

Марија С. Пантовић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет (докторанд)

## PERSONA DRAMATIS У ДРАМИ МАСКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду смо разматрали лик Генералице Аде, аристократкиње из Рима. Главни део анализе обухвата тумачење лика кроз специфичност датих односа: однос Генералице према људској, временској, просторној и предметној димензији, затим однос супротстављених сила у унутрашњем свету Генералице што је омогућило откривање архетипских и индивидуалних слојева у психолошкој структури лика. Циљ рада био је да представи психолошку и телесну тескобу *persone dramatis*, која се испољава кроз однос према мушком принципу и кроз однос према сопственим (не)могућностима.

**Кључне речи:** маска, смрт, старост, младост, жеља

### УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

*Persona dramatis* представља личност драме са специфичним унутрашњим светом, који се приказује јавно. По Зденку Лешићу: „Ћутљив јунак не може бити *persona dramatis*“ (Лешић 2011: 424), што подразумева да драмски јунак проговор о унутрашњем свету мора вршити кроз дијалошку или кроз монолошку форму: „[...] поступци, мисли и осећања се саопштавају публици путем изјава које даје сам лик“ (Елис-Фермор 1981: 293). Драмско лице увек наступа према одређеном објекту који је у знаку живота или у знаку другог лица: „Човек је ушао у драму такорећи као сачовек. Битно за његово постојање постало је оно између“ (Сонди 2008: 40). Појам *између* представља однос драмског лика према осталим лицима или према сопственом, унутрашњем свету. Међуоднос дат је, у модерној драми, као систем који чине драмски лик, остатак света и/или одређена сила. Стога, лице означено као *persona dramatis* обележено је, према мишљењу Етјена Суриоа драматуршком функцијом што представља: „специфично деловање лица у ситуацији: његову улогу силе у систему сила“ (Сурио 1981: 57). Уколико је *persona dramatis* носилац одређене силе, онда је и сукоб у знаку сукобљених сила: „Али, суштина тог сукоба је више у супротстављеним силама (или агенсима [...]), него у супротстављеним личностима (тј. актерима)“ (Лешић 2011: 425).

---

1 maja.profesor@gmail.com

Шелингова концепција драмског јунака показује да су силе у знаку противречности према драмском лику. Сила је покретач и противник драмског лика, који је према себи, такође, у знаку противника, будући да тежи за слободом која је подређена природи, без могућности отелворења сопства као добитника жељеног: „Тиме што трагични јунак у Шелинговој интерпретацији подлеже објективном, с једне стране, и бива кажњен због тога што је подлегао и уопште прихватио борбу, с друге стране [...] воља за слободом која је „суштина његовог Ја“ окреће се против њега самог“ (Сонди 2008: 40). Шелингова концепција показује да *persona dramatis* бива подређена истовремено унутрашњој сили сопства и силама природе. Међутим, драмско лице представља незаменљив апсолут силе унутрашњег света што нужно имплицира драмски сукоб. По Лешићевој интерпретацији Хегеловог појма *persona dramatis*, разарајући принцип јесте императив унутрашње силе чиме драмско лице постаје сукобљено лице у односу на остала лица драме. Конфликт је, међутим, неопходан да би се осветлила суштина психолошке структуре *personae dramatis*: „Њихово понашање одређује њихов особени карактер, који не мора, као у антици, нужно да отелвољује морални патос“ (Сонди 2008: 192). Осветљавање природе из различитих перспектива, показује да је драмски лик динамичан лик, који се, кршењем моралних кодекса, нужно одваја од остатка света према којем је у знаку сукоба. Међутим, сила која покреће драмско лице, иако у знаку сукоба, нужна је, јер постаје само драмско лице, смисао битисања јунака: „Сила која идеју нагони да се уклопи у један трагични процес, који ће тек својом пропашћу зајемчити победу, више није фатум или нужност објективног него егзистенција самог човека“ (Сонди 2008: 196).

## 1.

Одређеност *Маске* као поетичне комедије структурисане музички, према мишљењу Мирјане Миочиновић<sup>2</sup>, представља погодну основу за испољавање емоционалних и психолошких слојева на тематско-мотивском плану. Припадност савременим тековинама драме, такође, омогућава диферентне приступе у анализи одређеног лика. Укључивањем гледаоца/читаоца у живот драме, уз декоративно богатство, проширује се семиолошки могућност анализе при чему се у *Маски* не ослањамо на фабулу већ на стања исказана ликовима: „Најзад драма којој се Брехт противи узима човека као нешто познато [...]; драма којој он тежи показује како се човек гради у току радње и тако је предмет критике и промене“ (Вилијамс 1979: 315). Промене што Брехт уводи, у Црњанској драми одређене су као варијације психолошке структуре главног лика, при чему преображаји не мењају Генерализу квалитативно, већ

2 Миочиновић наводи да је оперским формама: аријама, дуетима и лајтмотивима успешно представљена тема *Маске* кроз различите вредности: љубави, старости, страсти, итд. (Миочиновић 1994: 136)

осветљавају лик из различитих перспектива. Информације о физичким особинама: „Генералица, аристократкиња из Рима и Глумица носе исто одело, сасвим су сличне. Једна је млада, друга вене“ (Црњански 1994: 15), имплицирају контраст старост/младост, но дубље слојеве психе открива сама Генералица, у различитим видовима, током драме. Проговор о сопственим осећањима и унутрашњем свету, по Лешићу, и јесте услов постојања *persone dramatis*: „Сам свој унутарњи свијет драмски лик мора сам изразити: оно што није изразио, било ријечима, било поступцима – то и није дио његове личности“ (Лешић 2011: 424).

Дефинисати тему *Маске* претпоставља анализу лика који је носиолац семантичког нивоа драме, али и херметичност психолошке структуре што, анализу, пак, чини значењски отвореном за тумачења на разним нивоима. Честе контрадикторности у лику и односу лика према свету чине да се кроз драму успостави нит која се, уз одређене преображаје, показује као константа која маркира лик Генералице. За модерну драму, однос лика према животу, времену и простору, постаје један од главних средстава за разоткривање дубљих слојева личности. Генераличин лик обележен је појмовима старости и пролазности што Жакар одређује као битну одлику и Бекетовог позоришта: „Садашњост, скоро увек повезана са старошћу и пропадањем, најчешће је туробна, смрадна и неподношљива. Напротив, прошлост која одједном искрсава из дубине памћења са целом поворком успомена, буди носталгију [...]“ (Жакар 1981: 484). Управо ће лик Генералице постати стециште осећања пролазности и старења, при чему ће осећања пропадања увек евоцирати младост: „Знате ли шта је страшно: кад младост прође и осетите, да сте свели...“ (Црњански 1994: 97). Појам прошлости укључује време младости, али, што је за тумачење лика значајније, и могућност остварења женског принципа као принципа вољене, пожељне, заводљиве жене: „Ви све превађате псалме...бојите се аксана, а ја се бојим само огледала“ (Црњански 1994 : 90). Искривљена визуелна представа о себи, оцртана у огледалу, имплицира и обрнуту психолошку структуру испољену кроз поремећену свест о сопственим вредностима и друштву којему припада. Стога, страх од старења престаје бити природна бојазан од смрти и постаје страх од усмрћења заводничког, нарцистичког принципа, који наступа против старости као против егзистенцијалне претње. Борбе Генералице Аде имплицирају суочавања са људима и унутрашњим притворностима ега што лик чини стециштем нихилистичких стања, али и фабуларног исхода, што се на концу драме јавља. Контрадикторна осећања навиру у кратком временском интервалу, мењајући се, притом, од апсолутне негативности до изразите љубави: „[...] ох, како га мрзим...ох, како га волим“ (Црњански 1994: 105).

2.

Симболичност наслова Црњанске *Маске* представља парадигму кроз коју је посматран лик Генералице Аде. Прва верзија објављена је 1918. године, друга и коначна 1923. *Маска* је први пут играна 1977. године, исте године када Црњански умире. Црњански оставља симболичну драму кроз коју се посматра лажни раскош Беча и европска раскалашност након Револуције. Оставља увелог Бранка Радичевића и Чезара који трага за љубављу и жал Генералице за младошћу. Повезаност човека и природе омогућава продор суматраизма као упоришне тачке људске патње испољене кроз трагање, премда, по Петру Џацићу, у *Маски* постоје само одређене назнаке суматраизма без детаљније анализе (Џацић 1973: 285). Суматраизам *Маске* испољен на позоришној сцени, кроз различите ликове, представља свет повезан супротности-ма ликова, који осуђен на супротност рађа сродност у патњи, трагању, спознаји смисла и бесмисла живота: „Дођите једном к мени на море. [...] 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“ (Црњански 1994 : 92). Потрага за далеким пределима и смирај човека у природи, испољена је кроз вербалну и делатну контрадикторност, но изнад међуљудских сукобљавања омеђен је свет *Маске* личним борбама унутар сваког лика. Уколико је Генералица централни страдалник, страдалник је, јер проговора о патњи. Силе природе показују се и као смрт и као живот те је Генераличина борба против природе у исти мах и подређеност природи.

Тумачење лика Генералице Аде у контексту психолошке сложености намеће питање због чега понашање *personae dramatis* исклизава из уобичајеног друштвеног поретка и међуљудских односа. Полазећи од *Драматургије ошћућења* у којој Холтхузен говори о појму отуђења индивидуе, долази се до основе тумачења психолошке структуре лика, који се самом специфичношћу природе, одваја од уобичајеног. Холтхузен истиче: „Да би из познатог могло настати нешто сазнато, то мора произаћи из његове неупадљивости; мора се раскинути с навиком да се тврди како дотична ствар не изискује објашњење“ (Холтхузен 1981: 453). Неопходност тумачења претпоставља да лик Генералице Аде, и поред вербалног исказивања патње, не осветљава драму сасвим самостално. Нихилизам Генералице претпоставља сложен однос лика према себи и према осталим ликовима те психологија *personae dramatis* нужно значи одвајање од околине, понашањем и противречностима у оквиру самог лика. Тумачење *personae dramatis* претпоставља, стога, тумачење динамичног лика: „Драмско позориште човека третира као фиксум, као непроменљивог епско га схвата као предмет истраживања, као променљивог и мењајућег, укратко као процес“ (Холтхузен 1981: 451).

## 3.

*Маскот* је представљен Беч 1851. године, кроз сјај, ракош и бал под маскама. Ентеријер сале подређен је китњастости људи, украса, намештаја, накита: „Сви су раскалашни, сви говоре у нереду и не чекају да други доврши“ (Црњански 1994: 75). Изглед двора, пак, не изазива одушевљење гледалаца: „Према гледаоцу грдни призори. Назире се Виден у снегу“ (Црњански 1994: 73). Црњански пренебрегава чињеницу да је живот на балу подударан визуелном утиску гледаоца. Дворска раскош погрдно је људи који је чине, јер изван двора белина је снега, унутра, пак, сјај на маскама и ништавило на лицима. Виден у снегу Црњансков је суматраизам, потрага за светом који је далек и свеprisутан, којему тежи свет *Маске*, а чији је део. Бесконечно трагање ограничено је маскама под којима се свет трагања чини уистину далеким. Будући да ентеријер упућује на власника двора, аристократски сталеж Генералице оправдава и приказ аристократског стила живота. Међутим, Црњански не говори о лепоти и сјају, већ о приказу који је раскалашно погрдан. Језива раскалашност ствара гротескну слику што покушавајући да представи раскалашност највећег интезитета, најзад постаје погрдна. Људи смештени у просторно весели амбијент, користе се маскама као извесним пропусницама, но, када се маске скидају, ликови су приморани да напусте салу, и одлазе у испражњен простор тмине која је подударна немаскираном лицу, а усамљеност психо-физичком стању.

Тискање у гужви окруженој шаренилом омогућило је Црњанском да маскира почетну ситуацију и да, затим, извлачи из сале ликове чије маске откивају унутрашњу драму. Представљање декора заузима посебно место у укључивању читаоца у визуелно оживљавање 19. века у Бечу, но много више у осветљавању лика Генералице Аде. Будући да као власник уређује дворску салу по сопственом нахођењу показује се Генераличина потреба за мноштвом: људи, предмета, тапета, завеса: „Ова семиолошка расипност, ово гомилање знакова, јесте битна одлика света који смо назвали оперским“ (Миочиновић 1994: 133). Тискање у пригушеној маси, оповргава отуђеност Генералице од остатка света, јер лик који окупља масу људи и предмета, наизглед не може бити усамљен. Постоји, пак, издвојена маска чије је постојање предодређено на одвојеност од друштва: „Салон није велик. [...] У ћошку лево, један костур, обучен у бело свилено одело пиер-рот-а са црвеним китицама. [...] Много тешког накита, лепеза, цвећа“ (Црњански 1994 :15–16). Наспрам живота у пуном сјају, који је интезивиран динамичним глаголима: *голазиџи*, *оглазиџи*, *причаџи*, *смејаџи се*, *џиџи*, налази се неми костур којему није приписана ниједна радња. Одвојена просторно, маска костура и семантички одудара од осталих маски, које, иако различите, представљају сродну скупину са ознаком весеља. Смештање костура у мање видљив део сале има за циљ да обезбеди постојање разарујећег принципа, који руши живот бала, но не директно смештањем у цен-

трални део сале, већ непосредно и наизглед неприметно. Остаци људског живота оличени су у костуру који се појављује као реална слика људи без маске наспрам којих је раскошан, маскирани живот на балу. Костур постаје костур драме, парадигма Генераличиног костура и најзад, сам Генераличин живот. Уношење смрти у балски амбијент има за циљ да упути на труљење живота, на, уистину право распадње, јер патња Генералицу чини телесно и психички подељеном на прошлост кроз сећање на лепоту живота и садашњост кроз свест о крају живота. Добија се двострука представа, једна индивидуална, која је Генераличина поремећена свест, и једна колективна, у коју је укључена и Генералица, која маскира унутрашњи свет сјајем спољашњег света. Слика мноштва, слика је мноштва маски, док су немаскирана лица слика отуђености и затворености у сопствене светове. Потреба за просторном тескобом, као евентуалним спасењем, одражава, заправо, појединачну душевну текобу: „Неподношљива усамљеност је чињеница, а када посматрамо људе како представљају себе и свој положај онда они изажавају управо ту изолованост која се сагледава као неизбежна, а ипак се одбацује“ (Вилијамс 1979: 329).

#### 4.

Постојање маске, упућује на двојну природу човека. Парадоксално, маска постоји ради прикривања сопства значењском супротношћу маске, но, маска обезбеђује и слободу личности, омогућавајући проговор који је немаскираном лицу ускраћен.

[...]Постоји и једна друга, тј. да је благодарећи тој маски (личини) човек, глумац, али тим пре и гледалац, стекао, изванук укус слободе, известно нарочито постојање (ипостас), извесну битијсност коју му разум и етичка хармонија света у коме живи одричу (Зизјулас 1992: 10).

Унутрашње противречности Генераличине драме представљају одраз слободе и забране, условљених маскираним или немаскираним лицем. Уколико је бал под маска, средство одбране од унутрашње драме, утолико је и средство проговора о унутрашњој драми. Однос Генералице према маски претпоставља противречност у односу према осталим ликовима драме, јер, уколико је Генераличино лице модел друштвене прихватљивости, утолико је Генераличина слобода/маска принцип нарушавања друштвеног поретка. Генераличина слобода претпоставља проговор о драми чије упориште јесте друштво, али друштво по правилу пружа условну слободу, док лична слобода подразумева издвајање јединке из целине. Маска и лице Генералице, иако представљају скривену и појавну страну личности, маска постаје Генераличино лице, а лице је одраз маскираности, но уколико дође до откривања маскираног лица и суштинског лица у маски, долази и до драмске маркираности личности. Будући да постоји друштвена уклопљеност посредством лица/маске,

појављивање истинског лица Генералице које је маска, постаје драмски обележено. Стога је Генераличина маска/суштина у знаку личног ослобађања што нужно претпоставља нарушавање постојећег реда у друштву којему припада, а однос маске и личности, по Зизјуласу, она нужно постаје трагичан однос. „Личина није без односа са личношћу, но њихов је однос трагичан.” (Зизјулас 1992: 10–11)

Костур и Генералица две су стране исте особе, која се пројигира у односу на мноштво и у односу на себе. Персона у колективу носи име Генералица, изван колектива персона постаје костур. Генералица тако надграђује психолошку структуру што претпоставља однос Генералица/костур-отуђеност у односу на Генералица/маска-уклопљеност. Међутим, Генералица и костур појављују се као две стране личности у односу на сопствену слободу и маскираност. Генералица постаје појавна ознака личности, док је костур суштина исте личности. Костур из ћошка сале заузме централно место у драми, отелотворивши смрт у Генералици која од смрти/костура бежи управо стављајући смрт на најмање видљиво место. Бежећи од костура/смрти, Генералица маском удахњује живот костуру у себи. Међутим, бег од истине костура у неистину маске и тражење спасења у маскираним људима, показује се као двоструки неуспех. Као што ни гужва бала неће омогућити избављење, тако ни индивидуе, у којима Генералица тражи утеху, неће бити кадри да спасу, јер је жеља онемогућена природом која превазилази границе људског. Комплименти који се упућују Генералици емоционално су маскирани будући да их изговарају ликови под маскама, индивидуе са маскираним осећањима. Но, драматичност *Маске* појављује се када и немаскирани ликови проговоре неистину:

Генералица: Боли ме глава. Само ме боли глава.

Баронеса: ...али си лепа...глава ти је дивна (Црњански 1994: 83).

Телесни бол надомешта се психолошким задовољењем свести када се чује очекивано. На тренутак постаје мање важно ко одашиље речи, свест о постојању и даље живог, заводничког принципа, делује умирујуће на Генераличину психу: „Ништа није тако добро и часно као кад се воли. Ма кога, ма како, само да се воли“ (Црњански 1994: 86). Однос Генералице према свету што је окружује дели се на однос према младости у односу на коју Генералица наступа са завидношћу, и на однос према еротском принципу. У односу на женски принцип, Генералица наступа двојако, јер женске ликови су доживљени амбивалентно. Уколико се изузме елемент младости који одређени женски лик поседује, Генералица наступа пријатељски, јер не постоји непријатељ који може угрозити егзистенцију. Однос према младости оличеној у лику Мими, са маском Глумице, претпоставља присност до тренутка када Глумица може потенцијално угрозити Генералицу, а угрозити може младошћу коју поседује. Уколико су два женска принципа, Генералица и Глумица постављена у однос изван трећег мушког принципа, Генералица се поја-

вљује као заштитинчки принцип, према млађем, слабијем. Но, уколико се у однос двеју жена, уведе мушки принцип претходно осећање заштите Генералице према Глумици, постаје однос двеју једнаких страна, сукобљених на основу заједничког принципа, лепоте:

Генерал: Ала сте вечерас лепа. –

Глумица: Да, јер носим исте тоалете као она.

Генералица: А ја? (Црњански 1996: 79)

Постављено питање, којим Генералица прекида разговор, убацујући себе, као трећи елемент, имплицира одбацивање једног од два присутна елемента, Генерала или Глумице, како би се испунио услов за успостављање пара. Глумица тада представља елемент вишак, који Генералица, хотећи да поништи, вербално одбацује мењајући ток мисли мушког принципа претходно окренутог Глумици, упућивањем на себе. Претпостављајући себе наместо Глумице, Генералица и семантички допуњује питање које поставља мушком принципу окренутом другом женском принципу, Глумици. Генералици је битно да чује потврду о лепоти, но подједнако је битно да мушки принцип одвоји од противничког женског принципа. Генераличин поступак показује тенденцију успостављања сопственог женског принципа, у ознаци еротског, на који су упућени сви остали мушки принципи. Одбацивање другог женског принципа, оличеног чак и у блиској особи, Глумици, изазвано је унутрашњим психолошким набојем Генералице, који наступа под притиском страха од старења и пролазности. Будући да је старост изједначена са смрћу, долази до помућења свести о моралним, друштвеним и међуљудским кодексима, јер Генералица мора остати млада да би остала у животу. Друштвене норме и морални кодекси бивају подређени разореној свести која садржи само један критеријум према којем креира мисли, однос према свету, и појам о животу уопште. Долази до психолошког отуђења јединке и од друштва којему припада, али и од емоционалних односа изграђених пре психичког растројства: „Ничега ме није стид. Стид ме је да старим. Да крадем бих умела [...] Не. Ничега ми није жао што је прошло, само младости. И ничега ме није стид, само тог, да старим“ (Црњански 1994: 80). Посматрањем прошлости кроз призму младости долази до транспоновања прошле младости у период садашњости. Спајање удаљених временских одредница врши се двојако: кроз сећања и носталгични проговор о младости, и кроз апсолутну замену садашњег прошлим: „У лирици, напротив, времена постају једно, прошло је у исти мах и садашње [...]“ (Сонди 1995: 71). Живећи прошлост у садашњости, Генералица искључује појам будућности, јер ако будућност претпоставља старост, онда се одбацује будућност као таква. Уколико је будућност нужна, онда је у знаку смрти, јер старост и смрт постају семантички једнаки. Иако се комплексна психолошка структура, наизглед може приписати искључиво несвесном у Генералици је несвесно индикатор свесног понашања те се појављују као истоветни слојеви психе. Драма Генераличиног лика

наступа услед немогућности да промени перспективу посматрања живота, те да наместо оживљавања прошлости живи у садашњости, нити да замени предмет жеље, да жал за младости замени прихватањем старости. Заробљеност Генералице између жеље и немогућности остварења жеље, чини је *personam dramatis*.

## 5.

Супротно од односа према женским ликовима, индивидуални мушки принципи представљају варијанте појма мужевности, чији број, уколико се повећава, интензивира и позитивна осећања у Генералици. Имена и титуле мушкарца показују се, стога, као средства набрајања и доказивања женског заводничког принципа, којим се Генералица себи потврђује, а другима доказује: „Курмахер ми је био гроф Литке из Ревала, Леконт де Лил дошао је за мном преко [...] и сиромах Поерио [...] у мене се заљуби Гаварни [...]“ (Црњански 1994: 90). На моменат се према мушком принципу јавља осећање сажалења прожето самосажалењем: „Сви сте ви сувише млади [...] о, мушки, мушки, да знате како су јадне жене (Црњански 1994: 92). Појам младости доживљен је у знаку сете и носталгије. Генералица несвесно износи истину о патњи женог рода који се мушком повинује или као предмету љубави или као субјекту од којег се љубав очекује. Подизањем личне драме на ниво опште патње, Генералица се сједињује са природом свих жена, унаточ чињеници да појединачну жену посматра као непријатеља, што показује да противречности унутрашњег света бивају помирене на један нивоу колективних патњи и страдања. Констатујући да су мушкарци млади, Генералица прећутно исказује став да су срећни, не само зато што су млади, већ и стога што је радост младости у непостајању свести о старости. О пролазности може говорити Генералица којој управо године омогућавају да о младости проговори. Међутим, драматичност Генералице управо је у чињеници да постоји несвесно признање неминовности живота, но не и свесно прихватање датих неминовности.

Женски принцип Генералице Аде доживљава двоструки преображај услед унутрашњих амбивалнетности које поништавају принцип моћне љубавнице. Мирјана Миочионовић обележила је лик Генералице као преображени мушки принцип Дон Жуана што даље имплицира не само полну промену, већ и промену новонастолог Дон Жуана у односу на архетипског. Уколико је архетипски Дон Жуан заводник који осваја, утолико Генералица бива преображена у Дон Жуана који жели да буде освојен. (Миочионовић 1994 : 140) Потреба да буде вољена изједначена је са свешћу да није стара: „Ох, како си груб... само ми се чини? Јер сам у четрдесетпетој?“ (Црњански 1994: 93) Генералица и Дон Жуан два су противречна лика, чија је тачка додиривања страственa жеља, но док Дон Жуан остаје архетипски заводник, Генералица живи сећање о завођењу. Стога су покушаји да се докаже још увек присутна младост,

чиме се и изазива пажња мушкараца, заправо покушај да се оживи и потврди женски принцип, и да мушкарци из сећања оживе у мушкарцима садашњости. Уједно би егзистеницијално питање Генералице било спасено, будући да освојена и вољена потврђује сопствено постојање. Борба Генералице да досегне моћ Дон Жуана, према мишљењу Мирјане Миочиновић, показује се као однос индивидуалног и архетипског (Миочиновић 1994: 136). Индивидуална борба Генералице, не само што се завршава неуспехом, већ долази до унижења од стране жељеног мушкарца, али и до самоунижења. Проговор о љубавним успесима из прошлости, и немогућност поновног успеха у садашњости унижава Генераличин женски принцип и доводи у сумњу и некадашњу еротску моћ. Суочавање архетипског и индивидуалног, предодређено је неуспехом индивидуалног, јер архетип не допушта стварање новог архетипа истоветног себи. Уколико се и појави, новонастали Дон Жуан, мора доживети одређени преображај. Генералица се преображава у односу на објекат љубави, али и по унутрашњој драми, која постаје костур некадашње љубавнице, за разлику од Дон Жуана који и јесте архетипски љубавник, јер не доживљава крах Генераличине природе. Генералица Ада, постаје, стога, не само женски принцип преображен у мушки, већ стециште неуспеха и женског и мушког принципа. Неуспех жене огледа се у непоствареној жељи да буде вољена, неуспех Генералице у мушком принципу, Дон Жуану, оличен је пропалим покушајима освајања. Као субјекту љубави и као објекту љубави, Генералици недостаје други, односно, први елемент љубавног пара.

6.

Црњанскова *персона драматис* живи двоструку драму постављену тако да пар живот/младост – старост/смрт граде свет Генераличине психе који се конституише као једини могући свет. Силе којима се Генералица води, као и истина са којом је суочена, представља истину нереалног света створену драматичношћу Генераличиног лика. Полазећи од основних истина о животу и смрти, Генералица осетљивим душевним стањем креира изврнуту концепцију живота према унутрашњој сили. Етјен Сурио сматра да сваки лик одражава одређену врсту силе наспрам осталих сила које га окружују (Сурио 1981: 57). Лик Генералице подразумева двосмерну силу, једну према осталим ликовима драме и једну према сопственом унутрашњем свету. Деловање Генералице према окружењу претпостављено је компарацијом ја/други, док је однос према сопству подређен силама унутрашњег, изолованог света. Силе унутар Генералице контрадикторности су у расположењима, над којима превладава патња, док су силе изван појавног света дате кроз неминовност старости и пролазности. Младост је, такође, сила, која се одваја од осталих по врсти односа коју Генералица према младости гради. Појам младости доживљен је као врста неукротиве силе коју

Генералица покушава да подреди себи. Међутим, и старост и младост као антитетични појмови, подређене су сили пролазности која ствара у *Маски* колективну драму унутар које је Генералица, драма индивидуална природе. Апстрактна природа сила унутар и изван Генераличине пројекције света, потврђује Суриову<sup>3</sup> концепцију добра за којим се трага, а које не мора нужно бити конкретан предмет или биће. Хотећи да заведе конкретне мушкарце и да буде освојена од стране конкретних заводника, Генералица је, у ствари, вођена вишом силом и апстрактним циљем. Страх од завршеног живота подударан свести о завршеној младости представља страх изван уобичајене људске природе. Међутим, користећи мушкарце као погодна средства за умирење личне патње, Генералица одабира средство које ће се управо младошћу супротставити старости, успоставља сукоб амбивалентних, али истородних сила. Стога, принцип мушкости, који је кадар да Генералицу спасе, нужно мора испунити услов младости:

Генерал: Био сам најбољи камерад...

Генералица: mais...to ste већ, али ви сте ми стар (Црњански 1994: 80).

Лична борба против старости, претпоставља неспособност мушког принципа уколико је обележен старошћу. Генераличина свест креира суочавање са старости средством означеним као младост, у супротном, уколико би суочила сопствени страх од старости са старошћу мушког принципа, дошло би до двоструког страдања. Једно страдање припало би Генералици, која од старости бежи у мушку младост. Друго страдање је старост мушког принципа који би, наместо да оживи младост у Генералици, усмртио Генералицу сопственом старости и старошћу која Генералици прети. Дошло би до апсолутне безизлазности те стога, Генерал не може бити погодно средство за Генераличину борбу. Одбацивање Генерала као потенцијалног љубавника показује да свет Генераличине психе функционише по мерилима које сужавају слику објективног света. Целокупни доживљај живота подводи се под императив младе, вољене љубавнице и младог љубавника који воли те Генераличин психолошки свет одбацује ризик који би потенцијалано од заводничког принципа начинио остарели заводнички принцип.

Појам љубави у *Маски* семантички је проширен у односу на основно значење, будући да лик Генералице не претпоставља емоционално отелотворење у једном мушкарцу. Доживљај љубави уклопљен је у целокупни преображај Генераличине свести те уколико се трага за љубављу подразумева се Генералица као центар на који је усмерено целокупно окружење. Обрнуто усмерење, Генералице према окружењу, ограничено је на вербално подстицање ликова да постоји жена којој је потребна љубав и пажња. Неодстатак пажње, поистовећен са недостатком љу-

3 Етјен Сурио истиче да предмет жеље може бити и апстрактне природе: жеља за моћи, власти, љубави и сл. (Сурио 1981:60)

бави, а узрокован свешћу да остарела жена не може бити вољена, ни потребна мушкарцу, чини Генералицу особом којој помућена свест не дозвољава да живот прихвати у складу са природним неминовности-ма. Ако је унутрашњи свет подељен између жеље и немогућности, онда се Генералица пројигира окружењу као двоструко амбивалентни лик. Лик који тражи љубав, истовремено одбијајући љубав која је понуђена, и лик који чезне за љубави једино уколико није узвраћена. Генераличино деловање на носиоце мушког принципа у *Маски* није праћено емоцијом, већ жељом да се потврди нарциситичка природа и продужи постојање еротског принципа: „Господи боже, ти би, да тебе сваки мушкарац воли“ (Црњански 1994: 82). Генералица не жели да је мушкараци уистину воле, јер истинска би љубав претпоставила одабир једног од мноштва мушкараца. Но, Генераличин љубавни конституент не може бити задовољен од стране једног мушкараца, јер се Генераличина моћ потврђује квантитетом различитих љубави: „Имате их уместо мене сто“ (Црњански 1994: 86).

## 7.

Лик Генералице постаје и друштвено обележен као психолошки и телесно растројен, при чему околина има свест о Генераличином растројству као о уобичајеном проблему:

Баронеса: Ада, ти си јако бледа.

Стратимировић: Та она је увек бледа (Црњански 1994: 82).

Прихватање Генералице, телесно и психички болесне особе, као здраве јединке друштва, показује да је околина упућена на Генераличину драму, но ипак одбацује могућност последице коју драма може про-извести. Одвијање Генераличине драме на нивоу вербалног растројства, осветљава психолошку страну до мере коју Генералица допушта. Унутрашња драма Генералице, пројигирана на окружење вербалним путем завршава се првобитно на нивоу вербалне драме. Но, уколико *persona dramatis* уведе у сопствену драму и другу персону, драма се шири на здраву особу, којој је драма наметнута, при чему Генералица постаје страдалник сопствене драме и узрок страдања особе на коју својом драмом утиче. Сурио истиче: „[...] Арбитрар у ситуацији или могући Добитник жељеног добра ни у ком случају не проистичу из карактера или личности: већ из саме ситуације“ (Сурио 1981: 63). Када Чезар, нећак Генералице Аде, позива Глумицу на тајни састанак, Глумица одбијајући позив имплицира Генераличино маскирање и замену једног женског принципа другим. Генералица се поставља као подвојени лик, као право лице према Глумици и као маска према Чезару. Страх од осуде не постоји када је у питању суочавање два женска принципа, док према мушком, Чезару, Генералица осећа страх од одбијања те се маскира у Глумицу како би искључила могућност негативног исхода и елиминиса-

ла страх од одбијања. Супротстављеност сила у фабули последњег дела драме, потиче из Суриове *ситуације*, будући да Генералица могућност остварења љубави види тек када Глумица исту љубав одбија:

Генералица: Пази, Мими... мораш...ја ћу те прислити.

[...]

Учинићу нешто...

Глумица: Чини што хоћеш...

Генералица: Ја га волим лудо...

ево клечим...молим те... Мими...

Глумица: Ја те се гадим... (Црњански 1994: 107)

Генераличина подређеност унутрашњој сили, уз претходну одлуку Глумице, којом се брише препрека на путу ка циљу, чине да почетна драма Генералице на концу добија шире размере, јер Чезарово самоубиство, након угледања рођаке наместо вољене, чини да Генералица и Чезара и Глумицу учини подједнако драматичним ликовима. Суриова *ситуација* у *Маски* је означена одлуком Глумице којом се Генералици отвара могућност да постане *Добитник жељеног*. Симбол маске што је значио индивидуалну драму, постаје ознака апсолутног ништавила, будући да се *Маска* завршава физичком и психолошком смрћу, Чезаровом и Генераличином. Нужно је да *Маска* и маска имају смртоносни исход, јер маска представља вештачки производ живота те по правилу може представљати само привремену замену једног лица другим. Генералица постаје вишеструки губитник: у односу на Мими постаје предмет гађења, у односу на Чезара постаје морални убица и иницијатор самоубиства при чему губи Чезара као рођака и као предмет љубавне жеље. У односу на унутрашњи свет сила, Генералица доживљава аполутну драму кроз људски, емотивни и еротски пораз. Уколико је према свету затворена, утолико помућена свест према Чезару испољава скарадну отвореност. Љубав према Чезару и одлазак на тајни састанак нарушава принцип матријахата у корист инцестне љубави што показује да сила разарања подређује себи здраворазумско делање и брише кодексе у корист задовољења неуротичне жеље. Уколико је за Генералицу старост једнака смрти, утолико Чезарова свест смрт изједначава са Генераличним поступком. Генераличино нарушавање моралних принципа, у Чезара је укудање егзистенцијалног принципа. Свест Генералице постаје заслепљена свест, док се Генералица као јединка показује као принцип разарања друштвених и моралних кодекса: „Загрли ме..тешка сам, као гроб. Ох, како си млад [...] немој да остариш. Ах, пољуби ме“ (Црњански 1994: 111). Уколико се прихвати *хладан медијум* Маклуана којег наводи Стајан<sup>4</sup> када разматра о *Комуникацији у драми*, а који би допустио да крај *Маске* не буде Чезарово самоубиство, нужно би се продужила и агонија Генераличиног лика, која би љубавним односом са Чезаром постала парадигма апсолутног људског нихилизма. Но, Чезар и остали

4 По Маклуану хладан медијум је онај медијум који допушта публици да учествује у самој драми (Стајан 1981: 216).

ликови *Маске* јављају се као сила ограничења и спутавања помућене Генераличине свести. Могуће је, стога извести Стајанову<sup>5</sup> схему која показује да је лик Генералице контролисан од стране аутора који (не) допушта лику да начини апсолутни нихилизам, затим од стране дискурса који предодређује да Генераличини љубавни покушаји буду увек прекинати од стране трећег лица, и најзад, од стране публике која *хладним медијумом* може продужити агонију лика, или донети одлуку о судбини субјетка према сопственим или друштвеним кодексима које заступа.

8.

По Суриоу, појам страсти садржи две компоненте испољене кроз жељу и страх (Сурио 1996: 65). Лик Генералице сажима нереалну жељу и основани страх. Узимајући у обзир предмет жеље и страх од неиспуњења жеље: спречавање старења и страх од старења, уочава се да предмет жеље припада неуротичној потреби, која нема реалну могућност реализације. Спречити старење изједначава се са психолошки помућеном свести која искључује здраворазумско стање. Страх од старости, прихватљив је део људске природе уколико не прелази границу по природи датог страха и постане принцип разарања. Будући да су код Генералице жеља и страх подједнако заступљени без могућности искључења једног или другог, психолошка структура постаје нестабилна услед немоћи субјекта да промени жељу или је, пак, прилагоди реалним могућностима: „[...] За ништа не марим. Стара сам кокета. Оговарате ме сви, али ја хоћу, хоћу још, још да живим“ (Црњански 1994: 81). Алтернативно спасење, које је тренутно и не коначно, огледа се у Генераличиној жељи да буде окружена људима чиме мисаони ток бива усредсређен на свет изван сопственог. Према Суриовој подели драматуршких функција, лик Генералице носи карактеристике Сунца<sup>6</sup>, односно представник је добра које жели. За разлику од Лава чија је сила усмерена на плен или лице, драматуршка функција означена као Сунце усмерава се на апстрактно, у Генераличином случају, на осећања страха, потребе за сажалењем и самосажалењем изазваних, такође, апстрактним силама: страхом од старости. Жеља и страх код Генералице постају, стога, и узрок и последица драме. Лик Генералице може се означити као апсолутни носилац ознаке Сунца и делимично Лава, јер сила лика Генералице усмерена је на апстрактно, док привидно упориште налази у конкретном плену, тј. мушкарцима који је окружују. Појављивање више ликова као могућих излазних решења, по мишљењу Суриоа је „тема замене љубави, утешити-

5 Стајан уводи сметмаски приказ, са више нивоа, по којем на глумца утичу: текст/аутор, публика/друштво и редитељ. Сваки наредни ниво богастији је, а самим тим и сложенији од претходног будући да се проширује новим елементима и могућностима (Стајан 1981: 219–228).

6 Сурио врши поделу драматуршких функција, према врсти жеље и односу према сили на: тематску силу, Представника Вредности или Добра, једног Арбитра, могућег добитника тог Добра, једног Супарника и једног Саучесника. Свака драматуршка функција има одређене, јединствене особености на основу којих можемо извршити и поделу ликова у драми (Сурио 1981: 62).

тељке, која постепено постаје вољени предмет да би драма несрећне љубави могла да добије срећно разрешење“ (Сурио 1996 : 67). Но, будући да главно упориште Генераличине жеље није конкретна особа, нити конкретно остварење љубави, сваки лик постаје потенцијална утеха, али ниједан, пак, коначна, јер сила лика усмерена је на надљудски, апстрактни плен који се не може савладати људским деловањем. Пролазност и смрт не могу бити поништени ни од стране ликова помагача ни од субјекта који пати, постоји само кретање од означеног субјекта, Генералице, од утехе до утехе, чиме се ствара илузија о могућности позитивног љубавног разрешења. Непрестано кретање Генералице неопходно је да би се свест о нихилизму маскирала у потенцијално спасење што истовремено маскира и страхове, а најзад, и продужава егзистенцију.

С друге стране, Ан Иберсфелд уводи појам актанта који се „изједначује са елементом [...] који у базичној реченици приче има синтаксичку функцију: постоје субјекат и објекат, адресат, противник и помоћник[...]“ (Иберсфелд 1981: 84). Уколико се Иберсфелдова схема примени на лик Генералице Аде добија се схема коју чине и апстрактни и конкретни елементи. У односу на апстрактно, Генералица је субјекат, али истовремено и објекат будући да се сила којој тежи одражава и на субјекту/Генералици и да субјекат физички оболева услед психичког растројства: „Боли ме глава. Сваки дан ово треба да оде да спава“ (Црњански 1994: 83). У односу на конкретно, субјекат је непромењен, али је објекат испољен кроз ликове на којима Генералица/субјекат пројцира психолошко стање услед неостварења жеље. Ликови врше и функцију помоћника, заваравајући утешним речима патњу субјекта: „Још сте чудно лепа. То је истина“ (Црњански 1994: 90). Ликови врше и функцију противника будући да Генералици не пружају конкретну љубав већ се утеха заснива искључиво на вербалној обмани. Функцију адресата и противника врши апстрактни циљ Генералице. Жеља и немогућност остварења жеље сједињени су и условљени међусобно. Страх од старости истовремено је и жеља за младошћу, постојање једног елемента нужно имплицира други те се стога јављају и као противник и као адресат. Стога Генераличино кретање око ликова/помоћника, који су истовремено и противници, показује да, заправо, не постоји реална жеља за конкретним али, свест да постоји препрека интезивира жељу и искључује могућност да се од жеље одустане. Заробљеност лика у кругу сопствених жеља/немогућности нужно претпоставља подвојеност околине и адресата. Адресант је Генераличина психолошка структура која покреће драму и распоређује елементе, а будући да је носилац психолошке структуре Генералица, долази до поклапања субјекта и адресанта, Генералице и унутрашње силе која Генералицу покреће. Будући да, по Иберсфелду<sup>7</sup>, актер претпоставља одређени део актантна, могућа је и

7 Иберсфелд истиче да именовани актери јесу јединице које се разврставају у драмском дискурсу што значи да је алтер део једног актанта. Могуће је, такође, сједнињавање више актаната у једном актеру. (Иберсфелд 1981: 111)

подела по којој би актант-адресант била актер Генералица, актанти у које Генералица пројцира себе истовремено су и помоћници: Чезар, Радичевић, Стратимировић, слуга, који су и даље истовремено и актантни противници. Актер Генералица сажима два актанта: субјекат и адресант, актанти актери оличени у осталим ликовима противници су и помоћници, док је актант апстрактна жеља објекат, адресат и противник. Сложеност Генераличиног лика имплицара и сложеност опште структуре оличеној у ликовима и апстрактним силама.

9.

Соломон Маркус у *Стратегији драмских лица* (Маркус 1996: 201) одређује статус лица према јасно одређеним критеријумима<sup>8</sup>. За тумачење лица Генералице Аде релевантни су критеријуми: индивидуална својства лица и драмски значај. Индивидуална својства Генералице јесу превасходно диферентна својства у односу на Глумицу: „Једна је сасвим млада, друга вене. Осим физиогномије све је једнако, чак и коса“ (Црњански 1994: 15). Контрастни спој младост/старост дат у Црњанском опису продужава се кроз психолошку структуру Генералице чиме се одваја не само од Глумице већ и од осталих лица која драме. Носилац индивидуалних својстава постаје носилац целокупне драмске радње будући да се све споредне радње посредо или непосредно односе на Генералицу. Управљајући дискурсом, лице означено као Генералица постаје покретач, централни део и лице узурпатор које и завршни део драме подређује сопственим разарајућим силама. Покретач поступака јесу психолошка стања која подстичу делање и нужно усмеравају ликове на Генералицу. Драмски значај, пак, односи се на вишу силу, која је изван осталих лица у драми, али је дата у лицу са значајним индивидуалним својствима, Генералици и управља Генераличиним поступцима. Стога, сила која покреће Генералицу представља развијање драме, полазни узрок услед којег се развија драма и на личном и на колективном нивоу. Драмски значај силе која је присутна, а невидљива, усмерена је на једно лице које даље утицај силе преноси на остала лица драме. Генераличиним разговором са Чезаром, Глумицом, Стратимировићем шири се индивидуална драма и на учеснике комуникације те Генераличина унутрашња драма обухвата и ликове који се нужно укључују у драму којој примарно не припадају. Разарајућа сила што влада Генералицом, а која нужно угрожава другог, уочава се и у односу према Бранку Радичевићу. Страст и страх, похота и пожуда постају примати којима се Генералица води добијајући тако обрнуту слику у огледалу, и других и себе. Бранково болесно тело које вене, за Генералицу постаје витко, здраво

8 Маркус наводи седам критеријума: присуство или одсуство реплике, људско или нељудско, живо или неживо, присутност или одсутност глумаца, учествовање и неучествовање у радњи, прихватање гледаочевог угла посматрања, сталност или променљивост статуса лица, драмски значај, начин перцепције, начин схватања позорнице и индивидуална својства лица или прихватање колективни лица. (Маркус 1981: 201)

тело: „Тебе хоћу, тебе...нико као ти. Тако витак, тако мио, тако млад“ (Црњански 1996: 47–49). Посматрање увелог песника изокренуто је и физички и психолошки. Болесно тело означено је придевом *вишак* са позитивним значењем, док се наместо жала над младости која вене, јавља дивљење младости. Одбацује се смрт којом ће младост нестати, јер у свету *persone dramatis*, постојање младости претпоставља непостојање смрти. Однос према Радичевићу показује замагљеност свести највећег интезитета, будући да се објективне животне страхоте замењују приматом сопствених илузија.

У поремећеном односу према свету драмска равнотежа постаје променљива, јер се и типови односа мењају. Уколико у скупу Генералица, виша сила, остала лица одредимо Генералицу као лице А, унутрашња сила означена је као лице Б, док остала лица имају ознаку Ц. Однос према вишој сили Генералица испољава противречно, будући да је сила покретач жеље и покретач страха. Однос према осталим лицима такође се одликује противречношћу услед сталних промена расположења од молбе за љубављу до прекора. Чак и лице А, Генералица, у односу на себе наступа амбивалентно, потврђујући и оповргавајући парове старост/младост, болест/ живот. Драмску равнопотежу одржава лице А које супа у односе (не)пријатељства са лицима Б и Ц, тј. однос са лицем Б проузрокује тип односа према лицу Ц. Борба унутрашњих сила лица означеног као Генералица нужно конструише слику света Генералице као и однос према осталим лицима. Такав однос најчешће је непријатељски уз назирање покушаја да се успостави љубавни однос, но да би се љубавни однос успоставио потребно је да лице које љубав захтева, Генералица, садржи свест о томе какву љубав жели и у ком потенцијалном објекту се жељена љубав отеловљује. Будући да је љубављу именовна тежња Генералице да постане запажено лице, а не вољено биће, захтеви за љубављу бивају схваћени само као израз немоћи, а повратна реакција других ликова према Генералици у знаку је сажалења или вербалне обмана, но ипак: „Само је по себи очевидно да драма мора комуницирати или уопште не може бити драма“ (Стајан 1981: 214). *Persona dramatis* Црњанскове Маске испољава психолошку нестабилност управо вербалним кодовима. Опште податке о Генераличином животу, након аутора, саопштава управо Генералица. Поред формалних инфромативних података, о преминулом мужу, нећаку Чезару о којему брине и успешној заводничкој прошлости, долази се и до сензибилних слојева личности у којима се открива дубља психолошка структура. Дубљи слојеви Генералице излазе на површину или рефлексijом или комуникациjом са ликовима који је окружују. Сензибилност Генералице испољава се диферентно у односу на саговорника или ситуацију. Но, помешаност самосажалења и страха појављује се као константа. Проитвечност осећања чине да и језик Генералице буде често противречан: „Останите. Не... Последњи пут... Питам вас последњи пут. Све вас мрзим. Све... кукавице сви“

(Црњански 1996: 50). Превирање осећања изазавано је немогућношћу остварења жеље те је Генераличин говор мржње израз бунта против пораза који доживљава. Покушај да се врши контрола над људима како би се успоставила контрола над сопственим психолошким притиском претпоставља и двоструку мржњу, према ликовима који не испуњавају очекивано, а које је истовремено и сопствено очекивано. Сила што тежи да људском подреди младост, чини Генералицу не само одступником од нормалног живота, већ и ликом чије стање жалости постаје трајно, меланхолично. По Фројду, меланхолик се затвара у себе губећи везу са околином и способност за љубав (Фројд 1995: 121). Наизглед, делује да Генералица показује управо супротна, немеланхолична осећања. Уколико је Генералица лице које је отворено према свету и које поседује способност за љубав поставља се питање зашто Генералица пати од усамљености и непажње. Управо је лична неспособност за љубављу сила која онемогућава љубав што се очекује. Привидна комуникација имплицира интензивније затварање у свет негативитета, јер се узалудни покушаји стварања односа завршавају враћањем у почетно, меланхолично стање. Вербални притисак који Генералица врши на околину чини је предметом неозбиљности, јер лице које притисак врши, мислећи да се приближава циљу, у ствари постаје удаљеније од постављеног циља: „Стид пред другима [...] код меланхолика се не опажа. Код њега би се могла истаћи скоро супротна тежња опажања за наметљивом комуникативношћу која налази задовољство у сопственом излагању непријатностима“ (Фројд 1995: 124). Будући да, према мишљењу Сигмунда Фројда, меланхолична особа не мора патити за конкретним бићем, већ то може бити и апстракција евидентно је да објекат Генераличине силе, а самим тим и основа меланхоличности јесте апстракција: младост. Љубав према младости, губитак младости и свест да је старење неминовано упућују на немогућност прихватања таквог стања нити постоји могућност замене жељене апстракције другом, могућнијом: „Лако уочавамо да је ово спутавање и ограничавање ега израз искључивог предавања жалости, где ништа не остаје за друге намере и интересовања“ (Фројд 1995: 121). Субјекат и не сме дозволити да немогућа апстракција буде замењена доступном, како би испунила услов постојања лица *dramatis*. Смењивање различитих ликова, упућених на *personu dramatis* омогућило је стварање маске отворености субјекта према свету. Маска оповргава тезу да се Генералица затвара у свет меланхолије док исходи комуникационих чинова, као покушаја повезивања са осталим ликовима, показују континуиране неуспехе. Неуспеси успостављања здравог односа према околини подразумева и несупехе на нивоу примарне жеље, будући да се тежња за очувањем младости транспонује преко конкретног окружења до жељеног апстрактног циља.

## 10.

Емоционални набој субјекта означеног као *persona dramatis*, показује се и у дијалошкој форми при чему се вербални код Генералице диференцира управо емоционалним, афективним говором за разлику од ликова чији говор није примарно емоционалан:

[...] доказ за то јесте околност да за време дијалога сваки од учесника може употребљавати други функционални језик [...] познато је какви се ефекти могу постоћи оваквим контрастирањем функционалних стилова, на пример, у драмском дијалогу (Мукаржовски 1981: 265).

У Црњансковој *Маски*, контрастирање вербалних кодова представља једно од ефективних средстава за издвајање *personae dramatis* будући да се Генералица појављује као маскирани учесник комуникације:

Стратимировић: Што долазите непозвана?

Цар ме је дао звати.

Генералица: Не волиш ме више? (Црњански 1994: 86)

Одбацивање Стратимировићевог питања, које за Генералицу има ирелевантан садржај, показује да Генералица усмерава комуникациони чин према мисаоном току независним од теме дијалога. Фреквентност дијалошких форми није подударан тематском богатству, јер започету тему Генералица преусмерава на подручје личне теме:

Станковић: Ја бих у Москву, на Кавказ.

Генералица: Ман'те политику.

[...]

живот и младост и умирање...

и љубав и остарити, видите,

то је тако много, много више,

него што ви мислите (Црњански 1994: 92).

Дијалошке форме, стога, често добијају форму монолога будући да је саговорник само прималац Генераличких информација/осећања. Дијалошка форма постаје информативно редувантна, јер претпоставља понављање Генераличких осећања и истоветних одговора од стране ликова. Генераличина комуникација сведена је на познату тему која се разлаже и усмерава на различите ликове. Стога, започети дијалози бивају прекинути услед немогућности *personae dramatis* да ток својих мисли усмери на предмет изван силе којој је подређена. Монолошка форма, која настаје од дијалога, постаје доминантно средство за испољавање унутрашњих стања, али и односа према ликовима. Мукаржовски наведени поступак даје као могући: „[...] разговор може услед доминације једног од учесника над осталим прећи у монолог, на дужи тренутак или трајно“ (Мукаржовски 1981: 265). Појам *доминације* Му-

каржовског, у *Маски* је обележен као примарна жеља. Искоришћавање комуникативног простора као средства да се успостави индивидуална тема, истовремено је и покушај да се од индивидуалне патње побегне. Двострука игра Генералице претпоставља себе у друштву и друштво у сопству. На тај начин, *ја* неће бити само друштвено уклопљена јединка, већ и друштвено доминантна јединка која комуникативним чином обезбеђује пажњу осталих ликова. Претпостављено окружење, Генералици неопходно како би испољила осећања, у знаку је ограничености комуникативне слободе, јер да би Генераличино вербално обраћање испунило унутрашњи нагон, окружење мора имати функцију слушаоца или коментатора утешитеља. Драмски лик Генералице означен је појмом *ајон* који уводи Зденко Лешић и који представља: „[...] конфликтни карактер самог драмског лика, који је увијек спреман да ступи у сукоб са другим личностима“ (Лешић 2011: 425). Када окружење искаже неочекивано, Генералица постаје увређена и двоструко незадовољна, због сопствене патње и неверице окружња према исказаној патњи:

Генералица: [...]

Још никад не бејаш сретна.

Чезар: само ти се чини.

Генералица: ох...како си груб...само ми се чини? (Црњански 1994: 93)

Средство исказивања дубоких психолошка стања *persone dramatis* јесте унутрашњи монолог<sup>9</sup> који уводи Мукаржовски. По Мукаржовском: „Могло би се очекивати да ће се управо унутрашњи монолог аутору јавити као питање јединог субјекта, оног који проживљава психичко збивање“ док, Дижареден „своје схватање унутрашњг монолога повезује са драмским монологом који је у суштини дијалогска манифестација“ (Мукаржовски 1981: 280). Генералица јесте исходиште унутрашњег монолога који пролази кроз психичко растројство, но унутрашњи монолог није и једино емоционално исходиште. Психичко растројство које се заснива на унутрашњем монологу, испољено кроз лик Генералице, крајње упориште налази у условној дијалогској форми. Претпостављујући унутрашњу драму која обележава лице *dramatis* и драму која се износи ликовима, долази и до поливалентности субјекта. Уколико је унутрашња драма део Генераличине психе, спољашња драма је проговор о унутрашњој драми. Унутрашња се драма испољава кроз спољашњу, јер и окружење постаје упућено на унутрашњи свет Генералице. Тачка жаришта/индивидуална драма транспонована је на околину, целокупни свет *Маске*. Унутрашњи монолог припада слоју који необуздан излази на површину свести, која даље покушава да емоционалност унутрашњости ослободи кроз дијалог. Стога, свесне дијалогске фоме нагло мењају свој правац управо због испољавања несвесних нагона

9 Уколико се све врсте односа у драми сведу на два основна: сарадњу и непријатељство, добијамо три лица А, Б и Ц, од којих два могу ступити у однос пријатељства, а са трећим лицем у однос непријатељства. (Маркус 1981: 205)

који долазе изненада и који измичу контроли. Елис-Фермор проширује концепцију драмског казивања: „Људи се по правилу не користе говором као средством којим би размрсали своје мисли и осећања када су сами [...] Слушајући монологе, наша машта прихвата једну врсту комуникације која се разликује од драме скоро узете, а која је слична приповедању или лирици“ (Елис-Фермор 1981: 301). Генераличина немогућност остваривања потпуне дијалогске форме, упућује управо на Ферморову концепцију. Генералица не говори ради постизања класичног комуникативног чина, већ да би, осталим ликовима, приповедала о унутрашњем свету осећања. Формални облик реченица, које су катакд кратке и херметичне, а катакд дуге и двосмислене упућују на немогућност идентичног преношења мисаоног тога у вербални акт. Говор увек претпоставља обимност у односу на мисао која садржи ознаку једног стања које и подстиче драмско лице да говори: „Зато што има врло мало људи који би, размрсујући на овај начин мисао и осећање, заиста у својој свести употребили цео распон речи и реченица које би употребили да говоре на глас“ (Елис-Фермор 1981: 302). Но, природа драмског лица приморана је да потиштеност или патњу исказује кроз говор који је емоционално маркиран, како би постојао увид у интезитет драматичности коју лик жели да пренесе. Непотпуна изреченост мисли праћена је и самом одлуком лика да одређена стања маскира, или, пак, изриче у различитим временским распонима како би постигла и психолошко маскирање. Контрадикорност мисли испољена је и кроз казивање, будући да Генералица означава себе као невољену, остарелу жену, али и као способну љубавницу: „[...] али ја хоћу још, хоћу још, још да живим“ (Црњански 1994: 81).

Противречности унутрашњих мисли, пројцирају се и на објекат жеље. Генераличине жеље могу се поделити на два пара: освојиво/одбачено и неосвојиво/жељено. У том смислу ликови мушкараца: Стратимировића, слуге, Чезара и Радићевића постају доминантни у одређењу психичке растројености Генералице. Уколико је Генералици потребна љубав, добија је од Стратимировића и слуге, но таква љубав, која се нуди, увек је одбачена љубав, стога што не представља апсолут слободе, већ само слободан избор у већ понуђеном. Зизјулас појам такве слободе поништава: „Међутим, „слобода“ такве врсте већ је унапред везана ‘датошћу’ тих могућности, а коначна и потпуно везујућа ‘датост’ за човека јесте само његово постојање“ (Зизјулас 1992: 24). Љубав Радичевића, доцније и Чезара, као ускраћена, постаје једина тражена, јер представља сопствени избор, а не задату могућност. Међутим, будући да Генераличин избор носи ознаку немогућег, показује се да Генералица свесно трага за немогућим, продужујући сопствену агонију од једно до друге забране, што жељу интезивира. Уколико би љубав са Радичевићем и Чезаром била могућа, Генералица би се усмерила на ново, изнова, немогуће жељено. Генераличин лик, поред бројних преображаја, постаје, стога, обележен као лик чији је објекат љубави, увек објекат немогуће

љубави, што имплицира и лик Генералице као објекта или нежељене или немогуће љубави.

## ЗАКЉУЧАК

Тумачење лика Генералице Аде подразумевало је анализу личне драме, која се, затим, пројцира на конкретно и апстрактно окружење. Проговор о унутрашњој драми имплицирао је сложен однос према осталим ликовима, који су означени и као противници и као помоћници Генераличине драме. Нихилистичка осећања испољена кроз нестабилност поступака показала су, да се највећим непријатељем Генералице указује сама Генералица. Вођена силом немогућег, Генералица постаје предмет самоунижења и унижења женског принципа, који покушавајући да се узнесе до границе надмоћног, постаје поражени принцип некадашње женствености. Живот у прошлости, као једини могући живот, постаје принцип разарања садашњости и укидања будућности. Стога, лик Генералице, посматран кроз лично исповедање, показује, да унутрашња драма не може бити поништена ни од стране Генералице, маскирањем, нити од стране ликова, као потенцијалним утешиоцима, јер унутрашња драма претпоставља поремећену психолшку структуру, која је утолико погубнија, уколико драматичност покушава да маскира. Лик Генералице могуће је било посматрати у различитим контекстима деловања, али не и у виду могућих решења, будући да само постојање лица *dramatis* онемогућава успешно разрешење психолошке драме. Уколико је креиран поремећен свет у психи лика, онда је такав свет могућ једино у унутрашњој драми против које се лик, само наизглед бори, уистину, драма постаје једини могући живот *persone dramatis*, јер по Зизјуласовој интерпретацији Аристотела: „[...]човек јесте конкретна индивидуалност, међутим, он траје док траје његово психофоизичко сједињење [...]“ (Зизјулас 1992: 5). Лик Генералице, стога, нужно претпоставља психолошку драму неодвојиву од личности. Вербална и делатна тежња за уклапањем у друштвени живот и жеља за емоционалном везом са ликовима, показује да је интезитет Генераличине жеље подударан интезитету пораза које доживљава, јер лице обележено драмом нужно мора бити изван друштва којему само формално припада.

### Извори

Црњански 1994: М. Црњански, *Маска*, Београд: агенција Драганић.

**Литература**

- Вилијамс 1979: Р. Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, Београд: Нолит.
- Жакар 1981: Е. Жакар, *Композиција и њене технике*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 471–497.
- Зизјулас 1992: Ј. Зизјулас, *Од маске до личности*, Ниш: ПП Дом.
- Иберсфелд 1981: А. Иберсфелд, *Актанцијални модели у позоришту*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 84–117.
- Лешић 2011: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: *Службени гласник*.
- Маркус 1981: С. Маркус, *Стратегија драмских лица*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 201–213.
- Миочиновић 1994: М. Миочиновић, *Маска Милоша Црњанског*, Београд: М. Црњански, *Маска*, Београд: агенција Драганић, 130–153.
- Мукаржовски 1981: Ј. Мукаржовски, *Две студије о дијалогу*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 264–292.
- Сонди 2008: П. Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus.
- Сонди 2008: П. Сонди, *Теорија модерне драме*, Нови Сад: Orpheus.
- Стајан 1981: Ц. Л. Стајан, *Комуникација у драми*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 214–243.
- Сурио 1981: Е. Сурио, *Драматуршке функције*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 57–83.
- Елис-Фермор 1981: У. Елис-Фермор, *Један технички проблем: откривање неизречених мисли у драми*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 293–318.
- Фројд 1995: С. Фројд, *Жалост и меланхолија*, Београд: *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, Београд, 120–134.
- Холтхузен 1981: Х. Е. Холтхузен, *Драматургија отуђења*, Београд: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 450–470.
- Цацић 1973: П. Цацић, *Мирни човек са Суматре*, *Критике и огледи*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Marija Pantović / DRAMATIS PERSONA IN THE PLAY MASKA BY MILOŠ CRNJANSKI**

**Summary /** In this paper, we discussed the character of Generalica Ada, an aristocrat from Rome. The main part of the analysis includes interpretation of the character through the specificity of given relations: Generalica's attitude towards the human, temporal, spatial and subject dimensions, as well as the ratio of the opposing forces in Generalica's inner world, which allowed the detection of archetypal and individual layers in the psychological structure of the character. The aim was to present psychological and physical anguish of dramatis personae, which, as concluded, manifested in relation to the male principle and through the relationship towards our own (im)possibilities.

**Key words:** mask, death, old age, youth, desire

*Примљен: 20. маја 2016.*

*Прихваћен за штампу јуна 2016.*