

Antonela Pivac

antonela@ffst.hr

Magična moć maski kao paradigma iluzije stvarnosti u drami Ive Vojnovića *Maškarate ispod kuplja*

ABSTRACT. Pivac Antonela, *Magična moć maski kao paradigma iluzije stvarnosti u drami Ive Vojnovića „Maškarate ispod kuplja”* (Magical Power of Masks in Ivo Vojnović's Drama. *Maškarate ispod kuplja* as Paradigm of the Illusion of Reality). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 4. Poznań 2013. Adam Mickiewicz University Press, pp. 253–264. ISBN 978-83-232-2525-6. ISSN 2084-3011.

The present paper analyses Ivo Vojnović's drama *Maškarate ispod kuplja* by intending to emphasize the importance of carnival masks considered as instruments of liberation of individuals from social conformism. The protagonists of Vojnović's *Maškarate* show their non-conformist faces and experience freedom only in carnival season. The carnival is described as the allegory of surreal and phantasmagoric world displaying pseudo-realistic situations that represent the deformed face or, rather, the *alter* of the masked reality. Masks are, therefore, perceived as shields from the frustrating reality and external influences, whereas life under masks is understood as the perfect model of concealing internal weaknesses and insecurities. The enchanting carnival atmosphere enables the protagonists to openly show the suppressed personality and personal choices. The clear model of searching for the illusion of the truth and the truth of the illusion is also shown, notwithstanding the complicating conditions of the emotional world of the protagonist-symbol who creates false identity provoked and conditioned by external factors.

The influence of the Italian grotesque theatre has been reported as well, whereas the similarities have been perceived in particular in the behavioral pattern of the protagonists and perception of time and place as metaphysical categories. The determination of the level of interdependence between the Croatian author and the Italian role models has also been possible. The comparison with the Italian literary contemporaries has been performed by examining the intertextual correspondences in particular related to the selection of the „carnavalesque” motives.

Keywords: mask, carnival, persona, alienation, Vojnović, maškarate, grotesque, illusion, deformation

Uvod

U ovom će se tekstu, analizom drame Ive Vojnovića *Maškarate ispod kuplja*, ukazati poglavito na značaj simbola karnevalskih maski koje se smatraju instrumentom oslobađanja Jastva od pogrešnog kalupa u kojemu je metaforički zarobljen protagonist. Ako se poslužimo terminologijom K.G. Junga, možemo ustvrditi da je *persona*¹ protagonista predstavljena kao model od kojega se očekuje određeni bihevioralni predložak. Magična atmosfera karnevala otkriva istinsku individualnost protagonista te njegova potisnuta osobna opredjeljenja. Maska postaje štiti od frustrirajuće stvarnosti, a život pod maskom prikladan model prikriivanja vlastitog Ja. Ovakav način postojanja dvojne ljudske osobnosti, pri čemu se izvorna osobnost deformira do te mjere da postaje taocem tradicijom uvjetovanih društvenih standarda udovoljavajući često neprirodnim, pa čak i agresivnim zahtjevima okoline, zanemaruje subjektivne potrebe pojedinca koji se povlači pred kolektivnom voljom, obvezama i navikama. Tako postupajući upada sve dublje u čvrstu mrežu društvenih pravila koja uvjetuju njegovo ponašanje. Iskazivanje osobnosti i razotkrivanje (možda potisnutog i zaboravljenog) izvornog Ja, moguće je jedino skidanjem maske i pod okriljem karnevala. U tom smislu pojedinac-protagonist, balansirajući na tankoj žici-razdjelnici između lica i naličja, odbacuje teret konformizma i društvenih uzusa.

Vojnović nam, prikladnim odabirom karnevalske motivike, upravo zorno predočuje taj dualizam. On se time, prema našem mišljenju, približava temama karakterističnima za talijanski groteskni teatar. Držimo da je kontrastiranje lica i naličja u ovoj Vojnovićevoj drami inspirirano upravo ovim kazališnim fenomenom, posebno tzv. magičnim teatrom Luigija Antonellija, kao i njemu bliskom poetikom *fantoccisma* Enrica Cavacchionija, ne osporavajući utjecaj elemenata poetike Luigija Pirandella. Uočljiv je i prepoznatljiv model traženja istine iluzije i iluzije istine, pri čemu se u složenim uvjetima emotivnoga svijeta lika-simbola počesto stvaraju lažni identiteti izazvani i uvjetovani izvanjskim utjecajima.

¹ Više detalja vidjeti u: K.G. Jung, *O psihologiji nesvesnog*, prev. D. i K. Milekić, Novi Sad 1984; K.G. Jung, *Dinamika nesvesnog*, prev. D. i K. Milekić, Novi Sad 1990.

Vojnović – književni dodiri s Italijom

Ivo Vojnović je, prema tvrdnji Marijana Matkovića, „najinteresantnija i najmnogostranija pjesnička ličnost s kraja XIX. i početka XX. stoljeća koja je ujedno i „anticipator hrvatske Moderne” te „tvorac našeg suvremenog dramskog izraza”². Matković naime u panegiričnom uvodu u izboru iz Vojnovićevih djela posebno ističe autorovu sklonost dubrovačkim (mi bismo se usudili kazati mediteranskim) temama koje ovaj dramatičar u sebi rano otkriva. Svakako vrijedi naglasiti, a isto nam potvrđuje i Matković, Vojnovićevo nastojanje da pomiri dva ekstrema, stari i novi svijet, stari i novi Dubrovnik, rabeći novi, moderni stilski izričaj s izraženom liričnošću. Ovaj je „intuitivni teatralni genij”³ bio uzorom čitavoj jednoj generaciji mladih pisaca. Za Milana Begovića primjerice *Dubrovačka trilogija* je „epohalni događaj”, „pjesnički dragulj” koji znači konačan poraz:

natražnjačkog duha koji je od hrvatske književnosti htio stvoriti zbirku koledara, molitvenika i sladunjavih pjesmarica. Moderna je mogla odmah pokazati jasno veliko i genijalno djelo kome nitko nije mogao poreći vrijednosti. Ona je dala pokret čitavoj modernoj hrvatskoj dramatici, na njoj je sazidano trideset godina naše dramaturgije i moglo bi se, idući redom od dramatičara do dramatičara, naći u njoj utjecaja *Trilogije*. Ja priznajem i sam da sam od Vojnovića mnogo naučio, i moje prvo ozbiljnije dramsko djelo *Gospođa Walewska* ima vrlo mnogo dodirnih točaka s *Trilogijom*⁴.

² M. Matković, *Predgovor*, u: I. Vojnović, *Pjesme. Pripovijetke. Drame*, Zagreb 1964, str. 8.

³ Matković uspoređuje Vojnovića s K.Š. Đalskim i ukazuje na liričnost izričaja i volju da stilskim intervencijama „oduhove naš književni izraz”. Ističe da oba autora pišu o kontrastu sjevera i juga. Tema ruralnog i urbanog sa svim novinama koje donosi, često prisutna u Vojnovića, nerijetko je eksploatirana i od strane talijanskih pisaca. Ovdje spomenimo samo nama zanimljive predstavnike grotesknog teatra Piera Mariju Rossa di San Seconda i Luigija Pirandella. Matković, kao i mnogi drugi, s pravom ukazuju na očit utjecaj talijanske književnosti. Sintagmu „intuitivni teatralni genij” Matković preuzima od Vojnovićeva brata Luja ukazujući na teatralno-patetične elemente Vojnovićeve „stvaralačke fizionomije” razvijene ponekad do „grotesknosti”. Cf. ibidem, str. 12–17.

⁴ M. Begović, *Konte Ivo. Uspomene, impresije i razgovori*, „Hrvatska revija” br. 10, 1929. Sada, među ostalim, i u: M. Begović, *Pjesme. Drame. Prikazi*, Zagreb 1964, str. 310–319.

Čini se da ovo uistinu iskreno priznanje i divljenje Vojnovićevu literarnom geniju nauštrb vlastitog možda ponajbolje opisuje Vojnovićevo mjesto u književno-kulturnom miljeu toga razdoblja te predstavlja vrijedno svjedočanstvo o tijesnim i isprepletenim vezama i međusobnom utjecaju mediteranskoga ozračja i mentaliteta na pisce, a time posredno i na njihova djela. Pretpostavka je jednako tako da je i konte Ivo visoko cijenio Begovića. Međutim, komentirajući izvedbu *Grofica Walewske*, „pun udivljenja” pred originalnošću ovoga djela „dostojna ma kojega evropskoga spisatelja”, teatralno to pripisujući dalmatinskim korijenima i utjecaju romanske kulture, nije se, nezadovoljan recepcijom, ili bolje rečeno, neuspjehom, *Majke Jugovića*⁵, propustio cinično referirati na taj kazališni događaj.

N. Ivanišin doživljava Vojnovića kao pisca koji živi od tradicije te uspoređujući Begovića i Vojnovića ukazuje na Vojnovićevu sklonost „egzaltaciji, patetici, retorici, lijepoj frazi i pozi” dok je Begović, prema njegovu mišljenju, „mlad, svjež i neobuzdan”. Razvidan je Begovićev „senzualno-erotski kompleks”, smatra Ivanišin, jer su u njegovim djelima senzualnost i erotika okosnice, a kod Vojnovića tek „nužno zlo”. Zajednička im je njihova sjedinjenost „zajedničkom pretežno romanskom kulturom”⁶. N. Batušić polazi tragom glazbe, pa u Vojnovićevim djelima pronalazi utjecaj „talijanskog dramskog i opernog verizma”⁷. Frano Čale⁸, tragajući za odjecima talijanske kulture u Vojnovićevu djelu, u članku *O romantičkom porijeklu „subjektivno-lirskog” postupka u stilu Iva Vojnovića*, obrazlaže karakterističan stvaralački postupak svojstven velikome Dubrovčaninu. Dokazuje utjecaj Manzoniya i Nieva na Vojnovićev stilski postupak u *Dubrovačkoj trilogiji*, a govoreći o Vojnovićevim „evropeističkim” aspiracijama, posebno ukazuje na utjecaj talijanske književne

⁵ I. Vojnović, *O grofici Walewskoj*, „Sloboda” god. II, br. 32, 18.VI.1906, str. 1. „Dalmacija docet! – uh ti vražji s'mora majstori i ono njihovo prokletu sunce romanske kulture, koje im još uvijek pali krv, a plodi šaroviti gaj! *Intanto* okladit ću se, da se aristokratski Poljaci ne će tako najedit što se Hrvat drznuo napisat poljsku dramu kao neki Šumadinci na pjesnika *Majke Jugovića* jer se ovaj usudio da zapjeva himnu Vaskrsenja nad poljem njegovih *autentičnih* praotaca”.

⁶ N. Ivanišin, *Ivo Vojnović i književno djelo Milana Begovića*, „Književnik” br. 11, 1960, str. 81–97.

⁷ N. Batušić, *Skrovito kazalište. Ogledi o hrvatskoj dramu*, Zagreb 1984, str. 93–138.

⁸ F. Čale, *O romantičkom porijeklu „subjektivno-lirskog” postupka u stilu Iva Vojnovića*, „Umjetnost riječi” VII, br. 2, 1962, str. 137–163.

i kulturne baštine te suvremenika poput D'Annunzija i Pirandella. Utjecaj navedenih talijanskih pisaca na Vojnovića je evidentan. Prema F. Čali, utjecaj D'Annunzija na Vojnovića vidljiv je posebno u „dekorativnom verbalizmu”, ali i u opisima i slikanju herojske atmosfere te nije uvijek i sasvim pozitivan. F. Čale nadalje u navedenom članku govori o Vojnovićevu pokušaju da od Pirandella usvoji elemente „konstruktivističke dramaturgije”, ali naglašava da Vojnović od Pirandella nije mogao (ili znao) primiti „humorističku, pesimističku sliku građanskog svijeta koji gubi vjeru u determiniranost postojanja”⁹. U *Maškaratama* se, ustvrdit će Morana Čale, Pirandellov utjecaj samo naslućuje dok se on osjeća jako dobro u primjerice *Prologu nenapisane drame*. Vojnović nije vidio „nikakve zapreke da svoj pirandellistički „eksperimenat” ukrasi svojim i tuđim gotovo disparatnim elementima”¹⁰ ustvrđuje M. Čale.

Ako prihvatimo kao dokazanu činjenicu da su talijanski pisci izvršili značajan utjecaj na Vojnovića te ako uzmemo u obzir usku povezanost talijanske dramske scene i njezinih predstavnika u prvoj polovici XX. stoljeća, zaključujemo da Vojnoviću kao dobrom poznavatelju kazališnih zbivanja i talijanske kulturne scene, o čemu redom svjedoče svi poznavatelji i kritičari njegova teatra, nije mogla propaći pojava fenomena kao što je to bio groteskni teatar. Ovu tvrdnju dokazujemo, među ostalim, i prisutnošću elemenata karakterističnih za groteskni teatar u Vojnovićevim dramama. Ti su elementi naznačeni već i u Vojnovićevu misteriju „ostrva zaboravi” u 5 pojava *Imperatrix*¹¹ (1918.), posebno kroz odabir likova, snažan prikaz groteskni scena karakteriziranih odabranim kromatskim tonovima, simbolima i zvukovima.

U predgovoru iz 1918. autor žali što ga je „robijaštvo” spriječilo u namjeri da djelu doda još jednu, šestu pojavu o „pobjedi Omladine nad lješom prošlosti”, ali je i groteskna zbilja, odnosno „pravda sama dovršila djelo pjesnika”, pobrinuvši se za propast „Carstva Laži”¹². Naravno, ovom

⁹ Ibidem, str. 161.

¹⁰ M. Čale, *Sam svoj dvojniki. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu*, Zagreb 2004, str. 93.

¹¹ I. Vojnović, *Imperatrix*, Zagreb 1918.

¹² F. Čale u *Tumaču pojmova* u: I. Vojnović, *Pjesme. Pripovijetke. Drame*, str. 399, naglašava da je dubrovačko plemstvo s nelagodom dočekalo slom Austrije što je „umjetnički fiksirano u trećem dijelu *Trilogije*”. U *Maškaratama ispod kuplja* taj je motiv samo površinski naznačen. *Maškarate* brojni kritičari smatraju nastavkom *Trilogije*. Upućuje

grotesknom alegorijom Vojnović kao angažirani pjesnik razvija romantično-domoljubni motiv i aludira na dominaciju, odnosno borbu protiv Austrije, temu prisutnu u cjelokupnom njegovom stvaralaštvu. Snažne slike krvi i smrti, opis atmosfere prepune nekrofiljske simbolike¹³, slutnje su smrti Carstva, ali i opis propadanja jedne civilizacije. Upečatljiv je Vojnovićev opis slike razgovora Carice s kipom Carevića Oktavijana na mramornom sarkofagu, kamen-odru, kao zloguko pretkazanje oluje i krvave borbe i „crne kobi” čovječanstva. Crna boja dominira kroz opise pomrjelih čempresa te uvođenje Caričine crne sjene s crnim pramenovima kose koja se penje prema Vrhu Smrti. S visine, živi i mrtvi, zajedno gledaju dolje praznoga pogleda. Naglasak je opet stavljen na crnu boju dviju crnih šupljih rupa „antičnijeh, tragičnijeh maska bez pogleda”¹⁴ koje promatraju Smrt Svjetlosti. Pojavljuju se i drugi likovi poput Starog Vrtlara i Vilenjaka te muških glasova, horova i Omladine koji pridonose općem ozračju groteskne atmosfere. Napetost raste s vizijom ustajanja mramornog bijelog kipa s odra koji „avetnim, kretnjama tek oživjela kamena pruža ruke daljini, dok mu glas ječi dugim, dalekim, samrtnim plačem jeseni u borima: Majko...zima mi je!...dogji!”¹⁵. Vojnovićeva imaginacija kulminira smrću Vrtlara koji skončava na groteskni način prerezavši sebi žile kosom, u znak vlastite dobrovoljne žrtve.

Tema propasti Carstva naznačena je i u *Maškaratama ispod kuplja* (1922.) kojom se kritika bavila, među ostalim, i s teatrološkog i etno-kulturološkog aspekta. U tom smislu valja svakako istaknuti studiju L. Čale Feldman koja ukazuje na pojavu „krinke kao metafore za modus ljudskog življenja uopće”, definirajući je „predstavljачkom sastavnicom kolektivnog ljudskog prerusavanja”. Tvrdnjom o terminološkoj mnogoznačnosti pojma „maškarata” autorica ostavlja otvorenom mogućnost tumačenja ove drame

se još i na: Lj. Maraković, *Ivo Vojnović. Maškarate ispod kuplja. Tri časa jednog pokladnog scherza*, „Hrvatska prosvjeta” X, br. 4, 1923, str. 198.

¹³ D. Prohaska naziva Vojnovića, za kojega kaže da je „čovjek od srca i milosrđa” budući da ukazuje na društvene oprečnosti, „našim najbriljantnijim simbolistom”. „On je upravo težak i katkada neshvatljiv od rafinovanosti svojih simbola”. D. Prohaska, *Maškarate ispod kuplja: tri časa jednog pokladnog scherza*, „Jugoslavenska njiva” VII, XI, knj. II, br. 10, 1923, str. 369–372.

¹⁴ I. Vojnović, *Imperatrix*, str. 43–44.

¹⁵ *Ibidem*, str. 133.

na više razina. Činjenica da autorica uočava i groteskna svojstva i marionetizam likova drame te da govori o „motivu istinitosti maske”¹⁶, približava nas tezi o maski kao invertiranom licu stvarnosti koja je arhetipski, sastavni element grotesknog teatra. Frano Čale, ne ulazeći u dublju analizu, ovlašt spominje groteskni teatar i izvedbu drame *Maska i lice* Luigija Chiarellija, povezujući ipak ovu tragigrotesku radije s pirandellističkom igrom lica i naličja¹⁷.

Ono što nas u ovom prikazu zanima jest upravo fenomen karnevala i travestije kao bijega od stvarnosti, pojava maske i dvojnika te utjecaj maske na pojedinca. Taj bismo fenomen, kao simbol dvostrukog, počesto deformiranog lica zbilje i iluzije, tipičnog za *fantoccizam* grotesknog teatra, mogli potkrijepiti brojnim primjerima iz drama njegovih predstavnika. Dovoljno se samo prisjetiti Chiarellijeve *La maschera e il volto* kojom službeno započinje era grotesknog teatra i koja na angažiran način progovara o apsurdima i uzusima konformističkog društva ili pak Cavacchio-lijevih maski koje naglašavaju snažan populistički karakter njegova teatra i likove tipične za komediju dell'arte. Njegovi likovi metateatarski simboliziraju propast stare i poznate „civilizacije” i rađanje novih društvenih slojeva. Iz analize primjerice Antonellijevih djela, s primjetnom fenomenologijom fantastike i fantastičnog, možemo izlučiti elemente karnevala koji su vidljivi u opisima, bojama i zvukovima. Karakteristično je i ograničavanje mjesta radnje na mikrokozmos. To je obično neki otok izvan geografskih koordinata, kuća, teatar, ili neki drugi izolirani prostor. Isti je slučaj i s Vojnovićevim misterijem „ostrva zaboravi”, ali i s tavanom ispod kuplja na kojemu se, dobrim dijelom, odvija radnja *Maškarata*. Za vrijeme karnevalskih svečanosti grad postaje otvorena pozornica koja je, autorovim rječnikom rečeno, fantazijom prenesena u „Dubrovnik polovice XIX vijeka – dok su još živjeli mnogi od vremena ispod Republike”¹⁸.

¹⁶ L. Čale Feldman, *Kazališno u pokladama, poklade u drami: Maškarate ispod kuplja Iva Vojnovića*, „Croatica” br. 37/38/39, 1992/1993, str. 77–92.

¹⁷ „Stoga mu, bar u zamisli ako ne uvijek u realizaciji, nije škodila primjena pirandellističke formule «maska i lice» kao novosti, uostalom tako stare u povijesti drame, koju je mogao naći i u «grotesknom teatru» (drama *Maska i lice* L. Chiarellija prikazana je u Italiji godine 1916.)”. F. Čale, *O romantičkom porijeklu...*, str. 163.

¹⁸ I. Vojnović, *Maškarate ispod kuplja*, u: idem, *Pjesme. Pripovijetke. Drame*, str. 317.

Karneval je, taj kaleidoskop maski, boja i deformiranih oblika, kao metafora irealnog, tema često prisutna u Antonellijevim dramama. Prisjetimo se bajke o trima čarobnjacima, fantastičnog otoka dr. Climta, otoka majmuna ili pak tvornice snova u fantastičnoj drami *La bottega dei sogni*. U ovim su, kao i brojnim drugim Antonellijevim groteskama, u fantastičnom okruženju i neobičnim događajima glavni likovi marionete u rukama poludjele sudbine te simboli utopijske vizije boljeg svijeta. Pri tome se autor, uz neizostavni pokladni kolorit, služi metateatarskom kombinacijom posredujući zamisli o fuziji realnog i irealnog, odnosno svezi ove dvije metafizičke dimenzije s kazališnim elementima. Njegov fantastični teatar stvara šarenu iluziju stapanja dvaju svjetova uprizorujući susret umjetničkog i umjetno-realističnog. Trenutak je to kada se umjetnost otvara prema realnosti, što zbunjuje i gotovo čini nemogućim razlučiti stvarnost od iluzije, odnosno odlučiti što je maska, a što lice.

Palača gospodara otoka u *La bottega dei sogni* otvara se jednom godišnje, u vrijeme karnevala. Marionetama, koje inače tu žive prema pravilima i u režiji svoga gospodara, dozvoljeno je izići u obližnji grad, dozvoljeno im je sudjelovati u karnevalu, dozvoljeno im se pijano raspametiti i uživati u nesputanosti pokreta i makar na kratko osjetiti slobodu. Antonellijeve lutke se tada maskiraju u djevojke, žene od krvi i mesa, pijane i pomahnitale od slobode kratkoga daha. Ovim marionetama koje žive u iluziji, koje bez iluzije ne bi ni postojale, dozvoljeno je oživjeti u vrijeme karnevala, uprispodobiti, bez osuda, spona ili zadržki, mitološka ili pak živa stvorenja. Dozvoljeno im je postojati. Dok za njih pravi život počinje prestankom iluzije otoka, u invertiranom procesu, u stvarnom svijetu, pravi život počinje tek uz pomoć iluzije maski.

U *Maškaratama* se radnja drame događa za vrijeme poklada, u nekom zamišljenom paralelnom mjestu i u vremenu kad grad postaje dvojni sebi samome, poprima lice prošlosti i tradicije koja nije prisutna samo kroz maske pojedinaca, nego kroz cjelokupnu scenografiju otvorene pozornice, što uspješno dočarava privid prošlosti i „neke zaboravljene marionete mrtvog Dubrovnika”¹⁹. Marionetski se ponašaju i gospođa Jele i gospođa Ane, dvije sestre, jedna usidjelica, druga udovica. One konformistički stavljaju maske hineći razdraganost u sveopćem urnebesu i pokladnoj buci,

¹⁹ Ibidem, str. 319.

pjesmi i vici, unatoč tuži u srcu zbog skore smrti njihove „kozice”. Iako je kritika Vojnoviću počesto spočitavala bljedoću i nedefiniranost ženskih likova povezujući to s osobnim seksualnim opredjeljenjem ovoga pisca, naše je mišljenje da su upravo ova dva lika lirski primjer iskrene, proživljene emocije i humanosti i da ih Vojnović, za razliku od ponešto neuvjerljivih ženskih likova u *Trilogiji*, ocrtava daleko uspješnije, toplije i uvjerljivije.

Lik Anice iz ove groteske napisane u Francuskoj, u Nici, daleko od domovine, podsjeća na Antonellijevu Spiritatu iz *La casa a tre piani*. Oba ženska lika prikazana su kao nevine i naivne djevojke čija radost življenja kao da je na ovom svijetu nepodnošljiva, kao da su izgrađene od čistog duha, a bez materije pa ih njihova spiritualnost poziva na prijelaz na „onu stranu”. Ako je treći kat kuće u *La casa a tre piani* sa svojom otvorenom terasom najbliži nebu, to je jednako tako, iako možda u skromnijoj verziji, i mali tavan. Ni u jednom od ova dva slučaja mikrokozmi u kojima žive ova dva lika nisu spremni na njihovu produhovljenost pa bi se selidba u neku sretniju, produhovljeniju ili paralelnu dimenziju mogla čak učiniti boljim rješenjem. Ovdje svakako treba ukazati na prisutnu dimenziju sna, iako ne izraženu kao u Begovića, posebice u vizijama koje umiruća djevojka na tavanu proživljava i povući paralelu s grotesknim teatrom čija se onirička komponenta neizostavno nameće kao esencijalni element.

Dok se ulične poklade u lepršavim bojama, uz iskrenje dragulja i zvuke zvona koje otkucava posljednje sate jednog mladog života, razuzdano vuku ulicama okamenjenog, sada mahnitim smijehom ispunjenog Grada, dvije gospođe svojim prerusavanjem pretvaraju mali tavan u intimnu pozornicu. U ovom se malom teatru prizivaju duhovi prošlosti, igra se drama u drami dobro skrivena od nepozvanih gledatelja. Dvije groteskne gospođe marionete su života kroz koji se provlače opterećene statusnom simbolikom i teretom prošlosti. To je razvidno i odabirom krinolina i čipki te crno-bijele, strogo internatske odjeće. Navlačenjem maske i starinske odjeće, njihovo će preobraženje oživiti tavansku pozornicu bučnim „hrepetom poludelih marioneta uhar dobroj, bolesnoj djevojčici koja tu leži a plješće rukama, smije se i kliče od uzbuđenja pred neviđenim čudom živih lutaka”²⁰. Gospođa Ane će ponesena atmosferom karnevala, znajući da je

²⁰ I. Vojnović, *Maškarate ispod kuplja*, str. 339.

u maškarama i s maskom sve dozvoljeno, a da su riječi izrečene u pokladama ionako shvaćene samo kao „pokladni scherzo”, kako naime Vojnović definira ovu dramu, obznaniti da ona svoju masku nosi uvijek, jer je ionako nitko ne vidi. Sažet će, tako, priznajući da se ispod „morete govori istina”, ključnu filozofiju pokladnih svečanosti, ali i koncepta maske i lica. Gospođa Ane će kroz svoje preobraženje na tavanu oživiti trenutke davno izgubljenih i nikad zaboravljenih sentimentata zabranjene ljubavi, poletjet će u visine snova pjevajući naglas češku ljubavnu pjesmu, prisjećajući se zaručnika, češkog oficirčića, kojega je, zbog neadekvatnog statusnog predznaka, najvjerojatnije uklonio njezin otac. Ona je lice iz prošlosti koje se oslobađa pred licem smrti; lice kojem svijest govori da maškarajući se pred umirućom djevojkom u agoniji koja će tajnu ponijeti u grob, smije zanemariti oprez i maškarana skinuti masku Nikšinice te se prepustiti sjećanjima. Kroz zanimljivu dihotomiju: prošlost – istina, sadašnjost – maska, gospođa Ane transferira svoj nekadašnji nerealizirani ljubavni odnos na umiruću djevojku i njezin odnos s Jerom – Pierrotom. Ona sebe projicira u taj odnos. Ova je „kozica”, simbol životnog veselja, mlada, vesela, raspjevana i rasplesana djevojka, neopterećena statusnim simbolima i teretom prošlosti. Logično je stoga što će se Nikšinica identificirati s pokladnom ljubavi i što će, svjesna skorog tjelesnog nestanka djevojke, i sama poželjeti u smrti pronaći mir. Ona je, kao i njezina sestra, tragično ukliještena u deformirani okvir životne čahure iz koje nema mogućnosti bijega, pri čemu im je egzistencija ugrožena ponajviše teretom vlastite tradicije i odgoja, a intimni svijet razoren pod teretom te strašne maske. Dragutin Prohaska će u komentaru o *Maškaratama* reći da:

maske nisu stvar nihilista i anarhista, njima one ne pristaju, ali ih voli svaki čovek, koji ne kida s istorijom i koji je shvatio otkucaj društva, u kome se kreće, bio on seljak, kralj, trgovac ili genijalni umetnik. Umetnik se od njih razlikuje samo time, što se svesno maskira, on se nikad ne prikazuje gol, on uzima tisuću maski, da iza njih kao iza simbola kaže svoja opažanja i suštu – istinu. (...) u Vojnovićevim delima sve je maska i maskerata, sve je *simbol*...²¹.

Tako sa zvonika ura simbolično u ritmu broji zadnje sate, naznačene u tekstu posebnim redom riječi, a otvorena vrata crkve sv. Vlaha kao da s plamtećom pozadinom upaljenih voštanica čine suprotnost šarenilu cvjet-

²¹ D. Prohaska, *Maškarate ispod kuplja...*, str. 370.

nih brokata u salonu Nikšinica, „iznajmljenoj tribini gledalaca uličnih poklada”²². U općem grotesknom okruženju, Vojnović se igra prizorima šarenila i veselja, oživljuje mrtve stvari s tavana, miješajući ih s grotesknim prizorima bolesti i djevojke na umoru, povezujući na taj način život i smrt u isti ludi krug. Maškare se na ulici vesele i slave dok djevojka-djevojčica na tavanu prikuplja snagu za još poneki sretan trenutak pred smrt. Groteskno je uprispodobljenje utvara iz prošlosti simbolično prikazanih u liku gospođe u karikaturalnoj nošnji s velikom zelenom lepezom u jednoj i „ombrelinom” u drugoj ruci i njezine dvojnice, jednako tako nakaradno zamaškarane sestre, zamotane u šalu od kašmira, s ogromnom klobučinom nakićenom velikim, šarenim nojevim perjem. Aspekti, unutarnji i vanjski, deformirani su počevši od emocija do vanjskog izgleda kako sinkronijski tako i dijakronijski. Gospođe oživljavaju prošlost dok umire sadašnjost. U krešendu i u otkucanjima zvona samrtničke bitke u okamenjenom Gradu, pojavljuju se vesele maske Paljača, Pjerota, Arlekina, Pulčinel; mašu marionetskim rukama, napadaju jedni druge kreštavim riječima i brane se „hihištajući” poput vrabaca, asocirajući na karakteristične šarene i dinamične marionete Cavacchiolijeva teatra. Ljubavni dijalog Pierrota-Jera i Anice-Vile u deliriju „maškarane svadbe” vrhunac je drame. Trenutak je to kada oživljuju snovi, a riječi koje postaju istina, gube se u magličastoj *chiaroscuro* atmosferi tavana. „Poklade su, znate li – pa smo se svi maškarakali – kako i vi – da nam bude lakše – govorit istinu ...”²³ reći će Anica izdišući.

Zaključak

Prizori pokladnih svečanosti i karnevala, kao alegorijskog, irealnog i fantazmagoričnog svijeta, prikazuju pseudostvarne situacije predstavljajući *alter* maskirane stvarnosti. Vojnović se služi simbolom maske da bi progovorio o društvenim problemima unutar povijesnog konteksta te hipokriziji kapitalističkoga duha zamaskiranoga pseudosocijalističkim aspiracijama, ali ujedno prikazuje i protagoniste-pojedince zarobljene unutar

²² Ibidem, str. 347.

²³ Ibidem, str. 373.

vlastitih životnih odabira i nametnutih pravila. Magija karnevala služi mu za prikazivanje dubinske krize pojedinca stavljajući vanjsko u službu unutarnjeg, čime se ujedno određuju i razlozi i motivi postupaka pojedinca. Primjetan je i model traženja iluzije istine i istine u iluziji odnosno pokušaj protagonista da se kroz paravan maske oslobodi njezina tereta.

Mišljenja smo da su predstavnici grotesknog teatra svojim novim i svježim idejama, korpusom i djelovanjem unutar talijanskoga kazališnoga konteksta utjecali i na hrvatske književne suvremenike. Pokušali smo to dokazati usporedbom manjega dijela dramskog korpusa talijanskih pisaca grotesknog teatra s Vojnovićevim *Maškaratama*, pri čemu smo primijetili izvjesne intertekstualne podudarnosti s posebnim osvrtom na odabir karnevalskih motiva.