

Ана Д. Стевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 09. 2018.
Прихваћен: 15. 10. 2018.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ДРАМИ *МАСКА* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ**

Рад тежи да обухвати најважније аспекте поступка карневализације у драми *Маска* Милоша Црњанског. Анализом структуре, хронотопа, јунака, стилских и жанровских особености, покушало се указати на постојање везе између коришћења овог поступка и концепта зазорног, који, иако појединачно уочени у делу Црњанског, нису досад истражени у међусобној условљености и садејству. Карневализовањем драмског текста и обликовањем зазорних идентитета писац је на радикалан начин модернизовао српску драму. Зато је настојање да се наслути смисао елемената *Маске* (насловни мотив, менипско жанровско одређење, карневализовани простор и време, иронија, гротеска, абјектно) основна тенденција рада, уз напор да се осветли одређена виша „законитост” целокупног Црњансковог стваралаштва која своје корене има у традицији карневализоване књижевности.

Кључне речи: карневализација, менипеја, комедија, хронотоп, маска, идентитет, зазор, иронија, Милош Црњански.

1. Увод

Поетична комедија *Маска* Милоша Црњанског самим својим насловом призива један од кључних елемената карневалског мизансцена. У сусрету са целином њеног садржаја, открива се не само површинско

* adstevic91@gmail.com

** Рад је настао у оквиру мастер курса *Епско и драмско у српској драми*, у школској 2017/2018. години под менторством проф. др Зорице Несторовић.

фигурирање карневалских реквизита и декора, већ и сва комплексност поступка карневализације која проистиче из специфичног – управо карневалског – погледа на свет.

Карневализација је врховно обликотворно начело Црњанскове драме, јер утиче на све њене аспекте: од структуре јунака, језика и стила, преко драмске радње, устројства временско-просторних категорија и композиције па све до жанровског одређења и семантичких домена. Према речима Михаила Бахтина, карневалски лик „[...] тежи да обухвати и уједини у себи оба пола постојања или оба члана антитезе: рођење–смрт, младост–старост, горе–доле, лице–наличје, похвала–покуда, афирмација–негација, трагично–комично итд., при чему се горњи пол двојединственог лика одражава у доњем по принципу фигура на картама. То се може овако изразити: супротности се спајају једна с другом, гледају једна у другу, одражавају се једна у другој, знају и разумеју једна другу” (Бахтин 1967: 249). Овај исказ би се могао односити на целокупност оркестрације комедије Милоша Црњанског, дубоко амбивалентне по својој суштини.

Са амбивалентношћу повезане иронија и гротеска, основна средства карневализоване књижевности, у *Маски* се не препознају као једноставне, лако уочљиве реторичке фигуре, већ као органски делови више уметничке визије која наткриљује и нијансира значења текста у правцу двосмисленог, скривеног зазорног. Зазорно, истовремено и естетичка и психолошка категорија, појављује се на хоризонту драме у виду маркера: оно указује на трауматичност и драматичност открића дијалогизоване, протејске природе идентитета, амбивалентно застрашујуће-катарзичне. Тиме питање књижевног поступка постаје егзистенцијално питање.

Трагање за смислом, природом и улогом карневализације у првом драмском делу Милоша Црњанског открива се као трагање за скривеним жариштем његове поетике.

2. Карневализовање драме

2.1. Карневализација као основно начело компоновања и изградње временско-просторних структура

Будући да је Црњански *Маску* одредио као поетичну комедију, чини се логичним да је локализовање радње у одређени временски и просторни контекст извршено „изван” самог текста, у *Писму драматургу и равнатељу*, обликованом као почетна дидаскалија. Таквим поступком, открива се интенција аутора да дело ослободи епских елемената, да га заснује на начелима песничког, лирског, фрагментарног, флуидног, на граници

изговорљивог; отуд и музичко, тачније оперско устројство дела. Обимна уводна дидаскалија, која се дотиче чак и идејног слоја драме нудећи смернице рецепцији и интерпретацији, „растеређује” саму комедију у погледу сувишних епизација које би се наметнуле уколико би сами ликови описивали простор у ком делају или уколико би се учесталије јављале ремарке у телу текста. Овако установљене просторно-временске структуре неће се у драми више мењати.

Класицистичко правило које се односи на четири јединства драмског текста на овај начин поново је актуализовано у драми експресионистичког типа¹, уз битне и суштинске интервенције у погледу идејних и семантичких аспеката. Те интервенције тичу се управо коришћења поступка карневализације, који проистиче из карневалског погледа на свет, карактеристичан за читав опус Црњанског². Затворена форма *Маске*³ стога не имплицира линеарност (као у античкој или класицистичкој трагедији, в. Клоц 1995: 30), већ супротно – цикличност, и то карневалску, ону која успоставља „патос смене и промене, смрти и обнављања” (Бахтин 1967: 188, курзиви у свим цитатима су Бахтинови)⁴.

2.2. Време *Маске* као време на прагу

Карневалско одређење времена експлицитно је дато у *Писму*. Радња започиње „[...] увече, око 6 сати, у Бечу, пред пепељаву среду 1851” (Црњански 2008: 11), а траје све до пред зору следећег дана. Пепељава среда означава први дан ускршњег поста код католика (Марјановић 2015: 112), што вече упризорено у драми чини последњом вечери карневала. Година одигравања радње је такође индикативна, превасходно као показатељ политичког контекста: након револуције 1848, у Аустрији је већ крајем 1850. године укинут устав, „а потом и уведена владавина најкрућег

¹ Натуралистички театар и театар апсурда (Бекет, Јонеско, Пинтер) често поштују правило три јединства, али у специфичном тематском или неком другом значењу, а не због поштовања правила по себи (в. Фистер 1991: 252).

² Као Црњансков претеча, а највероватније и непосредни узор у драмском стварању, открива се натуралистички театар А. Стриндберга, који се служи сличним механизмом у својој трагедији *Госпођица Јулија*. Простор, време, односи међу ликовима па и ликови сами у овој драми дубински су карневализовани. Било би интересантно у компаративном кључу детаљније анализирати Стриндбергово и Црњансково дело.

³ Термин *затворена форма* преузет је из студије Фолкера Клоца *Затворена и отворена форма у драми* (1995) и односи се на драме у којима се, између осталог, може реконструисати поштовање класицистичког начела о четири јединства.

⁴ Занимљиво је да Манфред Фистер у својој студији *The theory and analysis of drama* уочава цикличност форме *Госпођице Јулије* повезану са тематиком Ивањске ноћи, али је не доводи у везу са поступком карневализације.

апсолутизма” (в. Стојковић 2014: 886, фусноте 8 и 9). Оваквим уоквирењем Црњански не постиже само пуко контекстуализовање радње у одређени временски период, већ конституише специфично идејно и филозофско виђење датог времена као *времена на прагу*⁵. Време на прагу је обележено кризом, агоним, променом, крунисањем и детронизацијом, оно је у потпуности карневалско време. У уметничкој визији Црњанског, оно је између вечери и ноћи и ноћи и јутра, преобила и аскезе, слободе и тираније. Оно је и фрагментарно време, јер не обухвата пуноћу бивствовања већ одређене његове (екстремне) појавности, али и целовито, јер прати кружну путању сталног успостављања и урушавања идентитета. Парадоксално уобличено, оно је време у ком је све дозвољено, без рампе и цензуре, али и време које показује све ограничености па и празнину људске душе.

2.3. Простор *Маске* као простор на прагу

Таквој концепцији времена прикључује се и концепција *простора на прагу*. Сцена је генераличин салон, смештен између библиотеке и стакленог антреа, док су у дну позорнице прозори са погледом на аристократски део Беча. Салон постаје еквивалент карневалском градском тргу⁶: ту се јунаци сусрећу и растају, долазе и одлазе да се не врате, воде своје фриволне разговоре, оговарају, сучељавају ставове; то је простор скандала, интрига, опсцености, нагона, страсти, маскирања и демаскирања. Стаклени антре, кроз који се виде парови који плешу, повлађује карневалском начелу масовности⁷. С друге стране, Белведере, Карлскирхе и Пале Шварценберг, дворови и црква, позадина карневалске позорнице, фигурирају као паноптички симболи: да ли као надзирући центри моћи или као супер-его саме карневализоване, распусне аристократије, тек назире се у даљини, у снегу и сенци, инфилтрирани у карневалску субверзивност, дискретно претеће мотрећи, као велики Други⁸.

⁵ Термин је искован по узору на Бахтинове термине *јунак на прагу* и *дијалог на прагу* (в. Бахтин 1967).

⁶ Преосмишљавање топоса салона у карневалском контексту уочио је Бахтин у романима Достојевског (1967: 241).

⁷ Упечатљива је практична нефункционалност топоса библиотеке, која може бити у служби додатног наглашавања хаотичности и узаврелости дешавања у генераличином салону. Празна библиотека симболички представља карневалско изругивање рацију и афирмацију нагонског и телесно-материјалног аспекта личности и егзистенције.

⁸ „А то је, успут речено, оно што значи појам кастрације. Тај појам значи управо то да бисте имали, да кажемо, очински ауторитет, морате да прођете одређен преображај и прихватите да више не делујете као свој, него као отеловљење, као агент, неке трансцендентно симболичке инстанце. Да нисте у потпуности свој. Онај ко говори кроз вас, такорећи је велики

Сам салон уређен је „по фантастичној вољи генераличиној” (Црњански 2008: 11): он је дубински субјективизовано оспољење њене свести. Спој неспојивих елемената (Истока – отоман, наргиле, и Запада – клавир, намештај, шампањац) твори гротескну слику китњастог ентеријера у ком се посебно издвајају карневалски реквизити: огледало, сто за картање⁹ и костур обучен у одело Пјероа. Ови реквизити неће бити активирани ниједном током драме, али ће својом симболичком еманирати читав њен ток.

2.4. Структурални механизми карневализације

Такав је временско-просторни оквир Црњанскове драме. У складу са њим је и специфичан начин структурирања текста, који почива на начелу репетиције „будући да се понављају дуо-сцене у којима је стални актер Генералица чији се партнери мењају (Стратимировић, Радичевић, слуга Жан, Чезар)” (Несторовић 2013: 66). Ретке ремарке које се јављају у тексту преузете су из оперске терминологије (*amoroso, furioso, maestoso*) и одређују темпо радње, што говори о већ помињаном примату лирског над епским, осећајности и афекту над разумом и логиком догађаја. Читав текст саткан је од дијалога, полилога, испрекиданих реплика, обраћања свима и свакоме у истом тренутку, коришћења чак три различита језика (српског, немачког и француског), чиме је постигнута фрагментизација радње (Стојковић 2014: 889). У драми се готово ништа не дешава, све до самог краја који наступа нагло и неочекивано. Репетиција, циклизација, полифонија, преокрет – све то могу бити механизми карневализације и у *Маски* се показују као управо такви.

3. Маска је лице је маска: зазорност карневализованих идентитета

3.1. Амбивалентност карневалске маске

Реквизит који обележава појавност свих јунака у драми јесте маска. Она је најважнији део карневалске игре чији је учесник „карневалски колектив који себе осећа у извесној мери ван норми и поретка обичног живота” (Бахтин 1967: 243). Њега чине гости генераличиног салона. „Сви

Други. Управо у мери у којој сте носилац ауторитета увек сте децентрирани, нисте непосредни ауторитет. Ви сте представник одсутног симболичког ауторитета” (Жижек 2008: 98). Треба напоменути да су и сами средњовековни и ренесансни карневали увек организовани под окриљем цркве.

⁹ „Природа игре (пиљци, карте, рулет итд.) је карневалска. [...] Симболи игре увек су улазили у ликовни систем карневалских симбола” (Бахтин 1967: 243).

су мало пијани, неки скидају маску, па је опет стављају” (Црњански 2008: 11) – реченица је која сугерише идеју о лудичкој природи мултипликовања идентитета, наизменичности скривања и откривања, веселој релативизацији¹⁰ свих монологизованих и чврсто устројених поредака својствених профаном, некарневалском времену. Зато се маска сматра предметом „који се односи на физичку и друштвену слику човека која га изгледом и гестовима привидно одваја од света и стварности”; она „прекрива или уобличава метафору потиснутог другог Ја, понекад искренијег од оног којег представљамо у свакодневици” (Марјановић 2015: 251). И не само то: маска готово увек подразумева некакав поремећај у самој сржи идентитета али и света у ком тај идентитет фигурира, јер се јавља као обележје трансгресивности, као показатељ да све оно што се чини вечно истинитим, успостављеним и задатим може бити дестабилизовано, проблематизовано па и разорено. Маска се у том смислу да тумачити двојачко: као моменат деструкције и аутодеструкције. Али, упоредо с тим „деловање маске окрепљује, подмлађује, васкрсава истовремено и природу и друштво” (Кајоа 1979: 111). У карневалском доживљају света таква ситуација се не поима као парадоксална, она је одраз космичких цикличних кретања унутар идентитета: од рођења и живота преко смрти до поновног рођења, при чему рођење и живот увек у себи садрже и смрт и обратно (в: Бахтин 1978). Криза у идентитету истовремено је и извор обнове витализма, зато маска може једнако ваљано функционисати и као реквизит комедије и као реквизит трагедије¹¹. Како се све ово одражава на Црњанскову драму?

3.2. Карневализовање архетипских и интертекстуалних аспеката идентитета

Лик Генералице се открива као стециште свих ових амбивалентних значења. Будући да је најнепосредније везан за већ описани карневалски хронотоп, и сам је заснован на начелима карневализације. У том смислу, индикативан је најпре генераличин физички изглед. У *Писму*, аутор наводи да је „Лепа [је] чудно, румене (не риђе) косе” (Црњански 2008: 12, курзив наш). Генерал је описује на следећи начин:

¹⁰ Бахтинова синтагма (в. 1967: 188).

¹¹ У том контексту, индикативно је и порекло чувеног средњовековног карневалског типа маске дугог носа, ког су најпре користили лекари као заштиту од куге. Амбивалентно, гротескно сагласје живота и смрти, смешног и страшног (што је семантичко средиште овакве маске), чини суштину трансформације медицинског у карневалски реквизит.

ГЕНЕРАЛ

Ах ви. Мало сте бледа. Да нисте бона?
 Ваша је лепота париска, – не, бурбонска.
 Пуна сени... версајска што не мари
 ни за бога, ни за закон, нежна, салонска,
 што иронично гледа смрт. Коса пуна жари,
 неке румене жари, што сам видео на јонском
 и дорском мору, где нема смрти и где невесело
 предвече нестане вере у душу и остане тужно...

ГЕНЕРАЛИЦА

...вера у тело...
 (Црњански 2008: 17–18)

И остали јунаци наглашаваће њену *чудну* лепоту и (самртничко, болесничко) бледило, док је најдоминантнији аспект њене појавности – телесност. То је телесност која је прекомерна, разметна, која, иако још привлачна, наговештава надолазећу старост, пропадање, ружноћу, смрт. Отуд *чуђење* као примарна реакција при сусрету с њом: изграђена на начелу гротескног реализма, карневалској афирмацији материјално-телесног, она истовремено евоцира и романтичарску концепцију фаталне жене – Медузе, дијалогичног естетског конструкта оствареног у укрштају лепог и ружног, гротескног и узвишеног. Као таква, она измиче сваком виду дефинисања и означава се категоријама неодређености, незавршености, динамике, мистификације („*je ne sais quoi*”).

Други битан аспект који одређује генераличин лик јесте хипертрофирана сексуалност која је у гротескном односу са њеним годинама¹², али и у комичкој дискрепанацији са њеним неуспелим завођењима приказаним у поменутиим „репетативним” сценама. Донжуански неуспеси, као и чуђење које њена појава изазива, потичу из *ззора* којим је генералица обележена, јер „ззорна је могућност оног *неког*, анонимног субјекта који је *сабласт*; који нам је помало близак, познат – али долази из простора фантазма, простора који је заборављен, избрисан и потиснут. Оно од чега зазиремо

¹² „Међу познатим теракотама из Керча које се чувају у Ермитажу, постоје, између осталих, и необичне фигуре *бременитих старица* чије су ружна старости бременитост гротескно подвучене. Бремените старице се при том *смеју*. То је веома карактеристична и изразита гротеска. Она је амбивалентна; то је бременита смрт, смрт која рађа. У телу бремените старице нема ничег завршеног, постојано-спокојног [...] Овде нема ничег готовог; то је само незавршеност. И управо таква је гротескна концепција тела” (Бахтин 1978: 34). Генералица се чини далеким „карневалским потомком” ових архаичних фигура.

су архаичност сабласти и истовремена блискост коју осећамо према њој: она нас привлачи. Абјектно се манифестује кроз анахронистички *задах смрти* [...]” (Травањ 2016: 10, курзивни аутора). Ефекат зазорног који произлази из генераличиног лика најупечатљивији је у њеном односу према Чезару, о чему ће бити речи касније.

Неуралгична тачка егзистенције главне јунакиње јесте немогућност суочавања са чињеницом неминовног старења. Ту се појављује донжуанство као спона са идеализованом прошлошћу/младошћу¹³, јер оно афирмише начело плотског, физички контакт у ком време стаје. У том сегменту Дон Жуан се укршта са Нарцисом, јер колико год Дон Жуан био управљен на (освајање) Другог, та управљеност је нарцистички осенчена као жудња за собом или самопотврђивањем, другим речима, за огледањем у Другом да би се видело/волело Ја. Отуд важност огледала као реквизита: оно маркира постојање карневалског Нарциса на сцени а умногоме одређује и функцију маскирања у Црњанској драми. Удвајање генераличиног идентитета неретко се дешава у сценама донжуанског завођења, као њен покушај да, идентификујући се са објектом удварања, доживи успех у освајању¹⁴. Ипак, најкарактеристичнији моменат свакако представља нарцистичко маскирање Дон Жуана у Изолду¹⁵: „Парадоксално, пред нама искрсава лик женског носиоца донжуанске страсти који све време тежи да буде Изолда” или да се бар тако представи, будући да у објекту своје жеље, Чезару, и његовој љубави према глумици Мими, препознаје тристановску матрицу (Несторовић 2013: 68, 66). Оваквом позицијом, мотивисан је феномен двојништва у *Маски*, још један у низу типично карневалско-ззорних феномена. Карневалски домен двојништва (и њему блиски феномен безумља) имплицира нарушавање епске или трагичке визуре кроз коју се посматра човек и сугерише идеја о незавршености и дијалогичности његовог идентитета, али и стварности којој он припада и која се и сама може удвајати. Тако Мими постаје млада и вољена вер-

¹³ „У Напуљу смо јели леда. / Курмахер ми је био гроф Литке из Ревала. / Леконт де Лил дошао је за мном. / Играли смо крокета. Гледстон... чули сте о њему? / И сиромаш Поерио... Па лорд Хеј... Веслани 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” (Црњански 2008: 32). И други јунаци драме често реферишу на велики број генераличких љубавника.

¹⁴ Нарочито је репрезентативна сцена с Бранком Радичевићем, када му снисходљиво говори: „Ви знате, ја обожавам Словенство”, „И ја сам мислила тако, док сам била млађа”, или: „Тако давно не бејаш код куће...” (Црњански 2008: 44, 42, 44)

¹⁵ Тумачење односа Генералица – Чезар – Мими у контексту приче о Тристану и Изолди преузето је из прегледног чланка Зорице Несторовић *Милош Црњански, драмски писац* (в. Несторовић 2013: 66–68).

зија генералице. Међутим, од јемца бесмртности, двојник овде постаје зазорни весник смрти (Фројд 1953: 235). Зашто? Природа идентитета који је одређен као „глумица” никако не може бити стабилна; она мора бити флуидна, неухватљива, може се рећи и непостојећа, јер представља пуки збир улога или, боље речено, маски¹⁶. Тако се генераличин его-идеал (оличен у фигури Изолде а отелотворен у њеној младој двојници Мими) иронијски обзнањује као опсена: генералица постаје Нарцис који се више не огледа у Другом, већ у зјапећем ништавилу нагона смрти у ком препознаје сопствени поглед Медузе, себе као Другог („*le seul bien: c'est la Mort*” (Црњански 2008: 40)). Костур обучен у одело Пјероа активира управо ова значења.

3.3. Детронизација као кастрација краља карневала

Најинтригантније питање драме тиче се управо љубавног троугла: зашто Чезар осећа толику одбојност према генералици док је у исто време заљубљен у њену двојницу? Моменат зазора који се јавља у њиховом односу произлази из инцестуозне природе ове могуће везе¹⁷, али и из саме Адине природе која евоцира митопоетске и архетипске аспекте фигуре Медузе. Абјектност Медузине главе јесте абјектност бесрамног излагања гениталија Мајке; она подстиче страх од кастрације (Фројд 1953: 273–274), отуд је Чезаров говор често обележен „причом о мушком” као симптомом и одбраном од овог страха¹⁸. И заиста, читаво генераличино понашање према Чезару устројено је кастрирајуће: она негира његов маскулитет најпре

¹⁶ То се и огледа у карневалском преокрету чији лук Мимин лик описује. Док на почетку драме говори Чезару: „[...] Ја сам жудна / нечег етеричног, платонског, можда сам жудна / среће, али мрзим љубав и страст”, касније, на Генераличину афирмацију тела одговара: „...без душе... простачки... то је ружно...”, на самом крају одбија могућност заједничког живота са Чезаром уз речи: „Ја? Твог малог официра? / Ја? Што бих могла принцеза бити. / Љубав и ја? Знаш шта ми је цар рекао? / Тај твој нећак је луд” (Црњански 2008: 14, 18, 56). Глумичин пад од недодирљиве куртоазне даме до материјалистички настројене метресе прави је пример карневалске пародије, јер „пародирање је стварање *детронизованог двојника*, заправо исти 'свет окренут наопачке'” (Бахтин 1967: 191).

¹⁷ Не само да је Чезар Адин нећак, већ се у драми наговештава могућност да јој је заправо син.

¹⁸ Због тога, чини се, у драми упадљиво изостаје фигура оца: зазорно је по својој суштини „реални ужас пред губитком објектног односа, пред губитком језика, пред одсутношћу свог одбаченог означитеља, свог зазорно одбаченог, најпре формираног па 'побаченог' субјекта, коме је одузета једном већ дата очинска метафора [...]”. Такав идентитет је „султус. Кловн. Нешто што личи на манију која је перверзно лице депресије од које се коначно дижу руке у замору и гађењу. Његов дискурс нема *punctum*, њему је недоступно да изнесе било какав захтев или став. Он за дискурс више *не по-стоји*. Он је завитлан и за њега нема заустављања. На месту између потребе и жеље са којег се у процесу задобијања неке субјектности тражи

инфантилизујућим надимком *Bébé*, затим спречавањем његове женидбе и одласка у Русију и, напоследку – подвалом маскирањем упризореном у завршној сцени драме.

Ада се тако открива као архетипска Страшна Прождирућа Мајка „која је због свог енергетског набоја психолошки толико привлачна да Ја-комплекс, чији се набој није повећао, није у стању да јој се одупре, па ’тоне’ и бива ’прогутан’” (Нојман 2015: 44). Она је посесивно, елементарно Велико Женско које тежи да оно што је створило врати и задржи унутар своје мочварне и хтонске, зазорне материце. Истодобно, она је и карневалски уроборос – змија која истовремено зачиње, рађа и прождире (Нојман 2015: 48). То су садржаји генераличиног идентитета које Чезар потискује и отуд му се они у свести враћају као зазорни, а зазорно „трансгресивним путем производи *лом* унутар датог симболичког поретка, и отвара му нове путеве [...] Зазорно се појављује на границама тела, местима *изван идентитета*: прљавштина, храна, телесне излучевине, лешеве (*cadavre*), женске гениталије (потврђују реалност кастрације), инцест и смрт” (Травањ 2016: 8, 9, курзиви аутора). Карневалски контекст, разузданост, игра, смех, језик, метаморфоза ослобађају оно што је у симболичком поретку дубоко поунутрашњено, јер маскирањем, „мењајући свој идентитет, човек напушта самог себе како би као неко други остварио оно што му је иначе забрањено или ускраћено” (Марјановић 2015: 12). Чезарово самоубиство тако постаје део карневалског спектакла – као визија симболичког, ритуалног спаљивања краља карневала – јер је он тај који карневалу све време пркоси својом меланхоличном природом а најдраматичније проживљава све његове аспекте.

„Да поновимо још једном, прапочетно потискивање није потискивање несвесне жеље субјекта – ту још нема ни формираног несвесног, ни субјекта – већ је потискивање *нечег* што је ’на граници оног свијета који ме поништава ако га признам’, потискивање *нечег* што у издвајању које је тек услов зачетка субјектности производи субјекту претходећа жеља и стид, и што ту жељу привлачи колико и одбија, као фасцинација одвратним, зараженим, гнусним, деформисаним” (Петровић 2015: 52, курзиви ауторкини).

Гротескно суочавање и спајање са зазорним упризорено у завршној сцени *Маске* врхуни тако смрћу као феноменом нужности који симболички представља потпуно разарање/детронизацију нестабилног идентитета краља карневала.

аналогон мајчинске безусловне љубави, њега мучи непремостива фрустрација која је друго име дискурзивне мржње” (Петровић 2015: 47, курзиви ауторкини).

4. Загонетка поетичне комедије

4.1. Менипски карактер Маске

У необичном су неслагању доминантни тон, присуство одређених јунака, завршетак, формална обележја и жанровско одређење драме. Откуд одређење да се прича о постреволуционарном декадентном карневалу уобличи у „циничним стиховима” (речи Црњанског цитиране према: Несторовић 2013: 65) као поетична комедија? Оно потиче од доминантне жанровске парадигме која обележава целокупно стваралаштво Црњанског – менипеје¹⁹. Менипеја је увек у тесној вези са карневалским погледом на свет; као таква, она се не везује само за тематско и површинско представљање карневалских ритуала, обреда и свечаности, већ дубински одређује структурално и жанровско устројство текста који се користи поступком карневализације²⁰.

Већ је указано на важност постојања фигуре двојника на идејном плану Црњанскове драме. С друге стране, њене формално-жанровске импликације потичу управо из „Мениповог шињела”, јер безумље, (субјективизовани) снови, удвајање личности, абнормална психичка стања, страсти, афекат и маштања, све оно чиме *Маска* садржински обилује, не припадају ни епском ни трагичком регистру. Стварност која се дезинтегрише, мултипликује, која је у магловитим визијама, привиђењима, халуцинацијама, као вештачки рај или пакао јесте стварност у којој се креће „дијалогични” човек, и сам недовршен, расцепљен и неједнак себи. Оваква слика света и идентитета у потпуности искључује могућност обликовања чисте трагедије или комедије и афирмише амбивалентност њихове симбиозе оличене у жанровској хибридизацији. У Црњансковој драми, то се огледа кроз *иронизацију* жанровског одређења²¹: мада је експлицитно одређује као комедију, *Маска* то никако није у традиционалном значењу, зато се и појављује у *циничним стиховима* који је демаскирају и откривају њену двосмисленост. Шекспировски принцип трагичног у комичном и комичног у трагичном менипско је наслеђе Црњансковог драмског дела.

¹⁹ О менипском карактеру Црњанскових романа *Дневник о Чарнојевићу* и *Друга књига Сеоба* в. Анђелковић 2017.

²⁰ Особености менипеје, као и њен значај у историји развоја европске књижевности, детаљно је описао Бахтин у својој капиталној студији *Проблеми поетике Достојевског* (1967: 174–185). Потрага за елементима менипеје у драми *Маска* у целини се ослања на Бахтинов опис овог жанра.

²¹ Иронијско поигравање жанровским конвенцијама један је од поступака врло карактеристичних за Црњанског, и за његову поезију и за прозу.

Призори скандала, ексцеса, хаоса, неумерености, нарушавања норми понашања својствених дискурзивној заједници којој јунаци припадају уз употребу ласцивног језика, псовки, трача, опscene мимике и геста инхерентни су менипеји. Сцена у којој се разоткрива Адина љубавна авантура са слугом Жаном у комедији би била друкчије структурирана, као што би и друкчије утицала на даљи ток драмске радње: епилог у виду самоубиства не би долазио у обзир. У трагедији она не би ни била могућа²². Оштри прелази, нагле промене, оксиморонски и парадоксални спојеви, крунисање и детронизација – све се то сабира у овој сцени која се показује као типично менипска.

Постоји у Црњанској драми једна појава која се радикално не уклапа у слику вашара таштине, аристократског преобиља и карневалске разузданости. То је фигура песника – Бранка Радичевића, која до крајности наглашава све противречности и амбивалентности приказаног света. Увучен у генераличину игру завођења, меланхолични Бранко обележава њену противтежу: одустајање од болесног и пропадљивог телесног и приањање уз мистичко, суматраистичко сједињење душе и света²³. То је обележје менипске утопије којом умирући песник брани сопствени идентитет од зазорног дејства Медузе, док се она истовремено нарцистички огледа у њему, привучена својственим јој нагоном смрти, јер *le seul bien: c'est la Mort*. Уосталом, друга утопијска представа везана ја управо за Адин лик:

[...]

Дођите једном сви, к мени, на море.

Лешкати и гледати у небо, горе,

слушати како вал за валом

допузи из неба до ногу наших и оде.

Да видите, како су у зору несретни

ти разговори о младости и Славенству...

Тамо све дође из неба и ноћи и воде,

нестану, у зору, успомене.

О, мушки, мушки, да знате како су јадне жене"

(Црњански 2008: 34)

²² Поново се намеће паралела са Стриндберговом *Госпођицом Јулијом*, где је овакав тип сцене могућ управо због менипске структуре трагедије шведског класика, којом она иронизује трагичке механизме које је сама успоставила. Тако се откривају нове интертекстуалне везе између Стриндберга и Црњанског, које се не ограничавају само на оно очигледно: социјалну тематику и идентично именовање слуге. О менипеји код Стриндберга в. Цар-Михеџ 1993.

²³ „Видите, ипак, ја верујем, нејасно, / када хоћу, негде далеко / из моје душе, из мог здравља, / све што ја желим, то се рађа – / то је моја хемија, мој етеризам” (Црњански 2008: 42).

И мада се формално разликују (Бранкова утопија је вера у мистичко-мистеријску повезаност душе и космоса, а генераличина – чулна визија пасивне утопљености у елементарну снагу Великог Женског) обе слике се сустичу у иронијском сазнању о немогућности самоостварења унутар егзистенције, а генералица и Бранко у слици костура обученог у одело Пјероа. Сусрет „болне фигуре Бранкове” (речи Црњанског цитиране према: Несторовић 2013: 65) и зазорне Аде производи гротескне ефекте који почивају на амбивалентном споју трагичности песниковог усуда и комичности осујећеног донжуанског завођења, који се иронијски огледају²⁴.

Коначно, из овако органски повезаних менипских жанровских особености проистиче и специфичан тон драме који је хибридна творевина различитих стилова и дискурса. Узвишени регистри говора о љубави, смрти и поезији мешају се са гротескно реалистичким: о храни, пићу, телу, сексу, и све то у „циничним стиховима”, а стих је у драмској традицији најчешће повезан са патосом трагедије.

4.2. Ко се смеје (у) Маски?

Каква је онда природа смеха који изазива овако дубоко амбивалентна комедија? Јер, смех је саставни део комедије, он се јавља као нужни резултат активирања комичких механизма и посебно устројене структуре комичког текста усмерене ка комичкој катарзи и анагноризису. Код Црњанског, с друге стране, таква структура изостаје, али смех је и даље ту – то је особена варијанта менипског, редукованог смеха. „Појава редукованог смеха има доста велик значај у светској литератури. Редуковани смех лишен је непосредног израза, он ’не звучи’ – да тако кажемо – већ му траг остаје у структури слике и речи, наслућује се у њој. Парафразирајући Гогоља, можемо говорити о ’смеху невидљивом за свет’. На такав смех наићи ћемо у делима Достојевског” (Бахтин 1967: 176, фуснота 4) али и у делима Црњанског. Чини се да је целокупни опус Црњанског монументално целовит управо због тога што постоји један те исти облик стваралачке, и то менипске над-свести који га наткриљује. Та инстанца би се могла назвати *случајем комедијантом* (како приповедач *Друге књиге Сеоба* и назива „злог демијурга” који управља кретањем историје и судбинама ликова). Случај комедијант је стихијска сила, цинични карневалски

²⁴ На изузетно успели начин Црњански подвлачи гротескност и дисхармоничност ове сцене коришћењем аудио-ефеката: Адине комички интониране покушаје да ступи у сексуални чин са младим, меланхоличним, умирућим Бранком прате звуци литургије Корнелија Станковића.

лакрдияш, бог и ђаво метафизичке пустоши/бескрајног плавог круга који, као врховни и примарни део уметничке визије класика српске књижевности, надсводњује свет његових дѐла. То се нарочито добро види у *Маски*, у њеним јунацима-марионетама чије конце управо он обешечачки вуче. Редуковани смех је отуда смех случаја комедијанта, који као такав може донекле „зазвучати” тек у иронијски дистанцираној свести реципијента према заводљивој али ипак привидној озбиљности/трагици/монологизованости приказане слике света. Зато Чезарово самоубиство на завршетку *Маске* не може бити трагични епилог: обележено амбивалентним, универзалним, препорађајућим, карневалским смехом случаја комедијанта, оно је иронизовани „happy end” комедије, залог обнове и васкрсења.

5. Закључак

Бахтиново проучавање карневализације не обухвата само синхронијско описивање одређеног теоријског феномена у једном тренутку његове појавности. Оно се тиче и спорадичних, али неизмерно важних дијахронијских погледа на генезу поступка кроз књижевноисторијска кретања (в. Бахтин 1978: 45–62). У том смислу, руски теоретичар ће посебно истицати заокрет који се догодио у доба барока и, још изразитије, предромантизма, када средства карневализоване књижевности попримају другачије тонове и смисао: од веселе релативизације вредности и слављења материјално-телесног, смрти и пада као гаранта поновног рођења и цикличног кретања животних и космичких процеса, они постају одрази метафизичке језе, страха и дрхтања пред отуђеним светом и незавршеним, дезинтегрисаним сопством.

Сложеност карневализоване слике света у *Маски* огледа се управо у помирењу ових противречних концепција; помирењу које, чини се, проистиче из не мање противречних Црњанскових литерарних преференција које обухватају широки распон од европске ренесансне књижевности и Микеланђелових сонета, преко Казанове и Симеона Пишчевића до српских романтичара – Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића и Лазе Костића.

Отуда карневализација у Црњанској драми зазива и модерније аспекте карневализоване литературе али истовремено одјекује и архаичним значењима жанрова из области озбиљно-смешног. То се најбоље може уочити кроз симболизацију насловног карневалског реквизита. У народној карневалској култури маска је „везана с радошћу смеха и метаморфоза, с веселом релативношћу, с веселим негирањем идентитета и истозначности, с одрицањем тупе подударности са самим собом; маска

је у вези с мењањима, метаморфозама, нарушавањима природних граница, [...] у маски је оличен играчки принцип живота [...]”. Романтичарска маска пак „нешто скрива, таји, обмањује и томе слично. [...] У романтизму маска скоро потпуно губи свој моменат препорађања и обнављања, и добија мрачну нијансу. Иза маске се често указује страшна празнина, ’Ништа’ [...]” (Бахтин 1978: 49). Сви видови маски који се појављују у драми, како је већ показано, на амбивалентан начин здружују ова значења, обележавајући том истом амбивалентношћу јунаке који их носе и њихов карневалски свет. Случај комедијант, жижа која еманира сва карневалска значења Црњансковог дела, истовремено је и весели лакрдијаш ренесансног карневала и заторни циник модерних времена.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2017: Н. Анђелковић, *Карневал идентитета*, Београд: Плато.
- Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Београд: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Fransoa Rable i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Београд: Nolit.
- Јанкелевич 1989: V. Jankelevič, *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Кајзер 2004: В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови.
- Кајоа 1979: R. Кајоа, *Igre i ljudi*, Београд: Nolit.
- Клоц 1995: F. Клоц, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Београд: Lapis.
- Марјановић 2015: В. Марјановић, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд: Чигоја штампа.
- Несторовић 2013: З. Несторовић, „Милош Црњански, драмски писац”, у: *Театрон*, 164/165, Београд, 63–73.
- Нојман 2015: Е. Nojman, *Velika majka: fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Београд: Fedon.
- Петровић 2015: М. Petrović, *Teorija granica i afekta tela u telesnoj umetnosti*, докторска дисертација: <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/1603/Margarita%20Petrovic%20doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. 22.1.2018.
- Стојановић 1984: D. Stojanović, *Ironija i značenje*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Стојковић 2014: М. Стојковић, Два лица љубави и смрти – *Маска* Милоша Црњанског. *Књижевна историја*, 154, Београд, 883–897.

Травањ 2016: Р. Травањ, *Неподношљиво лице интима. Естетика објектног у савременим уметничким праксама*, докторска дисертација: <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/176/Nepodno%C5%A1ljivo%20lice%20intime.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. 22.1.2018.

Филиповић 2016: Д. Филиповић, *Поетика динамичког идентитета у делима Милоша Црњанског: однос путописно-мемоарског и драмског према романескном*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.

Филиповић 2016: Д. Филиповић, „Значење објектног у прози Милоша Црњанског”, у: Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (red.), *Jezik, književnost, značenje. Književna istraživanja*, Niš: Filozofski fakultet, 103–115.

Фистер 1991: М. Pfister, *The theory and analysis of drama*, New York: Cambridge University Press.

Фројд 1953: S. Freud, *From the History of an Infantile neurosis and Other Works*, London: Hogarth Press.

Фројд 1957: S. Freud, *On narcissism: An introduction*, London: Hogarth Press.

Цар-Михећ 1993: А. Car-Mihec, Menipejska tradicija i dramsko stvaralaštvo А. Strindberga, *FLUMINENSIA*, 1–2, Rijeka, 71–81.

Црњански 2008: М. Црњански, *Драме. Маска, Конак, Тесла*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

Жижек 2008: S. Žižek, *Ispitivanje Realnog*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Анна Д. Стевич

КАРНАВАЛИЗАЦИЈА В ПЬЕСЕ «МАСКА» МИЛОША ЦРЊАНСКОГО

Резюме

Анализ различных уровней текста пьесы *Маска* обнаруживает карнавализацию как доминирующий художественный приём в раннем творчестве Милоша Црњанског. Присутствие элементов менипповой сатиры, гротеска, иронии и др. конститuentов карнавализованной литературы в тексте позволяет такого рода определение жанрового, стилистического и тематического направления пьесы. Этот вывод сначала получен в результате анализа хронотопа (времени на пороге как карнавального, циклического времени и салона генеральши как пространства на порогу, равнозначного карнавальной городской площади). С этим заключением соединяется узнавание структуры и механизмов карнавализации в фрагментарном, лиризованном,

диалогическом, полифоническом характере материала. Связь феномена «жуткого» и приёма карнавализации рассмотрена в контексте анализа персонажей, в котором модель карнавализации наблюдается в ироническом обыгрывании архетипических и интертекстуальных аспектов оформления маскированных, нестабильных и амбивалентных идентичностей. Толкование авторского определения пьесы как «поэтической комедии» приводит к обнаружению её мениппового характера (гротескное сочитание комического и трагического, феномен двойничества, сцены скандалов, эксцесса и хаоса, утопические представления, гибридность языка и стилистических регистров), а также и к определению типа комического эффекта, который проявляет себя как редуцированный смех. Этот эффект указывает на скрытое присутствие «творческого надсознания» *случая комедианта* как источника всех карнавализованных смыслов пьесы и творчества Милоша Црњанского в целом.

Ключевые слова: карнавализация, мениппея, комедия, хронотоп, маска, идентичность, жуткое, ирония, Милош Црњанский.