато што их сам назива *собитија*, него и зато што су сценарија, начин употребе масе и лица, начин како говоре своје монологе, како одлазе, па сенка покоља иза сцене, и, понека кола, дубока бахична и психолошка, противна епском а проткана стихом који, кроз, црногорски еп и поезику Сарајлије, подсећа на микенски ритам. (...) Трагедије, особито Есхилове, које је видео кроз Сарајлију, отупише му, мислим, осетљивост за композицију, ако ју је игде и научио. Формално, боље речено деформално, ја и не видим приметнијег утицаја на његова собитија, од трагедија, иако на *Шћепану Малом* може, ко хоће, да назире свакојак” (Милош Црњански, „Размишљања о Његошу”, у: Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983, стр. 21–22).

Како су неке од наведених драма М. Црњанског изгубљене још за пишева живота, његов драмски опус чине три драме. То су *Маска* (1918), *Конак* (1958) и *Тесла* (1966) које су имале више издања. Ово поготову важи за *Маску* која је, од када је први пут објављена 1918. године, прошла кроз невероватне креативне измене описујући тако чудесан круг метаморфоза свог основног текста. Данас су све три драме уз бројне додатке из пишеве рукописне заоставштине (радне верзије драма *Конак* и *Тесла*, рукописи и дактилограми синопсиса за телевизијску емисију по мотивима приповетке *Легенда* и филм настао по драми *Конак* на српском, енглеском и немачком језику, дактилограм превода драме *Конак* на немачки језик) доступне у научном критичком издању које је 2008. године објавила Задужбина Милоша Црњанског.⁵

Чини се да је заинтересованост научне и читалачке јавности за драме М. Црњанског осетно слабија него када су у питању његови романи и лирика. Али, напоменимо то одмах, иако претпостављамо да су разлози за то бројни, уроњени у поетички и искуствени хоризонт различитих времена, ниједан од њих не треба везивати за слаб уметнички квалитет пишевих драма. Црњански је писао одличне драме, али су његови романи однели превагу у рецепцији. По томе је он сличан једном другом, већ помињаном класику српске културе – Петру II Петровићу Његошу – чији је *Горски вијенац* однео апсолутну превагу у рецепцији у односу на преостала два његова велика дела: религијско-философски спев *Лучу микроkozма* и историјску драму *Лажни цар Шћепан Мали*.

Такође, занимљиво је да је о делима обојице писаца која нису била на ударном таласу интересовања, писано мало, али изванредно. То се посебно односи на Његошевог *Лажног цара Шћепана Малог* и драме Милоша Црњанског. За разлику од оних њихових остварења о којима је написано толико много студија међу којима су далеко бројније оне које немају значајан научноистраживачки потенцијал, квалитет студија посвећених Његошевом последњем великом делу и драмама М. Црњанског обрнуто је сразмеран њиховом броју. Готово да би се све научноистраживачке студије у којима се разматрају сложена питања о овим остварењима могле наћи у оквиру једне, по много чему репрезентативне, антологије научне и књижевнокритичке мисли која би разоткрила како разноврсност научнометодолошког приступа, тако и изразиту вредност предузетих истраживања, и, што је најважније, нове помаке у односу на резултате постигнуте у претходним проучавањима.

⁵ Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, Дела Милоша Црњанског, том VII, књ. 12–14, приредила Зорица Несторовић, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 2008, 1–727.

Може се повући занимљива паралела између степена истражености, учесталости извођења и броја прештампавања прве објављене драме М. Црњанског. *Маска* је с једне стране, најпрештампаваније и најизвођеније драмско дело Милоша Црњанског, а са друге, она је привукла највећи број истраживача како наше драмске традиције, тако и оних који се посебно баве драмама Милоша Црњанског. На њој је писац предано радио и о напредовању у писању, свог будућег издавача, Јулија Бенеша, обавештавао у надахнутим писмима чији редови откривају темперамент младог уметника који чека да се између корица појави његов први драмски текст. Одломци из тих писама занимљив су путоказ тумачима *Маске* у разоткривању пишчевих интенција и његовог погледа на дело. Поред експлицитно-поетичких и интерпретативних момената замисли и генезе драме, пажњу данашњег читаоца привлачи непрестано помињање Бранка Радичевића који постаје својеврсна симболичка фигура како ове драме, тако и Црњанскове ауторефлексије. У септембру 1917. године Црњански између осталог Бенешу пише и следеће: „Иштете од мене неколико биографских података? Рођен у Чонграду 1893, учио сам у Темишвару гимназију, био сам изврстан ђак и шетао сам се много тамо по гробљу, **као некад Бранко**”⁶ [подвукла З. Н.], да би га почетком децембра 1917. известио: „Имам два чина једне драме пуне **болне фигуре Бранкове**, уморне силине Рајачићеве, тврде простачке главе *Vach-ove* – али од тога бих можда само какав одломак – ствар је написана у циничним стиховима – могао послати за Ваш лист”⁷ [подвукла З. Н.]. Већ крајем следећег месеца, 31. јануара 1918. понавља наведено и будуће дело одређује као ларпурлартистичко: „О њеној силуети само толико да у њој има и **Бранка Радичевића**, и др барона *Vach-a*, министра и патријарха Рајачића и свачега. Но надајте се – она је чиста: *l’art pour l’art*”⁸ [подвукла З. Н.]. Песник Бранко Радичевић, барон Бах и патријарх Рајачић као ликови једне драме, будућег читаоца наводе на помисао да ће се пред њим наћи дело историјске тематике те стога не чуди пишчево инсистирање на ларпурлартистичкој одредници дела која уз напомињање: „ствар је написана у циничним стиховима” треба да посведочи да дело неће бити историјска драма.

У *Маски* је Мирјана Миочиновић уочила доминацију музичке (оперске структуре) која је условљена основном темом дела, а то је **донжуански облик љубавне страсти** чији је носилац – у Црњансковој верзији обраде – **жена** (Генералица). Овај лик поседује такозвани **апсолутни морални nihilizam** једног Дон Жуана. Оваква концепција јунака подржана је начелом РЕПЕТИЦИЈЕ као структурним принципом изградње радње будући

⁶ Р. Поповић, *нав. дело*, стр. 22.

⁷ *Исто*, стр. 23–24.

⁸ *Исто*, стр. 24.

да се понављају дуо-сцене у којима је стални актер Генералица чији се партнери мењају (Стратимировић, Радичевић, слуга Жан, Чезаре).⁹

Занимљиво би било посматрати лик Генералице у контексту обрасца који је супротан донжуанству а чији су носећи ликови Тристан и Изолда. Разлика између Дон Жуана и Тристана „се огледа пре свега у спољашњем изгледу, понашању и ритму личности. Дон Хуана увек замишљамо као накомстрешеног и спремног да јурне чим на часак, макар и случајно, застане или успори јурњаву за уживањима. За разлику од њега, Тристан наступа успорено као месечар или неко ко је опчињен чудесно лепим и неисцрпно раскошним. Један посећује хиљаду и три жене, а други само једну. Али то мноштво је јадно, док се у једном једином, безгранично занесеном бићу сабира цео свет. Тристану више није ни потребан свет – јер он воли! С друге стране, Дон Хуан, увек вољен, не може никада да заволи. Отуда његова тешка мучнина и бесомучна јурњава.

Док један у чину љубави тражи безбожно сладострашће, дотле други, остајући чедан, изводи „подвиг“ обожења. (...)

Конечно, све се своди на ову супротност: Дон Хуан је демон чисте иманентности, роб појавности света, мученик све испразнијих и презривијих узбуђења која не могу да утоле његову похоту, док је Тристан заточеник једног света с оне стране дана и ноћи, мученик *очараности* која се смрћу претвара у чисту радост.¹⁰

Лик Аде у *Маски* неоспорно је носилац донжуанске компоненте у истој оној мери у којој је и лик Чезареа носилац тристановске компоненте. Шта се десило са Изолдом? Сматрамо да је писац заплет своје ране драме изградио око жеље Генералице као инверзивног Дон Жуана да постане Изолда од оног тренутка када препознавши у Чезареу Тристана, услед његове очараности глумицом Мими, пожели да је на њеном месту. У једном писму из јула 1918. године, Црњански је сличност Аде и Мими одредио као „гротескни подсмех жени, љубави“. У попису ликова или „комедијаната“, како наводи писац на почетку *Маске*, стоји: „ГЕНЕРАЛИЦА, аристократкиња, из Рима, и ГЛУМИЦА, носе исто одело, сасвим су сличне. Једна је сасвим млада, друга вене. Осим физиономије све је исто, чак и коса.“¹¹ Зашто би њихова физичка сличност била израз ’гротескног подсмеха љубави’? Није у питању физичка сличност по којој је глумица Мими својеврсна копија Генералице, то јест она која носи маску Генералице. Ову сличност треба посматрати у обрнутом смеру и тражити у чему би Генералица могла бити копија Мими, односно у чему би она желела да замени Мими. Одговор

⁹ О свему наведеном у овом пасусу у: Мирјана Миоциновић, „Маска Милоша Црњанског“, у: *Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 225–253.

¹⁰ Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, превео Милан Комненић, Службени гласник, Карпош, Београд, 2011, стр. 166–167.

¹¹ М. Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 9.

нам даје завршетак драме када се Генералица под маском лажно представља као Мими. У питању је очараност којом је Чезаре везан за Мими. Генералица за тренутак престаје да буде женска верзија Дон Жуана који осваја, и понаша се сасвим супротно – жели да буде освојена. Приметимо да у две од наведене четири дуо-сцене, јунакиња М. Црњанског не осваја (Стратимировић, слуга Жан). Непрестано избија њена пулсирајућа чежња ка томе да буде освојена па стога ужива док набраја оне који су је волели, обожавали, за њом чезнули, који су њој видели своју својеврсну Изолду:

„Курмахер ми је био гроф Литке из Ревала.
 Леконт де Лил дошао је за мном.
 Играли смо крокета. Гледстон ... чули сте о њему?
 И сиромах Поерио ... па лорд Хеј ... Веслали би далеко.
 У мене се заљубио Гаварни ... али *Bébé* се разболео
 вратих се у Дубровник ... одох у Петроград ...
 сад ме
 зове на изложбу у Лондон.
 Живот је тако глуп.”¹²

Међутим, све време ову исповест о љубавним подвизима, парадоксално, прати свест о сопственој испразности јер је у свим тим ситуацијама Генералица вољена, али не воли. У дуо-сцени са Чезареом ситуација се мења – она жели да воли и да буде вољена а бива невољена. Бранкова фигура се у дуо-сцени са Генералицом појављује као мера њеног одступања од донжуанског обрасца јер у њеном наметању мушкарцима нема насиља које донжуанство зна да прати. Ова сцена настаје у преплету њене егзалтације и његовог одбијања што понекад уноси и хумористичко-иронички призив у трагички контекст. Мушке фигуре у дуо-сценама поларизоване су око категорије жеље – желе је Стратимировић и слуга Жан, а не желе је Бранко Радичевић и Чезаре/*Bébé*. Шта је заједничко овако формираним паровима? Први тип пара који оличава Генераличин однос са Стратимировићем и са слугом Жаном карактерише мушкарчево дивљење, примарни еротизам, страст и знаке љубави које он испољава својом одлуком, односно својом вољом. Други тип пара који представља Генераличин однос са Бранком и Чезареом одређен је осујећеношћу женске фигуре у њему јер је однос мушкараца и жене смештен у контекст онемогућености који се у случају Бранка Радичевића реализује кроз болест-као-смрт, а у случају Чезареа/Бебеа кроз родбинске везе односно кроз инцест/забрану-као-смрт.

У том смислу можемо разумети и симболику костура обученог у костим Пјероа као сценског детаља назначеног у уводној дидасталији драме: „У хошку лево један костур, обучен у бело свилено одело пјероа,

¹² Исто, стр. 32.

са црвеним китицама.”¹³ Костур је ознака телесности, као што је и телесност ознака пожуде. У том смислу овај сценски детаљ представља пожуду која носи маску Пјероа а према постојећим тумачењима Пјеро као лик из *commedia dell'arte* најчешће симболизује неузвраћену љубав. У иронијској вези Пјероа и телесности одело Пјероа симболизује сазнање да се иза привидних Пјероових суза о неузвраћеној љубави крију пожуда, страст, телесност. Довођењем у непосредан однос симбола неузвраћене љубави (и то оног који припада комичком модусу) и костура, писац посведочава своју спознају да нема љубави изван страсти а како је страст телесна, онда је и љубав смртна. Ако нема љубави изван страсти, онда можемо рећи да не постоји љубав без страсти, односно да је страст дефинишући елемент љубави. Костур обучен у бели костим Пјероа са црвеним китицама основни је симбол дела јер посредује пишчеву идеју о односу љубави и смрти. Наиме, ако се због телесности-као-смрти, страст маскира у Пјероа, онда можемо рећи, следећи ову игру значења, да маска-симбол неузвраћене љубави (Пјероов бели костим са црвеним китицама) у ствари камуфлира страх од смрти, јер ако је љубав неузвраћена и отуда идилична, она укида друге врсте односа који би је могли заменити и постаје доминантна, води до очараности, обожења другог на чију се љубав чека. У том смислу, она није телесна па отуда није ни смртна. Неузвраћена-идилична љубав укида, пориче смрт што је у суштини позиција Тристана и Изолде. Образац њиховог односа посведочава да љубав која је немогућа постоји управо унутар своје немогућности што доприноси њеној трагичности.¹⁴

За тренутак ћемо се вратити на веома важну контекстуализацију симбола неузвраћене љубави – лику Пјероа. „Жил и Пјеро из *commedia dell'arte* јунаци су непрестаног неуспеха: овај традиционални тип симболизује пораз мушкости пред победничком женственошћу. 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

¹³ Исто, стр. 11; напоменимо да наведени сценски детаљ не постоји у тексту издања *Маске* у часопису „Мисао” из 1923 (Милош Црњански: *Маска*. (Поетична комедија), „Мисао”, V, књ. XI/4, 16. II 1923, стр. 261–274) иако је постојао у два издања које су му претходила – из 1918 (Miloš Crnjanski, *Maska*, poetična komedija, edicija SAVREMENI HRVATSKI PISCI, Društvo hrvatskih književnika, knj. 50, Zagreb, 1918) и 1919 (Милош Црњански, *Маска*. Поетична комедија, „Дан. Часопис за литературу и културне проблеме”, година I, број 7–8, Београд – Нови Сад, 1 – 15 октобра 1919. године, стр. 117–128).

¹⁴ Према Дени де Ружмон, *нав. дело*.

Пјероа који је у књижевности и сликарству не једном утваран, загробан, доведен је овде до крајњих консеквенци.¹⁵

За нашу интерпретацију је од важности моменат да овај лик припада комичком модусу као и да у једном тренутку искорачује у иронију. Уколико следимо линију нашег промишљања да је костур одевен у Пјероов бели костим са црвеним китицама у суштини симбол који у себи удружује значења костура као знака смрти тела и Пјероа као знака чежње за љубављу, он би у драми М. Црњанског могао бити знак да када се говори о неузвраћеној љубави, онда се истовремено говори и о траженој љубави. Тачније, потрага за љубављу која је неузвраћена јер је немогућа (Бранко: болест-као-смрт; Чезаре: инцест/забрана-као-смрт), једини је спас од смрти јер није одређена телесношћу. Иако на једном месту Генералица наводи да скупља шансоне и чита Казановина дела:

„Читам... мало... „*Vita Nuova*”...
Све што нађем о француској револуцији
и каткад, не разумите криво, Казанову¹⁶,

занимљиво је да се њен лик не доводи у везу са Казановом, већ са Дон Жуаном. Иако би било могуће повући паралелу са Казановиним ликом, паралела са Дон Жуаном је дефинишућа за лик Генералице можда и најпре због тога што Црњански непрестано наглашава њену потребу за патњом.¹⁷ Њена је патња егзистенцијална, то јест није одређена урушавањем њене лепоте, опадањем атрактивности за супротни пол, старењем (што су све спољашњи знаци који маркирају њено појачано донжуанство), већ тежњом ка идеалној љубави и реализацији стања вољености за које су конститутивна два доживљаја – волети и бити вољен и то управо од стране оног којега волиш. „Захваћеност нашег бивствовања љубављу вољеног, када на јединствен начин бивамо потврђени у његовој индивидуалној егзистенцији, равно је новом рађању сопства. Добија се највећи дар, који ништа друго не може да замени. Човек доживљава не само то да јесте него и да 'треба' да буде. Акцидентална, контингентна егзистенција се доживљава

¹⁵ М. Миочиновић, *нав. дело*, стр. 230–231.

¹⁶ М. Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 35.

¹⁷ У писму Јулију Бенешу 9. маја 1919. Црњански између осталог пише: „Било би грубо и гадно да сам Вам у Загребу био ставио питање које ме занима: јесте ли Ви несрећно заљубљени? Јер то једино што даје већу снагу и мир од Казанове.” (Овде се реферише на то да је Бенеш читао Казанову и да му је то давало снагу и мир.) Наведени одломак илуструје управо парадоксалну позицију онога који пати због неузвраћене/несрећне љубави која, иако неузвраћена/несрећна, пружа снагу и мир већу него читање о Казановим љубавним и еротским подвизима који својом фреквенцијом и фриволношћу релативизују љубавно осећање па отуда и патњу које оно изазива.

као провиденцијална и као нешто што треба да буде.¹⁸ Међутим, њена тежња је онемогућена природом родбинске везаности са Чезареом, тако да инцестуозност назначена у оговорањима присутних на балу, укида сваку могућност реализације тежње и потврђује наглашену отвореност ка патњи.

Свест о телесном која одређује Генераличин доживљај света, у истом том свету је и ознака смрти. Истовремено, ова свест је непобитни показатељ постојања света изван телесности у којем смрти нема јер нема ни телесности. На тај начин се у лику Генералице укрштају елементи мита о Дон Жуану, с једне, и Тристану и Изолди, с друге стране. Парадоксално, пред нама искрсава лик женског носиоца донжуанске страсти који све време тежи да буде Изолда. То би већ могао бити израз „гротескног подсмеха жени, љубави”.

Управо је ово иронијско поигравање са доживљајем љубави и смрти уз појачану свест о испразности живота, наслоњену на романтизам, елемент који поред разложености радње, слабе повезаности сцена, употребу пантомиме, наглашавање сценских, аудитивних и визуелних ефеката, по нашем мишљењу оно што *Маску* повезује са експресионистичком драмом субјективистичког типа.

Конак је, по суду проучавалаца дела Милоша Црњанског, уметнички најуспелија драма овог писца. Према истраживањима историчара српске драме, он је на овом делу радио у веома тешким, можда и најтежим данима свога живота у Лондону, видећи у њему доказ своје „преокупације о Београду, и из иностранства”, како је то у једном интервјуу посведочио.¹⁹ Сам писац је такође једном приликом 1960. године, објашњавајући околности настанка драме, њеног објављивања и извођења, изричито нагласио: „Написан, *Конак* је био тек 1948. А интегрални текст комада штампан је тек године 1958. у издању *Минерве*.”²⁰ У рукописној заоставштини Милоша Црњанског сачуван је дактилограм радне верзије *Конака* из 1948. године.²¹ Од тренутка када је први пут штампана, ова драма је за пишчева живота имала само још једно издање у деветој књизи *Сабраних дела Милоша Црњанског*²² које су приредили Роксанда Његуш и Стеван Раичковић.

¹⁸ Dietrich von Hildebrand, *Das Wesen der Liebe*, Verlag Josef Habel, Regensburg, 1971 (цитирано према: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Платонеум, ЦИД, Нови Сад, Подгорица, 2003, стр. 297).

¹⁹ Разговор који је са писцем водио Стеван Ђ. Петровић објавиле су „Књижевне новине” у броју од 28.8.1957. под насловом *Дуге године странствовања*.

²⁰ Милош Црњански, „О *Конаку*”, „Наша сцена”, Нови Сад, бр. 152–153, 25. април 1960, стр. 7.

²¹ Уп. и „Радна верзије драме *Конак*”, у М. Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 365–437.

²² Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*. Сабрана дела Милоша Црњанског, књ. 9, приредили Роксанда Његуш, Стеван Раичковић, Београд – Нови Сад – Загреб – Сарајево: Просвета – Матица српска – Младост – Свјетлост, 1966.

Разлике које постоје између овог и првог издања драме су изразите. Оне се крећу у распону од скраћивања реплика одређеног лика преко брисања реплика у целини до изостављања читавих сцена драме, па чак и неких ликова. Брижљивим упоређивањем текстова из два издања драме *Конак* приметно је да скраћивања, изостављање реплика, ликова... немају само своју примарну драматуршку функцију, то јест ону функцију која би унутар постојеће структуре прецизирала одређене ликове, снажније профилисала линије заплета или додатно одредила време и простор драме. У питању је присуство и одређених знакова брисања текста зарад његове додатне симболизације, то јест, ради постизања ефектнијег израза који би додатно оснажио ону компоненту драмске структуре коју одређени проучаваоци доводе у блиску везу са драмом апсурда.²³ Јер, када Црњански у другом и за његова живота последњем, издању *Конака*, изоставља из дидаскалија реченице којима прецизира однос историографског садржаја и његове театарске обраде,²⁴ он заправо тиме дефинише свој однос према историографском наслеђу теме драме *Конак* која је, не заборавимо то, у поднаслову одређена као „драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге”,²⁵ односно према оном типу драме и позоришта који обрађују историјску тему.

Конак израста на теми мајског преврата и краја династије Обреновић. Како примећује Марта Фрајнд, Црњански даје посебан статус историјском осећању света онда када у поднаслову своје дело одређује као „драму и комедију о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге”, осећању које осцилира између спектакла и трагикомедије, између историјске драме и историјске мелодраме. Међутим, пратећи линије заплета које приказују краљево јавно (сусрет са захтевом владавине и налогом историје) и приватно биће (комплексан однос са Драгом Машин који се реализује унутар троугла мајка (Наталија/Драга) – љубавница – супруга/краљица), Црњански је према њеном суду „пропустио да премости

²³ Уп. Мило Ломпар, „Национализам и дух апсурда”, *Аполонови путокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, стр. 7–45.

²⁴ Уп: Марта Фрајнд, „*Конак* Милоша Црњанског”, у: *Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 256.

²⁵ Занимљиво је да је поднаслов у радној верзији из 1948. године гласио „драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића” што нас на неки начин усмерава ка закључку да је лик Александра Обреновића управо централни лик драме, те да је лик његове супруге Драге у функцији остваривања драмске карактеризације главног лика. Иако је касније додат у поднаслов драме, лик краљице Драге се ипак развија у контексту уобличавања основне пишчеве замисли да у драмском уобличавању лика младог апсолутисте преплете трагичке, комичке, мелодрамске и фарсичне елементе. Марта Фрајнд тако истиче да је Црњански „јединство сижејних токова у драми покушао (...) да оствари преко личности главног јунака – Александра.” (М. Фрајнд, „*Конак* Милоша Црњанског”, у: *Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 259)

подвојеност између њих, исто као што на нивоу жанра није успео да обједини елементе историје и емоције у аутентичну историјску драму или историјску мелодраму.²⁶

Да бисмо предочили врсту интервенција у другом издању драме, које илуструју у литератури описане жанровске осцилације драме *Конак*, доносимо текст уочених дидаскалија у којем су наглашени делови који су постојали само у њеном првом издању односно, који су из другог издања изостављени:

(1) *Уводни део*

„(...) **Историска верност, до ситница, није и не треба да буде, намера драмског писца, ни у позоришном комаду ове врсте.** Иако је *Конак* писан на основу историјских извора, докумената и литературе, писац се трудио само око *театралне* верности догађаја и карактера, као и дијалога. **Све је то, међутим, писано са литерарном интенцијом, тако да буде разумљиво данашњим гледаоцима.** Циљ овог позоришног комада је спектакл и *КАТАРЗА*.”

(2) *Трећа слика*

„(...) **Скоро сви догађаји у овој слици историски су факт.** Такав је и текст дијалога, који је, разуме се, *театрално*, измењен и допуњен од писца драме. **Али не мењајући историску истину.** Нису измењени, него су само *театрални* и карактери личности које учествују у овој драми, и комедији. *Поетском* лиценцијом, међутим, временски размаци прошлости, сажети су у *један дан*. **То је у интересу позоришне публике, која, тако, добија илузију потпуног јединства места, времена и радње.** Тенденција ауторова у овом комаду **нигде није била историска, него *театрална* стварност.**”

(3) *Четврта слика*

„(...) **Правом поетске лиценције, и у овој слици, хронологија историских догађаја мало је измењена.** Догађаји који су трајали неколико недеља, сажети су *театрално* у један дан. **Гледаоци имају илузију позоришног континуитета, који не мења историску верност личности и догађаја из прошлих дана.** (...)”

(4) *Пета слика*

„(...) Догађа се у ноћи, између 28. и 29. маја.

У интересу радње и илузије гледалаца, поетском лиценцијом, помало је измењена хронологија догађаја и време акције од 23,30 до 3,12 сажето на трајање овог чина.”

Наведени одломци показују у којој мери је писцу било стало да објасни да су му, с једне стране, избор његове теме и објављена историографска

²⁶ Марта Фрајнд, *нав. дело*, стр. 259.

грађа која му је била на располагању налагали да приликом писања драме уважи историографске чињенице о догађају, његовим протагонистима и времену које у њој приказује, али да је, с друге стране, будућем реципијенту истовремено потпуно јасно да написани текст не треба разумети и анализирати као лекцију из историје у драмском облику. Отуда често наглашавање ПОЕТСКЕ ЛИЦЕНЦИЈЕ која му омогућава да извесне темпоралне и спацијалне оквири догађаја прилагоди драмском времену и простору, као и да ликове и дијалоге уобличи према начелима драмске структуре. Иако непрестано подсећа на ово своје право као писца, он истовремено истиче да применом принципа песничке слободе није измењена историјска истина. Притом, Црњански у први план поставља театарну природу приказаног, наглашава позоришни карактер дела, говори о гледаоцима/позоришној публици а не о читаоцима своје драме, што све упућује на то да је његов доживљај драме примарно позоришни. Овоме у прилог иду и изразито развијене дидаскалије са сценским упутствима. Зашто је то тако?

Одговор на ово питање ћемо потражити на страницама превода ове драме М. Црњанског на немачки језик за који смо уверени да га је урадио сам аутор. То је видљиво простим поређењем његових синопсиса за филм по овој драми на немачком језику и овог превода. Такође сматрамо да је аутор сам и дорађивао текст превода, односно да су његовом руком вршене интервенције на дактилограму превода. Али је истовремено неоспорно и то да за то немамо ниједну врсту потврде која би била у облику каквог записа, или (не)посредног сведочанства да је управо он аутор овог превода своје драме.

У преводу *Конака* на немачки језик, и то у његовом уводном делу, читамо следеће:

„Alle Ereignisse sind historisch treu, auch alle Charaktere.

Aber, nur i Sinne einer theatralischen Treue.

Die andlung, der Dialogue, die Scenene im Stuecke sind Erdichtungen des Autors.

Die Absicht des Autors war nicht Geschichtschreibung, sondern gutes Theater.

Der „KONAK“ war, im Jahre 1959, zweimal wiechentlich, im Jahre 1960, einmal woechentlich, im „Belgrader Zeitgenosseischem Theater“ an der Buehne.”²⁷

У преводу на српски језик, наведени одломак гласи:

Сви догађаји су историјски верни, као и сви ликови. Али, само у смислу једне позоришне верности. Радња, дијалози, сцене у комаду су измишљања аутора. Намера аутора није била да пише историју, већ добар театар.

²⁷ Milosch Zernjanski: *DER KONAK. Ein Drama und eine Komoedie*, у: Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, Дела Милоша Црњанског, том VII, књ. 12–14, приредила Зорица Несторовић, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 2008, стр. 609.

Конак је био, године 1959, два пута недељно, године 1960, једном недељно, у београдском савременом позоришту, игран на бини.

Затим, на почетку треће слике у немачком преводу читамо и ово:

Die Absicht des Authors ist keine geschichtliche Treue. Nur eine Theaterwirklichkeit.²⁸

Наведена реченица у преводу на српски језик значи:

Намера аутора није историјска верност. Само једна позоришна стварност.

Наведени одломци дидаскалија из превода *Конака* на немачки језик, поред тога што је видљива њихова различитост у односу на оба издања драме на српском језику, разоткривају однос М. Црњанског према питању вечите напетости између историјског и драмског, али и његов доживљај драме и историје. Ако намера аутора није била да пише историју у драмском облику већ „добар театар”, јасно је да је поетска лиценција о којој писац у више наврата говори у првом и другом издању драме на српском језику, руководеће начело његове обраде историјске теме. У том смислу је индикативан однос појмова ИСТОРИЈСКЕ ВЕРНОСТИ И ПОЗОРИШНЕ СТВАРНОСТИ. На почетку треће слике у преводу драме на немачки језик инсистира се на томе да намера аутора није била постизање историјске верности што је блиско формулацији која се у првом српском издању налази такође на почетку треће слике и гласи: „Тенденција ауторова у овом комаду нигде није била историска, него ТЕАТРАЛНА стварност.”, а које нема у оном издању које је последња пишчева воља. Црњансково разумевање историјске верности и театарске стварности представљеног, коју упечатљиво илуструју баш оне реченице којих у другом издању драме нема, најјасније показују ове једноставне формулације става дате у преводу *Конака* на немачки језик. Такође, навођење прецизних података у немачком преводу о томе да је драма *Конак* играна „на бини”, као да открива потребу М. Црњанског да се истакне примат позоришне стварности у обради теме из историје, докаже сценичност овог дела и посведочи његов позоришни живот. Све то нас води ефекту који је проучавалац дела Милоша Црњанског, Мило Ломпар, назвао театрализација историје. То је основни покретачки механизам радње у *Конаку* и принцип обликовања његових јунака, пре свих Александра Обреновића. „Из суспензије историјског смисла, остварене нагомилавањем историјског материјала, проистиче сазнање како историјски слој *Конака* није уметнички циљ Црњанског. То доводи до важног питања: који смисао треба да понуде фрагментарни искидани историјски

²⁸ Milosch Zernjanski, *DER KONAK. Ein Drama und eine Komödie*, 638.

деталји? (...) Комички модус историјских факата сугерише унутрашњу противречност историјског присуства у Конаку: историјска претрпаност обележава уметничку дистанцираност у односу на историју. Историјске чињенице, као скидане, фрагментарне, распарчане, као крхотине давно ишчезлог света, чији се смисао граничи са неразумљивим, не откривају никакав свет иза себе, већ упризорују апсурд. Оне су морале бити очишћене од историјских мотивација и подвргнуте комичком дистанцирању, да би сада – услед дејства духа апсурда – дошло до *стврдњавања* историје и кристализације факата.”²⁹

ТЕАТРАЛНА СТВАРНОСТ о којој пише Црњански почива на принципима симболизације који су дефинишући за драмску форму, а које је Ђерђ Лукач назвао *драмским парадоксом*.³⁰ „С једне стране, пред драмским писцем стоји захтев да садржај драме треба да представи цео живот (...), док су, са друге, начини и средства за остваривање овог циља временски и просторно ипак ограничени. Како одговорити тако тешком захтеву да се на уско омеђеном простору, у кратком временском интервалу и уз ограничен број јунака оствари илузија једног света, једног живота? То је питање које сваки драмски писац себи изнова поставља. Захтев, дефинисан готово као загонетка („Употребити што мање средстава а ипак обухватити што више” – Лукач, 31), присиљава драматичаре на поступак стилизације. Стога је у драми веома снажан узајамни след појава. Развијени однос надређености и подређености води нас ка феномену неминовности који је много јаче и доследније изражен неголи у животу.”³¹

ТЕАТАР АПСУРДА је задржао овај драмски парадокс у драмској композицији. Драма као примарна симболичка форма у њему добија додатно оснажење симболизације живота. У досадашњим разматрањима *Конака* као драме апсурда³² уочено је прегршт различитих особина елемената драмске структуре (јунак, радња, језик...) које недвосмислено потврђују настојање М. Црњанског да, с једне стране, своју драму измести из владајућег жанра историјске трагедије и историјске мелодраме. „Пребачено ми је и то што сам изабрао застарелу тему позоришта, што нисам Бекет или Јонеско. Међутим, последњи Обреновић је носорог нашег театра”,³³ каже Црњански. Но, с друге стране, писац тежи да повуче јасну разлику између Бекетове и Јонескове драматургије и *Конака* када истиче: „Ви

²⁹ М. Ломпар, „Национализам и дух апсурда”, стр. 16–17.

³⁰ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, превео Сава Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 31.

³¹ Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 23.

³² Уп. М. Ломпар, „Национализам и дух апсурда”.

³³ Милош Црњански, *Есеји и чланци*, II, Дела Милоша Црњанског, том XI, књ. 22–23, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1999, стр. 472.

свакако познајете најбоље драме данашњег позоришта, као што су драме Бекета и Јонеска. *Конак* није такав, то је широки, популарни, наш спектакл, који може заинтересовати, и потрести, велике масе наших гледалаца. Циљ је катарза.³⁴ Стога је у литератури с разлогом примећено да је писац „заинтересован за апсурд који израста само из факта а не и из духа монументалне историје, који се креће ка површини а не ка дубини, ка гесту а не ка психологији, ка безличном а не ка судбини, ка метафизици а не ка историји.”³⁵

Тесла је последња објављена драма нашег великог писца. Иако је он, као што смо већ напоменули, најављивао појаву и неких других остварења, драмска прича о једном сегменту живота великог српског научника светског ранга, остаје пишчева завршна реч када је у питању онај део његовог опуса који је штампан и извођен. Судаћи по сведочењима самог писца, ова драма се у његовој стваралачкој имагинацији зачала 1952. године: „Та драма је у мојој глави још од 1952. године”, казао је он Велисаву Томовићу у интервјуу за ревију „Свет” који је објављен 3. априла 1966. године под насловом „У Теслином животу је остало неколико тајни”. Тајновитост обавија и само настајање овог текста. Прва два чина ове драме Црњански је написао још у Лондону, а на следећа два управа Народног позоришта, на чијој сцени је драма премијерно изведена, чекала је до краја августа 1965. године.³⁶ Штампана верзија појавила се у издању драма у Сабраним делима Милоша Црњанског, годину дана касније (1966). У рукописној заоставштини нашег писца чува се сепарат из часописа „Књижевност” у којем је 1964. објављен први чин ове драме, на којем је писац извршио извесне интервенције, као и дактилограм радне верзије драме у целини, који на себи има печат Народног позоришта у Београду, који представљају драгоцени траг о генези текста последње драме М. Црњанског.

Тесла је драма настала као апотеоза лирској души великог научника и његовој посвећености свом таленту која се једначи са служењем неком божанству јер „наука је отмена, чиста, велика, верна, богиња која не трпи лажљивце.”³⁷ У сусрету појединца-генија са његовом мисијом, али и слабостима, Црњански посебно место даје женским ликовима, што доприноси једном општем утиску да је фигура жене сагледана у временима револуције 1848. у драми *Маска*, власти и преврата у драми *Конак*, као и научничке усамљености у позној драми *Тесла*, одлучујућа фигура његовог драмског дела.

У својим есејима, позоришним и књижевним приказима Милош Црњански, који је био сјајан познавалац историје европског позоришта

³⁴ Исто, стр. 454.

³⁵ М. Ломпар, „Национализам и дух апсурда”, стр. 38.

³⁶ Према: П. Марјановић, *нав. дело*, стр. 93–94.

³⁷ Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 269.

и драме, а посебно нових театарских тенденција које су обележиле крај XIX и почетак XX века, поред доброг познавања наше драмске традиције, открива и једно прегнуће за извођењем дела која јој припадају на домаћим сценама. Зар у свему томе – и његовој рано пробуђеној љубави према позоришту, љубави која је обојила његов доживљај позоришне магије у којој, према његовом суду, централно место припада његовом позоришном величанству – ГЛУМЦУ, и одличном познавању позоришне и драмске, светске и српске традиције, и његовим драмама – не лежи залог легитимном прегнућу да се на некој од сцена домаћих театара поново изведу драме М. Црњанског?

Можда би, да којим случајем може да одговори на ово питање, велики писац цитирао завршну реплику главног јунака своје драме *Тесла*, који на питање Вестинхауса „Шта ћете сад?“ у тренутку када му стижу неповољне вести о Марконијевом успеху постигнутом на његовим резултатима, између осталог стоички одговара: „Нико није избегао своју судбину“, а затим на храбрење пријатеља да је пред њим будућност, додаје:

„Не брините се за мене, Џорџ. Ви знате какав је био обичај у театру, у Венецији. Кад би спустили завесу, глумци би изишли пред завесу, па се поклонили. А публика би плескала и тражила да се појаве и глумци који су на позорници умрли. Викала је: I morti. I morti. И мртви. И мртви.“³⁸

³⁸ Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 296.