

Irena Samide

Moč maske v literaturi: Arthur Schnitzler in Rainer Maria Rilke

1 Uvod

V t. i. koronskem obdobju je obrazna maska postala nepogrešljiv del naše zunanje podobe. Četudi se je vztrajno drži status nebodijetrega, pa je svoboda gibanja, ki je v pandemičnih časih postala sila omejena, brez nje le še manjša; maska je postala naša vstopnica ne le za zdravstvene domove, bolnišnice in lekarne, temveč tudi za trgovine, knjižnice, muzeje in (včasih) celo za izhod iz hiše. In če so obrazno masko danes nekateri transformirali v modni dodatek, drugi z njo (ali brez nje) izražajo svoja svetovnonazorska stališča, jo tretji uporabljajo kot sredstvo, za katerim lahko skrijejo svoj posmeh, nelagodje ali osuplost, četrti pa v njej vidijo imenitno priložnost za hiter zaslužek, je dejstvo, da izraz »maska« v naši trenutni zavesti skorajda brez izjeme pomeni medicinsko, kirurško oziroma zaščitno masko, pa čeprav se v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* v pomenu »predmet, ki se da na obraz ali del obraza, zlasti za zaščito«, pojavi šele na četrtem mestu. Pred tem je navedena maska kot 1. »predmet za zakritje obraza, glave, ki navadno nekaj predstavlja; 2. kar prikriva, zakriva pravi videz, podobo česa; krinka in 3. s šminko in drugimi pripomočki vlogi primerno urejen igralčev obraz« (Fran, maska).

V nekoronskih časih masko primarno razumemo v kulturnem kontekstu karnevala oziroma pustovanja.¹ Večina mitologij pozna variacije slovenskih kurentov, ki s hruščem in truščem iz dežele odganjajo mraz, zimo in zle duhove, pustni čas pa po izročilu pomeni čas norcev, pa tudi (navidezne) svobode, saj nam maska dovoljuje, da vsaj za kratek čas postanemo nekdo drug (Mezger, 2000). Tako literarnim, stripovskim in filmskim junakom à la Zorro, Batman ali Spiderman maska omogoča, da živijo dvojno življenje, pri čemer se tisti skrivnostni, zmagoslavni del vedno odvija pod krinko, junakovo vsakdanje življenje pa praviloma ni prav nič glamurozno. Obrazna maska je lahko včasih koristna tudi v realnem življenju, kar bodo potrdili ne le kirurgi in varilci, temveč tudi bančni roparji in preskuševalci različnih spolnih praks, saj lahko maska čez oči uspešno prikriva identiteto svojega nosilca ter s tem stopnjuje skrivnostnost in erotično napetost.

¹ Nesporna avtoriteta na področju karnevala (in parodije) je zagotovo Mihail Bahtin (Bahtin, 2008), s katerim se je pri nas poglobljeno ukvarjal zlasti Marko Juvan, vendar bi poseganje v to tematiko presevalo okvir pričujočega prispevka.



V književnosti maska na splošno simbolizira razliko med videzom in resničnostjo, med preobleko in identiteto; slednjo hkrati ustvarja in obenem zakriva. Motiv ženske, maskirane v moškega (obratna situacija je precej manj pogosta), lahko spremljamo v celotni novoveški književnosti, s tem pa se razstira tudi vprašanje (ne)stabilnosti spolnih identitet; spomnimo se samo *Orlanda* Virginie Woolf. Tu postane maska oziroma preobleka obenem izraz upora proti družbenim normam, zato v tem kontekstu ne moremo več govoriti zgolj o binarni opoziciji med resnico in prevaro. V času nemirnega fin de siècla in historičnih avantgard paradoksalnost maske, ki prikriva in obenem odkriva, ne naseljuje le literarnih del Rilkeja, Thomasa Manna, Oscarja Wilda, Carla Sternheima, Arthurja Schnitzlerja in drugih, temveč tudi slikarske ateljeje (na primer Jamesa Ensorja in Augusta Mackeja; prim. Hüls, 2013, 11f.). Umetniki avantgard jo zavestno izkoriščajo za dekonstrukcijo tradicionalnih družbenih norm, razmerij in pogledov. Ker je maska že od nekdaj neločljivo povezana z vprašanji identitete, ni presejnetljivo, da dobi poseben pomen prav v času moderne. Kot dokazuje Jacques Le Rider, se v tem času »[k] riza individualizma, doživeta v obliki krize občutenja identitete, [...] znajde v osrčju spraševanj, s katerimi se ukvarjajo leposlovje in humanistične znanosti« (Le Rider, 2017, 6). Intelektualci in umetniki si prizadevajo prodreti pod to ornamentalno površino, odstreti koprene in sneti maske, na čelu s Sigmundom Freudom, ki je odkrival globine nezavednega in potlačenega ter v »kulturi in civilizaciji videl le tenko plast, skozi katero lahko vsak trenutek prodrejo destruktivne nagonske sile podzemlja« (Zweig, 2008, 15).

Kako maska vpliva na samopodobo in identiteto literarnega lika, ki si jo nadene, bo osrednje vprašanje pričujočega prispevka, pri čemer se bomo osredotočili prav na prelom prejšnjega stoletja in na Dunaj, ki je s svojo osrednjo Ringstraße z neohistoričnimi pročelji že takrat veljal za kamnito kamuflažo, za »ples v maskah v zraku« (Bahr, 1923, 87), za »potemkinovo mesto«, kot ga je označil arhitekt Adolf Loos v znameniti reviji *Ver Sacrum*² (Schorske, 1992, 204). Kakšne funkcije ima maska v literarnih delih, ki so nastala v tistem času, kakšna je njena naloga, kakšen njen učinek in kakšno moč ima?

2 Literarni karneval

Maske že od nekdaj ponujajo zelo veliko izraznih in umetniških možnosti. V antičnem gledališču so bile nujni sestavni del vsake uprizoritve; posameznim likom so podelile že na daleč prepoznavno, takrat še ne individualizirano identiteto; igralcem so omogočale, da so lahko igrali več vlog, obenem pa so se lahko razmeroma preprosto hitro spremenile in tako prikazale poglobitvene značilnosti dramskega lika, ki so

2 Kot opozarja tudi Matajc (625), piše Loos »die potemkinsche stadt« z malo začetnico, v zavestni opoziciji do sicer ustaljenega izraza *Potemkinova vas*. Loosov članek je izšel leta 1898, prim. https://de.wikisource.org/wiki/Die_Potemkinsche_Stadt.

ga predstavljale: starost, spol, poreklo ter prevladujoča čustva, jezo, sovraštvo, strah, ljubezen ipd. (Brauneck, 2012, 30).

Maske v najširšem smislu so tako v gledališču od nekdaj omogočale estetsko iluzijo, pa tudi »igro v igri«. Tako pri Shakespearu številni liki prav z njihovo pomočjo prevzemajo različne vloge in so pri tem pripravljeni – vse za namen doseganja cilja – zatajiti svojo pravo identiteto, pa naj gre za *Hamleta*, kjer igra vlog simbolično od-slikava zrežiranost političnega oziroma družbenega življenja na dvoru Elizabete I., ali romantično komedijo *Kakor vam drago*, v kateri se Rosalinda prelevi v Ganymeda in v moški preobleki pomaga razplesti dogajanje vse do srečnega konca.

Maske preigravata tudi Alexandre Dumas st. (1802–1870; *Mož z železno masko*, 1847) in Edgar Allan Poe (1809–1849), ki z *Masko rdeče smrti* (1842) tudi neposredno nagovarja smrtonosno (rdečo) kugo, pri kateri se hočeš nočeš vzpostavljajo vzporednice z novodobno korono. Prva polovica 19. stoletja nam nasploh postreže z obilico tako ali drugače zamaskiranih likov. Med nemškimi literati v tem smislu izstopata zlasti E. T. A. Hoffmann in Georg Büchner. Genialni romantični avtor, komponist in ilustrator E. T. A. Hoffmann (1776–1822) je z naslovom *Maska* opremil že svojo prvo spevoigr iz leta 1799, zaradi za tiste čase nič kaj nedolžne šale, ki si jo je kot mlad uradnik skupaj s prijatelji privoščil med velikim pustnim karnevalom leta 1802, pa so ga oblasti celo kazensko premestile v provincialno mestece Płock na obrobju tedanje Prusije. Maske v pustnem sprevodu so namreč predstavljale karikature visokih predstavnikov mestne oblasti, častnike, generalmajorje in ugledne plemiče, ter povzročile nesluten škandal. Krivca za nazorne karikature so oblasti kaj kmalu našle prav v Hoffmannu, ki je bil znan tako po svojem risarskem talentu kot obešenjaškem humorju. Mask takšnih in drugačnih likov z dvojnim obrazom, t. i. »doppelgängerjev« oziroma dvojnikov, pa tudi sicer mrgoli v njegovih fantastičnih pripovedih, prepredenih s (črno) magijo, romantično ironijo, psihološkimi dilemami in presenetljivimi zasuki, najbolj eksplicitno bržkone v *Princesi Brambilli* (Hoffmann, 1971), ki bi jo lahko označili tudi za nekakšno parodijo *bildungsromana*. V njej protagonist Giglio s pomerjanjem različnih kostumov figur iz *commedie dell'arte* preskuša različne vidike samega sebe, kar sproža malodane groteskne psihološke učinke, dokler mu s humorjem slednjic ne uspe premagati svojih slabosti in zaživetvi polnega življenja.

Z maskami se je zelo učinkovito poigral tudi Georg Büchner (1813–1837), ki je ustvaril eno po krivici najbolj prezrtih komedij ne le nemške, temveč tudi evropske književnosti, *Leonce in Lena*.³ Dramatik, ki je zaradi tifusa umrl pri komaj 24 letih in

3 Büchner je komedijo leta 1836 napisal za natečaj, ki ga je razpisala založba Cotta, vendar je zamudil rok, zato je dobil rokopis neprebran nazaj. Leta 1838 je delo izšlo v revijalni izdaji (Büchner, 1838), prvič pa je bilo uprizorjeno šele skoraj 60 let kasneje, leta 1895, v *Intimnem gledališču* v Münchnu. Prvo uprizoritev pri nas je doživelo šele v sezoni 1970/71 v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, sledile pa so še štiri različne uprizoritve, zadnja v sezoni 2016/17 v Mestnem gledališču ljubljanskem. Za pregled slovenskih predstav prim.: <https://repertoar.sigledal.org/>.

po katerem se imenuje največja nemška literarna nagrada, je – tako kot že njegov oče, s katerim sta imela diametralno nasprotna politična stališča – študiral medicino, ki ga je zanimala že od otroških dni. Medicinski diskurz je implicitno ali eksplicitno navzoč v vseh štirih literarnih delih: v komediji *Leonce in Lena*, v kateri v ospredje stopi motiv maske, gre za minuciozno študijo človeške duševnosti. Masko si protagonista, princ in princesa – vsak v svoji državi ozemeljsko razcefranega disfunkcionalnega kraljestva –, nadeneta zato, da bi z njo zakrila svojo identiteto, ubežala dogovorjeni kraljevski poroki in pod njo končno našla svoj pravi jaz. Ne da bi vedela drug za drugega, ju ironija usode privede skupaj, nakar se zaljubita in se ponosno pokažeta na dvoru. Da se trenutek, ki bi moral pomeniti zmago individuuma nad družbenimi normami, v istem trenutku dejansko pokaže kot farsa – poročila se bosta namreč natanko tista protagonista, ki sta bila za to prvotno določena –, lahko pripišemo Büchnerjevemu fatalizmu (ki se kaže tudi v *Dantonovi smrti*), maska pa ne glede na to igra pozitivno vlogo, saj omogoča odkritje pravega jaza, ki bi ga brez nje v tem primeru v celoti določala njegova javna podoba.

Bolj kot se približujemo prelomu 19. in 20. stoletja, bolj je jasno, kako zapletena je struktura človeške osebnosti; veliko impulzov prihaja iz klinične psihologije in psihoanalize, pa tudi iz medicine, biologije in tehnike. Motiv maske se temu novemu zavedanju sveta imenitno prilaga in v več literarnih delih zavzema osrednjo vlogo.

3 Maske v Sanjski noveli Arthurja Schnitzlerja

Sanjska novela enega najpomembnejših avtorjev dunajske moderne Arthurja Schnitzlerja (1862–1931) zagotovo sodi med najbolj intrigantna besedila tistega časa. V noveli, ki je najprej izhajala leta 1925 v nadaljevanjih v časopisu *Die Dame*, v knjižni obliki pa izšla leto kasneje,⁴ je Schnitzler »psihološko natančno in s skeptično ironijo« (Kondrič Horvat, 2008, 105) upodobil nenaden pretres v na videz popolnem življenju zakonskega para iz višjih slojev dunajske družbe. Sprva mimobežen prepir med petin-tridesetletnim zdravnikom Fridolinom in njegovo privlačno ženo Albertino o vprašanju ljubezenske zvestobe in erotične privlačnosti sproži pravcato zakonsko krizo, ki se, morda nekoliko presenetljivo, na koncu zelo spravljivo razreši. Prav ta novela je bila – česar marsikateri filmoljubeč morda niti ne ve – podlaga za Kubrickovo mojstrovino *Eyes wide shut*, v kateri je legendarni režiser v vlogi Fridolina in Albertine postavil Toma Cruisa in Nicole Kidman (še v njunih skupnih srečnih časih), dogajanje z vročičnega findesièclovskega Dunaja pa prestavil v sodobni New York.

Vendar nas v našem kontekstu ne zanima ne razmerje med filmom in literarno predlogo ne tematsko torišče, okoli katerega se je spletla večina interpretacij tega

4 V slovenskem prevodu Martine Soldo je novela izšla pri Društvu Apokalipsa leta 2008. Iz te izdaje so vzeti tudi vsi citati, ki jih navajam v besedilu s siglo S in številko strani.

besedila, tj. razmerje med sanjami in resničnostjo, med *Schein* in *Sein*, med videzom in bistvom. Zanima nas, kakšno vlogo v pripovedi igrajo maske. Samo ob robu naj povemo, da (kirurške) maske Arthurju Schnitzlerju niso bile tuje. Tako kot Büchner je namreč študiral medicino in kar 15 let aktivno delal kot zdravnik, vse dokler se ni po izidu novele *Poročnik Gustl* leta 1901 dokončno posvetil zgolj pisateljstvu. Med drugim je objavil več kot 70 znanstvenih prispevkov in bil urednik medicinskega strokovnega časopisa *Internationale klinische Rundschau*. Ti podatki so skupaj z dejstvom, da je Schnitzler dobro poznal delo svojega uglednega znanca Sigmunda Freuda, o čemer priča tudi njuna (ne preveč obsežna) korespondenca (Müller-Seidel 2019), pomembni tudi v luči interpretacije *Sanjske novele*. Že iz prvih osnutkov, ki datirajo v leto 1907, lahko namreč razberemo, da se Schnitzler navezuje na Freudovo *Interpretacijo sanj* iz leta 1899 (Hüls 2013, 377).

Kot je zanj nasploh značilno, se Schnitzler tudi v tem delu zelo odločno ukvarja s konstrukcijo identitete in njenim razpadom. Svoje protagoniste pripelje v situacije, ki v temeljih pretrsejejo njihovo integriteto in identiteto. Če so še do včeraj mislili – ali vsaj dajali vtis –, da so v celoti prilagojeni družbenim normam in brez težav izpolnjujejo pričakovanja, ki jih prednje postavlja zunanji svet, se v določenem trenutku soočijo s primarnimi človeškimi vzgibi ter osnovnimi potrebami po svobodi in osebni zadoščenju. *Sanjska novela* se vseskozi odvija na dveh ravneh: prva poteka na razumski, zavestni ravni, druga pa na nezavedni ravni, ki se izmika pragmatičnim razlagam ter odločilno posega na področje sanj in (dnevni) sanjarij. Posledica Schnitzlerjevega spretnega povezovanja obeh ravni je zelo koncentriran preplet sanj in resničnosti, ki bralce marsikdaj pušča v območju negotovega in zgolj slutenegega.

Motiv maske lahko označimo kot enega od osrednjih motivov pripovedi – če ne celo najpomembnejšega. Ne nazadnje prav maske povezujejo in zaokrožujejo celotno dogajanje: Če so (nedolžen) ples v maskah na začetku novele, Fridolinovo srečanje z rdečima dominama ter Albertinino koketiranje izhodišče za začetek naporenega iskanja identitete obeh protagonistov, na koncu zgodbe prav maska, ki je Fridolinu pomotoma padla iz žepa plašča, sproži njegovo priznanje in kesanje ter s tem (vsaj začasno) spravo med zakoncema. Maske tako padajo – tako v konkretnem kot simbolnem pomenu, Schnitzler pa nas na tej poti popelje na »literarno ekspedicijo v globine človeške duše« (Hüls, 2013, 376). Seveda pa v znamenju maske nista le začetek in konec novele, temveč tudi nesporen vrhunec dogajanja, skrivnostni, demonični polnočni ples v maskah, na katerega pride Fridolin s pomočjo mladostnega prijatelja, ki mu zaupa tajno geslo za vstop. Razlogi, ki ga vodijo pri tem, da se poda na to v resnici nevarno pustolovščino, so na prvi pogled morda prozaični – Fridolin išče svojo moškost, svojo vlogo v zakonu, dokazati hoče svoj pogum in se vsaj v zavetju noči osvoboditi družbenih spon, ki se jim čez dan še vedno disciplinirano uklanja. Ključ

do ekskluzivne orgije v maskah se skriva tudi v obvezni nošnji kostuma – meniške kute – in obrazne maske oziroma krinke. Fridolin si oboje izposodi v izposojevalnici mask, in ko se pogleda v ogledalo, v tistem hipu začuti, da je odtujen od samega sebe: »Fridolin je v velikem stenskem ogledalu na desni zagledal mršavega romarja, ki ni bil nihče drug kot on sam [...]« (S, 41). Ogledalo se tu seveda ni znašlo naključno: v zahodni literarno-umetniški tradiciji ima dolgo zgodovino in izrazito večplasten pomen. Po eni strani velja za simbol (samo)spoznanja, čistosti in modrosti, po drugi strani pa tudi kot znak nečimrnosti, poželjenja in smrti (Renger, 2008, 412). Pri Fridolinu in *Sanjski noveli* lahko najdemo prav vse naštetje nianse. Ko se nato, oblečen v meniha in s krinko na obrazu, pojavi v skrivnostni hiši, ga takoj zaobjame erotična poltenost, demonsko pričakovanje. Vsi protagonisti na plesu nosijo čez oči maske. Maska tako negira Fridolinovo staro, meščansko identiteto in ga s tem anonimizira, obenem pa ga osvobaja in mu dovoljuje prevzeti vlogo hazarderja, drznega ljubimca, pustolovca. Fridolin je s krinko na obrazu dejansko pogumnejši, in ko ga v določenem trenutku množica, ki na plesu ugotovi, da je vsiljivec in v resnici ne spada mednje, pozove, naj sname masko, se mu zdi to povsem nepredstavljivo:

‘Masko dol!’ kot v obrambo je Fridolin iztegnil roke predse. Tisočkrat težje bi mu bilo stati z nezakrinkanim obrazom med samimi maskami, kot če bi se naenkrat znašel gol med oblečenimi. (S, 52)

Pred dokončnim razkrinkanjem ga reši šele neznanka, ki jo je spoznal na plesu in za katero do konca ne vemo, kakšno ceno je v resnici plačala za svoje posredovanje. Fridolinu se namreč kljub krinki v resnici ne uspe povsem zlit z novo vlogo, ki naj bi jo predstavljal, zato se znajde v nekakšnem vmesnem prostoru, na nikogaršnji zemlji, med *ne več* zglednim meščanom in očetom ter *še ne* svobodomiselnim avanturistom, med egom in alter egom. Nikjer se ne počuti več doma, njegova identiteta po odhodu iz hiše dokončno razpade na kose: »Počutil se je okornega, nebogljenega, vse mu je uhajalo med prsti; vse je postajalo neresnično, [...]« (S, 84). Izhod iz te osebne krize se mu pokaže šele kasneje. Medtem ko tava po nočnem Dunaju in išče sledi za dekletom, ki ga je rešilo iz hiše pregrehe, se nenadoma zave, da si je dekletke, »katero obraza ni poznal, predstavljal z Albertininimi potezami; še več, kot se je zdaj ves zgrožen ovedel, mu je ženska, ki jo je iskal, neprestano lebdela pred očmi v podobi njegove žene« (S, 91/92).

Z drugimi besedami: maska lepe, čutne neznanke je v resnici zgolj platno, na katero Fridolin projicira svoje sanj(arij)e. In v trenutku, ko ob prihodu domov na postelji zagleda svojo masko – »In tedaj je tik ob Albertininem obrazu, na sosednjem, na *svojem* vzglavniku, opazil nekaj temnega, z robovi, podobnimi zabrisanim potezam človeškega obraza« (S, 99) –, se to projekcijsko platno dokončno zapolni z obličjem

njegove žene. Maska tako predstavlja tujek, ki si je utrl pot v mirno zakonsko življenje, predstavlja skrivnostne, nepojasnjene vzgibe, ki nas zvabijo v namišljeni svet, obenem pa pomeni prazno površino, ki jo lahko napolnimo s svojimi (skrivnimi) željami oziroma projekcijami. Fridolin je v trenutku, ko je prišel domov, spoznal, kako ničevno in brezpredmetno je bilo vse, povezano z masko, zato jo je »izpustil [...] na tla in čisto nepričakovano zahlipal, glasno in presunljivo [...]« (S, 100). Njegovo hipno spoznanje lahko torej razumemo tudi kot (zgolj hipno?) katarzo, po kateri lahko – skrušen, skesan, spravljen s svetom in s samim seboj – odvrže masko in se vrne v svoje običajno življenje. Pri tem njegova žena pokaže veliko podpore in uvida, saj izrazi prepričanje, »da resničnost neke noči in celo resničnost vsega človeškega življenja ne pomeni hkrati tudi njegove najgloblje resnice« (S, 100). Če se torej konec po vsem, kar se je dogajalo, zdi skorajda nekoliko preveč harmoničen, ga prav Albertina modro relativizira: »Nikoli ne drezajmo v prihodnost« (S, 101). Vprašanje, ali so res padle vse maske, tako ostaja odprto.

4 Maske v Rilkejevih Zapiskih Malteja Lauridsa Briggeja

»Če me vse ne vara,« piše Rainer Maria Rilke (1875–1926) grofici Marie von Thurn und Taxis, »je nova knjiga tu, končana, osamosvojena, postavljena v svojo lastno resničnost« (Rilke, 1951, 10). S temi besedami je prav Rilke, kot argumentira Sabina Becker (2008, 87), morda najbolj natančno začrtal rojstvo modernega romana. Pri tem je imel v mislih svoje *Zapiske Malteja Lauridsa Briggeja*, ki so izšli leta 1910, potem ko je pesnik štiri leta preživel v Parizu. In prav ta osebna pariška izkušnja je odločilno zaznamovala to njegovo najbolj urbano delo, to unikatno podobo moderne civilizacije. Findesièlovski Pariz Rilkeja ni očaral, navdušil ali prevzel; ravno nasprotno, Pariz je bil zanj, kot je večkrat povedal, »nenehen izziv in nenehno breme« (Rilke, 1930, 236). Prav zato je to njegovo »eksistencialno in avtopoetsko pričevanje, v katerem se pesnik srečuje sam s sabo in svetom« (Grafenauer, 2006, 215), verjetno njegovo najbolj avtentično besedilo.

V dvainsedemdesetih, sicer neoštevilčenih fragmentarnih dnevniških zapiskih nas pripovedovalec ne vodi le po labirintih pariških ulic, temveč predvsem po arzenalih vidnega, slišnega, haptičnega in olfaktoričnega, skupaj z njim tavamo po blodnjakih nikoli docela raziskanih misli in občutenj. »Tako, torej sem prihajajo ljudje, da bi živeli, prej bi verjel, da se tu umira,« (Rilke, 2006, 5)⁵ se glasi prvi stavek romana, ki nas zadene neposredno v žilo. In kmalu zatem: »Po ulici so se začeli z vseh strani zgrinjati vonji. Zaudarjalo je, kolikor se je dalo razločiti, po jodoformu, po masti od pomfrij, po strahu. Vsa mesta poleti zaudarjajo« (ibid.). Prav čutni vtisi v romanu dominirajo

5 Citate iz romana v slovenskem prevodu Nika Grafenauerja navajam v nadaljevanju s siglo M in številko strani.

in s tem predstavljajo vsaj rahel vezni člen med posameznimi segmenti. Ob tem pa reminiscence na različna doživetja, ljudi, ljubezni – in na otroštvo. Zlasti na slednje. Brez teh epizod iz otroštva ne moremo slediti Maltejevimi vtisom, ne moremo razumeti njegovih vzgibov.

Najpomembnejši med njimi je zapis, ki bi ga lahko v našem kontekstu poimenovali morda kar »maškarada«, če ta izraz le ne bi imel tako pozitivne, lahkotno igrive konotacije. Dogajanje je postavljeno na dvorec Ulsgaard, kjer mladi Malte preživlja večino svojih počitnic. Na njegovem podstrešju doživi največjo grozo. Ta tako ni posledica srečanja z bolnimi, umirajočimi, razpadajočimi osebki pariške družbe, ta ne nastopi po smrti njegovih najbližjih, mame, očeta in obeh dedkov, niti ne v času njegove vročične mrzlice in tudi ne pri soočenju z duhom umrle Christine Brahe; groza, ki se ga polasti po maškaradi pred zelenkastim ogledalom, ko izgubi oblast nad samim seboj, je močnejša od česarkoli, kar se mu je ali se mu bo zgodilo v življenju.

Poglejmo si podrobneje. Malte se takrat, ko se njegova guvernanta spopada s hudo migreno, v dnevih, ko ga je »težko najti« (M, 84), poda na podstrešje in se tam opaja s starinskimi oblekami, ki jih najde v omarah, postavljenih v eni od sob za goste – oblekami, ki so že prišle iz mode, komorniškimi fraki, do vratu zapetimi uniformami. Vsa ta oblačila zbujajo dečkovo silno radovednost, to in ono si nato hlastno nadene ter steče v »krajno sobo za goste pred majhno ogledalo na zidu« (M, 85). Prav to ogledalo, »sestavljeno iz posamičnih neenako zelenih steklenih koscev« (M, 85), odločilno zaznamuje celotno dogajanje. Ogledalo v odnosu do Malteja prevzema vlogo muhastega odseva, saj takrat, ko se deček pojavi pred njim v novi opravi, »kakor da ni verjelo in v svoji dremavosti ni hotelo takoj ponoviti tega, kar se mu je prikazalo« (M, 85). Malte vidi v njem nekaj »presenetljivega, tujega, nekaj čisto drugega, [...], nekaj nenadnega, samosvojega« (M, 85). Kljub temu, da se je ogledalo dejansko osamosvojilo in preseglo vlogo odseva, Malte na tej točki še vedno ohranja svojo celovitost, pa tudi zdravo distanco do maškerade, saj se za nazaj spominja, da se je »v naslednjem trenutku vendarle prepoznal, a ne brez določene ironije« (M, 85).

Tudi mnogo let kasneje se pripovedovalec natančno spominja, kako se je pri teh maškaradah počutil in kakšen odnos je imel do samega sebe:

Moja roka [...] nikakor ni bila moja običajna roka; gibala se je kot kakšen igralec, lahko bi celo rekel, da se je sama gledala, kakorkoli se to že pretirano sliši. Te preobrazbe pa vendar niso šle nikoli tako daleč, da bi se čutil odtujenega samemu sebi; nasprotno, kolikor bolj mnogostransko sem se spreminjal, toliko bolj sem se zavedal samega sebe. (M, 86)

Samo preoblačenje torej pri dečku ne povzroča občutka odtujevanja; ravno nasprotno, Malte postaja bolj gotov vase, večje je njegovo samozavedanje, bolj se zaveda

svoje identitete. Tako se počuti vse dotlej, dokler gre le za pomerjanje različnih oblačil. Ko pa si nadene eno od številnih obraznih mask, sproži to v njem razcep jaza, disociacijo.⁶

Ta razvoj od samozavedanja do samoodtujitve je postopen: zadnja omara, za katero je dotlej menil, da je ni mogoče odpreti, mu nenadoma ponudi »vrsto neznanih mask« (M, 86), ki mu poženejo »kri v lica« (M, 86). Njegov zanos ob pomerjanju se silovito stopnjuje: če ga ženska krila, pieroti, turške hlače in perzijske čepice pustijo še nekoliko ravnodušnega, pa ga rute, šali in pajčolani že povsem očarajo, saj vidi v njih »resnično svobodne in brezkončno spremenljive možnosti« (M, 87). Zares oamijo pa ga šele maske, ki jih ni še nikoli prej videl, ob njih začuti tisto pravo magično moč in se v trenutku zave, da maske »morajo obstajati« (M, 87). Ko si nato na obraz dejansko natakne masko ter se ovije še z rutami in plaščem, da je rob maske »skoraj povsem zakrit« (M, 88), se še enkrat podrobneje pogleda v ogledalu: »Toda veljalo se je prepričati, kaj sem pravzaprav« (M, 88). Na videz preprosta naloga – opredeliti svojo podobo – se izkaže za nepremostljivo oviro. Iz njegovih besed resda že veje dvom v lastno identiteto, vendar ta ostaja še vedno zgolj na ravni predmetnosti – Malteja ne zanima, *kdo*, temveč le, *kaj* je postal. Pa vendar: trenutek, ki bi moral biti veličasten, se kmalu zatem sprevrže v svoje nasprotje. Malte po nesreči prevrne okroglo mizico, po tleh popadajo različni predmeti in se razbijejo; med drugim se razlije tekočina iz starinske stekleničke, da postane zrak orošen »z zastarano izparino razlite tekočine« (M, 89). To sproži niz dogodkov, ki se nato bliskovito odvijajo. Če je Malte še tik pred tem suvereno obvladoval svoj položaj, se to nenadoma spremeni: vse mu postane tuje, maska ga ovira pri gledanju in premikanju ter se ga vedno tesneje oklepa; resničnost se postavi proti njegovi volji, ogledalo se osamosvoji in se ga polasti. Malteja kot osebnosti ni več: »Kakšen trenutek me je zajelo nepopisno, bolno in brezupno hrepenenje po samem sebi, potem pa je bil tu samo še on – ničesar ni bilo razen njega« (M, 89). Maltejeva identiteta se s tem razblini oziroma, natančneje rečeno, nekdo drug prevzame popoln nadzor nad njim: »Zbežal sem proč, toda zdaj je bil on tisti, ki je bežal« (M, 89). Kdo je to »on«? Deček se počuti le še kot marioneta, ki nima več nadzora nad svojim telesom in svojo voljo, maska ga povsem obvladuje, ne more je sneti, začne se dušiti, iz sebe ne spravi niti glasu. Ko mu, vsemu opotekajočemu in še vedno z masko na obrazu, vendarle uspe pobegniti z zakletega podstrešja in se slednjič le znajde pred hišnico, sobarico in služabnikom za srebrnino, se mu ti le na glas smeji, misleč, da gre zgolj za igro, gledališko predstavo. Njegovo resnično stisko prepoznajo šele takrat, ko obleži brez zavesti.

6 S pojmom disociacija označujemo prekinitev integrativnih funkcij zavesti, spomina, identitete ali zaznavanja okolja. Disociacijo v psihiatričnem in/ali psihoterapevtskem smislu lahko razumemo kot okvaro mentalne integracije, pri kateri je eno ali več področij mentalnih procesov ločenih od zavesti in potekajo neodvisno drug od drugega (razcep zavesti). Prim. Stangl, 2021.

V tem prizoru, ki obsega vsega osem strani, uspe Rilkeju izjemno učinkovito in strašljivo prepričljivo prikazati proces samoodtujitve. Prav ta epizoda je zagotovo eden od razlogov, zakaj lahko *Zapiske Lauridsa Malteja Briggeja* uvrščamo med romane toka zavesti. V tem procesu igra maska glavno vlogo. Vse dokler se Malte oblači (zgolj) v najrazličnejše kostume, se njegova osebnost le še krepi. Samega sebe izgubi šele v trenutku, ko si zakrije obraz; se pravi v trenutku, ko se na njegovem obrazu – kot tistem elementu, ki človeka identificira kot posameznika – znajde tujek. Tedaj nadzor nad njim prevzame njegova zamaskirana zrcalna slika, njegova resnična zavest pa se ob tem razblini. In ne le to: maska ob tem priključuje tudi slutnjo smrti: »Toda potem sem kar obležal na tleh in jim nisem odgovarjal. In ta prepadenost, ko so nazadnje odkrili, da sem brez zavesti in da ležim tam kot kak kos lesa sredi vseh tistih cunj, čisto tako kot kak kos lesa« (M, 90).

Prizor, ki opisuje usodno moč obrazne maske, v romanu zavzema središčno mesto, maske v pomenu nečesa, »kar prikriva, zakriva pravi videz, podobo česa« (Fran, 2021), pa se pojavljajo tudi na drugih mestih v romanu, pri čemer so vedno povezane z iskanjem identitete oziroma njeno izgubo, pogosto pa tudi s smrtjo. Vedno, ko se Malte spominja svojega deda, starega grofa Braheja, se mu pred očmi pokaže njegov vedno enak izraz na obrazu, ki mu vzbuja strah in nelagodje: »Grof, zgoraj na čelu mize, se je neprestano nasmihal z navzdol razpotegnjenimi ustnicami, njegov obraz se je zdel večji kot običajno, bilo je, kot da bi nosil masko« (M, 27), ob neki drugi priložnosti pa se ded smehlja »s svojim maski podobnim nasmehom« (M, 30). Iz Maltejevega opisa je razvidno, da si je grof Brahe že pred davnimi časi nadel svojo masko ter s tem vsem bližnjim in daljnim sorodnikom preprečil, da bi si kdajkoli utrli pot do njegove notranjosti, do njega samega. S tem pa nagovarjamo še eno zelo pomembno konotacijo, ki se nam odstira v Rilkejevem romanu v povezavi z maskami – in ki je tudi nasploh tako v književnosti kot v vsakdanjem življenju precej pogostejša kot naveza na konkretne maske. Gre za večno vprašanje, v kolikšni meri je obraz, ki ga kažemo svetu, odsev našega resničnega jaza, koliko pa gre v resnici za maske, ki si jih natikamo in poljubno spreminjamo:

Učim se gledati. [...] Še nikoli mi ni, na primer, stopilo v zavest, koliko obrazov je na svetu. Množica ljudi je, toda še dosti več je obrazov, zakaj vsakdo jih ima več. So ljudje, ki leta in leta nosijo isti obraz, seveda se ta obrabi in umaže, razpoka v gube, raztegne se kot rokavica, ki jo je kdo nosil na potovanju. To so varčni, preprosti ljudje; ne menjavajo ga, niti enkrat ga ne dajo čistiti. [...] Spet drugi ljudje si pa neverjetno hitro nadevajo svoje obraze, enega za drugim, dokler jih ne ponosijo. [...] (M, 7)

S tem citatom, ki je postavljen na začetek romana, Rilke samo še podčrta tanko mejo med človekovim jazom in njegovo zunanjo reprezentacijo. Vprašanje, kakšna vrzel je

med podobo, ki jo kažemo svetu, in našim dejanskim bistvom, ne zaposluje le avtorjev dunajske moderne, temveč je enako aktualno še danes.

5 Zaključek

Maske, ki so v pandemičnih časih postale neizbežni spremljevalec našega življenja, so navdihovale številne avtorje literarnih del, in to ne le v prenesenem pomenu. Obe podrobneje analizirani deli, *Sanjska novela* Arthurja Schnitzlerja in *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* Rainerja Marie Rilkeja, se literarne konstrukcije družbene in osebne identitete lotevata prav prek osrednjega motiva maske. Ni naključje, da sta deli nastali ob prelomu 19. in 20. stoletja, ki je vzporedno s poglobljenimi raziskavami na področju medicine, nevrologije, psihologije in psihoanalize prinesel tudi novo razumevanje jaza. Arthur Schnitzler v svoji pripovedi prek (obrazne) maske kot povezovalnega elementa raziskuje odnos med Fridolinom in Albertino ter vzporedno s tem razmerje med sanjami in resničnostjo, med ljubeznijo in slo, med igro in resnobo, med življenjem in smrtjo. Maska, ki z zakrivanjem identitete resda vzbuja poželenje in ponuja svojevrstno zaščito, po drugi strani učinkuje razdiralno in uničujoče. In če se pri Schnitzlerju vse to eksperimentiranje z maskami vsaj za osrednja protagonista konča razmeroma srečno, pa to ne velja za Rilkejevega Malteja, pri katerem obrazna maska povzroči dezintegracijo celotne osebnosti. Medtem ko se mu pomerjanje različnih oblek in kostumov zdi še zabavno in navdihujoče, konfrontacija z obrazno masko sproži izgubo jaza ter občutek popolne nemoči in ohromelosti.

Prav maska sodi med tiste motive, ki še posebej dobro ponazarjajo »probleme, upanja in strahove« (Frenzel, 1974, 44) tistega časa, zato je iskanje vzporednic med funkcijami, ki jih izpolnjuje maska v teh literarnih besedilih, in aktualnim pandemijskim dogajanjem sila nehvaležno in tudi preuranjeno početje, ne glede na to, da zaščitnih obraznih mask marsikdo ne razume le kot nujno zlo, ampak tudi kot izraz zloma osebnosti in individualizma, kot sredstvo na poti do depersonalizacije. Na preučevanje tega, kakšne sledove bo današnja družbena paradigma pustila v literarni in umetniški produkciji, bomo tako morali še nekoliko počakati.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Bibliografija

Primarna literatura

- Bahr, H., *Selbstbildnis*, Berlin 1923. <https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/ks/18-selbstbildnis.pdf> (dostop 3. 6. 2021).
- Büchner, G., Leonce und Lena, *Telegraph für Deutschland*, št. 76–80, maj 1838, str. 602–640.
- Hoffmann, E. T. A., *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*, Stuttgart 1971.
- Rilke, R. M., An Fürstin Marie von Thurn und Taxis (27. Januar 1910), v: *Briefwechsel*, I. Band (ur. Zinn, E.), Zürich 1951, str. 10.
- Rilke, R. M., An Tora Holmström (29. März 1907), v: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907* (ur. Sieber-Rilke, R. in drugi), Leipzig 1930, str. 236.
- Rilke, R. M., *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*, Ljubljana 2006.
- Schnitzler, A., *Sanjska novela*, Ljubljana 2006.

Sekundarna literatura

- Bahtin, M. M., *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*, Ljubljana 2008.
- Becker, S., Der Beginn der Moderne im Roman. Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), v: *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne* (ur. Luserke-Jaqui, M.), Berlin, New York 2008, str. 97–109.
- Brauneck, M., *Europas Theater: 2500 Jahre Geschichte*, Reinbek b. Hamburg 2012.
- Fran: Fran/iskanje/maska (dostop 5. 5. 2021).
- Frenzel, E., *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin 1974.
- Grafenauer, N., Kdo je Malte?, v: *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (Rilke, R. M.), Ljubljana 2006, str. 215–225.
- Hüls, A. M., *Maske und Identität*, Würzburg 2013.
- Kondrič Horvat, V., Dvojna novela, v: *Sanjska novela* (Schnitzler, A.), Ljubljana 2008, str. 105–112.
- Le Rider, J., *Dunajska moderna in kriza identitete*, Ljubljana 2017.
- Matajc, V., Paradoksi modernosti v vseevropskem in lokalnem kontekstu dunajskega centra moderne, v: *Dunajska moderna in kriza identitete* (Le Rider, J.), str. 607–631.
- Mezger, W., Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval, v: *Masken und Maskierungen* (ur. Schäfer, A. in drugi), Wiesbaden 2000, str. 109–136.
- Müller-Seidel, W., Doppelgänger. Arthur Schnitzler und Sigmund Freud, *Literaturkritik.de, Rezensionenforum* 2019. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26005 (dostop: 15. 4. 2021).
- Schorske, C. E., *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, Frankfurt am Main 1992.
- Stangl, W., Dissoziation, *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, 2021. <https://lexikon.stangl.eu/872/dissoziation> (dostop: 15. 4. 2021).
- Zweig, S., *Včerajšnji svet*, Ljubljana 2008.

Irena Samide

Moč maske v literaturi: Arthur Schnitzler in Rainer Maria Rilke

Ključne besede: maska, fin de siècle, Sanjska novela, Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja, identiteta

V navezavi na trenutno pandemijo članek preučuje motiv maske v književnosti ter njegov vpliv na posameznikovo samopodobo in identiteto. Pri obravnavi vprašanja, kakšne funkcije ima maska v literarnih delih, kakšen je njen učinek in kakšno moč ima, članek najprej pregledno oriše novoveško evropsko in zlasti nemško književnost, nato pa se podrobneje posveti simbolnim razsežnostim maske v obdobju dunajske moderne, ki je z raziskavami na področju medicine, nevrologije, psihologije in psihoanalize prinesla tudi nova spoznanja o jazu. Z motivno-tematsko analizo *Sanjske novele* Arthurja Schnitzlerja članek prepoznava ambivalentno vlogo maske v človekovem odkrivanju identitete, z analizo Rilkejevega romana *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* pa vlogo obrazne maske kot simbolnega sprožilca razkroja identitete, se pravi njeno vlogo v reprezentaciji procesa od samozavedanja do samorazkroja.

Irena Samide

The Power of the Mask in Literature: Arthur Schnitzler and Rainer Maria Rilke

Keywords: mask, fin de siècle, *Dream Story*, *Notebooks of Malte Laurids Brigge*, identity

In the context of the current coronavirus pandemic, the paper examines the motif of the mask in literature and its impact on the identity of the individual. In addressing the question of what functions the mask fulfils in literary works, its effects, and what power it has, the paper first gives an overview of modern European and especially German literature. The article then examines the symbolic dimensions of the mask in the period of Viennese modernism. Through a thematic analysis of Arthur Schnitzler's *Dream Novel*, the article identifies the ambivalent role of the mask in the human quest for identity, and through an analysis of Rainer Maria Rilke's novel *Notebooks of Malte Laurids Brigge*, the role of the facemask as a symbolic trigger of the dissolution of identity, i.e., its role in the representation of the process from self-consciousness to self-dissolution.

O avtorici

Irena Samide je izredna profesorica na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Težišča njenega pedagoškega in raziskovalnega dela so nemška književnost 19. in prve polovice 20. stoletja, literarna didaktika, literarna kano-nizacija, nemško-slovenski vzajemni odnosi in zgodovina znanosti.

About the author

Irena Samide is an Associate Professor at the Department for German, Dutch and Swedish at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her research fields are German literature of the 19th and the first half of the 20th centuries, literary canonisation, the didactics of literature, German-Slovenian cultural relations, and history of science.