

Svetozar Rapajić

MASKA KAVALJERA S RUŽOM

Teza o vrhunskim poetskim, dramskim i scenskim vrednostima *Maske* Miloša Crnjanskog sada je već legitimna. Objavljena 1918. godine, *Maska* je dugo bila prečutana, skrajnuta, skoro i od samog autora zaboravljena. Njena revalorizacija je započela sedamdesetih godina, a njeno scensko raščitavanje tek započinje. Za novi pogled na *Masku* najzaslužniji su Mirjana Miočinović i Petar Marjanović. Njihove minuciozne, skrupulozne i kreativne analize, iako polaze iz divergentnih vizura, dovode do sličnih vrednosnih zaključaka:

"*Maska* Miloša Crnjanskog jeste njegov najbolji komad, jedan od najznačajnijih komada moderne srpske dramske literature uopšte, poetički komad koji se može ravnati s lirskim dramama Aleksandra Bloka."¹

"Verujem da nije usamljeno moje uverenje da je *Maska* (pored tri-četiri najbolja teksta zrele faze komediografskog opusa Branislava Nušića) najznačajnije delo srpske dramske literature između dva rata, jer je reč o poetičnoj komediji izvorne inspiracije, pisanoj sa izostrenim sluhom za scensku reč i ritam, s teatarskim rafinmanom koji ilustruje niz neposrednih i posrednih indikacija za razvijen i scenski atraktivan mizanscen i sa temom koja može da korespondira sa savremenim gledalištem."²

U nadahnutoj kritici prvog izvođenja *Maske* u "Teatru poezije" 1978. godine Jovan Hristić zaključuje da je *Maska* "divna, poetična i komična jednočinka koja nema čega da se stidi u društvu Puškinovih 'malih tragedija' ili Miseovih jednočinki".³

Poređenja sa Blokom, Puškinom i Alfredom de Miseom pre svega su vrednosne prirode i ne navode na eventualne korespondencije i ukrštaje. Sam

1 Mirjana Miočinović: "*Maska*" Miloša Crnjanskog. – *Eseji o drami*, Beograd 1975, str. 86.

2 Petar Marjanović: *Crnjanski i pozorište*, Novi Sad – Beograd 1995, str. 57.

3 Jovan Hristić: *Pozorište, pozorište II*, Beograd 1982, str. 62.

Crnjanski u pismu Ivi Andriću između ostalog predviđa: "Znam da će naši kritičari napasti to delo – ali ja nemam iluzije niti očekivam hvale... – a šta me dira da će gospoda spominjati Rostana i Hofmanstala..."⁴ I zaista, u jednom od retkih prikaza u štampi posle prvog objavlјivanja *Maske* hrvatski kritičar Dragutin Prohaska konstatuje: "Mnogo me sjeća na Hugo fon Hofmanstala, bečkoga i njemačkoga modernoga pjesnika. Ona određena deformacija stvarne zbilje..., cijela fantastika zbljižuje opet *Masku* s nekim njemačkim predstavnicima ekspresionizma."⁵

U svakom slučaju analogije sa Hofmanstalom, naročito u *Maski*, nisu retke, niti mogu biti sasvim slučajne. I Mirjana Miočinović razmatrajući "dekorum" *Maske* i njegov vanvremeni estetizam ukazuje da se on mora dovesti u vezu sa postromantičnim, neobaroknim senzibilitetom tadašnjeg bečkog pozorišta, i kao primer navodi čulnim senzacijama prezasićeni opis prostora u Hofmanstalovom poetskom prologu za Šniclerovog *Anatola*.⁶ Uostalom, slični opisi prostora mogu se naći i kod Oskara Vajlda, Vojnovića, Krleže, d'Anuncija.

Mnogo godina kasnije, u svojim uspomenama – komentarima na prohujalu mladost Crnjanski se seća kako je u Beču 1913. i 1914. godine, u vreme studentskih dana, održavao vezu sa jednom Ženevljankom, koja je stanovaла u istom pansionu, i od nje učio francuski jezik: "Ali sam se sa tom Francuskinjom prilično snašao, ne samo u Bodleru, nego i starijim francuskim pesnicima... Vinaver i neki drugi moji kritičari, pisali su da znaju da sam ja u Beču potpao pod uticaj pesnika u Beču, Huga fon Hofmanstala, Mombertha i drugih. Može biti. Meni to nije poznato. Znam samo da sam živeo u Beču, a želeo da živim u Parizu".⁷ Što bi rekao Crnjanski, može biti. S tim što je i Hofmanstal bio zналac starije francuske poezije, pa se i njegova doktorska disertacija bavila problemima jezika kod pesnika francuske Plejade.

Hugo fon Hofmannstal (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929)⁸, u mnogo čemu je bio ono što Crnjanski nije bio, ili nije uspeo da bude. Izdanak finansijske aristokratije, jevrejskog porekla, doktor romanistike sa dvadeset tri godine, počeo da objavljuje sa šesnaest godina, još pre mature je jedna od vodećih ličnosti bečke Moderne proglašen za mlađog genija. Rafinirani estetoman i austro-ugarski nostalgičar, bio je kulturna ličnost bečke secesije.

4 Citirano u navedenoj knjizi Petra Marjanovića, str. 24.

5 Dragutin Prohaska: *Miloš Crnjanski: "Maska"*, objavljeno u knjizi Miloš Crnjanski: *Maska*, priredivač Gojko Tešić, Beograd 1994, str. 128.

6 Mirjana Miočinović, *isto*, str. 65.

7 Miloš Crnjanski: *Itaka i komentari*, Beograd 1959, str. 55.

8 U Krležinoj *Enciklopediji leksikografskog zavoda*, u trećem tomu, objavljenom u Zagrebu 1967., na strani 51, nalazimo kao datum Hofmanstalove smrti navedenu 1922. godinu. Neobjašnjiva i nedopustiva omaška!

Centralna tema koja obeležava celokupno Hofmanstalovo poetsko i dramsko stvaralaštvo, u raznim vremenima, i u raznim nijansama i tonalitetima, jeste tema prolaznosti, tema proticanja i nezaustavljivosti vremena od svog metafizičkog aspekta do životno konkretnog tragičnog osećanja nepovratnosti mlađosti. Kako to kaže Crnjanski: "Ja onda, u lađi, kojom se vraćam u Beograd, čujem kako vreme ide Dunavom, a korača gvozdeno, i kako nas je pregazilo."⁹

Ovo osećanje javlja se imperativno već u ranim Hofmanstalovim mlađalačkim stihovima. Najkarakterističnije su i u nemačkom kulturnom području visoko cenjene četiri pesme pod zajedničkim naslovom *Tercine o prolaznosti*, a naročito prva od njih, u kojoj su čuveni stihovi, u kojima se kaže da "sve otklizi i proteče":

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als dass man klage:
Dass alles gleitet und vorüberrinnt...¹⁰

Pesma u improvizovanom srpskom prepevu glasi:

Slutnja njinog daha na obraz mi pada:
Kako se zbilo da dani što behu tako blizu
Uvek zauvek prođu, odu u nikada?

To je ono, što niko od nas ne pojmi sasvim:
Da sve otklizi i proteče u nizu,
A suviše je grozno da kukamo za tim;

I da moje JA bez prepreke juri
Da isteće iz onoga što je bilo dete,
A da sad u sebe tuđe i nemušto zuri;

I da sam i pre vekova tu bio,
I iz mrtvačke košulje svoje pretke
U sopstvenoj krvi osetio,

Ko jedno ih sa mnom u krvi osetio...¹¹

Mnogo godina kasnije, u jednoj retrospektivnoj samoanalizi svoga stvaralaštva, Hofmannstal ovu poetsku strepnju i racionalno formuliše zaključujući

9 Crnjanski, *isto*, str. 172-173.

10 Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte und kleine Dramen*, str. 19.

11 Prepevao S.R.

da "antinomija između prolazećeg vremena i trajanja" spada u antinomije koje čine "stožer duhovne egzistencije".¹² Zapanjujuće je do koje mere tragičnosti se razvija ovaj strah od prolaznosti, neuhvatljivosti i trošnosti života kod mладог Crnjanskog, naročito u *Maski*, i kod još mlađeg Hofmanstala dvadeset godina pre toga, u njegovim stihovima i poetskim dramama. S tim što ovo tragično osećanje života kod Crnjanskog vodi do katastrofe, a kod Hofmanstala do decentne rezignacije i do svesti o neminovnosti. Ili kako kaže Crnjanski u *Pismima iz Pariza*: "Nijedan pesnik ne jauče. To čine još samo Sloveni. Ovde ljudi davno znaju da to nema smisla."¹³

Temu prolaznosti i tezu o vremenu kao ubici Hofmanstal je dalje razvijao i varirao u svojim ranim poetskim dramoletima, kao što su *Juče* (*Gestern*, 1891), *Ticijanova smrt* (*Der Tod des Tizian*, 1892), *Luda i smrt* (*Der Tor und der Tod*, 1893), *Bela lepeza* (*Der weisse Fächer*, 1897), *Car i veštica* (*Der Kaiser und die Hexe*, 1897), *Pustolov i pevačica* (*Der Abenteurer und die Sängerin*, 1898) i u celovečernjim komadima *Rudokop u Falunu* (*Das Bergwerk zu Falun*, 1899) i *Cristinas Heimreise* (*Putovanje u zavičaj Kristine*, 1908).

U bezizlaznosti sukoba sa vremenom-ubicom Hofmanstal nudi estetsko razrešenje: bekstvo iz vremena u nadvremensko, iz stvarnosti u paralelni poetski svet. Junaci njegovih bajkovitih i baladesknih događaja opsesivno jure za ispunjenjem svakog trenutka novim osećajem i novim doživljajem, u večnom strahu da se propušteni trenutak ne može nadoknaditi i da svaki trenutak može biti poslednji. Sadržaj njihovih života čini samo sabiranje takvih trenutaka, a da na kraju njihov zbir ipak bude ravan nuli.

Zato nije čudo što se u ranim Hofmanstalovim dramama pojavljuje tema donžuanizma. Već u prvom njegovom, još dečačkom komadu *Juče*, dramskoj studiji u jednom činu, glavni junak prolazi razvoj od zavodničke potere za uživanjem u budućim trenucima i pokušaja brisanja prošlih trenutaka do saznanja da se "juče" ne može izbrisati i da ono postoji dogod znamo da je postojalo.

Idealan model zavodnika Hofmanstal nalazi u varijacijama na motive iz Kazanovinih venecijanskih doživljaja. U "obzilnjom komadu sa vedrim raspletom" *Pustolov i pevačica* i u komediji *Putovanje u zavičaj Kristine* glavni junaci-zavodnici su i u bukvalnoj trci za novim osvajanjima i novim opasnostima, jer je njihov imperativ ne samo promena objekta, nego i promena mesta osvajanja. "Vi ste neko ko mora da putuje bez prekida" – kaže Kristina svome zavodniku koji je napušta, u sve besmislenijem takmičenju sa proticanjem vremena. S druge, ženske strane, dok napuštena pevačica Vitorija utehu nalazi u svojoj umetnosti, Kristina do razrešenja dolazi tokom putovanja iz Venecije,

12 Rudolf Goldschmitt: *Hugo von Hofmannsthal*, Hannover 1971, str. 17.

13 Miloš Crnjanski, *isto*, str. 213.

grada prolaznih pustolovina i uzbudjenja, u svoj zavičaj, mesto rustikalne trajnosti i postojanosti.

Donžuanizam je Mirjana Miočinović fiksirala kao centralnu temu Crnjanškove *Maske*.¹⁴ Ovoga puta ženski donžuanizam, i to ostareli: zavodenje kao groznica samoodržanja, kao iluzija poništavanja prolaznosti, kao jedino sredstvo komunikacije, kao bekstvo od smrti. I zato kod Crnjanskog nema utehe niti iskupljenja, ni za aktere, ni za objekte zavodenja. Jedino razrešenje je katastrofa, ili u najboljem slučaju unižavajuća, nakazna groteska. Na prvi pogled deluje grubo i potpuno pogrešno, ali nije sasvim neobjašnjivo što već pomenuti Dragutin Prohaska Generalicu u *Maski* određuje kao "die komische Alte"¹⁵ (operetski fah, u kome se starija žena na komičan način trudi da bude zavodljiva, analogno komičnom zaljubljenom starcu u renesansnim komedijama).

Marta Frajnd je, sa mnogo osnova, istakla poređenje između *Maske* i šestog poglavlja prve knjige *Seoba* Crnjanskog, koje "u drugom ključu, sredstvima proze, opisuje... skoro ista osećanja, istu situaciju, istu scenografiju, moglo bi se čak reći iste "maske" kao i njegova drama... Susret između ostarelog Vuka Isakovića i Virtemberške Princeze Majke i scena bala... variraju neke od bitnih sižejnih tokova i temu *Maske* (erotske čežnje, žal za izgubljenom mladošću, *Srbi u salonu*) pokazujući kako se istorijske situacije ponavljaju i umnožavaju sa istim glumcima, sa istim odnosima i osećanjima, a pre svega sa istim dubokim nesporazumom među ljudskim bićima i nemogućnošću ostvarivanja pravog kontakta, kako dva bića privučena erosom, tako i društvenih, nacionalnih i istorijskih grupacija koje se mešaju i na princezinom balu sredinom osamnaestog i na generaličinoj maskerati sredinom devetnaestog veka".¹⁶

Avetinska povorka groteskno-precioznih spodoba na Princezinom balu (nalik kreaturama u Prustovom *Ponovo pronadenom vremenu*) izlazi ispod zastrušujućeg naslova koji je Crnjanski dao ovom poglavlju *Seoba*: "Prošlost je grozan, mutan bezdan; što u taj sumrak ode, ne postoji više i nije nikad ni postojalo."

Ovaj definitivni nihilizam i defetizam, blizak romantičnom i ekspresionističkom osećanju sveta, u velikoj meri se razlikuje, i pored tematske i situacione srodnosti, od estetizovanog pesimizma u Hofmanstalovim ranim poetskim dramama, u kojima se, skoro iz klasične vizure, traga za ravnotežom, putem rezignacije i prihvatanja neminovnosti, ili putem izolacije i bekstva, bilo u svet umetnosti, ili u svet vanljudske prirode (*Rudokop u Falunu*). Te srod-

14 Mirjana Miočinović, *isto*, str. 69.

15 Dragutin Prohaska, *isto*, str. 126.

16 Marta Frajnd: *Dramski govor Miloša Crnjanskog* u knjizi Miloš Crnjanski: "Maska", priredivač Gojko Tešić, str. 197.

nosti i razlike se najjasnije mogu sagledati poređenjem sa Hofmanstalovim remek-delom (i najpopularnijim njegovim delom), operom *Kavaljer s ružom*.

Mirjana Miočinović je veoma podrobno razvila tezu da je *Maska* proistekla iz operske forme, pozivajući se pritom na jasno izražene afinitete Crnjanskog (u tekstu *Bivše kulise*)¹⁷ prema baroknom italijanskom pozorištu, koje je prevashodno opersko i u svakom slučaju sinkretičko, i prema njegovoj artificijelnosti, artizmu, virtuozitetu, raskoši i obilju sredstava, erotizmu i ritualnosti. "Talijanska pozornica baroka, mirisan, hermafroditski, šareni svet pozorišta" našla je svoj odjek i u secesionističkom estetizmu Hofmanstala i u "semiološkoj rasipnosti" u "gomilanju znakova" u *Maski* koje za Mirjanu Miočinović "jestе bitna odlika sveta koji smo nazvali operskim". Ona istražuje i pronalazi elemente operske strukture i u Crnjanskovoj zamisli prostora spektakla i "dramatičnosti kostima", i u vodenju teme i lajt-motiva kao primarnim u odnosu na fabularnost, i u dramaturškoj konstrukciji komada (arije, dueti, ansamblji) i u insistiranju na preciznim muzičkim oznakama za infleksije, intonacije, tempo i ritam.¹⁸

Međutim, još Lukač je celokupno područje simbolističke i postromantičarske poetske drame odredio kao podložno strukturi lirske pesme ili opere, i samim tim inferiorno u odnosu na autentičnu dramsku strukturu. Za njega "poetična drama" ipak nije prava drama, jer "pesma zahteva samo duševnu verovatnost, prema spoljašnjoj je sasvim ravnodušna. San, fantazija, predmeti koji tvore umetnost imaju istu ulogu u pesmi kao i sam spoljni svet. I pošto ovde... samo živopisnost a ne pragmatičan, uzročni odnos može ostvariti uzajamnu vezu čoveka i sveta, čoveka i sudbine, fantazija i umetnost istiskuju stvarni, svakodnevni život; ako ga i ima, i tada je samo prisutan ukoliko pruža novu i zanimljivu živopisnost."¹⁹ Pošto osećanja ne čine suštinu drame, Lukač smatra da se moderna poetična drama u svom silaznom putu sve više približava operi, koja je za njega "scenska lirika projektovana u dekorativne slike."²⁰ No i pored svog uskog gledanja na ono što jeste i što nije dramsko, ni Lukač nije neosetljiv za vrednosti nove poetske drame. Govoreći o Meterlinku, on priznaje: "Pa ipak su njegove drame ispunjene velikom lepotom i to takvom koja za razvoj može imati presudan značaj. Suština ove lepote jeste: tako je snažno simboličko stapanje psiholoških, lirske, muzičke i likovnih elemenata u pojedinih scenama ili slikama da na nezaboravan način izražava osećanje koje služi za osnovu scene. (Bez obzira na to da li je to osećanje dramsko.)"²¹

17 Miloš Crnjanski: *Sabrana dela X*, Beograd 1966, str. 196-197.

18 Mirjana Miočinović, *isto*, str. 61-70.

19 Đerd Lukač: *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd 1978, str. 393.

20 Đerd Lukač, *isto*, str. 412.

21 Đerd Lukač, *isto*, str. 408.

To znači da je Lukač, i pored prebacivanja modernoj poetskoj drami za operlikost, ipak naslućivao moguće razvojne vrednosti novog sinkretizma. Lukač kao uspela dela poetske "dekorativne stilizacije" sa razumevanjem analizira *Peleasa i Melizandu* (*Pelléas et Mélisande*) Meterlinka, *Salomu* (*Salomé*) Oskara Vajlda i *Elektru* Hofmanstala. Upravo su ova dela, u svom izvornom dramskom obliku, ili neznatno modifikovana, činila tekstualnu osnovu najznačajnijih operskih dela početkom veka, koja su svojom pojavom značila preokret u razvoju nove opere: *Peleas i Melizanda* na muziku Debisia 1902 godine, a *Saloma* 1905 i *Elektra* 1909, na muziku Riharda Štrausa. Poseban kvalitet predstavlja činjenica, koja se retko ili skoro nikad pre toga desila u operskoj literaturi, da su se značajna dramska dela vodećih dramskih pisaca epohe, skoro bez ikakvih dramaturških intervencija, prirodno stopila sa muzičkom strukturom, i možda tek u novom obliku otkrila svoje prave dimenzije. Time se Lukačeva teza o operskoj fisionomiji nove poetske drame potvrđuje, ali ne i njegova procena tog fenomena. Strogost njegovog razgraničenja na dramsko, poetsko, likovno i muzičko onemogućila ga je da zaključi da operlikost poetske drame ne predstavlja njen nedostatak, nego naprotiv dodatnu vrednost. Zato je neobično da skrupulozni i dobro obavešteni Lukač u svojoj *Istoriji razvoja moderne drame*, objavljenoj 1911 godine, situirajući navedene poetske drame Meterlinka, Vajlda i Hofmanstala ne komentariše i čak ne pominje njihovu opersku transformaciju, iako se ona dogodila i dokazala pre, ili u toku pisanja Lukačevog dela.

Činjenica je da su rane Hofmanstalove drame, iako poetski raskošne, iako visoko cenjene u rafiniranim umetničkim krugovima, ipak imale siromašnu pozorišnu sudbinu. Njihov izlazak na scenu se događao veoma retko, (ili nikad), a i ta malobrojna izvođenja više su bila neka vrsta ekskluzivnog kurioziteta, ili omaža cenjenom piscu, i nisu ostavljala teatarski trag za sobom. Češće su se u repertoarima unutar nemačkog kulturnog kruga pojavljivale dve salonske komedije iz aristokratskog miljea, iz kasnijeg Hofmanstalovog perioda, *Težak čovek* (*Der Schwierige*, 1921) i *Nepodmitljivac* (*Der Unbestechliche*, 1923). Ipak, uz "igru o umirućem bogatašu" *Svako* (*Jedermann*, 1911, slobodna adaptacija engleskog srednjevekovnog moraliteta *Everyman*), koja je, zahvaljujući spektakularnoj Rajnhartovoj režiji ispred katedrale, postala i ostala od 1920 do danas zaštitni znak i atrakcija Salcburških svečanih igara, što predstavlja svojevrsni kulturno-istorijski kuriozitet, – Hofmanstal je najduži scenski život ostvario svojim operama, nastalim u saradnji sa kompozitorom Rihardom Štrausom (Richard Strauss 1864-1949).

Hofmanstalovo posvećenje operi proizašlo je iz njegove kreativne krize. Uprkos bogatoj poetskoj retorici i često hvaljenim brušenim i melodičnim stihovima, on postepeno dolazi do saznanja o nedovoljnosti reči. Poetski bljesak

reči samo je vrhunski, sjajni, ali nedovoljni napor da se izrazi ono što je neizrecivo. Od obožavanja reči stiže se do prezira reči. Ovo svoje osećanje Hofmanstal je izrazio u noveli *Pismo (Ein Brief)*, u kojoj Lord Čandos kroz fiktivno pismo Fransisu Bekonu ispoveda svoj literarni promašaj, od mладог talenta koji mnogo obećava, preko sumnje u smisao apstraktnih reči, otkrivanja nestanka veze između reči i stvarnosti, do zaključka da same reči nisu dovoljne da izraze ni piščev značenje, ni ljudsko osećanje. Hofmanstal je pokušao da prevaziđe ovu pesničku sumnju u samog sebe adaptacijama dela iz dramske prošlosti, u kojima posle monološkog lirizma ranih komada usvaja princip radnje i protivradnje. Tako nastaju *Elektra* (1903), *Edip i Sfinga (Ödipus und die Sphinx*, 1906) i *Kralj Edip (König Ödipus*, 1910) po Sofoklu, kao i *Spasena Venecija (Das gerettete Venedig*, 1905) po delu Tomasa Otveja (Thomas Otway) iz engleskog osamnaestog veka.

U kљučnom momentu pojавio se kompozitor Rihard Štraus, koji je, posle uspeha *Salome* po Oskaru Vajldu, došao na ideju da uglazbi Hofmanstalovu *Elektru*, i predložio mu da izvrši izvesna prilagodenja u prvobitnom tekstu. Taj susret je za Hofmanstala bio znak proviđenja. Bio je ubedjen da ga je "nešto uzvišenije od slučaja" dovelo do Štrausa, a posebno do opere: "Ne može se ni zamisliti koliko nužnosti me dovodi do ove forme."²² Opera za njega predstavlja sumu uzvišenog, svečanog teatra, u kome su dramsko biće i muzičko biće jedno isto. Pri tom paradoksalno zvuči da Hofmanstal, pored svega rafiniranog senzibiliteta i pored svojih melodičnih i uglađenih stihova, u suštini nije bio muzikalан u uobičajenom smislu reči. To samo potvrđuje da njegov ulazak u svet opere nije bio iz sveta muzike, nego iz sveta pesničkog teatra. Za njega je opera predstavljala mogućnost prevazilaženja ograničenja pesničkog jezika i nedovoljnosti reči na putu ka izražavanju neizrecivog, odnosno viši oblik njegovog osećanja poetskog teatra. Zato su njegovi afiniteti zaobilazili vladajuće stilove tadašnjeg operskog pozorišta. Njemu su bili strani i strogost Vagnerovske muzičke drame i naglašena naturalnost operskog verizma. Njegov pogled je išao unazad, van avangardističkih shema, ka obilju baroknog pozorišta, kuda je, sudeći po tekstu *Bivše kulise* i po Mirjani Miočinović, bio usmeren i pogled Crnjanskog. Zato se za Hofmanstalovu operu može reći da je ona neka vrsta muzičke svečane igre (*Festspiel*) barokne provenijencije, i da prirodno proizlazi iz njegovog prethodnog lirskog teatra.

Elektra (1909), kao prvi operski rezultat saradnje Hofmanstala i Riharda Štrausa, predstavlja jedno od najznačajnijih dela moderne operske literature. Ipak, ona nije u potpunosti ispunila Hofmanstalova nadanja. Štrausovo muzičko oblikovanje ove ekstatične tragedije bilo je podložno pre svega prin-

22 Rudolf Goldschmitt, *isto*, str. 39.

cipima simfonijске napetosti, a skoro potpuno je zanemarivalo diferencijaciju u karakterisanju tri glavna ženska lika. Možda je to i zbog toga što su Hofmanstalova tragedija (libreto) i Štrausova muzika ipak nastajali odvojeno, odnosno muzika je komponovana na već postojeći i za ovu priliku prilagodeni dramski tekst. Sledeća dela nastala u njihovoj saradnji bila su već tokom procesa stvaranja u mnogo većoj meri podvrgнутa kongenijalnom, istorodnom pristupu: *Kavaljer s ružom* (*Der Rosenkavalier*, 1911), *Arijadna na Naksosu* (*Ariadne auf Naxos*, 1916), *Žena bez senke* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919), *Helena u Egiptu* (*Die ägyptische Helena*, 1928) i *Arabela* (*Arabella*), izvedena posle Hofmanstalove smrti, 1933. godine.

Posebno je, u žanrovskom smislu, zanimljiva jednočina opera *Arijadna na Naksosu*. Ona je nastala u prvoj verziji kao deo Hofmanstalove i Štrausove obrade Molijerovog *Gradanina plemića*. Zamišljen i od Molijera kao komedija-balet sa plesnim i pevanim interpolacijama, *Gradanin plemić* se Hofmanstalu učinio kao idealna materija za postizanje sinteze koju je nudila barokna pozorišna svečanost. *Arijadna* je bila predvidena kao vrhunac velikog divertismana; kao "pozorište u pozorištu" bila je izvođena na velkoj svadbenoj svečanosti u domu gospodina Žurdena, na završetku komada. A kako priprosti gospodin Žurden ne podnosi svet mitološke uzvišenosti, on u ovoj Hofmanstalovoj obradi, kao gospodar svečanosti, zahteva da se pusto ostrvo, na kome tuguje tragično ostavljena Arijadna, naseli i oživi nekolikim Arlekinima. Tako herojsko-lirska priča o napuštenoj Arijadni, koja na ostrvu Naksosu priziva smrt i dočekuje Bahusa kao izaslanika koji će je povesti u Donji svet, a zatim u njemu otkriva buduću večnu ljubav i od smrti se okreće životu, biva protkana tipovima iz komedije del arte, koji svojim cinizmom i bufonerijom predstavljaju drugu, antipatetičnu stranu ogledala ljubavi i smrti.

Međutim, posle prvog izvođenja 1912. godine, ispostavilo se da spoj Molijera i herojske opere nije doveo do očekivane sinteze (iako je ova varijanta *Gradanina plemića* i kasnije ponekad izvođena). Na insistiranje Hofmanstala autori su rešili da žrtvuju Molijera. U novoj verziji *Arijadni* prethodi operska predigra, koja se događa prilikom velike svečanosti u palati bečkog osamnaestvekovnog bogataša. Vrhunac svečanosti treba da budu izvođenja jedne seriozne i jedne bufo opere. Ansambli obe trupe se užurbano pripremaju za nastup, uz zakulisne intrige i rivalitete, kada im se saopštava da, zbog skraćivanja vremena svečanosti i drugih, važnijih atrakcija, obe predstave moraju da budu izvedene istovremeno. Nesrećni kompozitor seriozne opere, pun visokih ideaala o posvećenosti svoje umetnosti, očajnički se protivi takvom svetogrdju, da bi najzad i on morao da prihvati zahtev onoga koji ga plača, ali pritom takođe omekšava pred zavodljivošću bufo subrete i otkriva da i drukčiji pogled na umetnost i na život takođe ima svojih čari. Tako se ansambli spajaju i izvodi se predstava

u kojoj se žanrovi prepliću, ne gubeći pritom ništa od svojih osobenosti, nego se ogledaju jedan u drugom, omogućavajući ovu majstorsku (moglo bi se čak reći virtualnu) žanrovsku kombinaciju.

Saradnja Hofmanstala i Riharda Štrausa spada u kreativno najproduktivnije primere takve vrste u istoriji muzičkog pozorišta. Ne samo zato što je trajala tokom više od dve decenije vernosti i proizvela sjajne rezultate. Niti samo zato što se radi o retkom primeru ravноправне saradnje dramskog pesnika i pozorišnog muzičara, koji su obojica velikog formata. U pismu čestitke Štrausu za njegov šezdeseti rodendan, juna 1924, Hofmanstal mu priznaje: "To što ste mi se pre osamnaest godina približili sa svojim željama i potrebama, bilo je nešto veliko i neophodno za mene. Bilo je predodredeno da ja budem u stanju da ispunim te želje – u okviru ograničenja mog talenta – i da to ispunjenje zadovolji i moju unutrašnju potrebu... Vi ste me nagradili onako kao što samo jedan umetnik može nagraditi drugog..."²³

Ipak ova saradnja nije uvek bila ni laka, ni jednostavna. Pored citiranog prigodnog pisma, sačuvana je obimna korespondencija, u kojoj se mogu naći, pored izraza zadovoljstva, povremeno i sumnje, nedoumice ili zamerke jednog drugom. Ali ono najznačajnije i najčešće što izvire iz ovih pisama i što ovu saradnju čini tako izuzetnom i plodnom, jeste apsolutna međuzavisnost. Pisma detaljno prate proces nastanka pojedinih dela, u kome se kroz neku vrstu kreativnog ping-ponga, na principu potpune umetničke interakcije, izgrađuje dramaturško-muzička struktura zajedničkih dela. Zbog toga se ovakav model simultanog sinkretičnog stvaranja može veoma retko pronaći, – možda u saradnji Čajkovskog i koreografa Marijusa Petipa, ili u nastanku nekih novih dela u trupi Sergeja Djagiljeva *Ballets russes*.

I Hofmanstal i Štraus se u procesu stvaranja nisu držali svojih zabrana, nego su smelo i produktivno ulazili u domen drugog. Tako je Hofmanstal prvi predložio da muzička potka *Kavaljera s ružom* postane valcer. To je bila brilljantna ideja, koju je Hofmanstal lucidno razumeo, iako je ona bila namerni anahronizam (što su inače neki engleski kritičari čistunci strogo zamerili autorima). A u trenutku posustajanja pesnikove invencije za rasplitanje drugog čina, Štraus je ponudio spasonosnu ideju o dvoboju između grofa Oktavijana, Kavaljera s ružom i prosioca, barona Oksa fon Lerhenaua, glavnog komičnog lika. Time je omogućeno da se likovi prikažu u novom svetlu, da se pokrene sukob koji je tapkao u mestu, da se načini preokret koji posle velike turbulencije dovodi do prividnog opuštanja na kraju čina i istovremeno da se stvore novi momenti za pokretanje novog, finalnog zapleta u trećem činu.

23 Peter Branscombe: *Hugo von Hofmannsthal – Man of Letters*, u knjizi *Der Rosenkavalier*, English National Opera Guide, London 1981, str. 36.

Poređenje između likova i situacija u *Maski* Crnjanskog i u *Kavaljeru s ružom* otkriva frapantne sličnosti. Ali isto tako iz tih sličnosti proističu i bitne različitosti, koje su plod različitih poetika i različitog senzibiliteta dva pisca. Nema pisanog traga o kontaktu Crnjanskog i *Kavaljera s ružom*, ali je sigurno da je bio dobro obavešten o austro-ugarskoj pesničkoj secesiji, pa i o Hofmanstalu. Kao što je bio vredni čitač, Crnjanski je tokom svog studentskog boravka u Beču 1913. i 1914, pa i kasnije tokom rata i rekonvalescentskog predaha, pored trivijalnih distrakcija bio i vredni posetilac pozorišta. Sasvim bi bilo neverovatno da, pored ostalih brojnih predstava, Crnjanski nije upoznao i delo koje je posle prvog izvođenja 1911. godine bilo opšte hvaljeno i od poznavalaca i od široke publike i bilo tih predratnih, a i kasnijih godina veliki pozorišni hit širom Evrope, sve do Njujorka.

Jedino je nemački car Vilhem II napustivši berlinsku premijeru gnevno uzviknuo: "Ovo za mene nije muzika!" Uostalom, Rihard Štraus, koji je inače bio dvorski dirigent nemačkog cara, i sam je naglašavao razliku između bečkog i berlinskog ukusa. Kad god je mogao pokušavao je da utiče na stil izvođenja svojih opera, a u jednom tekstu iz 1942. godine posvećenom *Kavaljeru s ružom*, ukazujući na neophodnost delikatnih i diskretnih glumačkih sredstava u interpretaciji komičnih likova i situacija, zaključio je: "Ovo je bečka komedija, a ne berlinska farsa!"²⁴

I *Kavaljer s ružom* i *Maska* su smešteni u ambijent visoke bečke aristokratije, – "komedija za muziku" Hofmanstala u doba vrhunca bečkog rokokoa u prvim godinama vladavine Marije Terezije, a "poetična komedija" Crnjanskog u 1851. godinu, vreme Bahovog apsolutizma, kada je osokoljena Austrija ponovo pokušavala da vlada Evropom, pobedivši revoluciju 1848. godine. Kako kaže Crnjanski u *Pismu dramaturgu i ravnatelju*, "društvo je puno smeha, frivilnosti i trulosti posle revolucije".²⁵ Mirjana Miočinović je istakla analogiju između vremena kada je *Maska* pisana i njenog istorijskog vremena događanja: "Dekadansa epohe u kojoj se odvija radnja... komplementarna je dekadansi koja prethodi ratnim godinama (*fin de siècle*), kao što je revolucija iz 1848. komplementarna ratnim godinama 1914-1918, kada je drama koncipirana i stvarana."²⁶

Parafrazirajući dalje ovu tezu moglo bi se ustvrditi da vreme visokog aristokratskog rokokoa *Kavaljera s ružom* već nosi slutnju sopstvene propasti koja će se dogoditi sa francuskom revolucijom, kao što vreme procvata i bezbržnosti bečke secesije nosi klice skorog loma, a oba perioda su komplementarna sa dobom "frivilnosti i trulosti" u *Maski*, posle pobede nad revolucijom. "Taj zamor,

24 Michael Kennedy: *Comedy for Music*, u knjizi *Der Rosenkavalier*, str. 19.

25 Miloš Crnjanski: *Maska*, Beograd 1994, str. 16.

26 Mirjana Miočinović, *isto*, str. 73.

posle pobjede, i u ratu i u revoluciji, pojava je koja se vraća, u istoriji. Posle pobjede svojih ideja, umorni su i pojedinci. Post coitum omnium animal triste.²⁷

Radnja *Maske*, iako fabularnost u njoj nije upadljivo potrtana, koherentna je i zaokružena. Sve se odvija u okolnostima Generalicinog bala pod maskama, koje podstiču nepromišljene postupke i ubrzavaju katastrofu. Salon Generalice okuplja aristokratski "tout Vienne", na čelu sa svemoćnim Bahom, a privremeno su ugošćeni i egzotični predstavnici umetničkog i političkog polusveta, među njima i Srbi. Za razliku od toga, radnja u *Kavaljeru s ružom* je zaokružena, ali manje koherentna, možda i preglomazna. Ona kao neki kaleidoskop daje mnogo širi pogled na "tout Vienne": od precioznog sveta visoke aristokratije, do nezgrapnog provincijskog plemstva i novopečenog plemenitaša "per la Grazia di Dio i njegovih dinara" (kako bi to rekao Ivo Vojnović), kao i do separa u opskurnoj krčmi – štundenhotelu u predgradu i do šljama koji obavlja prljave poslove za račun otmene gospode. Karakterističan je u tom smislu "leve" (*Lever*) Maršalice (ritualno ustajanje iz kreveta, kako su ga nekad praktikovali francuski kraljevi, pri kome se uz ceremoniju oblačenja i friziranja primaju audijencije). U spavaćoj sobi Maršalice okuplja se šarena svita, od razne vrste posluge (na primer glavnog kuvara koji utvrđuje dnevni jelovnik) do raznih molbenika i probisveta koji nude svoje usluge (vojnička siročad, prodavac egzotičnih životinja, muzičari bez angažmana, par italijanskih intriganata). U radnji *Kavaljera s ružom* nema bala pod maskama, ali je zato prepuno raznoraznog preoblačenja i lažnog predstavljanja. Ovo maskiranje služi da iskomplikuje ionako već komplikovan zaplet i dovede ga do apsurda, prisiljavajući likove da se okanu nerazumnih postupaka i da uspostave ravnotežu, kao najbolji mogući rasplet, uz utehu da je sve to bila samo "jedna bečka maskarada".

Najupadljivija sličnost između *Maske* i *Kavaljera s ružom* je u glavnom ženskom liku. U *Maski* je to Generalica, aristokratkinja iz Rima, koju zovu Ada. U *Kavaljeru s ružom* je to Maršalica, tačnije Feldmaršalica Kneginja od Verdenberga, koju zovu Mari-Terez, a u najintimnijim trenucima *Bichette* (francuski "košutica"). Obe su vojničke žene. Generalica je udovica, a Maršalica feldmaršal je uvek na putu, bilo u ratu, ili u lovnu. Nemaju decu. Obe su pripadnice najvišeg internacionalnog, višejezičkog, aristokratskog džet-seta. Lišene su svih briga, bilo porodičnih, bilo materijalnih, i posvećuju se samo svom zadovoljstvu. Obe su kolecionarke mladih muškaraca. Pri tom su obe na pragu doba kada polako prestaju da budu poželjne, a potreba za osvajanjem se povećava. Obe se pitaju nad snegovima proteklih godina. Maršalica, pogledavši se u ogledalo uzdahne: "Tražiš li sneg lanske godine, zar?"²⁸ Generalica u grozničavom incestuoznom zanosu, usred konfuznih slika koje nesređeno

27 Miloš Crnjanski: *Itaka i komentari*, str. 125.

28 *Der Rosenkavalier*, str. 71.

protiču kroz njenu svest, zavapi poznate Vijošove stihove: "Mais, où sont les neiges d'antan".²⁹

Generalica panika pred starenjem i ljubav prema mladosti su dve osnovne teme koje je zaokupljaju. Njen odnos prema nastupajućoj starosti varira od stida ("Ničega mi nije žao, što je prošlo, /samo mladosti. I ničega me nije stid, /samo tog: da starim").³⁰ do užasa ("Znate li, šta je strašno: kad mladost prode, /i osetite, da ste sveli...")³¹ i gađenja ("Gadim se svega... Samo mladosti ne").³² Kada joj Branko na njeni koketovanje dobaci pijano "Starite", ona cikne: "Samo to ne..."³³ Njen strah od svelosti pretvara se i u strah od ogledala.

Strah Maršalice od starenja više je metafizičke prirode. Ona se pita kako je to moguće da se od nekadašnje male Rezi, tek dovedene iz klosterja, postaje stara Maršalica, stara kneginja Rezi. "Što čini to naš dragi Bog?/...A kad već to učini on, /što pusti me još da posmatram sve, / da vidim jasno sve? Što ne sakri od mene sve?/Tajanstveno je sve to, tajanstveno sve,/ A čovek je zato tu,/ da snosi sve."³⁴ Njen strah od starenja pretvara se na širem planu u strah od vremena i osećanja prolaznosti: "Vreme je čudnovat stvor./ Kad prosto živiš, vreme je ništa./ Ali bude jednom, da samo njega slutis./ Vreme je okolo nas, unutar je nas ono./ Iz lica naših otice, / i kaplje iz zrcala, / kroz moje snove teče./ Između dvoje nas/ zauvek, nemo, ko sat peščani curi."³⁵ Zatim: "Kroz prste nam sve protiče uvek,/ Što taknemo željno, to sve se topi, / propada sve ko dah i san."³⁶ Kao što se Generalica boji ogledala, Maršalica ustaje usred noći i zaustavlja sve satove u kući, ne bi li time zaustavila vreme.

Naravno da filozofski nastrojena Maršalica sasvim drukčije rešava svoje probleme nego impulsivna Generalica. Maršalica, kao dobra katolkinja odgojena u klosteru, zna da je sve to dobri Bog-otac tako uredio, da je prolazak vremena neizbežan i da će sutra, ili najkasnije prekosutra to vreme ipak proći. Onda ipak nek to bude na lakši, a ne na teži način. U završnici opere ona potpomaže da se klupko intrige rasplete, i time omogući da se njeni "zlati", Oktavijan, Kavaljer s ružom, oženi bogatom devojkom koja mu po godinama priliči i u koju je počeo da se zaljubljuje. Uopšte, ona dominira operom, ali ne toliko po obimu svoga učešća u radnji, koliko po svojoj superiornosti, samosvesti i suverenosti velike dame. Ona svoje ljubavnike vrlo vešto skriva

29 Miloš Crnjanski: *Maska*, str. 110.

30 *Isto*, str. 24.

31 *Isto*, str. 44.

32 *Isto*, str. 65.

33 *Isto*, str. 45.

34 *Der Rosenkavalier*, str. 71.

35 *Isto*, str. 73.

36 *Isto*, str. 73.

po uhodanoj proceduri u koju je uključena posluga, svog Oktavijana proglašava za svog kuzena, a samo u jednom trenutku u celoj operi izgubi sasvim prisustvo duha. Cinici bi mogli primetiti da Maršalica primenjuje pragmatični koncept o erotskom vaspitanju mladića iz viših slojeva, koji prvo treba da budu obučeni od zrele, iskusne žene, a zatim da se ožene čednim devojkama iz klostera, kojima će oni biti učitelji. Ipak, Maršalica ne ide tako daleko kao Marija Lujza, udovica Napoleonova, vojvotkinja od Parme, junakinja Rostanovog *Orlića* o kome će kasnije biti reči, koja je, ne u komadu nego u životu, jednog od svojih ljubavnika oženila svojom čerkom, iz jednog od svojih tajnih brakova, kako bi ih oboje držala pod kontrolom.

Strast Maršalice je zrela, melanholična i kontrolisana. Sasvim lako možemo da je zamislimo u starosti, kao iskreno pobožnu ženu, koja čini dobra dela. Strast Generalice, u opsesiji zaustavljanja starenja, panična je, agonična i razarajuća. Ona nema drugu budućnost osim ludila, ili tragične smrti. Ovakvu agresivnu žensku požudu, koja postaje jedini osnov postojanja i ostarele kraljice i ostarele lučke prostitutke, prikazao je Crnjanski i u svojoj priči pod naslovom *Legenda*,³⁷ i to u drastičnom vidu koji se približava sadizmu i erotskoj fantaziji. Priča je prvo bila objavljena 1918. u zagrebačkom *Savremeniku* i bila je, kako sam Crnjanski kaže, "strašno skabrozna",³⁸ pa je moraća biti retuširana da bi bila objavljena u *Pričama o muškom*. Može se zamisliti kako li ova priča izgleda neretuširana! Njen muški junak, objekat i žrtva staračke nimfomanije, postojani, mučenički italijanski monah u crnom plaštu, jedan je od onih o kojima je Crnjanski pevao:

U crnom dugom svilenom plaštu
po svetu bludim.
I svud kud stignem šapatom budim
bolan osmeh, suze i maštu.

Čudno je koliko su Crnjanskom, koji za sebe priznaje da bi mogao biti nazvan "ženskarom"⁴⁰ u tom periodu svog života, bili bliski ti romantični i nedodirljivi usamljenici, koji su uvek žrtve. Osim poezije Crnjanskog, o tome govore i stihovi iz *Maske*: "Ja žalim uvek muškog, nikad žene" i "Šta ćete: Tuga, to je muška bolest",⁴¹ koje, nevezano sa predmetom konverzacije, u salonu Generalice izgovara Čezare, muški junak *Maske*, odnosno žrtva.

Muški junak *Kavaljera s ružom*, objekt Maršalicine strasti je grof Oktavijan Rofrano, od sedamnaest godina (i dva meseca, što stalno naglašava), sjajan

³⁷ Miloš Crnjanski: *Sabrana dela V*, Beograd 1996, str. 146-161.

³⁸ Miloš Crnjanski: *Itaka i komentari*, str. 133.

³⁹ *Isto*, str. 44.

⁴⁰ *Isto*, str. 138.

⁴¹ Miloš Crnjanski: *Maska*, str. 26 i 30.

izdanak bećke aristokratije, vispren, odvažan, temperamentan i nežan. Na putu odrastanja, pred njim tek stoje velika iskušenja, ali će ih on uspešno prebroditi i steći brilljantnu vojničku i dvorsku karijeru i uspešni brak, prihvativši licemerje civilizacije kao jedino moguće. Junak *Maske*, Čezare, Generalicin nećak i predmet njene požude, mladi je mornarički oficir, koji je već mnogo doživeo, izgubio roditelje, prošao rat, upoznao žene i već je degutiran frivilnošću i licemerjem sveta oko sebe. Kada otkrije da se pod maskom žene koja mu se grozničavo nudi krije Generalica, njegovo gađenje postaje neizdrživo i jedini izlaz je trenutno samoubistvo. "Skabroznost" Generalicine požude prema Čezaru mnogo je veća zbog rođačke veze. Doduše, Petar Marjanović je u pravu kada konstatiše da su "katolici relativno tolerantni kada je reč o grehu ove vrste."⁴² Štaviše, na evropskom Zapadu, naročito među aristokratijom, doskora brakovi takve vrste nisu bili ni neobični, ni retki. Ipak, Čezare Generalicu doživljava i kao zamenu za majku, a zli glasovi čak govore (neistinito) da je on njen vanbračni sin. To objašnjava njegov šok pred incestom. A ne treba zaboraviti i da je Čezare delimično Srbin.

I Oktavijan i Čezare su italijanskog porekla. To nije ništa neobično ni u Beču ni u austrijskoj vojci. Ne samo zato što je visoka aristokratija većinom internacionalna, i ne samo zato što u doba događanja i jednog i drugog komada Habsburzi poseduju mnoge pokrajine u severnoj Italiji, već i zato što mnoge italijanske aristokratske, pa i vladarske porodice, posle gubljenja svojih poseda i država, nalaze uhlebljenje u vojskama drugih država, naročito u austrijskoj, zauzimajući pritom najviše položaje u vojnoj i dvorskoj hijerarhiji. No Čezare je i polovinom Srbin, preko pokojne majke i babe Pelagije Vojinović, što predstavlja razlog za toliko prisustvo Srba u salonu Generalice, pored toga što su oni u vreme događanja u modi, jer su ginuli za Austriju u događajima 1848. godine, i pored toga što svojom egzotikom predstavljaju erotsku provokaciju za Generalicu i druge dame.

Najzad, i Čezare i Oktavijan su od žena koje ih progone tetošeni i maženi, pa tako obojica nose tepajuće nadimke, kakvi priliče u najranijem detinjstvu: Čezara iz milošte zovu Bébé, a Oktavijan je u najintimnijim trenucima Quin-quin (Kenken), nadimak koji je u doba događanja *Kavaljera s ružom* pripadao jednom od mlađih grofova iz moćne porodice Esterhazi.

Najvidnija razlika između ove dvojice je ipak u tome, što je Oktavijan, da bi se podvukla njegova detinjastost, pisan za ženski glas, dakle peva ga i igra žena, odnosno to je uloga "en travesti" (presvučena), ili kako to Nemci kažu "*Hosenrolle*" (uloga u pantalonama). Praksa da se muške uloge, posebno uloge

⁴² Petar Marjanović, *isto*, str. 46.

ljubavnika, pišu za ženske glasove i da ih izvode bilo žene, bilo kastrati, bila je vrlo raširena i legitimna u baroknoj italijanskoj operi, kao što su često kastrati pevali i ženske uloge. Ta polna konfuzija bila je normalni činilac onog italijanskog hermafroditizma, koji Crnjanski sa nostalgijom pominje u tekstu *Bivše kulise*. Napuštanjem kulta apsolutne artificijelnosti i napuštanjem čudo-višne upotrebe kastrata, koji od polovine osamnaestog veka postepeno nestaju sa pozornica, da bi se ponegde, na primer u papskom Rimu, održali sve do polovine devetnaestog veka, nestaje iz operske literature i takav travestizam. Zadržava se kao uslovnost samo u retkim slučajevima, uglavnom u adolescent-skim ulogama, kao što je čuveni Kerubini u Mocartovoj *Figarovoj ženidbi*, a u doba romantizma Sibel u Gunooovom *Faustu* i brojni paževi u operama Verdija i Donicetija.

U slučaju Oktavijana, ovaj seksualni ambiguitet je još složeniji. Oktavijana, kao adolescenta, igra žena. No on se, kao spretan i dovitljiv mladić rado prihvata igre predstavljanja. Kao što ubedljivo odigra ulogu Maršalicinog kuzena i glamuroznog Kavaljera s ružom, tako se, zatečen u Maršalicinoj spavaćoj sobi, trenutno doseti i presvlači u priprostu, ali privlačnu sobericu, i to ubedljivo. On u prvom činu kao soberica Marijanica (Mariandl) uspe da zainteresuje nezgrapnog Maršalicinog provincijskog rodaka, barona Oksa fon Lerhenaua, koji je došao u Beč da se bogato oženi, ali malo svežeg ženskog mesa sa strane nikada ne propušta. U drugom činu Oktavijan kao Maršalicin kuzen i baronov izaslanik (dever), Kavaljer s ružom, formalno objavljuje prosidbu, a zatim, pošto se trenutno zaljubi u baronovu verenicu, izaziva ga na dvoboj i ranjava ga. U trećem činu on je, kao Marijanica, na tajnom sastanku sa baronom u separeu opskurne krčme-burdelja. Nesrećni baron, kome je objašnjeno da je Marijanica nezakonita Oktavijanova sestra, lako u to poveruje, jer i sam ima nezakonitu decu sa seljankama i sa poslugom i smatra to kao normalnu privilegiju aristokratije. Ali nikako da ispuni svoje zavodničke namere, jer kad god kreće u zagrljav sa Marijanicom, on se trgne, videvši u njoj crte drskog i opasnog mladića, da bi najzad bio uhvaćen *in flagranti*, u dobro režiranoj klopcu, i da bi tako svi njegovi planovi o bogatoj ženidbi propali. Oktavijan je drugu polovinu prvog čina i veći deo trećeg čina u ulozi Marijanice. Tako da u ovom slučaju dobijamo dvostruki travestizam: žena igra muškarca, koji igra ženu.

Travestizam se pojavljuje i u drugim operama Hofmanstala i Riharda Štrausa. Očigledno je da je ta sklonost ka seksualnoj ambivalentnosti jedan od elemenata koji direktno korespondiraju sa nasleđem baroknog teatra, koje je za Hofmanstala predstavljalo važan izvor inspiracije. Tako je u *Arijadni na Naksosu* uloga čednog Kompozitora idealiste, koji svoje umetničko čistunstvo žrtvuje profanim zahtevima tržišta, odnosno mecene-poslodavca, ali i čarima subrete iz lakog žanra, pisana za ženski glas. A u *Arabeli* sestra glavne junakinje

Zdenka veći deo radnje provodi preobučena u muškarca, jer njena osiromašena plemička porodica ne može da obezbedi miraz za udaju obe čerke. Tako, u muškom obličju, Zdenka se zaljubljuje u nametljivog prosioca svoje sestre, i na kraju ga, kada se otkrije tajna njene ženskosti, osvaja.

Za nas je zanimljivo da se pored Zdenke i u kasnim Hofmanstalovim aristokratskim salonskim komedijama pojavljuju imena slovenskog porekla, kao i mađarskog i italijanskog. To je izraz Hofmanstalove nostalгије за austro-ugarskim Komonveltom, koji je, naročito među aristokratijom, različite identitete pretapao u jedan novi, carsko-kraljevski, koji je prevashodno spadao u nemački kulturni krug i bio obavezno katoličkog opredeljenja. U *Arabeli* se kao jedan od glavnih likova pojavljuje Mandrika, veleposednik iz Hrvatske, sa svojim slugama (Velko, Đuro i Jankel), a korišćeni su i elementi južno-slovenskog, pre svega hrvatskog folklora. Hrvatski ruralni plemenitaš svojom jednostavnošću, iskrenošću i upornošću oslobađa Arabelu neželjenog prosioca i omogućava svima, a i sebi, srećno razrešenje ljubavno-finansijskog problema.

I u *Kavaljeru s ružom* ima južno-slovenskih natuknica. Dok se Oktavijan i Maršalica, u njenoj spavaćoj sobi, posle burne noći, uz nove poljupce i zagrljaje okrepljuju doručkom, ona začuje uzvike iz svoga predsoblja i uplaši se da joj se muž nepredviđeno ranije vratio s putovanja, a Oktavijan je bezbrižno umiruje: "Naš Feldmaršal sad čak u hrvatskoj (croatisch) šumi lovi medveda, risa." Zatim: "On je sad u rackoj zemlji (Raitzenland) čak, za Osjekom (Esseg), još dalje."⁴³ (Zanimljivo je da u engleskom prepevu opere ove odrednice nisu prevedene, nego su zamenjene opštим pojmovima udaljenosti i zabačenosti.) A kada u drugom činu, u palati novopečenog barona Faninala, na proslavi veridbe, razuzdani lakeji nesuđenog zeta počnu grubo da nasrću na žensku poslugu, Majordom panično zove u pomoć: "Ti Lerhenauovi, od vina mrtvi pijani/ navalili divlje dvadeset puta/ neg' Turci i Hrvati (Crowaten)"⁴⁴. Očigledno se južno-slovenski krajevi pominju iz marija-terezijanske vizure, kao sinonimi za zemlju Nedodiju, u kojoj žive divlji i nasilni ljudi.⁴⁵

43 *Der Rosenkavalier*, str. 51.

44 *Isto*, str. 87.

45 Johana Hibnera (Johann Hübner) *Novi, Prošireni i Poboljšani, Činjenični, Državni, Novinski i Konverzacioni Leksikon* izdat 1757. godine u Regensburgu i Beču, uz Privilegiju Marije Terezije i njenog muža Franca Lotrinškog, daje o Srbima sledeće odrednice:

Raci (Rätzen, Raizen, Rasciani), izvestan narod koji obitava oko Beograda i skoro po celoj Donjoj Ugarskoj i Slavoniji. Podložan je grčkoj veri. U Osijeku imaju rackog mitropolita i nadbiskupa grčkog obreda (Graeci Ritus), koji upravlja njihovim crkvenim poslovima i običajima. Daju dobre vojnike. Većinom su raspoređeni u garnizonima i na planinskim prelazima. Upotrebljavaju se i za akcije na neprijateljskoj teritoriji.

Racka zemlja (Rascien), severni deo pokrajine Srbije (Serbien), u Ugarskoj. Ona je otadžbina Raca, rasutih kroz celu Ugarsku, koji su po njoj dobili ime.

Pored Hofmanstala, Crnjanski je u svom otporu prema budućim kritičarima *Maske* naveo i Rostana, kao mogući izvor pronalaženja sličnosti. To se pre svega može odnositi na Rostanovog *Orlića*. Na praizvedbi *Orlića* mladog, melanholičnog i bolesnog Vojvodu od Rajhštata, nesuđenog Napoleona Dru-gog, igrala je, u svom pozorištu Sara Bernar. To se sasvim sigurno dogodilo uz punu saglasnost autora, koji je komad verovatno njoj i njenom pozorištu i namenio. To ukazuje i na izvesnu neobaroknu modu koju je "*fin de siècle*" uneo i u dramski, a ne samo u operski teatar, – da ekscentrične glumice igraju, kao dokaz svog virtuoziteta, i uloge iz muškog repertoara. Naročito je po tome bila poznata Sara Bernar (pored Orlića igrala je i Hamleta i Miseovog Loren-cača), a kod nas Olga Ilić. Razmišljajući o tome zašto igra muške uloge Sara Bernar je zaključila: "Ali žena može da tumači mušku ulogu samo ako je taj muškarac jake volje u slabom telu. Žena ne bi mogla da igra Napoleona, Don Žuana ili Romea... Stvarnog i staloženog muškarca, zdravog i krepkog – ne."⁴⁶ Znači ne može Napoleona, ali zato može Napoleonovog sina, Orlića, osen-čenog preko majke nasleđem habsburške dekadencije. Ne može Romea, ali može Oktavijana. Ne može Don Žuana, ali može donžuanske žene, Generalicu i Maršalicu.

Pozorišno delo Edmona Rostana (Edmond Rostand, 1868-1918) Crnjanski je dobro poznavao i voleo. To se vidi iz njegovog poetski intoniranog predgovora za Rostanove *Romantične duše*, u prevodu Sime Pandurovića. On priznaje da bi "bilo smešno meriti drame Rostanove merilom Ibzena i Strindberga".⁴⁷ Ali zato daje oduška svojim afinitetima za neobaroknu ukrašenost koja preplavljuje Rostanove poetske drame: "Mi ne možemo osetiti onu bes-krajnu radost, kojom je francuska kritika dočekala vaskrsenje romantike, pozorište, koje je povratilo sjajnu prošlost i zatalasalo masu. Ne možemo osetiti poklik čudenja, kojim su pozdravljali povratak sjajne, burleskne francuske veselosti, rečenicâ što trepere u smehu, eleganciju oduševljenjem zagrejane retorike... Ono što će nas zanositi kod Rostana, nije ono što Francuzi uzdižu u nebesa, ali nije ni manje. Mi ćemo prilaziti njegovim delima sa druge strane; ali, na kraju ćemo pljeskati, ne manje nego oni... Srebrni stihovi zvone, zvone; šarene skupocene svile i čipke lepršaju; uzdišuće seni vrzu se po mesečini, – dok se ne raspline sve, ostavljajući za sobom neku pitomu setu, kao Ronsarovi soneti."⁴⁸ Nesrećni Crnjanski morao je da se pravda, verovatno pred srpskim

46 Sara Bernar: *Umetnost teatra*, Novi Sad-Beograd 1998, str. 162-163.

47 E. Rostan: *Romantične duše*, Miloš Crnjanski: *Predgovor*, Beograd 1920, str. 14.

48 *Isto*, str. 13 i 16.

modernistima, što pokazuje afinitet prema starinskoj ukrašenosti pisca čija dela očaravaju široku francusku publiku.⁴⁹

Prikazujući velike (po obimu i odjeku) Rostanove poetske komade, *Romantične duše* (*Les Romanesques*, 1894), *Daleku kneginju* (*La Princesse lointaine*, 1895), *Samarićanku* (*La Samaritaine*, 1897), *Sirana od Beržeraka* (*Cyrano de Bergerac*, 1897), *Orlića* (*L'Aiglon*, 1900) i *Pevca* (*Chantecler*, 1910), Crnjanski se kratko osvrće i na njegov prvi, kako kaže "duhoviti", komad *Dva Pjeroa ili Večera u belom* (*Les Deux Pierrots où le Super blanc*, 1890).⁵⁰ Ovaj "lever de rideau" ("dizanje zavese" – mala jednočinka, koja se kao uvertira, ili introdukcija izvodi pre velikog, celovečernjeg komada) bio je odbijen u Francuskoj komediji, i nije osobito poznat ni kod Francuza, a kamoli kod nas. U njemu, kroz nadmetanja dvojice Pjeroa oko udove Kolombine, od kojih je jedan morozan, okrenut tragici života i ljubavnoj patnji, a drugi razigran, okrenut lepoti života i ljubavnim radostima, Rostan daje svoj antinaturalistički manifest. Neki detalji iz ove male igrarije mogu se dovesti u vezu sa *Maskom Crnjanskog*.

Prva rečenica opisa prostora komada kaže: "Terasa Vile Kolombina", "dans une Italie exagérée"⁵¹ – znači u "jednoj", nekoj, ne tačno određenoj, ali zato "preteranoj Italiji". Ta poetska obilnost i sloboda fantazije, stvaranje jednog teatarskog sveta koji je paralelan epohi događanja priče (ali je pesnički i scenski ubedljiv i nije proizvoljan), i čini bitan element koherentnosti komada, karakteristična je podloga i *Kavaljera s ružom* i *Maske*. Ova teatralizacija se ne

49 U ovom predgovoru Crnjanski, kada govori o Rostanu i Prvom svetskom ratu, iznosi i ne sasvim tačnu konstataciju: "Za vreme rata on se nije zaboravio i nije učestvovao u neukusnoj dreci velikih patriota. Ali, nije mogao da se uzdrži, a da ne ispeva *Opal*, pesmu u kojoj je sav sram Austrije. A strašna, veličanstvena slika kralja, koga na volovskim kolima prati umorna vojska preko albanskog krša u tadinu, dobila je njegovu apoteozu u pesmi: *Kralj-Petrova četiri vola*." Crnjanski svakako nije poznavao posthumnu Rostanovu zbirku *Let Marseljeze* (*Le Vol de la Marseillaise*), koja je objavljena dok je pisao ovaj predgovor. A kako je rat proveo u Austriji (bilo na frontu, bilo kao rekonvalescent), Crnjanski nije mogao znati ni Rostanove stihove u francuskim ratnim časopisima. Ova zbirka je puna egzaltirane ratne retorike, koja prikazuje heroizam i žrtvovanje Francuza i njihovih saveznika (i Srba), a s druge strane varvarstvo i podlost neprijatelja, predvođenog grotesknim karikaturama nemačkih i austrijskih vladara. U današnje doba bi mnogi od ovih stihova mogli biti proglašeni za politički nekorektne, kao što se dogodilo u Italiji sa D'Anuncijevom *Odom Srbiji*, koja, osim toga što uzdiže Srbe, upozorava da latinskim narodima glavna opasnost preti od germanskog imperijalizma.

50 Crnjanski ovaj komad u ciriličnoj ortografiji naziva *Dva Pjeroa*, sledeći u tome još neke pisce iz epohe, koji su u srpskoj deklinaciji francuskih imena, koja se završavaju naglašenim samoglasnikom i nemim suglasnikom, ozvučavali nemi suglasnik, i tako dobijali na primer Mara (Marat), Marata, Maratu, umesto nakaznog i sasvim neznačajkog Mara, Mare, Mari (koje se neki put pojavljivalo u štampi), i pravilnog, ali pomalo neprirodнog Mara, Maraа, Marau itd. Slično postupaju Slovenci i ponekad Hrvati, ali kako kod njih nema fonetske transkripcije, onda je to praksa prirodna: originalna ortografija plus slovenski padežni nastavak.

51 Edmond Rostand: *Le Vol de la Marseillaise. Les Deux Pierrots*, Paris 1923, str. 215.

odnosi samo na prostor, nego isto toliko, ako ne i više, na jezik, zbivanje, likove. Sam Hofmanstal je želeo da njegov marija-terezijanski Beč bude "polu-imaginaran", a da jezik u njemu u isto vreme bude "autentičan i izmaštan",⁵² a pritom karakterno definisan. Anahrona, ali sasvim prirodna, upotreba valcera (umesto menueta) i izmišljeni ritual kavaljera s ružom, u kome izaslanik prosioca budućoj nevesti svečano predaje srebrnu ružu, i koji je postao jedan od glavnih pokretača radnje, nametnuvši se i za naslov opere, – najbolji su primeri slobodne, ali usmerene, poetske invencije. Tako se i *Maska* događa u "jednom preteranom Beču", koji izvire iz poetske ekscentrike Crnjanskog, iz bizarnog ukusa Generalice, iz nestvarnih okolnosti maskerade, iz snova i iz čežnji, i predstavlja jednu sasvim ličnu, "poluimaginarnu", i artificiranu sliku bidermajerskog aristokratskog salona.

Velika emocija i autoironija (i pesnička i karakterna, iz lika), smenjivanje uzvišenosti (ili sentimentalnosti) i trivijalnosti javlja se kod dramatičara kraja i početka veka raznih stilskih usmerenja, od Čehova do *Kavaljera s ružom* i *Maske*. Petar Marjanović je ukazao na sličan prosede u *Kraljevoj jeseni* Milutina Bojića.⁵³ U *Dva Pjeroa*, usred poetske retorike, u jednom trenutku se sve troje iz ljubavnog trougla usredsređuju na večeru i čuju se samo kašike. Posle pauze Kolombina konstatiše: "Tišina". Opet pauza. Kolombina insistira: "Traje". Tužni Pjero se poetično pravda: "Prolazak anđela, Kolombino!..." A Veseli Pjero cinično poentira: "I potaža."⁵⁴ (Ovo je napisano pre Čehovljevog *Galeba!*) A tokom cele večere filozofski-poetski pasaži o radosti i žalostima života i ljubavi rimuju se sa uzvicima metr-d'otela koji najavljuje ekskvizitna vina koja servira.

Metr-d'otel, kao i lakej Žan u *Maski*, deklamuje rimovani jelovnik večere. Ali dok u *Dva Pjeroa* to ima samo dekorativno-ironijsku funkciju, u *Maski* recitovanje jelovnika ima bogatu dramsku višežnačnost. Ispod njega teče čitav jedan "*innuendo*" podrazumevanja (ja znam da ti znaš da ja znam da ti znaš, itd., ali to nećemo javno priznati), koji sadrži široku skalu erotskih frustracija.

U *Dva Pjeroa* nailazimo povremeno na uzrečice i poslovice na italijanskom i engleskom jeziku (naravno ne na nemačkom), koje su karakteristične za afektirano konverzaciju visokog društva. To isto nalazimo u *Kavaljeru s ružom*, na francuskom i italijanskom jeziku. U *Maski* ova višežičnost ima daleko veći prostor i postaje jedna od glavnih odrednica komada. Ako se zanemari naturalističko pitanje istinosličnosti i istorijske vernosti i prihvati princip dramske uslovnosti, otkriva se fiktivni, ali dramski ubedljivi bečki salon, u kome je

⁵² Rudolf Goldschmitt, *isto*, str. 44.

⁵³ Petar Marjanović, *isto*, str. 54.

⁵⁴ Edmond Rostand, *isto*, str. 223.

osnovni jezik komunikacije srpski, uz veoma mnogo nemačkog (što znači da srpski nije uslovna zamena za nemački), francuskog, manje italijanskog i sasvim malo engleskog jezika.

Ovaj višejezički kontrapunkt, pored muzičko-foničnih vrednosti koje obrazlaže Mirjana Miočinović,⁵⁵ otvara mnogostrukе mogućnosti dramskog čitanja, od formalnog (varijacija na temu), do situacionog (skrivanje i razotkrivanje) i psihološkog aspekta (precioznost i pretencioznost s jedne, i rastrzanost svesti s druge strane). Karakteristično je da *Srbi u salonu* ulaze vrlo malo, ili nikako, u taj jezički koloplet (iako su školovani austro-ugarski Srbi bili višejezički obrazovani i mogli su koristiti taj jezik). To dokazuje da su i u ovom imaginarnom bečkom salonu Srbi apartno strano telo, sa svešću o tome na obe strane, i pored Crnjanskove indikacije da se Srbi "u salonu ponašaju kao i drugi".⁵⁶

Što se tiče Rostana, najvidnije analogije sa *Maskom* se mogu naći u *Orliću*. Ovoga puta na sceni je carski Beč, uključujući cara Franca Prvog, njegovu ćerku Mariju-Lujzu, vladarku Parme, i njenog i Napoleonovog sina Vojvodu od Rajhštata, Orlića. Dok je u *Maski* radnja situirana u vreme Bahovog apsolutizma posle revolucije 1848, i sam Bah promiče kroz Generalicin salon, a i Čezarova obožavana Glumica je Bahova metresa, *Orlić* se događa u periodu 1830-1832, posle Julske revolucije u Francuskoj, u doba Meternih i njegove Svetе Alijanse, koja guši celu Evropu. Meternih je i jedna od glavnih ličnosti u komadu, glavni negativac, koji plete fatalne zamke ne samo oko slobode Evrope, nego i oko sudbine nesrećnog, zatočenog mladog vojvode, i dovodi ga do njegovog tragičnog kraja.⁵⁷ Orlić je jedan od onih bledih junaka "u crnome plaštu" (tako bliskih Crnjanskom), koji predstavlja čežnju svih žena u ovom dramaturški skoro besprekornom komadu, ali ostaje posvećen samo vokaciji otadžbine. Pun prezira prema ljudima koji mogu da žive zadovoljni, razapet između energije i nostalгије, između napoleonovske volje i habsburškog ludila, on neminovno tragično strada.

Marija Lujza je od onog soja frivilnih i sredovečnih žena, od koga su Generalica i Maršalica. Za razliku od njih, ona ima sina, Orlića, (u istoriji je imala još nekoliko dece iz dva tajna braka), ali joj to nimalo ne smeta da umnožavanjem svojih godina umnožava i broj osvojenih muškaraca.

55 Mirjana Miočinović, *isto*, str. 82-84.

56 Miloš Crnjanski, *Maska*, str. 17.

57 Sećam se predstave *Orlića* u pariskom pozorištu Šatle 1963. godine. Izvođenje je bilo sasvim prosečno, ili čak ispod toga (osim uzbudljivog Pjera Vaneka u ulozi *Orlića*). Uprkos tome pariska publike je zdušno navijala i identifikovala se sa snažnom patriotskom intonacijom komada. U scenama zlottvornih, ali ingenioznih Meternihovih intrig gledaocima su se nekoliko puta oteli užvici: "Salaud!" (Svinja!).

Za komplikovani zaplet komada, pun neočekivanih dramskih preokreta, kao i za paralelu sa *Maskom*, najvažniji je četvrti čin (od ukupno šest činova). Ovaj čin se događa na veličanstvenom maskenbalu koji priređuje Meternih u vrtovima Šenbruna. Maskiranje i prepoznavanje potpuno je u funkciji zapleta, a upotrebljavaju ga i zloupotrebljavaju obe sukobljene zavereničke grupe: bonapartistička i meternihovska, špijunska. Bekstvo Orlića omogućeno je tako što su on i njegova kuzina, čerka Elize Bonaparte, u istim kostimima, pa ona preuzima njegovu funkciju na maskenbalu i čak odlazi umesto njega na ranije zakazani ljubavni sastanak (opet travestizam). Situacija se može dovesti u analogiju sa identičnim kostimom Generalice i Glumice na Generalicinom maskenbalu i raspletom u kome se Generalica podmeće za ljubavni sastanak sa Čezarom predstavljajući maskiranu Glumicu.

Prethodno Orlić sakriven u oranžeriji prisustvuje raskalašnoj sceni ljubavnog sastanka jednog maskiranog para, za koji sa užasom otkriva da su njegova majka Marija-Lujza i njen komornik grof od Bombela (njen potonji drugi tajni muž).⁵⁸

Obračun Orlića sa svojom majkom Saru Bernar podseća na odnos majke i sina iz *Hamleta*, ali u svakom slučaju cela situacija i izbezumljenost Orlića odgovaraju sceni iz *Maske*, u kojoj Čezare zatiče "in flagranti" svoju tetku i pomajku sa lakejom Žanom, što ga toliko potresa da pada u nesvest od besa i nemoći. Sve je to naravno u *Orliću* mnogo otmenije, scena u *Maski* je mnogo opscenija, a i stepen gadenja iz koga Čezare sipa prostačke uvrede na Generalicu, mnogo viši ("Diese alte Courtisane, diese alte Schachtel... Marsch hinaus.")⁵⁹ Nejasno je zbog čega je Crnjanski izostavio ovu scenu, koja predstavlja kulminaciju potresa i neurotičnosti, iz "konačne verzije" *Maske*, objavljene 1923 u časopisu *Misao*, a preštampane zajedno sa prvom, zagrebačkom verzijom u biblioteci *Plavi krug* Agencije "Draganić" 1994. godine, uz izbor kritičkih tekstova, a u redakciji Gojka Tešića. Možda se Crnjanskom, ili nekom drugom, ova scena učinila suviše "skabrozna", pa ju je izostavio iz izdanja koje je trebalo da bude definitivan oblik za pozornicu. U svakom slučaju, izostavljanje ove scene je jedina bitna dramaturška razlika od prvog izdanja, ali bez te scene komad je bitno oštećen, i u kompozicionom i u psihološkom smislu, jer nedostaje kulminativni momenat, kao i motivacija za poslednju, fatalnu, incestuoznu Generalicinu avanturu.

58 Porodica grofova Bombel imala je posede u Hrvatskoj i živo je učestvovala u tamošnjem političkom životu. Grof Bombel (Bombelles) iz *Orlića* se pominje i u *Uspomenama iz mladosti u Hrvatskoj* Imbre Tkalcu, hrvatskog pisca, političara, učesnika revolucije 1848. u Nemačkoj, docenta Univerziteta u Hajdelbergu, robijaša i garibaldincea (izdanie SKZ 1925). Potomci ove porodice učestvovali su u diplomatskoj promociji Nezavisne države Hrvatske za vreme Drugog svetskog rata, kao i sadašnje Republike Hrvatske.

59 Miloš Crnjanski: *Maska*, str. 54, 57.

I *Orlić*, i još više *Maska*, prepuni su istorijskih, literarnih, političkih i svih drugih referenci, reminiscencija i asocijacija. U ponekoj sceni nam se učini da je pred nama neprohodna šuma takvih referenci, koju je nemoguće sasvim rastumačiti, sem ako se ne shvati kao tekst čije bukvalno značenje nije najbitnije, nego ona podvodna emotivna i poetska linija. Ipak, čini se da bi vredelo kada bi neko napravio kritičko izdanje *Maske* i između ostalog pokušao da račita sve aluzije, citate, imena i lokalitete koji se pominju. Kada se zna da je Crnjansko zvanično obrazovanje bilo dosta haotično, i da je *Masku* pisao uglavnom u ratnim godinama, najčešće bez mogućnosti za konsultovanje literature, onda zadivljuje obim erudicije još sasvim mладог Crnjanskog, vezane za Beč, Srbe, Italiju, Francusku Napoleona, Burbona i Drugog Carstva (kao i u *Orliću* pogled Beča je uvek usmeren prema Parizu). Zato su razumljive i omaške koje su se u tim uslovima morale dogoditi. U svojim mnogo kasnijim uspomenama Crnjanski optužuje Julija Benešića, urednika prvog izdanja *Maske* i svog promotera i, moglo bi se reći, dobrotvora, za "mnogo štamparskih grešaka".⁶⁰ Gojko Tešić, urednik izdanja "Draganića" iz 1994, u kome su preštampane i prva i "konačna" verzija *Maske*, ne nalazi osnova za ovu optužbu: "I ovaj zapis ima nekih neobičnih, tipično crnjanskih optužbi... Poredеći tzv. konačnu verziju koju je sam Crnjanski redigovao skoro da nema bitnijih razlika u obe verzije – izuzev brojnih/obimnih skraćivanja latinične varijante *Maske*...⁶¹ Priča o štamparskim greškama prerasta u konstrukciju."⁶² Ipak, ako se obrati pažnja posebno na literarne reminiscencije, može se ustanoviti da su poneki citati francuske poezije u prvom izdanju pogrešno navedeni, što je u kasnijim verzijama ispravljeno. Tako se čuvena pesma Alfreda de Vinjija *La Mort du loup (Smrt vuka)* u prvom izdanju pominje kao *Mort de la loupe (Smrt vučice)*⁶³. A Vijonovi stihovi "Mais, où sont les neiges d'antan" (Gde li su nekadašnji snegovi), koji su kao neki lajt-motiv i Generalice i Maršalice, u prvom izdanju navedeni su pogrešno i besmisleno: "Mais, où sont les neiges d'autumne"⁶⁴ (Gde li su jesenji snegovi). Crnjanski je, kao što znamo, francuski jezik i poeziju počeo da upoznaje tek pred sam rat, za vreme kratkotrajnih bečkih studija, i to kroz vezu sa jednom Ženevljankom, učiteljicom francuskog jezika. Tako i opaska Crnjanskog o brojnim "greškama" u prvom izdanju *Maske* dobija svoj smisao: on se pravda za netačno citiranje francuskih stihova, koje je u ratnom haosu zapisivao po nepouzdanom pamćenju, po sluhu, a ne knjiški pedantno.

60 Miloš Crnjanski: *Itaka i komentari*, str. 132.

61 Kao što je pomenuto, jedino dramaturški bitno skraćivanje je izbacivanje suštinski, poetski i dramaturški važne scene između Generalice i Žana.

62 Gojko Tešić: *Beleške uz "Masku"*, u knjizi Miloš Crnjanski: *Maska*, str. 220-221.

63 Miloš Crnjanski: *Maska*, str. 34.

64 *Isto*, str. 65.

Karakterističan sadržaj mondensko-aristokratskog miljea i u *Kavaljeru s ružom*, i u *Orliću*, i u *Maski*, jesu "conversations et froufrous"⁶⁵ (časkanja i žamorenja). Gomilanje imena čuvenih ličnosti sa kojima smo bliski, ekskluzivnih mesta u kojima smo kao kod kuće i naslova izvikanih dela u kojima smo uživali, čine osnovu pretenciozno salonske konverzacije, kojom se potvrđuje važnost sopstvenog postojanja i stvara zavist ostalih, manje uspelih. To važi i za današnju društvenu komunikaciju. Tipični su za to frustrirani njujorški intelektualci u filmovima Vudi Alena, koji prosipaju kao iz rukava Frojda, Džojsa, Marks-a i Bergmana. Kako to Mirjana Miočinović kaže, donžuanski katalog Generalicinih zavodničkih uspeha (među kojima su čuveni državnici i umetnici) "pretvara (se) u jedini dokaz egzistencije",⁶⁶ kao i nizanje blistavih mesta, kojima je njena strast lutala:

U Napulju smo jeli leda.
 Kurmaher mi je bio grof Litke iz Revala,
 Lekont de Lil⁶⁷ došao je za mnom preko.
 Igrali smo krokeja, Gledston... čuli ste o njemu?
 I siromah Poerio...Veslali bi daleko...
 U mene se zaljubi Gavarni... Ali Bébé se razboli;
 vratih se u Rim... odoh u Petrograd...,
 sad me moli,
 zove me na izložbu u London.⁶⁸

Ovaj Generalicin ljubavno-mondeni itinerer može se uporediti sa opsesivnim društvenim životom Marije-Lujze na "ladanju" u Badenu, u prvom činu *Orlića* (prevedeno u rimovanim slobodnim stihovima, van metričke šeme Rostanovog aleksandrinca):

Mala je, ali sasvim zgodna ova vila.
 Meternih nam je gost u prolazu. On je sila.
 Večeras odlazi. Život u Badenu uvek blista.
 Svira nam Šandor, i Talberg, pijanista.
 Na španskom nam peva Montenegro;
 Onda nam ariju zaurla Fontana kao Figaro.
 Dode s ambasadorkom engleskog dvora

65 Edmond Rostand: *L'Aiglon*, Paris 1964, str. 34.

66 Mirjana Miočinović, *isto*, str. 71.

67 I ovde je Crnjanski u prvom, latiničnom izdanju načinio omašku, pa je parnasovskog pesnika Lekonta de Lila (Leconte de Lisle) nazvao Leconte d'Isle, a slikar i karikaturista Gavarni postao je Gavarin (na strani 36 "Draganićevog" izdanja *Maske*).

68 Miloš Crnjanski: *Maska*, str. 90.

Nadvojvotkinja; voze nas kočijom... Ali sve mora
 Da kvari moja tuga! – Ah, jadni general!..
 – Mislite li večeras da dodjete na bal?⁶⁹

Ovakve solo-arije Marije-Lujze, Generalice, kao i Maršalice, odvijaju se kao izdvojene partije unutar salonskog ansambla, kao centralna mesta masovnih scena, u kojima je osnovni tok ono što Rostan naziva "froufrou" (ili što se danas u žargonu snimatelja radio-drame profano zove "šušmaherisanje"). Naturalistički haos masovnih scena, u kojima, kroz konverzaciju po grupama, dopiru samo izolovani odlomci razgovora, koji nemaju nikakve veze jedan s drugim, do virtuoziteta je doveden u sceni veridbe u drugom činu *Naših sinova* Vojislava Jovanovića. U poetskoj drami ovaj haos je precizan, metrički stihovan i rimovan, a apsurdnost se još više podvlači i kanonizira uređenošću i estetizacijom.

Ovakvo izmereno vođenje masovnih scena sa punom legitimnošću se javlja u operi, uz smenjivanje i preplitanje solista, grupe likova, delova hora i celog ansambla, pa i u onoj operi koja pretenduje na psihološku uverljivost, kao što je *Evgenije Onjegin* Čajkovskog, ili *Andre Šenije* Umberta Đordana. Za ovo je karakteristična scena iz *Andrea Šenjea*, u kojoj došljak iz Pariza donosi predrevolucionarne novosti među provincijske plemiće. Preciozno i površno salonsko politiziranje, uz opšta mesta i neosvešćenost o ozbiljnosti situacije, prethodi napadu pobunjenih seljaka i spaljivanju zamka (naravno, navođenje ovog odlomka je defektno, jer je bez muzike i u prevodu na srpski jezik lišeno osnovnog zvučnog kvaliteta):

Madalena: Naš opat!

Grofica: Najzad tu ste!

Madalena: U Parizu smutnja presta?

Opat: Ne!

Grofica: Dajte novosti sa dvora!

Madalena: Smesta!

Grofica: Brzo!

Madalena: Znatiželjne mi smo sve! Brzo! Smesta! Smesta!

Opat: Slabić je naš kralj!

Flevil: Je li pristao?

Opat: Krivicu snosi vlada!

Grofica: Neker?

Opat: Dosta o njemu!

69 Edmond Rostand, isto, str. 18.

Madalena, Grofica, Flevil, Gosti: Taj Neker! Umiremo od radoznalosti sví!

Opat: Sad treći stalež vlada!

Madalena, Grofica, Flevil, Gosti: Ah! Ah!

Opat: Anrija kralja statua...

Madalena, Grofica, Flevil, Gosti: Šta?

Opat: Ja videh u prah da pada!⁷⁰

Crnjanski se putem stilizovanog razlaganja radnje upućuje još mnogo dalje i primenjuje ga ne samo na masovne scene, nego i na duete, pa čak i na monologe. Lukač ovako ustanovljava funkciju dijalogu u Hofmanstalovim poetskim dramama: "Reči ništa ne vrede, nema načina da jedan čovek razume drugoga. Jedan govori, a drugi ga sluša, ali ni rečeni ni saslušani govor već nije istovetan, a između njih se nalazi stvarnost s kojom reči nisu ni bile u dodiru."⁷¹ Ovo poetsko osećanje, koje je kod Hofmanstala više u funkciji značenja nego dramskog modela, Crnjanski razvija do direktnog scenskog postupka i do principa vodenja radnje: "Društvo je nemirno, dolazi, odlazi, niko ne zna otkud, kuda... Svi govore u neredu i ne čekaju da drugi dovrši."⁷² Narcisoidna opsednutost sopstvenim lajt-motivom ("*idée fixe*", kako to zovu Francuzi) dovodi do toga da se pojedinačne linije radnje prepliću, sukobljavaju, dodiruju i mimoilaze u mnogim scenama više ritmički i energetski nego direktnom uzročno-posledičnom vezom. Ovakva ekspresionistička iskidanost, i kao poetsko obeležje i kao slika iskidane svesti i emocije, javlja se u najvećoj meri kod Generalice, – i u odnosu radnja-protivradnja, i u monološkim izlivima i ispovestima. To se ne odnosi samo na scene finalne destrukcije (finalne u smislu završnice komada, i u smislu razaranja svesti), u kojima Generalica i bukvalno dolazi do stepena ekspresionističke rascepljenosti ličnosti. Već u početnim scenama salonske, odnosno javne komunikacije i lake konverzacije, usmerenost Generalicine koncentracije tumara i munjevitо se seli sa objekta na objekat, bez direktnе, vidne kauzalnosti, skoro kao automatski tekst, ili haotični tok svesti (kao što i njena erotska pažnja skače sa čoveka na čoveka):

Jesu li kola došla?... Ah, tumaram...
 u Dubrovniku spavam... grob mog muža...
 pa? Bébé me samo muči... sve je ništa,
 blago onom, ko ima vrt pun ruža...
 pa se zaigra time... sve je ništa.⁷³

70 Umberto Giordano: *Andrier Chenier*, libretto Luigi Illica, DECCA 1984, str. 78-80.

71 Đerd Lukač, *isto*, str. 424

72 Miloš Crnjanski, *isto*, str. 17.

73 *Isto*, str. 36-37.

Za razliku od glatko oblikovanih aleksandrinaca u *Orliću*, i kultivisanih poetskih iskaza Maršalice, u toku radnje Generalice (toku svesti i emocije) najčešće se kao znak intepunkcije (ne samo literarne nego i akcione) javljaju tri tačke.

Tri tačke označavaju ekspresionističku sinkopiranost, ali se isto tako javljaju kao najčešći znak interpunkcije i pri naturalističkom razlaganju zbivanja i svesti. To se odnosi i na konstrukciju pojedinih scena i na direktno fizičko, mizanscensko događanje. Za razliku od Hofmanstala i naročito Rostana, skoro da se nijedna scena ne može izdvojiti kao zasebna celina, koja ima svoju ekspoziciju, kulminaciju i kodu, – sve počinje iz sredine, a prekida se pre poente. Čak i Crnjanskova već pomenuta indikacija o neprestanim dolascima, odlascima, a da niko ne zna otkud, ni kuda, u potpunosti se može primeniti na naturalističke komade Gorkog (pune "triju tačaka"), ili na *Naše sinove* Vojislava Jovanovića, u kojima je tumaranje glavni princip kretanja i delovanja likova.

Bečki aristokratski salon, uz maskaradu kao njegov vrhovni oblik, ima mnogo sličnog u *Kavaljeru s ružom*, *Orliću* i *Maski*: frivilnost, raskoš, precioznost, cinizam, površnost. Ipak, suštinski odnos tri autora prema zajedničkom miljeu bitno se razlikuje. Hofmanstalov Beč izlazi iz mašte čoveka koji je i sam deo te sredine: ona je pompeзна, sentimentalna i parodična, ali pre svega, kako to Nemci kažu, *gemütlich* (prijatna). Rostanov pogled na Beč je pogled na neprijateljsku sredinu: ona je elegantna, pokvarena i opasna. Crnjanskov odnos prema njegovoj varijanti Beča je ambivalentan. On nastaje iz vizure *Srba u salonu*, koji su trenutno, dok su korisni, u miljeu, ali su svesni da je sve to samo privid i da ostaju strano telo, koje će, kada više ne bude potrebno biti odbačeno. Oni su razapeti između raskoši i lepote bečke maskerade i vokacije da za njima ostane "epos jedan/strašan kao moj narod i bedan".⁷⁴ Za njih je Beč "korupcija, prostitucija, melanholijska, svuda".⁷⁵ Hofmanstal gleda iz sredine kruga, Rostan spolja, a Crnjanski i spolja i iznutra.

Crnjanski je, naravno, imao razloga da pretpostavi da će se moći povući paralele između njegove *Maske* i Hofmanstala i Rostana, i već unapred se, bez potrebe, od toga branio. Zaista, analogije su vidne i brojne: ambijent, neobarokna ukrašenost i estetizam, tematski krug (tragika prolaznosti; ženski donžuanizam na pragu starosti), situacije. Najupadljivije su srodnosti u glavnim ženskim likovima (Generalica, Maršalica, Marija-Lujza). Ali ako su prolazne tačke sroдne, putanje su u mnogo čemu divergentne. Nepokolebljiva frivilnost

74 *Isto*, str. 48.

75 Miloš Crnjanski: *Lirika Itake*, str. 94.

Marije-Lujze i superiornost Maršalice, koja joj omogućuje da prihvati neminovnost i povrati ravnotežu, na velikoj su udaljenosti od korozivne erotske opsesivnosti i autodestrukcije, koju sa sobom nosi i prenosi na sve druge Generalica.

Srodnosti, o kojima je ovde reč, nimalo ne umanjuju vrednost, lepotu, slojevitost, samosvojnost i teatarsko bogatstvo *Maske*. Naprotiv. Analogije, koje ne mogu biti slučajne, samo potvrđuju preplitanje tokova umetničke invencije i činjenicu da u umetnosti ništa ne počinje samo od samog sebe, već sve postoji, kako bi to rekao Bodler, u korespondenciji, u kojoj "kao dugi odjeci što se daleko spoje... govore među sobom zvuci, mirisi i boje".⁷⁶ Na fonu korespondencije, uporedivanjem sličnosti i različitosti, jasnije se sagledavaju elementi tkiva svakog uporedivanog dela i preciznije dobijaju indikacije za scensko pročitavanje.

Na osnovu ovakvog komparativnog sagledavanja može se zaključiti da je mladi Crnjanski otiašao i dalje i dublje od svojih prethodnika i da njegova *Maska* kao autohtono delo nije ni najmanje inferiorna u odnosu na poetske drame o kojima je ovde bilo reči. Plemenita patetika Rostana i sentimentalna ironija Hofmanstala stoeje naspram Crnjanskovog tragikomičnog nihilizma, naspram groznice, čežnje i očajanja.

Pravdajući se za kašnjenje u završavanju poslednje scene *Kavaljera s ružom* Hofmanstal piše Rihardu Štrausu 4. maja 1910: "Pronašao bih kraj još davno, da nije ovog groznog vremena... Kraj mora biti veoma dobar, inače neće biti uopšte dobar. Mora biti psihološki ubedljiv i u isto vreme nežan, reči treba da budu zavodljive, a ipak lake za pevanje, treba da bude na pravi način raspoređen u konverzaciju i opet u numere, treba da obezbedi srećan završetak za mladež, a ipak da ne bude suviše neudoban za Maršalicu. Ukratko, treba da bude uraden sa zadovoljstvom i radošću, a za to moram sedeti u bašti i imati sunca, a ne oluju ledene kiše."⁷⁷ Ovaj navod umesto zaključka sve objašnjava. U *Maski* nema sunca ni lepog vremena, sem u sećanjima i čežnjama. Prva ljubavna scena je snežni *amoroso*, a završna, incestuozna, kao njena inverzija, olujni *furioso* i *maestoso*. Na početku *Maske* je jedan kostur, a na kraju smrt. *Kavaljer s ružom* se završava lekovitom maskaradom, a u *Maski* bezbrižna bečka maskarada postaje *danse macabre*.

76 Šarl Bodler: *Sabrana dela I*, Beograd 1979, str. 11.

77 Michael Kennedy, *isto*, str. 27.

Svetozar Rapajić

THE MASK OF THE ROSENKAVALIER

Summary

Immediately after finishing his poetical comedy *The Mask*, Miloš Crnjanski sarcastically predicted, in his letter to Ivo Andrić, that future critics will surely find in it similarities with the works of Hofmannsthal and Rostand. But later, almost nobody tried to trace those parallels. *The Mask* was sometimes compared with the works of de Musset, Pushkin or Blok, although those parallels are possible only on the general poetic level, and do not take into consideration particularities in the play's structure.

Comparison with the *Rosenkavalier*, opera by Hofmannsthal and Strauss, and with *L'Aiglon* by Rostand, offers astonishing points of resemblance. The ambiance of aristocratic Vienna drenched in decadent splendor, concerns with the passage of time, leading female characters who try through seduction to stop the time, some particular dramaturgical turns, and some elements of style typical for the *fin-de-siecle* period, mark the possible influence these authors had on Crnjanski.

On the other side, the poetic and dramatic sense of *The Mask* is quite different. While in *Rosenkavalier* the fatalism of time is solved by resignation and balance is restored, *The Mask* leads to destruction and catastrophe. The parallels with other works do not diminish the qualities of *The Mask*. It remains an authentic masterpiece, one of the most distinguished plays of the Serbian theater of this century.