

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Маријана Л. Саватовић

**ИТАЛИЈАНСКЕ КОМЕДИЈЕ НА
СЦЕНАМА СРТСКОГ НАРОДНОГ
ПОЗОРИШТА У НОВОМ САДУ И
НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У
БЕОГРАДУ ОД ЊИХОВОГ
ОСНИВАЊА ДО
ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Marijana L. Savatović

**ITALIAN COMEDIES ON THE
STAGES OF THE SERBIAN
NATIONAL THEATRE IN NOVI SAD
AND THE NATIONAL THEATRE IN
BELGRADE FROM ESTABLISHMENT
TO THE FIRST WORLD WAR**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ Г. БЕЛГРАДА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Маријана Л. Саватовић

**ИТАЛЬЯНСКИЕ КОМЕДИИ НА
СЦЕНАХ СЕРБСКОГО НАРОДНОГО
ТЕАТРА В Г.НОВИ-САД И
НАРОДНОГО ТЕАТРА В Г.БЕЛГРАД
СО ДНЯ ИХ ОСНОВАНИЯ ДО
ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

докторская диссертация

г. Белград, 2016

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

Проф. др Жељко Ђурић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић, редовни професор, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Душица Тодоровић Лакава, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Датум одбране:

**Италијанске комедије на сценама Српског народног позоришта у
Новом Саду и Народног позоришта у Београду
од њиховог оснивања до Првог светског рата**

Резиме

Прва преведена комедија стигла је пред српску читалачку публику крајем осамнаестог века. Емануил Јанковић определио се за *Терговце (I mercanti)* Карла Голдонија и тиме је одшкринуо врата писцима и делима који су потицали из колевке комедије дел арте. Неколико деценија касније, док су се заљубљеници у театар трудили да са овом уметношћу упознају свој народ, да га за њу заинтересују и приволе да се препусти магији сценског извођења, три дела поменутог писца одиграна су на позорници Театра на Ђумруку. Ова сазнања била су довољна да се наслути како су с временом и неки други италијански комедиографи заинтригирани преводиоце и посрбљиваче, што је инспирисало потрагу за сведочанствима о њиховом животу на позорницама првих српских професионалних театара. Тежња је била да се они сагледају у једном ширем културном и друштвеном контексту и да се утврди са каквим су импресијама гледаоци и критичари напуштала салу након инсценација њихових комедија.

Идеје на којима су ови ансамбли градили своје уметничке темеље почивале су на неговању националног репертоара, али и извођењу значајних писаца из европских књижевности. Велику улогу у избору представа одиграла је и публика, која је, када је реч о страним делима, највише волела шалтиве комаде и чији се укус често разликовао од сензибилитета позоришних критичара. Њихови записи објављивани у дневној штампи и часописима представљају један од највећих ослонаца за писање овога рада, чији циљ није био да се начини само пука реконструкција оног дела репертоара који су чинили аутори из Италије, већ да се, посматрајући друштвене и историјске прилике у којима су театри настајали и живели, сагледа какав је траг једна страна комедиографија оставила у изградњих њихових уметничких путева. Они су проучавани у два временска периода – први

је обухватио деценије од оснивања до краја деветнаестог века, а други сведочи о првих четрнаест година наредног столећа.

Прикупљена грађа, коју су уз новинске рецензије чинили и плакати, документа, фотографије, преводи, али и консултована дела историчара српског театра, указала су на знатне разлике у изборима италијанских комедија за којима су посезали управници и драматурзи ових ансамбала. Док су се у првом изучаваном периоду у Новом Саду изводиле посрбе познатих (Дела Вале, Голдони) и непознатих аутора, а међу њима се нашла као једино преведено дело *Сеоска школа* Рикарда ди Кастелвекја, и београдска публика сусрела се са Голдонијем, али јој је пружена прилика да се упозна и са представницима грађанског и дијалекталног театра. Ферари, Коса, Ђакомети и Галина само су неки од оних који су имали премијеру. Почетком двадесетог века последња двојица стигла су и пред војвођанску публику као једини представници италијанског комичног театра. Иако су се у Београду поједина дела поменутих аутора спорадично репризирала, управа се опредељивала и за нова која су била написана у веристичком маниру и која су понекад добијала и негативне критике. Гледајући Ђакозине, Роветине и Прагине комедије, београдски критичари су се неретко питали шта је то ново што су у њима пружили, док су новосадски тражили одговоре за њихово неизвођење.

Како су одмицале деценије, тако су се разлике у репертоарима све више и више продубљивале, те је било важно упоредо трагати и за њиховим могућим узроцима и објаснити их. Оно што се намеће као прва помисао, јесу другачија интересовања оних који су предводили ансамбле, али она нису била једини фактори који су до таквог несагласја довели. Уочени су још неки могући разлози и о њима ће, такође, бити речи у самом раду. Ради свеобухватније слике која је требало да настане склапањем мозаика названог италијанска комедија у Београду и Војводини, нису изузете ни драме ни опере које су долазиле из исте постојбине. Оне су укратко описане, а закључак је да је и њихово бивствовање на овим сценама оставило значајног трага на образовање уметничког укуса позоришних посленика и гледалаца.

Изучавана тема, будући да раније није била довољно истражена, пружила је и сазнања која су се у почетку тек донекле дала наслутити. Претпоставка је

била да би се у некој од библиотека у којима се истраживање спроводило можда и могао пронаћи понеки рукопис првих превода, али је изненадио њихов не тако мали број. Они се налазе у Архиву Народног позоришта, брижљиво се чувају дуже од једног века и само изузетном љубазношћу запослених у овој институцији, али и сарадника Музеја позоришне уметности Србије, који су управо за потребе овога рада скенирали пронађене текстове, могли су не само да буду коришћени већ и укратко описани, цитирани и кроз фотографије приказани. Представљају право богатство једног времена, а пружају и могућност за додатна научна истраживања.

Када се сагледају преводи и инсценације у новосадском и београдском позоришту, закључује се да су преводиоци умели да направе добар и шаролик избор, а глумци да дух италијанског комичног театра делимично уткају у онај који се надвијао над српским позорницама.

Кључне речи: италијанска комедија, Народно позориште, Српско народно позориште, позоришна критика, посрбе, преводи, рукописи, укус публике

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Италијанска књижевност, српско-италијанске културне везе

УДК:

Italian Comedies on the Stages of the Serbian National Theatre in Novi Sad and the National Theatre in Belgrade: From Establishment to the First World War

Summary

The first translated comedy was introduced to the Serbian readership at the end of the eighteenth century. Emanuil Jankovic staged a Carlo Goldoni play *I mercanti* (*The Merchants*), thus paving the way for other authors and works from the cradle of *comedia del arte*. Several decades later, during which theatre-lovers endeavoured to introduce and popularize the theatre art to the Serbian people, three of Goldoni's many plays were performed at the Theatre Đumruk. These findings lead to the conclusion that over time, the works of other Italian comedy writers must have inspired both the translations and Serbianized versions of their plays. This, in turn, served as inspiration for my research into the stage-life of these plays in the first professional theatres in Serbia. My intention was to put them in a wider cultural and social context of the time and to gain insight into the impressions with which the viewers and critics left theatres.

The theatre ensembles were founded with the notion of nurturing the national repertoire, as well as staging the works of important European playwrights. The taste of the audience played a major role in the selection of works to be staged. As a rule, audiences preferred humorous plays by foreign authors, which was often at odds with the sensibility of theatre critics. The critics' reviews, published in daily newspapers and magazines, are among the most significant sources used in writing this dissertation. My purpose was not to attempt a mere reconstruction of the part of the repertoire that consisted of plays by Italian authors, but to examine the social and historical conditions in which the Serbian theatres emerged and developed, and to gain insight into the influence of the Italian comedy tradition on their artistic development. For the research purposes, the reviews were divided into two historical periods – the first group included the decades since the founding of the theatre until the end of the nineteenth century, and the other one referred to the first fourteen years of the twentieth century.

The collected material, which includes newspaper reviews and posters, documents, photos, translations, and the works of Serbian theatre historians, revealed that there was a substantial difference in the choice of the type of Italian comedy to be

staged. During the first period, the Novi Sad theatre performed the Serbianised plays by both famous (Della Valle, Goldoni) and unknown authors, as well as the only translated play *The Village School* by Riccardo di Castelvechio. On the other hand, the Belgrade audience was introduced to Goldoni, but also had an opportunity to see the works by representative authors of citizen comedy and dialectal drama. Plays by Ferrari, Cossa, Giacometti and Gallina are some of those that premiered at the National Theatre in Belgrade. In the early twentieth century, the plays by Giacometti and Gallina were introduced to audiences in Vojvodina as the sole representatives of Italian comedy. In Belgrade, however, a number of works by the aforementioned playwrights had repeat performances, managers also introduced new ones, written in the veristic style and as such subject to negative criticism on occasion. After seeing comedies by Giacosa, Rovetta and Praga, the Belgrade critics had often challenged their innovations, while the Novi Sad critics demanded answers for their absence in Novi Sad.

As decades went by, the differences in repertoires steadily increased, and it became important to search for possible causes and attempt to explain them. The obvious reason would be the different interests of the ensemble managers, but it is not enough to explain the discord. Other possible reasons were identified and discussed in the dissertation. In order to give a more comprehensive picture of staging the Italian comedy in Belgrade and Vojvodina, I have included both Italian drama and operas in my research. They are, however, only briefly described, but it is beyond doubt that their performances left a significant trace on the cultivation of artistic taste of theatre workers and viewers.

This research yielded more important findings than I could imagine, given that this subject was not sufficiently examined before. My assumption was that I might find a translated manuscript or two in one of the libraries in which I conducted my research, but I was surprised by their not-so-small number. They can be found in the Archives of the National Theatre, carefully stored for over a century, and only through an extraordinary kindness of the employees in this institution, as well as the associates of the Museum of Theatre Art of Serbia, who had scanned the texts for the research purposes, could they be used, briefly described, quoted and photographed. These manuscripts are an invaluable testament of an era, and provide the possibility for further scientific research.

When we consider both the translation and performances in the Novi Sad and Belgrade theatres, we can conclude that the translators knew how to make a good and varied selection, and the actors knew how to incorporate and accurately represent the spirit of the Italian comedy on the Serbian stages.

Keywords: Italian comedy, National Theatre, Serbian National Theatre, theatre review, Serbianised plays, translations, manuscripts, audience taste

Field: Literary Studies

Subject area: Italian Literature, Serbian-Italian cultural ties

UDK:

Садржај

1. Увод.....	1
2. Историјске прилике у Србији и Војводини од 1830. до 1868.	5
3. Позоришне прилике у Срба до 1861.....	9
3.1. Трагови средњовековног позоришта.....	9
3.2. Фолклорни театар.....	10
3.3. Буђење српске културе	11
3.4. Позоришни живот током првих шест деценија 19. века	12
4. Разматрања о развоју комедије у српској и италијанској драмској књижевности	17
4.1. Прве комедије на српском језику	17
4.2. Од средњег века до Голдонија	18
4.3. Комедија у Срба у 19. веку	21
4.4. Увод у италијански театар и комедиографују после Голдонија.....	24
5. Инсценације италијанских комедија у Војводини и Београду током последње четири деценије 19. века	26
5.1. Оснивање Српског народног позоришта и прве године његовог рада	26
5.2. Дела Валеова <i>Опклада</i> – путоказ за промишљања о репертоару	28
5.3. Голдонијеве комедије у српском руху	33
5.4. Оснивање Народног позоришта у Београду	56
5.5. Прва преведена комедија.....	58
5.6. Италијански комедиографи изгубљени у преводу	65
5.7. <i>Марија, кћи пуковније</i> – најкритикованија и најизвођенија	69
5.8. Музика на позорници.....	76
5.9. Реализам потискује романтизам – о репертоару кроз записе савременика	77
5.10. Алесандро Њањати наговештава повратак италијанских комедиографа на београдску позорницу	85
5.11. Паоло Ферари – две премијере	86

5.12. Лео ди Каstellнуово	104
5.13. Комедије у стиховима.....	106
5.14. Бакомети поново на београдској позорници.....	121
5.15. После три деценије нова Голдонијева премијера.....	125
5.16. Једно вече а две премијере	130
5.17. Гвераци и Ровета – две драме на београдској позорници	131
5.18. Ернесто Роси и Густаво Салвини играју за београдску публику	132
5.19. Поглед на репертоар	134
6. Италијански комични театар на позорницама СНП-а и НП-а на почетку 20. века.....	135
6.1. Друштвене и позоришне прилике.....	135
6.2. Бачинто Галина – премијера у Новом Саду и реприза у Београду	140
6.3. Ђузепе Ђакоза – две премијере.....	145
6.4. <i>Мирандолина</i> – последња Голдонијева премијера	159
6.5. <i>Четири жене под једним кровом</i> – премијера у Новом Саду.....	163
6.6. Гостовања уметника из Италије.....	167
6.7. <i>Марија кћи пуковније</i> и даље пред публиком	170
6.8. Три Прагине премијере.....	173
6.9. Ђероламо Ровета поново пред београдском публиком	189
6.10. Разноликост италијанског репертоара	195
6.11. Поглед уназад	198
7. Закључак.....	200
8. Литература:	208
Прилог 1	219
Прилог 2	221
Биографија аутора.....	224

1. Увод

Два најстарија храма српског театарског живота, новосадско Српско народно позориште и београдско Народно позориште, подигнута су шездесетих година деветнаестог века на темељима које су поставили Јоаким Вујић, Атанасије Николић и Никола Ђурковић. Стасавали су у два државама, сусретали се са бројним изазовима и потешкоћама, али су им сличне идеје водиле пружале снагу да не посустану у племенитој и веома значајној мисији коју се пред себе поставили.

Театар је школа у којој се упознаје свет, али се истовремено негују и традиција и племенитост, он је извор на којем људска душа треба да се окрепи оним што је лепо и корисно, показатељ културне освешћености једног народа, али и место на којем се сусрећу различити сензибилитети, емоције, заноси и заједно дишу уметници и гледаоци. У њему се казују истине, али и доживљавају илузије, у њему се оплемењује дух и негују врлине. И када се спознају само неки од разлога колико је он потребан једном народу, постаје јасно зашто су се тако грчевито, снажно, истрајно борили за његово оснивање и очување позоришни прегаоци Новог Сада и Београда.

Једно од најбољих и најплеменитијих оруђа за којим је могло да се посегне у борби за очување националног идентитета била је уметност. Зато су позоришта желела да негују српску драму, али она сама није била довољна да из вечери у вече привлачи гледаоце. Још крајем осамнаестог века јавио се један посебан жанр који је живео готово сто година и који је страна дела преоблачио у српско рухо. Биле су то посрбе које су заузеле веома важно место у историји српске драмске књижевности и театра. Две године пре него што је Емануил Јанковић начинио прво такво дело, подарио је своме народу и први превод једне комедије, а његови наследници наставили су да граде пут драмске, а потом и позоришне уметности. Та прва комедија били су *Терговци* Карла Голдонија, а деценијама касније, када је Српско народно позориште први пут подигло завесе на својој позорници, приказано је комично дело домаћег писца. Да ли због тешког живота или из природне људске потребе за смехом и срећом, овакве представе постале су

омиљене у народу. Били су то само неки од разлога који су инспирисали да се постојање једне друге комедиографије на српским сценама истражи и да се спозна какав је траг она оставила у исписивању историје театра.

Да се управо Српско народно позориште и Народно позориште ставе у средиште истраживања, постоји неколико разлога. Поред тога што је реч о најстаријим театрима у Срба, они су зидани на истим основама које је поставио Јован Ђорђевић и сарађивали су од својих почетака. Увид у литературу која је посвећена домаћој театрологији показао је да се о овој теми није довољно писало, али су се спознали и ваљани разлози да се крене у авантуру која се може означити као живот италијанског комичног театра на београдским и војвођанским позорницама од 1861. до 1914. Он је проучаван и издвојен из свеукупног позоришног, а потом и италијанског драмског репертоара како би се створила једна шира слика о његовом постојању. Да би се она употпунила, заборављени у овом раду нису ни они који су га на својим плећима носили – глумци, редитељи, преводиоци, критичари и гледаоци.



Будући да је реч о једном далеком времену када су заједно стасавале глумачка уметност и критика, с посебном преданошћу приступило се прикупљању свих оних текстова разасртних по новинама и часописима који су на најлепши начин обасјали овај истраживачки пут. Током упознавања са периодом од оснивања СНП-а до краја деветнаестог века, најзначајнији ослонац, када је реч о новосадском театру, били су часописи „Позориште“, „Даница“, „Јавор“, „Матица“, „Стражилово“ и дневни лист „Застава“, док је београдских новина било знатно више. Од највеће помоћи били су текстови објављени у „Вили“, „Видовдану“, „Јединству“, „Отаџбини“, „Виделу“, „Српским новинама“, „Гуслама“, „Малом журналу“ и „Народним новинама“. Када је реч о првих четрнаест година двадесетог столећа, неки од поменутих листова престали су да излазе, али су се појавили нови који су умели да препознају значај позоришне уметности, да наставе да негују његову критику, да дају савете, предлоге, али и да оштро истакну оно што нису сматрали ваљаним. Међу њима су посебно важни „Српски књижевни гласник“, „Позоришни лист“, „Политика“, „Вечерње новости“,

„Браник“, „Београдске новине“ и „Дело“, као и неки од оних који су припадали старој периодици. За њих је писао велики број критичара, а обједињени њихови записи представљају права сведочанства о сензибилитету и укусу публике, умећу глумаца, али и стању у самим ансамблима. Како су одмицале године, тако се и критички дух развијао, а оно што чини посебну снагу рецензије јесте и субјективни доживљај превучен велом објективности који, у зависности од онога у чијим је рукама било перо, приказује одређене карактеристике позоришних представа. Неки од њих писали су само о делу, други су се посвећивали и инсценацији и публици, поједини су дискутовали о значају уврштавања одређеног комада у репертоар, а било је и оних који су умели да са читаоцима о свему томе поделе утиске. Били су то добри разлози да се на њиховим рецепцијама поставе основе овога рада, али они нису били довољни.

Да би се створила права слика о постојању италијанске комедиографије, истраживање је водило и ка прикупљању различите театролошке грађе. Трагало се за плакатима, фотографијама, документима, белешкама, преводима и тако се доспело на она места која су посвећена неговању театарске уметности. Велика љубазност запослених у Архиву и Библиотеци Српског народног позоришта, Музеју позоришне уметности Србије, Архиву Народног позоришта, Позоришном музеју Војводине и Матици српској олакшала је истраживачки задатак и допринела да се пронађе знатан број сведочанстава. Међу њима се свакако најважнијим чине рукописи првих превода који у себи крију и показатеље како су се дела припремала за извођење и какав је био задатак позоришних драматурга. Значајна је била и збирка Славка Кошутића у којој се чува један од најстаријих докумената о настанку новосадског театра, као и разгледница на којој је приказана зграда Дунђерсковог позоришта.

Поред ових основних извора, изостављене нису биле ни монографије посвећене историји српског театра, тако да су консултована, између осталог, и дела Боривоја Стојковића, Миховила Томандла, Петра Марјановића, Ђорђа Малетића и Петра Волка. Да би се образовао и један шири контекст који би употпуниле импресије које су о изучаваним представама имали они који су их у постојбини гледали и да би се донекле спознале сличности и разлике у укусима

двају народа према истој уметности, консултовани су и поједини историчари и критичари италијанског театра.

Сва прикупљена грађа пружала је различите путеве промишљања и могућности за интерпретацију, у којима су се прожимали критички, дескриптивни и компаративни приступ, водило се рачуна да се задржи објективност с обзиром на временску дистанцу и да се не полемише са укусима критике, управе и гледалаца, али да се ипак о њима изнесе мишљење, јер свако време носи другачија интересовања, мада се највећа дела и најзначајнији писци препознају у сваком добу.

Подаци из новина и са плаката сматрани су најпоузданијим, иако су се додатне провере спроводиле и у библиографским и архивским документацијама поменутих установа. Италијанска комедиографија разматрана је у ширем друштвеном, историјском и културолошком контексту, како би се пружила свеобухватнија слика позоришних збивања. Истовремено се трагало за разлозима који су допринели великој разлици у њеној заступљености на београдској и војвођанској позорници, а неколико могућих разрешења ове дилеме уочено је и она су представљена, али и поткрепљена додатним објашњењима.

Да би се ово истраживање градило на правим темељима направљена су и три краћа прегледа – први је представио историјске прилике у Србији и Војводини од 1830. до 1868, други је донео основне црте из позоришног живота Срба пре оснивања професионалних театара, а трећи је приказао развој комедије као драмске врсте у италијанској и српској књижевности – сви они представљају својеврстан пут ка промишљањима о основној теми овога рада.



Обимност прикупљене грађе била је неизмерно драгоцену сагледавању значаја италијанске комедиографије у развоју Српског народног позоришта и Народног позоришта, а које су друштвене и психолошке сукобе разрешавали њени представници, какве су ликове стављали у средиште својих драматуршких инспирација и колико су могли да задовоље укус српског гледаоца, да њега утичу и да пруже инспирацију глумцима, редитељима, критичарима, покушаће да прикаже овај рад.

2. Историјске прилике у Србији и Војводини од 1830. до 1868.

Деветнаести век обележили су бројни догађаји веома значајни за политички и културни живот Срба и северно и јужно од Саве и Дунава. Било је то време буђења националне свести, обнављања српске државе и самим тим непрестане борбе за ослобођење, која се није осликавала само у политици и војним подухватима већ и у неговању културе која представља важан део идентитета једног народа. Било је то време Обреновића и Карађорђевића, Светозара Милетића, али и Вука Караџића, Јоакима Вујића, Јована Ђорђевића, време препорода у српској књижевности која ће кроз пера оних који су уметност стварали оплеменити дух народа.

Живели су Срби у два државама, под управом двеју царевина и оно чему су највише стремили била је слобода територијална и духовна, национална и лична, коначна и вековима ишчекивана. Први су се за њу изборили Срби у Србији, али су они који су предводили народ на путу ка остварењу тог циља падали у искушење да се боре и сами између себе. Значајнији корак ка ослобођењу начињен је 1830, када је Милошу Обреновићу издат берат којим је његовој породици признато наследно кнежевско достојанство.¹ Ипак, Србија је и даље била вазална држава, живот обичног српског сељака мукотрпан, а кнезови противници незадовољни и тиме и њиме побунили су се први пут 1835. Кнез није имао куд и о Сретењу исте године одобрио је устав који није био по вољи ни Турској ни Русији, на коју се он умногоме ослањао. Нов устав довршен је децембра 1838, а кнез је напустио земљу фебруара 1839. и отишао у Земун. Порта је почетком наредне године одобрила да га наследи син Михаило, којем је тада било свега шеснаест година и који је две године касније учинио исто што и његов отац.

Противници Обреновића – уставобранитељи – изабрали су новог кнеза почетком новембра 1842. Био је то син онога о којем су певали и народни певачи

¹ Основни извор за писање овог прегледа била је *Илустрована историја Срба* Владимира Ђоровића.

и песници тога времена, којем је чак и Његош написао посвету назвавши га „оцем Србије“, био је то Александар Карађорђевић, наследник вође Првог српског устанка који је предводио државу до децембра 1858, када је заједно са уставобранитељима морао да уступи власт остарелом, али и даље моћном Милошу Обреновићу.

Током ове три деценије, али и раније, било је оних који су се посветили описмењавању и културном уздицању народа. С једне стране, Вук Караџић се после бројних полемика које је водио са Јованом Хацићем, Јоакимом Вујићем и неким другим ученим људима изборио да *говор простога народа* постане и језик литературе. С друге стране, Јоаким Вујић водио је своју борбу за оснивање позоришта и успео је да у Крагујевцу, кнежевом граду и уз кнежеву дозволу, отвори 1835. врата Књажеско-србског театра, додуше само за позване гледаоце, а три године касније и да Новом Саду подари позориште. Из Војводине је у Крагујевац отишао и Јован Стерија Поповић да би радио као професор у Лицеју, али се истовремено залагао и за оснивање Академије наука. Ипак, основано је 1841. Друштво српске словесности, а Стерија је годину дана касније постао и министар просвете. Нова власт и нови кнез имали су и нову престоницу – Београд, у којем је 1844. отворен Народни музеј, а девет година касније и Народна библиотека.

Пре свих ових изузетно значајних институција културе, у другој царевини у којој су живели Срби и у којој су се непрестано борили за очување и неговање свог националног бића, основана је у Пешти 1826. Матица српска, а 1864. пресељена је у Нови Сад. Био је то највећи српски град у првој половини 19. века, у којем је још 1810. почела да ради Српска велика православна гимназија, а 1824. покренут је књижевни часопис „Србска летопис“, који је с времена на време мењао име, у неким краћим периодима није излазио, али се очувао до данашњих дана као Летопис Матице српске². Идеја Георгија Магарашевића, његовог покретача, али и оних који су се око часописа сабрали, била је да се негује све оно што чини идентитет једног народа – књижевност, језик, историја, фолклор и религија.

² Када је почео да излази, штампан је у Будиму, а његово име промењено је последњи пут 1873.

Срби су у овом периоду били етнички најбројнији у Војводини, због чега су од Царевине Аустрије очекивали и одређене привилегије. Неке од њих, као што је верска аутономија, добијене су раније, а неке друге, попут проглашења Српске Војводине, изборене су 1848. на Мајској скупштини у Карловцима, када је проглашена и патријаршија. Годину дана касније донета је одлука да се формира и засебна покрајина Војводство Србија и Тамишки Банат. Први војвода био је Стеван Шупљикац. Погинуо је исте године и на његово место ступио је сам аустријски цар. Немири који су у Царевини наступили отпочињањем и сузбијањем мађарске револуције, допринели су да до 1859. завладају апсолутизам и германизација којима се руководио Александар Бах, министар унутрашњих послова. Он је већ 1851. забранио да у Војводину долазе часописи из Србије, све је морало да пролази његову цензуру, што је довело до помешаног осећања незадовољства и разочарања које се Војводином ширило. Крај Баховог апсолутизма наступио је када су рат против Аустрије отпочеле Француска и Италија и када је постало јасно да до одређених промена у самој земљи мора доћи. Октобра 1860. одлучено је да ће постојати само један парламент за целу Царевину и да ће његово седиште бити у Бечу. Како тиме нису били задовољни Мађари, било је потребно да им се начини неки уступак, те је бечки двор, децембра исте године, одлучио да укине Војводину. Покушали су Срби да поврате повластице већ наредне године на Благовештенском сабору, али једино шта су успели да сачувају била је црквено-школска аутономија.

Све је то допринело да се снажније настави борба за очување националног идентитета и да Нови Сад не посустане као центар српског политичког и културног живота. Право оружје које је и тада могло да се употреби, била је култура. Управо 1860. почео је да излази још један књижевни часопис – „Даница“, две године касније и „Јавор“, а 1861. основано је Српско народно позориште. Постао је Нови Сад и средиште српског романтизма, у њему су живели и стварали Јован Јовановић Змај, Лаза Костић и зато и не чуди што је прозван Српском Атином. У исто време излазили су и политички листови, а „Српски дневник“ Светозара Милетића и Јована Ђорђевића био је најзначајнији међу њима. Уместо њега 1866. почела је да излази Милетићева „Застава“, али је та година остала упамћена и по оснивању Уједињене омладине српске, покрета који

су чинили млади интелектуалци, међу којима су били и Костић и Милетић. Залагали су се за ослобођење Срба и њихово уједињење и такве идеје убрзо су пренели и у Кнежевину којом је од 1862. управљао Михаило Обреновић, којем се политика тих младих и учених либерала није допадала.

Један од важних тренутака за време владавине кнеза Михаила догодио се 6. априла 1867. када су му свечано предати кључеви Београда, који ће се од тада све више и више културно уздизати. Томе је допринео и долазак Јована Ђорђевића и дела новосадских глумаца, који су мимо сцене добили још једну велику улогу и одиграли је управо 1868. у оснивању Народног позоришта. Време је показало да су театри у Новом Саду и Београду били омиљени у народу, а када је реч о Српском народном позоришту, сматрало се да је његов значај у борби која се уметношћу водила на територији Војводине био највећи.

3. Позоришне прилике у Срба до 1861.

Уколико би се позоришна традиција посматрала и тумачила неодвојиво од драме као књижевног рода, дало би се закључити да су се Срби први пут сусрели са театром тек тридесетих година 18. века, када је Емануил Козачински написао *Траедокомедију*. Она је приказана 15/26. јуна 1734. у Сремским Карловцима и, према мишљењу Петра Марјановића (2005), њоме отпочињу новија драмска књижевност и позориште у Срба. Свакако је немогуће не запитати се а шта је то било у вековима који су претходили, будући да је европски театар имао традицију дужу од два миленијума у тренутку када су Срби почели да преводе, а потом и пишу драмска дела. Незамисливо би било да је на не тако великом европском простору било верских, политичких и културних утицаја, али да је као једина непознаница остала глумачка изведба на позорници. Зато се може наслутити, а увидом у бројна сведочанства и релевантну литературу и закључити, да је театар своју историју почео да исписује знатно пре националне драме.

3.1. Трагови средњовековног позоришта

Назнаке позоришног живота јављају се још у средњем веку када су се, супротно вољи цркве, на територији српских земаља заустављала и представе давала лаичка позоришта из Византије, али и из Италије и неких других западноевропских култура. Као једно од сведочанстава њиховог постојања, историчари српског театра (Стојковић, Марјановић) наводе и списе Теодосија, монаха и биографа Светога Саве, али и Светог Петра Коришког, у чијем је житију управо као врлину истакао то да је светитељ успео да одоли вршњацима који „на игралишта и позоришта исхођени покушаваху да и њега силом са собом поведу“ (Теодосије, према Марјановић 2005: 55). И док су у поменутих земљама настајале и црквена и световна драма и средњовековно позориште развијало, према речима Силвија д'Амика (1972), „изворне особине из којих ће проистећи велик дио модерног казалишта“, у српском народу неговала се и са њиме живела усмена књижевност. Управо она дала је елементе фолклорног театра на чије је постојање крајем 19. века указао и Лаза Костић.

3.2. Фолклорни театар

У *Народном глумовању*, написаном у форми дијалога, Костић жели да покаже поједине „појаве самониклог народног театра, што их изводи прости, неписмени народ, који није никад видио умјетне позорнице ни чуо за глумце вјештаке“ (1889: 358). Док се његов саговорник чуди споју театра и фолклора, наводећи да је први уметност, вештачка творевина, а потоњи природна појава попут муње или кише, те да су они заправо „*contraditio in adjecto*“, аутор казује како је одувек „слутио да у нашем народу мора бити појава самоникле драмске умјетности“, те да му се чини да је његова „клица“ управо у „коледама, краљицама, ладалицама и додолама“ (Исто: 358, 361). Као најстарије народне обичаје, спомиње их и Ђорђе Малетић (1884), али за разлику од Костића претпоставља да се у њима може пронаћи траг религиозних средњовековних представа. Наслућује да су могле постојати под утицајем византијске културе, али будући да о њима нема сачуваних писаних сведочанства, закључује да „морамо преко њих с ћутањем да пређемо“ (Исто: 1).

Обреди који су се у народу изводили од Светог Игњатија до Петровдана, и углавном везивали за послове у пољу, најчешће су имали циљ да подстичу плодност и допринесу заштити и благостању заједнице. Обредне поворке изводиле су их не само уз песму већ и уз музику, говор, глуму, маску и костим и у њима су се преплитали религијски и магијски елементи. Такав синкретизам често је укључивао и лутке, које су имале важну обредну функцију, а према речима Љиљане Пешикан Љуштановић „тешко је недвосмислено одредити где је у овим обредима граница између маске и лутке и да ли је ово разграничење уопште могуће успоставити“ (2000: 44). У *Српском рјечнику* Вук Стефановић Карацић укратко је описао неке од ових обредних поворки, наводећи да су се додоле, краљице, крстоноше и лазарице и даље могле видети у руралним срединама, али и да су прве две поменуте у Војводини свештеници почели да забрањују. Обредна традиција задржала се у народу дуго, а у фрагментима чак и до средине XX века (Исто).

На том дугом путу од средњег века до краја другог миленијума уметнички театар, баш као и култура уопште, пролазио је кроз разне епохе развоја.

Хуманизам и ренесансу, који се јављају у четрнаестовековној Фиренци, карактерисали су снажан отклон од средњовековне доктрине, угледање на античке узоре, те буђење грађанског друштва које у средиште свега уместо Бога ставља човека. Препород који је наступио захватио је и драмску књижевност и театар, одатле се ширио према другим западноевропским културама и Дубровачкој републици, а политичке и друштвене околности спречиле су га да нађе пут до Србије. Од боја на Косову до 1427. српски народ предводио је Стефан Лазаревић. Овај образовани деспот и писац, одрастао на средњовековној хагиографској књижевности и историографским списима, окупио је у манстиру Ресава учене монахе који су преписивали и украшавали рукописне књиге. Читајући његово *Слово љубве*, наслућују се назнаке уметности новог доба које су, баш као и култура уопште, скрајнуте када је Српска деспотовина пала 1459. под турску власт.

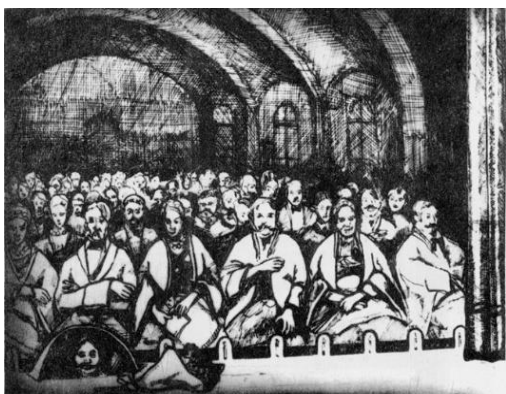
3.3. Буђење српске културе

До обнове српске културе било је потребно да прођу готово два и по века, чему је допринео и сусрет са новом цивилизацијом у којој се један део народа обрео после Велике сеобе 1690. Доласком у Угарску било је неминовно да дође до преплитања утицаја из нове средине и средњовековног наслеђа. Почетком 18. века и даље је било оних који су неговали духовну књижевност (Кипријан Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић...), али су пробужени уметнички дух музе све више водиле ка световној литератури. Истовремено, Срби су се трудили да кроз језик, обичаје и православље очувају своје национално биће и одупру се преласку у римокатоличку веру. У томе им је требала помоћ, те су је неколико пута затражили од Русије, а учитељи који су почели да пристижу, били су заслужни за отварање школа, прихватање рускословенског као књижевног језика, али су народ упознали и са одређеним обичајима. Један од учитеља био је Емануил Козачински, а један од ритуала ношење вертепа. У *Народном глумовању*, додуше само у контексту да о њима неће причати, Лаза Костић (1893) спомиње и црквене драме – католички *Passionsspiel* (представља страдање Христово) и православни *вертеп*. Према објашњењу датом у *Речнику Матице српске реч вертеп* потиче из

црквенословенског језика и има два сродна значења – јаслице које се носе о Божићу од куће до куће на спомен Христовога рођења и представа са сценама у вези с Христовим рођењем (1990: 357). Из вертепске игре настала је и драма коју су изводили ђаци и чинила је део школског позорја који је од *Трагедокомедије* почео да се негује у Сремским Карловцима, а као готово једини вид уметничког театра задржао се до краја века (Марјановић 2005).

Када је реч о Србима који су живели јужно од Саве и Дунава, почетком деветнаестог века отпочело је доба социјалних, културолошких и политичких промена и колективног „буђења“ народа који је чезнуо не само за територијалном већ и духовном слободом. У једном таквом времену отпора турском ропству, али и незадовољства проузрокованог самовољом којом је често спроводио власт кнез Милош Обреновића, неке другачије али важне борбе водили су и Вук Караџић, Јоаким Вујић и неки други учени Срби. Занимљиво је да су они умели да наиђу на потпору код самога кнеза, иако је он био неписмен и није превише марио за књигу, што не значи да су у потпуности делили његове вредности.³

3.4. Позоришни живот током првих шест деценија 19. века



Слика 3.1. Публика Књажеско-србског театра, Музеј позоришне уметности Србије (МПУС)

Благонаклоност коју је кнез осећао према Вујићу омогућила је и отварање првог позоришта у Србији. Било је то 2/15. фебруара 1835. у Крагујевцу, чак двадесет и две године након прве изведбе једне Вујућеве представе у Пешти. Књажеско-србски театар радио је, уз паузу која је трајала неколико месеци, отприлике годину и по дана, а за све то време, према сведочењу Ђорђа Малетића, у представама

³ У чувеном писму које је написао кнезу Милошу Обреновићу 12/24. априла 1832, Вук му је отворено рекао: „[...] с владањем Ваше Светлости нико тамо није задовољан, ама баш *нико*, осим Ваша два сина, а и они да су мало старији, може бити да би били незадовољни као макар ко други [...]“ (2012: 119).

су уживали „само кнез и његови дворници са врло малим бројем других *позваних гостију*“ (1884: 3). О самом репертоару писале су „Новине србске“ које су у Крагујевцу излазиле од 1833. и захваљујући њима сазнаје се да је дружина, коју су чинили углавном ђаци Велике школе и понеки чиновник, током првих дана рада приказала неке од Вујићевих посрба, као и Коцебуовог *Бегунца* у преводу „протоколисте књажеског кабинета Александра Згорице“, а након паузе проузроковане кнежевим одласком у Цариград, изведене су *Паденије Србије у време Св. књаза Лазара у 16 представљенија* и *Востановленије Србије чрез светлог књаза Милоша у 10 дејствија* (Исто: 4–5). Оно што се зна о поменутиим театарским вечерима јесте да је кнез умео да их прекине уколико би му постало досадно, а затим и да затражи да му се отпевају песме које је волео. Будући да је био покровитељ овог позоришта, не чуди што се Јоаким Вујић трудио да му угоди, мада се дâ наслутити да то није било оно о чему је сањао када је у Италији откривао ову уметност и потом улагао све знање које је стекао да на своје сународнике пренесе макар делић љубави и дивљења које је према њој осећао и којој је живот посветио. Била је то његова мисија и, иако делује да је Књажеско-србски театар радио све док је сам Милош Обреновић за њега показивао интересовање, може се рећи да ју је испунио. Пут позоришне чаролије који је својим корацима почео да гради још 1813. у Пешти, када је изведена *Крешталница*, посрбљена драма у три чина немачког писца Аугуста Коцебуа, која је годину дана касније штампана и у којој је и он сам тумачио улогу старог рибара⁴, наставио је у Баји, Сегедину, Араду, Земуну, Темишвару, а пензионисање у Крагујевцу није значило и одмор од театра. Две године касније основао је у Новом Саду Летеће дилетантско позориште, али се са ансамблом разишао већ у јесен 1839.

О Јоакиму Вујићу писали су многи, почев од његових савременика до данашњих дана. Колики је његов значај за позориште, истицали су неки више, неки мало мање, а сва та мишљења донекле се огледају у речима Павла Поповића,

⁴ У предговору је написао имена свих учесника у представи, међу којима су биле и две жене, и тиме их је сачувао од заборава (у Коцебу 1814).

који му је у „Српском књижевном гласнику“⁵, пишући о српској комедији 19. века, посветио неколико чланака:

Он је створио позориште у нас. Створио га је и у Србији и у Војводини. Када је први пут прелазио у Србију, могао је са задовољством гледати како се у Војводини заводе позоришта (Ат. Николић, у Н. Саду, 1826) по угледу на његово; кад је умирао, могао је с још већим задовољством гледати на београдско позориште код *Јелена* као на своје дело. И када се данас помисли на његово играње по Војводини, човеку још чисто важнији изгледа Јоаким и његов рад него што би иначе био [...] Тако исто кад се помисли на његово играње у Србији, човеку изгледа Јоаким симпатичнији него што се на први поглед чини (1902: 359).

Вујић, као што се види и из Поповићевих речи, није био једини који је у то време окупљао заљубљенике у глуму. У Новом Саду, по угледу на традицију из претходног века, ученици, у почетку богослови (током 1823), а од 1825. и гимназијалци, изводили су представе (Томандл 1953). Једну такву дилетантску дружину предводио је и Атанасије Николић. Те 1826. тек је почињао његов позоришни рад, а време је показало да је оставио веома важан траг не само у настанку и развоју српског театра већ и неких других уметности и научних дисциплина. Поред његових, али и комада Стефана Стефановића, Франца Ксавера Старка у преводу Емануила Јанковић и још неких писаца, његова дружина извела је 27. септембра 1826. и мелодраму Пјетра Метастазија, или како то Томандл каже Антонија Метастазија, *Атилије Регул (Attilio Regolo)* или *Овако треба отечество своје љубити*, у режији Мојсеја Игњатовића и преводу професора Петра Јовановића (Исто). О овој представи се ништа детаљније не зна, а као извор Томандлу је послужио текст објављен 1893. у седамнаестом броју „Бранковог кола“. Према доступним подацима дало би се закључити да је то био једини пут да се Метастазијево дело нашло на репертоару неког новосадског ансамбла, а највероватније је да ни у Београду није био извођен. Николић је направио и једну паузу када је реч о позоришту, која је донекле и допринела да до 1838. престану са радом дилетантске дружине у Новом Саду, али их је спорадично било у неким другим војвођанским варошима. Са њим су се 1839. прво сусрели Крагујевчани,

⁵ Издавачка кућа „Мали Немо“ сабрала је све Поповићеве текстове посвећене комедији и објавила их 2001. под насловом *Српска комедија у XIX веку*.

будући да је као професор Лицеја организовао са ђацима представе, а потом и београдска публика у Тетару на Ђумруку чији је био оснивач. Уз њега је био и Јован Стерија Поповић, а његова трагедија *Смрт Стефана Дечанског* отворила је прву сезону овог позоришта. Убрзо су се и бројне његове комедије нашле на репертоару. Када су се глумци Театралног домородног друштва⁶ из Новог Сада прикључили 1842. београдском ансамблу, премијерно су приказана и три дела Карла Голдонија – *Карташ (Il giuocatore)* 14. јануара, *Раскошник (Il prodigo)* 7. маја и *Мензулска меана (L'osteria della posta)* 4. јуна. Превео их је Марко Карамата, а захваљујући подацима Музеја позоришне уметности Србије, зна се да је први комад режирао Атанисије Николић и да је музику начинио Јосиф Шлезингер, да су у другом и трећем наступили Јулијана Штајн, Тома Исаковић и Јован Капдеморт, а уз њих су се по завршетку *Раскошника* публици поклонили и Никола Бадлај, Сава Марковић, Марија Стефановић, Љубомир и Катарина Јовановић. Ове представе нису репризиране и нису се нашле на репертоарима театара који су наредних година и деценија настајали у Новом Саду и Београду.

Крајем августа 1842. политичке промене које су наступиле у Србији одразиле су се и на друштвени и на културни живот. Николићев ансамбл престао је да ради, а гледаоци су чекали пет година да се препусте магији неких нових сценских извођења. Маја 1847. стигла је у Београд глумачка дружина из Панчева коју је предводио Никола С. Ђурковић. Тада је почело да ради Позориште „Код јелена“, а његова врата била су отворена до марта наредне године. Поред тога што је основао ансамбл, Ђурковић је био преводилац и посрбљивач драмских текстова, писац, композитор и глумац, који је истовремено разумео публику и умео да јој приушти управо оно што је волела. Према речима Ђорђа Малетића била је то песма на позорници коју је унео у сваку представу без обзира на драмску врсту и зато не чуди да је „публика врвила у позориште“ (1884: 18). Репертоар је био најбогатији до тада, а чинили су га домаћи писци са својим историјским драмама, трагедијама и комедијама, као и страни попут Коцебуа, Шилера, Молијера и Волтера. Рад Панчевачке добровољне позоришне дружине показује да је направљен још један значајан корак у уметничком развоју и да је

⁶ Настало је од некадашњег Летећег дилетантског позоришта.

Поповић заиста био у праву када је казао да је Јоаким Вујић могао поносан и задовољан напустити овоземаљски живот јер је Београд те 1847. добио добар театар. Он је нажалост био кратког века, а до оснивања сталног ансамбла чекало се још две деценије.

Позориште је у међувремену добило још једног од највећих бораца за своје очување. Био је то Јован Ђорђевић који је 1850. у Сомбору окупио групу дилетаната и основао Друштво српског позоришта. Оно је извело свега девет представа и јануара 1851. престало је да ради. Ђорђевић није одустао пред првом препреком, већ је наставио да трага за могућностима које би народу, без обзира на знање и образовање, пружиле и непресушан извор лепоте и богатства духа, а истовремено и неговања и освешћивања националног бића. Као што ће наредна деценија показати, у томе је успео, и уз подршку неких других заљубеника у театар, подарио је Новом Саду, а потом и Београду сталне ансамбле и поставио темеље на којима су се као два најзначајнија храма драмске и оперске уметности одржали до данашњих дана.

Док су на територији Војводине и Београда гостовале тих година поред српских, и мађарске и немачке дружине, а на њиховим репертоарима забележене Белинијева *Норма (Norma)* и Росинијева комична опера *Севилски берберин (Il barbiere di Siviglia)*, у Београду је основано 1857. и Дилетантско друштво омладине српске (Марјановић 2005). Представе је изводило у Кнежевој пивари, потом и у дворани хотела „Српска круна“, а радило је, уз двогодишњу паузу која је прекинута у јануару 1862, до почетка наредне године. У Београду су почели да се оснивају и позоришни одбори, а жеља за подизањем театарског здања и оснивањем професионалног ансамбла није јењавала. Напротив, као да је постајала све снажнија од времена када је Нови Сад добио Српско народно позориште.

4. Разматрања о развоју комедије у српској и италијанској драмској књижевности

4.1. Прве комедије на српском језику

Крајем осамнаестог века, када је просветитељски дух заокупио и српско друштво и излазио из пера оних који су стварали књижевност, сусреле су се и две културе, једна која је имала дугу позоришну и комедиографску традицију и друга у којој је комедија тек тражила пут и узор. Из европских литература богатих драмским стваралаштвом изабран је Карло Голдони. Определио се за њега Емануил Јанковић и српској читалачкој публици подарио је први превод једног драмског дела и уједно и прву штампану комедију. Објављени су *Терговци* 1787. у Лајпцигу, и то на српском језику, што и не чуди будући да је Јанковић желео својим сународницима да покаже како комедије не само да нису штетне по људски морал већ у њима има и „полезних сцена“ и призора из свакодневног живота (у Голдони 1787). Сматрао је да би већи број оваквих књига био користан и младим момцима који недељу и празнике проводе бескорисно скитајући, те је ради тога желео више да преводи. Две године касније представио је своме народу Јохана Јакоба Енгела. Да би његовог *Благородног сина* приближио публици, начинио је одређене измене, а радњу је сместио у Банат. Тако је 1789. рођена посрба која се на српским позорницама задржала до краја 19. века. Марта Фрајнд сматра да је њена појава „важна карика у рецепцији стране драме у нас“, а време је показало да су се највише посрбљивале комедије и да су биле радо игране и гледане (1978: 565). Управо су оне чиниле окосницу репертоара поменутих позоришних дружина прве половине 19. века, али су их често изводили и ансамбли СНП-а и НП-а.

Доситеј Обрадовић, у чијем су раду испреплетани елементи рационализма и сентиментализма, превео је *Дамона или истинито пријатељство у искушенију љубови*, шаљиву игру у једном чину Готхолда Ефраима Лесинга, једног од најзначајнијих европских просветитеља. Објавио ју је у 1793. у *Собранију*, изневши и мисли о самој комедији коју је сматрао веселим текстом

чији је „прави циљ 'чрез игру и шалу к ... добродетељи наставленије давати“ (Поповић 1938: 62).

У духу времена у којем су радили, родоначелник српског просветитељства и Емануил Јанковић имали су готово истоветно мишљење о комедији. Сматрали су је игром која кроз шалу и смех пружа поуку. Освртом на векове, па и миленијуме који су овом културном покрету претходили, запажа се да овакво схватање комедије колико год било у складу са „светлошћу“ која треба да обасја човеково срце и душу, толико није представљало искључиво особеност осамнаестог века. У таквом поимању ове драмске врсте препознају се идеје још из Хорацијеве поетике и његовог схватања песничке уметности. Поред бројних мисли и савета како би требало начинити једно уметничко дело, уз инсистирање на значају целине и склада, у 343. и 344. стиху *Посланице Пизонима* исказао је оно што ће се вековима касније развијати и у поетикама ренесансе и класицизма: „Гласове однеће све ко са корисним помеша слатко | онај ко зна да нам пружи и понеки савет уз радост“ (у Milosavljević 1991: 61).

Пре Хорација, о песништву је писао и Аристотел. Његови записи о комедији сачувани су фрагментарно, само у уводном делу списа *О песничкој уметности*. Ипак, и тих неколико редова омогућују читаоцу да се упозна са његовим виђењем ове драмске врсте коју је окарактерисао као „подражавање нижих карактера, али не у пуном обиму онога што је рђаво, него онога што је ружно, а смешно је само део тога“ (1955: 11). Већ у његовим мислима можемо запазити ту поучно-забавну особеност која ће кроз векове мењати нијансе, али ће дуго остати присутна као једна од главних одлика комедије.

4.2. Од средњег века до Голдонија

Средњи век, иако период доминантног религиозног позоришта, није био у потпуности лишен комичних игара. Д'Амиго је указао на то да су поред свих одупирања грађанских и црквених власти, продирали елементи „буфонског, гротескног или чак разузданог казалишта“ у црквену драму, док је и најпростији комички театар покушавао себе етички да оправда (1972: 95).

Завршетком средњег века долази до великих промена у начину размишљања, живљења и спознавања себе самога, што се умногоме одразило и на само поимање уметности. Ново доба открило је и оно старо, античко у којем је нашло и инспирацију. Читања и промишљања књижевности и филозофије насталих у последњим вековима претходне ере дубоко су укоренења у хуманистичкој и ренесансној култури грађанске Италије четрнаестог, петнаестог и шеснаестог века. Препород који је захватио све поре италијанске културе изнедрио је и нов тетар, а комедији дао Лудовика Ариоста, Николоа Макијавелија и Пјетра Аретина и, како каже Д'Амико, утицао на судбину осталих европских театара „који од њега научише: 1) класичку предају и уопће дух ренесансе; 2) глумачку умјетност; 3) модерну сценографију; 4) архитектуру модерног казалишта“ (1972: 116). Крајем Чинквечента, као реакција на комедију коју су стварали књижевници, јавила се комедија глумаца и импровизације – комедија дел арте која ће, баш као и она ерудитна, имати утицаја на развој ове драмске врсте у неким другим европским земљама. Тако ће Шпанија изнедрити Лопеа де Руеду, Мигела де Сервантеса, Лопеа де Вегу, Енглеска Вилијема Шекспира, а француски класицизам Пјера Корнеја, Молијера и Жана Расина. Док су се њихови комади играли, а лакрдијаше и путујуће дилетантске дружине замењивали глумци, па и сам Шекспир, баш као и Де Руеда, беше један од њих, Србија је била под влашћу Османског царства, што је свакако успоравало развој њене културе.

У осамнаестом веку италијанска комедија добила је много – пре свих Карла Голдонија. Његово пребогато стваралаштво донело је не само радост публици, испуњене позоришне дворане већ и, како је сам у *Меомоарима* (*Mémoires*) казао, реформу комедије дел арте. До ње је дошло постепено, а у своја дела није уткао само дар за писање већ и добро књижевно образовање, будући да је читао и Плаута, Теренција, Аристофана, Макијавелија, Чикоњинија, који му је био најдражи комедиограф, нешто касније и Молијера, за којег је сматрао да му је „припала част да оплемени комичну сцену и да је учини корисном извргавајући смијешне мане и пороке руглу и кажњавајући их“ (1971: 41). Заправо, тежио је да италијански писци „пишу честите и пристојне комедије и да романескне садржаје замијене карактерима које ће црпсти из природе“ (Исто). То окретање *природи*, као једна од одлика његовог комедиографског стила, заправо је значило

сагледавање стварних људи који су водили један обичан, свакодневан живот, а опет је у нечему тако познатом и блиском публици требало пронаћи, а потом и истаћи оно што би је привукло у позоришну салу. У непрестаном истраживању стварности и театра Голдони је црпео теме, идеје, покушавао је донекле и да успостави баланс међу њима, али ипак та равнотежа није представљала коначан циљ. Две *књиге*, како их је сам окарактерисао – свет и позориште, које се према речима Сира Феронеа приказују и као два *учитеља*, биле су разлог због којег му је драже било да својим радом доведе до *реформе* „него до неке нове поетике“ (Ferrone 2011: 26).

Зашто је жудео за *реформом*? Објаснио је и сам на неколико места.⁷ Поред тога што је сматрао да треба написати цео текст, а не неки предлојак који ће послужити за импровизацију, и што је веровао да дело треба да буде у складу са природом и да и буде корисно и шаљиво, четири маске⁸ комедије дел арте желео је да реформише јер је веровао да оне штете глумцу, којег спутавају да и изразом лица дочара емоцију коју његов лик носи, а истовремено ускраћују гледаоца за потпуно ураћање у суштину комада и душу свих ликова. Многи су се његовој замисли супротставили, сматравши да жели да раскине са традицијом и да је „недостојно једног Талијана да задаје ударац оној врсти театра којом се Италија прославила“ (Goldoni 1971: 293). Зато је био приморан да им угоди написавши и неке импровизоване комедије, задржавајући и понеке маске, али је касније успео у замисли коју је пред себе поставио. Један од најизраженијих Голдонијевих опонената био је гроф Карло Гоци, којег никако нису одушевљавале комедије са елементима грађанског живота. На Голдонијеву реформу одговорио је тако што је у своје бајке унео маске из комедије дел арте (D’Amico 1972). Поред њих, италијанску комедију Голдонијевог доба обогатила су и нека друга имена, попут Антонија Пјаце.

⁷ У првој књизи комедија које је објавио венецијански издавач Бетинели, потом у комедији *Комично позориште (Il teatro comico)* и у *Мемоарима*.

⁸ Двојица старца и двојица слугу јесу основне четири маске.

4.3. Комедија у Срба у 19. веку

Када је реч о српској комедији, осамнаести век у наслеђе није оставио много – неколико превода и посрба – али је учинио нешто веома важно – пружио је читалачкој публици прилику да се одмах упозна са великим писцима. „Да оставимо Енгела који такође није био неважан писац“, казаће Павле Поповић, „кад наша преводна комедија почиње с Лесингом и Голдонијем, може се рећи да је добро почело“ (1902: 199–200). Сличног мишљења био је и Ерос Секви. Иако је сматрао да су *Терговци* једно од најнеуспелијих Голдонијевих дела у којима се писац прилагодио темама и укусима блиским неиталијанским театрима, нагласио је да су они били од „историјске важности у васкрслој српској књижевности“, али и да се за њих Јанковић определио због наглашене поучности (1962: 167). Будући да су ова дела одшкринула врата драмској врсти која ће уз драму из националне историје с временом постати омиљена међу позоришном публиком, може се закључити да су обојица била у праву.

Почетком наредног века није се ипак наставило истим путем када је реч о уметничкој снази и важности писаца и дела који су превођени. Већа пажња уместо њима поклоњена је постављању темеља једне друге уметности, нераскидиво повезане са драмским текстовима који више нису били намењени искључиво читалачкој публици. Та уметност био је театар који је својом магијом очарао Јоакима Вујића док је у Трсту, Венецији, Фиренци и Риму уживао у драмама и операма. У њему је видео духовног и моралног учитеља који „истински живи васпитавајући и јачајући 'животни елан' [...] гледаоца“ (Мисаиловић 2008:50). Учио је Јоаким Вујић стране језике, много је путовао, преводио, посрбљивао, писао и, како каже Павле Поповић, „целог века је на позориште и комедију мислио [...] своје комаде и штампао и представљао, сам скупљао позоришне дружине [...] сам играо у њима“ (1902: 201). Ипак, није превео ниједну италијанску комедију, али јесте преводио са италијанског и то прозна дела Ђулиа Чезара Крочеа⁹, те роман *Излишнаја љубов Ирине и Филандра* (*Il vero amore, ossia*

⁹ *Остроумнаја домишленија Бертолда једног мудрог и хитроумног сељанина, кој по многима и чуднима прикљученијама, која му се догодила, најпосле чрез свој редниј и остриј разум постане дворјанином и краљевим совјетником у краљевој палати* (*Le sottilissime astutie di Bertoldo*), те наставке *Радностне и увеселителне лакрдије Бертолдина, сина остроумнаго и хитромисленаго*

la storia amorosa d'Irene e Filandro) Антонија Пјаце, који је одштампан управо на дан његове смрти. Пјаца је био и драмски писац, тако да је занимљиво да се није определио за неку од његових комедија. О овом роману казао је Ђамбатиста Маркези да је „страствен и плачљив“ (1902: 192). Међу двадесет и седам позоришних комада била су и она Аугуста Коцебуа, познатог немачког писца и Вујићевог савременика, чија ће се дела већ у другој половини 19. века спорадично изводити. Не може се Вујићу замерити што није преводио Голдонија, Молијера, Шекспира иако је говорио италијански, француски, енглески, јер је за културу свога народа учинио толико да су га с правом прозвали оцем српског театра.

И док су дилетантске дружине приказивале преведене или посрбљене комаде, на позоришну и књижевну сцену почели су да ступају и српски комедиографи. Прва комедија објављена је 1829. Били су то *Пријатељи* Лазара Лазаревића старијег¹⁰, штампани у првом броју будимског књижевног алманаха „Цвеће“.

Ако се зачетак комедиографије у Срба може препознати у Јанковићевом преводу Голдонијевих *Терговаца*, онда су 1829. и 1830, када је објављена једночинка *Лажа и паралажа* Јована Стерије Поповића, године које су означиле почетак домаће ауторске комедије. Будући да је Лазаревић написао само једно комично дело, а да је Стерија одмах почео да пише комедије карактера и да је за њим остала богата књижевна заоставштина, не чуди што се, међу историчарима и теоретичарима српске књижевности, управо он сматра родоначелником ове драмске врсте. Као један од представника српског класицизма и као веома ерудитан стваралац, Јован Стерија Поповић остао је доследан особеностима овог књижевно-уметничког правца и сматрао је да смех није крајњи циљ комедије, већ да се кроз исмевање одређених карактера стиже до спознаје онога што је лоше, те до саме поуке. Галерија његових ликова обојена је најразличитијим типовима људи, а сматрао је Павић (1991) да су у његовом стваралаштву заступљени сви они које спомиње Боало, а које је Стерија ипак употпунио – од девојака које

Бертолда, са хитроумним изреченијами Марколфе (Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino) и *Увеселителне басне Какасена, сина глупог Бертолдина раздјеление на разговоре и преповједке седржаваче множества остроумни изреченија, прерјеканија, отвјета и хитромисленија Марколфе (Novella di Cacasenno, figliuolo del semplice Bertoldino)*, и то у три године – 1807, 1808. и 1809. (Томандл: 1953).

¹⁰ Потписао се псеудонимом А. Б. В.

читају романтичне романе, тврдице, покондирених жена и мушкараца, цандрљивог мужа до лажних родољубаца и многих других. Указао је на многе људске слабости, а међу њима била је и она која се тицала језика којим су говорили. Таквим драматуршким поступком показао је и посредно и непосредно шта мисли о употреби славјаносербског језика, а то је био довољан разлог да дође до сукоба мишљења и неразумевања између њега и Јоакима Вујића. Стерија је сматрао позориште леком „за болести моралне“, чија је „целъ наука и исправленије“ (2001: 101–102). Поред комедија карактера, које су најбројније, и комедија нарави, у његовом опусу има и неколико шаљивих игара.

Последња Стеријина комедија одштампана је 1853, три године пре његове смрти. До појаве другог од тројице¹¹ најзначајнијих српских комедиографа 19. века чекало се осамнаест година. Први комад Косте Трифковића изведен је 21. марта 1871. у СНП-у, уз музику Аксентија Максимовића. За разлику од Стерије, није писао комедије карактера, већ се определио за „лакшу“ врсту чији се заплети базирају на интригама, а посветио се и посрбљивању страних комада. О драматуршким поступцима на којима се темељила његова комика говорио је и Бранислав Нушић, којем су управо Трифковићева дела приказала театар у другачијем светлу: „Зар је довољан мали неспоразум [...] па да се из тога сићушног ткива гради позориште? То вече гледао сам први пут Косту Трифковића. То вече ми се указало откровење: да је живот, обичан живот, позориште“ (у Деретић 2007: 768). И управо се и он определио да пише комедије којима није циљ да поуче већ да насмеју и забаве како публику тако и читаоце. Сматрао је да сврха хумора није васпитање народа, али да писац ипак утиче на васпитање износећи у смешном облику људске слабости. О себи је говорио као о хумористи, а не сатиричару, који воли људе са „свима њиховим слабостима“ и зато његов „смех није горак, није жучан, није отрован“ (Нушић 2013: 160). Писао је углавном комедије нарави, али је у историји српског театра уз његово име забележено и да је био управник Српског народног позоришта и управник и драматург Народног позоришта, уредник „Позоришног листа“, те министар просвете. Прво дело написао је са деветнаест година – *Народног посланика*,

¹¹ Нушић је сам за себе рекао да је трећи комедиограф после Стерије и Трифковића (2013).

изведеног тринаест година касније у Народном позоришту. Прву премијеру имао је у истом театру 30. марта 1889, када је приказана *Протекција* у режији Ђуре Рајковића. То, међутим, није било све када је реч о српској комедији деветнаестог века. И неки други писци и прерађивачи опробали су се у овом жанру, попут Марка Карамате који је преводио Голдонија и написао *Дон Пједра* или Милована Глишића, једног од најзначајних писаца српског реализма који је био и зачетник сеоске комедије. Написао је само две – *Подвалу* и *Два цванцика*, а изведене су први пут 1883. у Народном позоришту.

4.4. Увод у италијански театар и комедиографују после Голдонија

Италијански комични театар 19. века отпочео је угледањем на Голдонија, а међу његовим представницима истакао се и Ђовани Жиро за којег Костети каже да се „уписао златним словима у историју италијанског позоришта, будући да је један од малобројних комедиографа који за собом нису оставили марионете, већ живе душе“¹² (1901: 31). Такође, приметан је и утицај француског водвиља, а поједине дружине опредељивале су се за превођење и извођење француских комада на уштрб италијанских. Оно што јесте обележило италијански романтизам била је опера. Ђоакино Росини, Винченцо Белини, Гаetano Доницети, а потом и Ђузепе Верди пронели су широм Европе славу мелодраме, чија је снага непрестано расла и одушевљавала публику. Та сједињеност музике и речитатива, сценског покрета, иако често извештаченог, уроњеног у сценографију, та грандиозност једног оперског извођења преносиле су на гледаоце снажне емоције музичког театра. Неко би, попут Милорада П. Шапчанина (1872), казао да је у Италији драма била на много нижем нивоу од опере, и не би у потпуности био у криву, али никако не треба сметнути с ума да је Италија тада имала и сјајне глумце и одличне драмске писце чија су дела нашла пут и до европских позорница. Највећи успех и највише реприза у првој половини 19. века имала је у својој домовини Пеликова *Франческа из Риминија* (*Francesca da Rimini*), а у другој Ђакометијева *Грађанска смрт* (*La morte civile*) и Фераријев комад *Голдони*

¹² “Il nome di Giovanni Giraud va scritto a caratteri d’oro nella storia del teatro italiano, però che egli sia di quei pochissimi commediografi che lasciano dietro di sè, non fantocci di stoppa, ma anime vive [...]”

и његових шеснаест нових комедија (*Goldoni e le sue sedici commedie nuove*). Управо последња двојица, као и Пјетро Коса и Рикардо ди Кастелвекјо јесу међу најзначајнијим представицима романтичарског грађанског театра, којима ће се придружити и они чија дела одишу веризмом – Ђовани Верга, Ђузепе Ђакоза, Акиле Торели, Марко Прага, Ђероламо Ровета, Карло Бертолаци, те они који су обележили дијалектално позориште попут Ђачинта Галине и Виторија Берсеција. Последњих година деветнаестог и почетком двадесетог века на позорницу ће ступити Енрико Бути, Роберто Брако и Габријеле Д'Анунцио. Снази њихових



Слика 4.1. Елеонора Дузе, МПУС

драмских текстова доприносио је глумачки израз оних који су их публици приказивали и за које се чак и у српској штампи писало као о најбољим глумцима „који по целом и старом и новом свету проносе славу талијанске глумачке и певачке уметности“ (Аноним 1899а: 9). Били су то Ернесто Роси, Томазо и Густаво Салвини, Аделаиде Ристори, Ермете Цакони, Ермете Новели, Елеонора Дузе и Тина ди Лоренцо.

Неки од ових писаца заинтригирали су довољно српске преводиоце и надахнули домаће глумце

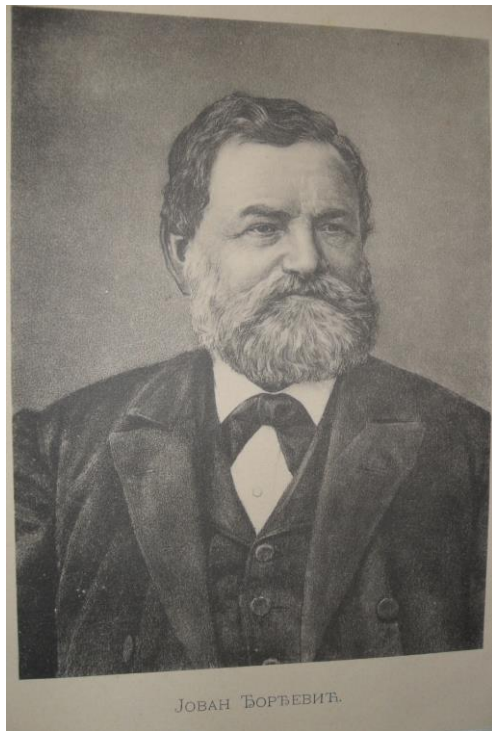
да на своју и на радост публике заиграју у њиховим комадима. Иако су у периоду од 1861. до 1914. најзаступљенији били француски комедиографи, постоји довољно разлога да се пажња посвети животу италијанске комедије на сценама двају најстаријих српских професионалних театара. Колики је смех, пажњу, аплауз и задовољство управо она изазвала међу војвођанском и београдском публиком у бурном времену борбе за ослобођењем од туђинске власти, стасавања грађанског друштва, препорода у култури и тежње за неговањем националног идентитета, биће речи у поглављима која следе.

5. Инсценације италијанских комедија у Војводини и Београду током последње четири деценије 19. века

5.1. Оснивање Српског народног позоришта и прве године његовог рада

„Крајње је већ време било, да се и код нас што за позориште радити почне, као што се код свију свестнији и изображенији народа већ одавно радити почело и још једнако ради“, написано је у молби¹³ коју су 1865. Сабору упутили чланови Српске читаонице и Друштва за СНП. И управо је тако и било. Нови Сад је 16/28. јула 1861. постао центар позоришног живота војвођанских Срба. Тога дана основан је најстарији српски професионални театар који ће постати и један од стожера културе, посебно на територији Царевине Аустрије. Српско народно позориште, од милоште у народу прозвано Мезимче, публици се први пут представило домаћом комедијом – Лазаревићевим *Пријатељима*, а током првих месеци рада неговало је углавном драмске текстове српских писаца. Настао у туђој држави, СНП није могао да рачуна на њену потпору, већ се ослањао на помоћ богатијих добротвора, приложника из народа и приходе од продаје карата. Народ, који је такође осећао да је Мезимче прави предводник и ослонац у неговању националног бића, с особитом радошћу одлазио је на представе које су се у Новом Саду првих година приказивале у кафани „Код сунца“, потом у кафани „Код краљице Јелисавете“, а лети у арени „Код зеленог венца“. Театарску магију није ускратило ни онима који су живели по варошима и сеоцима широм Бачке, Баната, Барање и Срема, већ је по пет-шест месеци проводило на пропутовањима и дружењима са публиком која га је с радошћу дочекивала.

¹³ Овај документ се чува у приватној збирци Славка Кошутића, новосадског колекционара и аутора двеју књига о Новом Саду и једне о Војводини.



Слика 5.1. Јован Ђорђевић, Рукописно одељење Матице српске (РОМС)

Један од оних позоришних трудбеника који су највеће напоре уложили у оснивање Српског народног позоришта био је Јован Ђорђевић. У години оснивања и оној која јој је претходила објавио је пет текстова у којима је образложио разлоге постојања једног оваквог извора националне културе са којег би се окрепила и душа обичног српског човека. Овај заљубљеник у позориште постао је и први Мезимчетов управник, цењен и вољен међу онима које је предводио, усмеравао, саветовао, о којима се бринуо, а које је седам година касније препустио Антонију Хацићу јер је желео да љубав према театру прошири и у

друге крајеве. Тако се, са неколицином новосадских глумаца, обрео у Београду и наставио да „зида“ Талијин храм постављајући га на сигурније темеље који су се, баш као и новосадски, очували до данашњих дана.

О очувању новосадског ансамбла старало се Друштво за СНП које је основано на скупштини Српске читаонице 29. и 30. маја 1862, али је дозволу за рад чекало до 1865. Исте године чланови Читаонице и Друштва обратили су се Сабору тражећи помоћ, али и образлажући важност постојања једног оваквог културног амбијента, те циљеве који су пред њега постављени. Један од главних покретача била је „велика опасност, која народном бићу нашем од навале и заразе туђе, а особито западне културе из дана у дан све већма и већма прети“, и која „долази до нас небројеним каналима“, међу којима потписници¹⁴ овог документа истичу туђинска позоришта, чији је утицај у недостатку домаћих био „већином штетан и шкодљив, јер нас је отуђивао од наше народности и језика“ (Молба Сабору 1865: 2–3). Зато је и настало народно Мезимче, неговатељ језика, културе,

¹⁴ Било их је тридесеторица, а међу њима и Јован Ђорђевић и Стефан Брановачки, први начелник Друштва, а од 1867. и председник Матице српске.

чинова и деца плаћали педесет процената од њиховог износа; након италијанског комада требало је да буде приказан *Помодар*, Молијерова весела игра у две радње коју је приредио Јован Ристић и да обе изведбе не трају дуже од два сата; управа је водила рачуна и о временским приликама, па је у случају непогода планирано било да се публика окупи у дворани „Код краљице Јелисавете“, што само указује на то колико ју је било важно обрадовати и не отказивати представе.

Рукопис ове посрбе коју је начинио Ђорђе Максимовић нажалост није сачуван, те су једине познате измене оне које се тичу имена ликова – Алберта, Каролину, Фабриција, Агатонеа, Филинта, Колу заменили су Јован, Јелица, Теша, Клепетушевић, Лепковић и Никола. Занимљивија је симболика која се препознаје у појединим презименима – Адвокат је у оригиналу Фурби¹⁵ а у посрби Гуљановић, Доктор Панчапјена¹⁶ постао је Брбљановић. Да је то у складу са његовим ликом, лепо илуструју и реплике Маркиза од Валкјезе који у седмој сцени никако од њега не може да дође до речи.¹⁷ Изостала је, наравно, и титула. Маркиз је у српској верзији Господин Мирић, а његов карактер управо је презименом и дочаран – пристао је да руку своје кћери да Јовану уколико овај успе да га наљути. Овакво брижљиво бирање имена сугерише да је Ђорђе Максимовић вероватно и самом тексту, који у оригиналу има двадесетак штампаних страна, приступио са једнаком пажњом.

Записано је у „Даници“ да је овај комад „особито забављао многобројну публику“, чему је засигурно допринело и то што су чланови ансамбла, Никола Зорић, Марија и Никола Недељковић, Димитрије Коларовић, Димитрије Ружић, Коста Хацић, Алекса Савић, Ђорђе Вучетић и Тодор Марковић „добро свршили свој задатак“, али је рецензент ипак саветовао Вучетића „да се боље ода на студију грубих и лукавих крчмара“ (Аноним 1862а: 315–316). Поводом ове премијере у „Јавору“ је објављен текст у помало другачијем тону, који приликом првог читања делује као кратка импресија гледаоца који је силом прилика морао

¹⁵ *Furbo* на италијанском значи *лукав*.

¹⁶ *Panciariena*, од *pancia* – *стомак* и *riena* – *пун*.

¹⁷ “Oh sì, dice bene, sediamo. (Forse così mi lascerà parlare) / Ох да, добро кажете, седимо. (Можда ће ме тако пустити да говорим) [...] Prima di tastarmi, le chieggo per sommo favore di ascoltarmi. / Пре него што ми опипате пулс, најлепше вас молим да ме саслушате. [...] Ma se aveste la bontà di sentirmi almeno per un secondo. / Али кад бисте били добри да ме саслушате само на тренутак” (1870: 12–13).

да преприча радњу и напише нешто о ономе што је видео, а заправо је много више од тога: „[...] При оваквим лакрдијама не можемо кас'ти да се човек не насмеје, ал морамо признати да још више пута уздане за каквом врсном, ако не може бити оригиналном, а оно бар преведеном драмом“ (Аноним 1862б: 160). Ове мисли указују да је већ после годину дана Мезимчетовог рада било и оних стручнијих гледалаца чији сензибилитет комика оваквих комада није могла да задовољи, тим пре што су их красили лакоћа радње и изостанак правог заплета. Аутор овога текста могао је под „врсном“ подразумевати историјску драму, комад из народног живота, трагедију, али и праву комедију. Будући да није живела у земљи свога народа, војвођанска публика је, особито током првих година рада СНП-а, веома волела комаде са темом из националне историје и митологије, а када је реч о страним писцима, најрадије је гледала комична дела – шале, веселе игре, комедије, а напослетку и лакрдије. У времену када се изводила *Опклада*, лакрдијом су се називала и понека дела која то суштински нису била јер се, баш као ни ова једночинка, нису заснивала на толико грубим шалама. Дела Вале је свој комад окарактерисао жанровски као фарсу, што би читаоцу сугерисало да ће наићи управо на лакрдијашку, подругљиву и неизрезбарену комику, али толике бруталности нема. Оно што се јавља јесте брза смена комичних дијалога, помало иритантних, али не грубих нити увредљивих, у које саговорници уплићу Маркиза од Валкјезе не би ли га до беса довели и помогли пријатељу да добије опкладу. И сам писац је у разматрањима о италијанском театру свога времена писао о фарси и управо онако како ју је дефинисао, тако је и градио ово своје дело: „Радња фарсе се одвија око једног ситног и шаљивог догађаја чији развој за собом повлачи низ спонтаних и неопходних досетки“¹⁸. Истакао је да она „доноси мало славе и недовољно новца“¹⁹, те да се од француског водвиља не разликује само по хумору који није једнак међу Италијанима и Французима, већ и по томе што је, како он каже „водвиљ чедо уметности, а фарса природе“²⁰ (1856: 16).

Првих година настанка и развоја српске позоришне критике, готово да се и није писало са књижевнотеоријског аспекта о разлици између фарсе, водвиља и

¹⁸ “La Farsa si aggira intorno ad un solo fattarello giocoso, di cui lo stesso svolgimento importi serie di spontanee e necessarie lepidezze.”

¹⁹ “Frutta poca gloria e scarso guadagno [...]”

²⁰ “[...] il Vaudeville sia figlio dell’arte e la Farsa della natura.”

комедије, нити су се они толико жанровски конкретизовали колико се примећивало да онај ко је поседовао истанчанији дух и укус препознаје разлику у уметничкој снази коју су пружали. Стога се, када је било прилике, и указивало на онај софистициранији степен комичности, донекле и поучности, који су пружале праве комедије, не само карактера и нарави већ и интриге. Таква истанчаност укуса када је реч о „шљивим“ комадима често је доводила до несагласја међу онима који су на представе одлазили зарад лепо проведене вечери и оних који су о позоришту више знали, од њега више очекивали и неретко о њему извештавали. Критички став, а не само пуко подилажење глумцима и управи, присутни већ на самом почетку рада новосадског ансамбла, сугеришу да је и рецензија била на добром путу свога развоја. Ово није усамљен пример и није једини комад који је потакнуо овакву врсту критике. „Јавор“ је био часопис за културу који је покренуо и уређивао Јован Јовановић Змај, тако да не изненађује то што је имао сараднике оштрог и ока и пера. Колико је критика заиста била објективна и какав је имала утицај на позоришне раднике и гледаоце, покушаће да расветли и наставак овог рада.

После једне од првих реприза, 23. септембра 1862, када је изведена заједно са Коцебуовом *Љубоморном женом*, непотписани аутор укратко је са читаоцима овог часописа поделио утисак са којим је напустио позоришну салу: „Оба комада представљање ни боље ни горе од обичног“, али је похвалио напредак у игри Марије Недељковић, „која је сада много одрешенија и слободнија него из почетка што је било“ (Аноним 1862в: 216). На гостовању у Осијеку, 12. маја 1863, приказане су *Опклада* и *Жена што кроз прозор скаче*²¹. Како сведочи „Даница“, „оба су комада добро одиграна, публика се весела и задовољна кући вратила“ (Аноним 1863а: 301). Три месеца касније, ансамбл Српског народног позоришта и даље је био на гостовању. Овога пута су у Темишвару гледаоци могли да уживају у трима делима, а глумици која је наступила у Дела Валеовој једночинки и учесницама у осталим представама препоручено је „да боље науче улоге“ (Аноним 1863б: 445). Почетком нове сезоне изведена је 29. септембра у Кикинди, потом 26. октобра у Сомбору, а после осмомесечног пропутовања вратила се дружина крајем децембра у Нови Сад, где је 4. јануара 1864. публици подарила

²¹ Аутори су Ежен Скриб и Гистав Лемоан, а преводилац Лаза Костић.

овај комад (Аноним 1864). Да ли због честих извођења или можда због једнаких импресија оних који су пратили Мезимчетов рад и бележили га, ништа осим датума нових реприза, 3. јула у Митровици и 8. октобра у Пожеги, није остало записано у „Даници“ до краја године.

Октобра 1865. почео је да излази и књижевни часопис „Матица“ који је такође извештавао о приликама у Српском народном позоришту. На његовим странама проналазе се подаци да је *Опклада* играна у Сомбору 15. фебруара 1866, где је Мезимче било на двоипомесечном гостовању приликом којег је одиграло „свега [...] 38 представа“²², а затим и пред вуковарском публиком 18. маја (Аноним 1866а,б: 406, 595). С годинама је дошло и до мањих глумачких промена, а приликом гостовања у Вршцу, 13. јула 1867, према подацима којима располаже Архив СНП-а, Никола Зорић (Господин Мирић), Марија Недељковић (Јелица) и Коста Хацић (Никола) и даље су тумачили исте улоге. У подели су остали и Никола Недељковић, који је Јованов костим препустио Марку Станишићу и заменио га Гуљановићевим. Из улоге овог адвоката Алекса Савић ушао је, у алтернацији са Димитријем Ружићем, у лик Клепетушевића јер Тодор Марковић више није био у ансамблу. Ружића је, када је био песник, у улози Лепковића мењао Павле Маринковић, а нови чланови Младен Бошњаковић и Ђорђе Пелеш наследили су Тешу и Брбљановића од Ђорђа Вучетића и Димитрија Коларовића.

Једино извођење Дела Валеове једночинке у Београду приредио је новосадски ансамбл и то приликом гостовања 1867. Малетић (1884) каже да је то дружење трајало од 17. септембра до 14. јануара, а *Опклада* је приказана 2. новембра заједно са једним неиталијанским комадом. Зашто се првих година рада Народног позоришта није нашла на репертоару, тешко је рећи, али се зна да је била на списку од двадесет девет дела за која је Јован Ђорђевић, у писму од 17. јуна 1875, замолио Антонија Хацића да му их пошаље (у Ковачек 1973). Последње импресије о овој италијанској једночинки датирају из 1868, када је, према подацима о раду СНП-а објављеним у „Матици“, забележено да је приказана два пута – 6. јула заједно са шаљивом игром *Он није љубоморан* и 17. октобра. О летњој изведби писало је да су „оба парчета лепа и занимљива“, те да је *Опклада*

²² Мисли се очигледно на број дана када су представе извођене јер се у продужетку каже да су била четрдесет четири комада, од којих је осам приказано по два пута.

„обдржала публику својом лакрдијом у непрестаном расположењу“ (Аноним 1868а: 502). С јесени је непознати сарадник поменутог часописа навео да је аутор овог комада Карло Голдони и тиме довео у заблуду не само читаоце већ и позоришне истраживаче, будући да се оваква грешка поткрадала дуже од једног века (Аноним 1868б). Оно што у његовом запажању чуди јесте утисак да се улоге нису најбоље знале, што би могло да сугерише да је поново дошло до промене у подели, али то нажалост није било могуће утврдити.

Свеукупан утисак који провејава из забележака савременика, али и чињенице да је изведена двадесет и један пут, што за тадашње време и није био мали број реприза, јесте да је, публици која је живела са непресушном жељом да се негује оно што је српско, али је волела и да свакодневне муке остави пред вратима театра, ова шаљива посрба управо то и пружала. Она и није написана с тенденцијом да постане велики комад, а као духовита фарса у српском амбијенту могла је лакше да се избори за место на репертоару.

5.3. Голдонијеве комедије у српском руху

Када је Антоније Хацић писао Јовану Ђорђевићу 15. априла 1862, казао је да му уз *Опкладу* шаље још два италијанска дела од којих вероватно неће имати много користи. При томе није навео њихове наслове, а Божидар Ковачек, који је и приредио збирку њихове преписке, претпоставља да је један од њих Голдонијева комедија *У лажи је плитко дно (Il bugiardo)*. Њега је вероватно на такав закључак навело то што је Ђорђе Максимовић начинио обе посрбе и што су приказане у размаку од осамнаест дана. Будући да се не зна ни који је био трећи комад²³, не може се са сигурношћу тврдити да је Ковачек био у праву, тим пре што је реч о класику италијанске драмске књижевности, а СНП је желео да уводи класике у репертоар, и што је комедија била цењенија од лакрдије, а Хацић одличан познавалац театра уопште, али и атмосфере, прилика и неприлика које су пратиле Мезимчетов рад. Подробно га је о свему томе извештавао Ђорђевић, те се тако у једном од писама које је претходило Хацићевом, читају разлози који спречавају да се безусловно прихвати Ковачекова теза:

²³ После Голдонијеве комедије до премијере неког новог италијанског комада чекало се до 1870.

С репертоаром такође натежемо. Имамо једно десетак а и више комада, али не знам како ћемо с њима проћи. Ако шта ново узмемо, то или треба да буде „Cassastück“²⁴ или „classisches Stück“²⁵ а средње несме бити никако. Ми се морамо освртати и на публику, а она не воле туђе лакрдије гледати и слушати, а особито немачке путеркрофне. Како би било да изиштете од мађарског театра ове рукописе: „Brankovics György“ [...] „Fenn az ernyö“ [...] јер су то све комади, где из шале извире каква год наука и опомена (у Ковачек: 39).

Гледајући комедију Карла Голдонија, гледаоци су свакако могли и да се насмеју и да извуку одређену поуку, а увидом у посрбљени текст стиче се утисак да на њега не би могла да се односи Хаџићева огорченост због муке коју су му прерађивачи задавали, јер како каже: „[...] кад им дам да што преведу, не допада им се, а кад они опет што преведу, да те Бог сачува“ (Исто: 45). Оно у чему је Ковачек без сумње имао право јесте да су оба комада постигла леп успех, али је, као и неки други, вероватно заведен натписом из „Матице“, Дела Валеову једночинку грешком приписивао реформатору комедије дел арте.

Био је 26. јул 1862. када је Голдони први пут стигао пред новосадску публику. Тема позната, али занимљива, зачињена на српски начин, надахнути глумци и задовољство публике и критике предсказали су дуг век на даскама које живот значе комедији написаној сто дванаест година раније. У времену када је публика изнова и изнова тражила премијере, када се њен глас с много пажње ослушкивао, не само из уметничких побуда већ и из практичних, економских, *У лажи је плитко дно* био је током прве деценије Мезимчетовог рада најизвођенији италијански драмски текст са чак двадесет и шест реприза. За публику се изборио и у Београду, где је последња изведба забележена 1886.

Током истраживања о појави и значају италијанске драме на војвођанским позорницама од 1861. до 1941, сасвим неочекивано и случајно пронађен је пре неколико година²⁶, у Рукописном одељењу Матице српске, први превод ове комедије, који је начинио Ђорђе Максимовић, лекар из Сомбора, чија се љубав

²⁴ Добар за касу (прим. Б. К.).

²⁵ Класични комад (прим. Б. К.).

²⁶ У магистарском раду *Италијански репертоар на позоришним сценама у Војводини од 1861. до 1941.* наведен је овај податак и наглашено је да ће се самом делу неком другом приликом посветити више пажње.

према театру није огледала само у прерађивању драмских текстова. Био је члан Драговољачког позоришног друштва, које је предводио Антоније Хацић и које је током 1860. и 1861. приказивало представе у Будиму, у кући Јосифа Станковића (Марјановић 2005). Овај текст није у потпуности сачуван. Недостаје већи део трећег чина, тачније рукопис се завршава средином четврте појаве. Проучавајући даље ову тему, у Позоришном музеју Војводине пронађени су и текстови двеју улога – Докторове и Љубичине²⁷, који су сачувани у целости.

Увидом у велики број научних радова и монографија који се баве историјом српског позоришта, посрбама и Голдонијевим комедијама, те присуством италијанских драмских писаца на хрватским сценама, закључило се да је постојање овог рукописа у Новом Саду остало непознаница. Као једини познати примерак навођен је онај који се чува у Архиву Хрватског народног казалишта²⁸, и из тога су произашле и жеља и потреба да се овом Голдонијевом тексту и његовом животу на српским сценама у овом раду посвети посебна пажња, можда и већа него што је случај са другим делима. Овакву одлуку додатно је инспирисала и чињеница да није реч о преводу, већ о посрби, а управо су се оне у проучаваном периоду издвојиле као засебан жанр, те би једна подробнија анализа могла да дочара зашто их је публика радо гледала. Пре тога било би потребно дефинисати жанр посрбе и указати на поделу коју је, када је реч о овоме термину, начинила Марта Фрајнд. Она наводи да се термин посрба користио као синоним за превод, прераду, текст који је био преведен на кајкавско наречје па затим посрбљен, драмско дело у којем су промењена имена места и лица, али нису начињени посебни драматуршки захвати који би „дело учинили сликом живота, начина мишљења и изражавања Срба“ и она у којима су такве интервенције начињене (1978: 572). При томе истиче да се само дела која припадају последњој и делимично претпоследњој групи могу сматрати посебним драмским обликом – посрбом. И управо у оквиру четврте групе она спомиње *У лажу је плитко дно*, цитирајући непотписаног рецензента „Матице“ који је предложио да се овај комад избрише из репертоара. Ради увида у све оно што је у њему било написано, наведен је у целости:

²⁷ Максимовић је Розаури наденуо име Љубица.

²⁸ Инвентарни бр. 230 – наводи га Франо Чале у делу *О књижевним и казалишним додирима хрватско-талијанским*.

Наши преводиоци јако греше када какав комад тек онако од ока посрбе. Ми смо већ једном напоменули да се то не зове прерадити или посрбити какав комад, ако се у њему само имена промену и ништа више. Иште се много труда да се какав комад тако преради да се не може познати да је пресађен заједно са земљом у којој је био. Тако је и с овим комадом. У њему се збивају ствари, које се само под плавим небом Италије могу догађати, ал' никако у Новом Саду. За то би предлагали да се овај комад, такав као што је сад, из репертоара брише, или да се све онако каже као што је у изворнику, или да се бар тако преради, да се тако што може и код нас збити.

Недељковић (Даша) много је живљи и окретнији био него обично, и тиме је свом задатку добро одговорио, што му је и публика признала одобравањем игре му. Нек се само у сваком комаду потруди као у овом, па ће мало по мало изгубити круто држање, што му игри више пута смета. Савић (Тима) добро је схватио своју улогу. Видело му се у игри да кроз и кроз познаје свога господара, ал' му за то опет вешто помаже у лагању. Станишић (Љубомир) није доста ни уздисао, ни очи превртао као што треба да чини такав месечарски љубавник.

Публике је мало дошло, ма да је на цедуљи означено било, да је ово претпоследња претстава пре поласка дружине у Будим (Аноним 1866в: 642–643).

Питање које се намеће јесте: Да ли је аутор новинског текста био у праву када је казао да се у овом комаду догађају ствари које су незамисливе под новосадским небеским сводом? Одговор би био да није, а он ће подробније бити образложен у наставку рада. Пре тога било би значајно осврнути се на бројне друге критике које су излазиле од 1862. до 1886. и показати да је, ипак, било и оних који су похвално говорили о овој посрби и њеним инсценацијама и у Новом Саду и у Београду.

Записи савременика представљају једно од најважнијих сведочанстава о неком времену, појави или у овом случају позоришној представи и због тога се прибегло прикупљању што већег њиховог броја. Поводом новосадске премијере 26. јула 1862. огласила се „Даница“, дајући прво резиме у неколико реченица, а потом истичући да су Димитрије Ружић, Алекса Савић и остали чланови ансамбла играли тако „да је ово једно од најбољих представљања било“ и зато је „штета, те публике (премда је прилично беше) не дође више“ (Аноним 1862г: 348). Носиоци главних улога, који су заједно наступили осам пута, били су, поред Ружића и

Савића, још и Никола Зорић, Никола Недељковић, Љубица Коларовић и Јованка Кирковић. Рецензент „Јавора“ није писао о утиску који су на њега оставили чланови ансамбла, али је зато казао да се овај „комад међ боље уврстити може“ (Аноним 1862д: 176). Прва реприза уследила је 12. августа исте године. Овом приликом у „Даници“ је забележено да је прави доказ о томе колико се гледаоцима овај комад допао управо то што је „арена пуна била, ако се и представљала за кратко време по други пут. Представљање је изашло на опште задовољство“ (Аноним 1862б: 378). Крајем новембра обрело се Мезимче и у Београду где је остало до краја године и приказивало и домаће и стране комаде, међу којима је највише било комедија и шалјивих игара, али су забележене и понека историјска драма и трагедија. Све њих пописао је Ђорђе Малетић и може се закључити да је направљен можда и најбољи могући избор, будући да су се изводили Лазаревић, Стерија, Ђорђе Поповић, Голдони, Шилер, Коцебу, Сиглигети, Скриб и многи други. *У лажји је плитко дно*, приказано 4. децембра, било је повод да се неколико речи каже и о писцу. Малетић је сагласан са аутором чланка из „Видов-дана“ у којем је Голдонијева и Коцебуова дела окарактерисао као најзанимљивија публици и најприкладнија да јој се „омили театар“, али је прокоментарисао да иако је Голдони у Италији и даље „*gran Goldoni*“, његова дела немају једнаку важност у страном свету (1884: 123).

До још једне новосадске репризе било је потребно да прође скоро пет месеци и да се дружина врати своме граду који ју је с нестрпљењем и радошћу очекивао. Као и сваки пут, тако је и тог 3. јануара 1863. седео у гледалишту и сарадник „Данице“. Када су се завесе спустиле, забележио је да је било „представљеније врло добро“ и да су „особито женске улоге одигране савршено“ (Аноним 1863в: 15). Задовољна је била и публика у Осијеку 16. априла исте године, али је зарад неких нових представа, Максимовићева посрба уместо да буде на позорници одложена на неколико месеци међу комаде који су чекали на нека нова сценска читања.

Позитивне критике и леп пријем код публике широм Бачке, Баната, Барање и Срема били су прави предуслови да се Голдонијева комедија врати на репертоар. По повратку трупе у Нови Сад обновљена је 19. јануара 1864. Тада су се новосадској публици поклонили и неки нови глумци, попут Лазе Телечког,

Љубице Телечки, Павла Маринковића, Марка Станишића, Марије Недељковић и Васе Марковића, који су уз Николу Зорића и Николу Недељковића убрзо кренули на гостовања по сремским и барањским варошима, да би се крајем године вратили у Нови Сад. За све то време играо се Голдони, а СНП, као прави народни ансамбл, уживање у овој представи није ускратио ни Банаћанима. Из текста који је о гостовању у Великом Бечкереку, 7. октобра 1865, објављен у „Матици“, сазнаје се да се трупи вратио Димитрије Ружић, који је једно време био члан Народног казалишта у Загребу, и да је „одиграо ролу Даше врло добро“, те да су „и остали допринели, да се овај згодно прерађени комад публици допадне“ (Аноним 1865а: 68). Било је потребно да прођу три године како би се коначно прочитале импресије и о Максимовићевом раду. Јесте да је то учињено у три речи, али је свакако важно за ово промишљање о успеху и инсценације и вештине којом је посрбљена Голдонијева комедија. После прве похвале на рачун самога текста, тачно осам месеци касније, у истим новинама уследила је једна од најоштријих критика у којој се нашао и предлог за њено уклањање са репертоара, али се то није догодило. Аутори поменутих текстова нису се потписали, али би се дало закључити да их није писало исто перо и да их није доживела иста душа.

Да Српско народно позориште не буде само новосадско мезимче, допринела су све дужа његова путовања и дружења са војвођанском публиком. С јесени 1866. па до септембра 1868, попут неког номадског театра, селило се од вароши до вароши, ширило српску културу, увесељавало народ и борило се за своје очување. Истовремено се размишљало о још једном београдском гостовању, а Хацић је бодрио Ђорђевића да дружину тамо поведе јер како каже: „Не треба се сувише плашити особито кад има изгледа да ћемо добар шићар учинити“ (у Ковачек 1973: 103). Стигао је ансамбл 11. септембра, шест дана касније изведена је прва представа, а Голдони се два пута нашао на позорници, 31. октобра и 19. децембра. Колико је био важан тај одлазак, показало се већ наредне године када су се Јован Ђорђевић и половина ансамбла одлучили да тамо остану и помогну да се још једно стално позориште народу подари.

Београд је у међувремену имао омладински театар – Дилетантско друштво омладине српске²⁹, које је основано 1857. Укључило је у репертоар три Голдонијева дела, а међу њима и *Улажи је плитко дно* 3. јануара 1865. О томе је писано у „Вили“, књижевном часопису који је покренуо и уређивао Стојан Новаковић. Живописан текст непотписаног аутора и после сто педесет година читаоцу омогућава да урони у једно позоришно вече и да има осећај као да је међу онима који из публике награђују аплаузом Адама Мандровића³⁰, а опет немају довољно снаге ни речи којима би му захвалили што их је „онако лепо забављао“ (Аноним 1865б: 24). Обукао је Дашин костим, а лик лажљивца изградио са много дара и умећа, баш као и његов слуга на позорници, Алекса Савић³¹, који је похвале за улогу Тиме добијао и са ансамблом Српског народног позоришта. Те су се вечери уз њих добром игром истакли и Стеван Миховил као Доктор, некадашњи Мезимчетов члан Тодор Марковић као Петар и Марија Марковић као Перса. Милошу Цветићу је препоручено да свог Љубомира гради без „очевидног усиљавања“, а Марка Суботића у улози Паје, аутор овог текста подучио је да „непрестано вртети главом није мимика“. Иако је Јулка Степић тумачила лик Љубице а не Розауре, њоме је „овладао несрпски изговор“, који се публици никако није допадао (Исто).

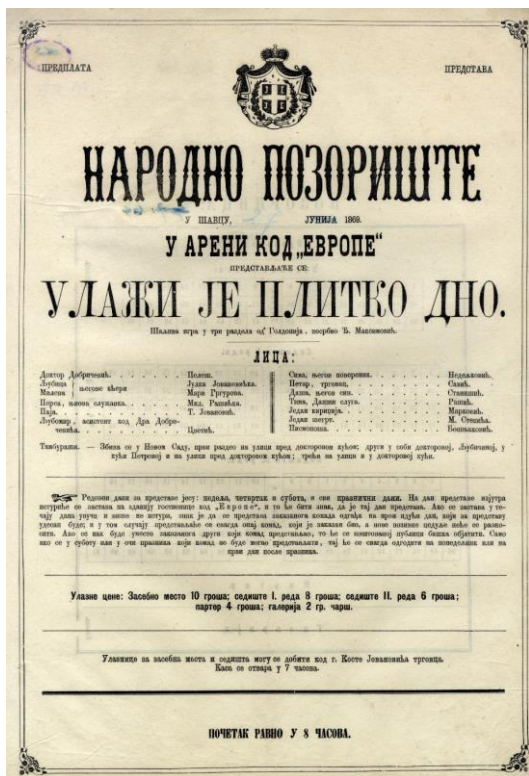
Будући да је Голдонијева комедија наилазила на леп пријем код гледалаца, не чуди што се нашла на репертоару и Народног позоришта у Београду. Режирао ју је Лаза Поповић, а премијера је била 1. фебруара 1869. Приказани плакат, који је део збирке Музеја позоришне уметности Србије, није само сачувао од заборава учеснике у овој представи, већ сведочи да је и овај ансамбл, као прави народни театар, представе изводио и ван Београда. Шабачкој публици, тог 27. јуна 1869, поклонили су се Милош Цветић, Никола Рашић, Ђорђе Пелеш, Тоша Јовановић Алекса Савић, Недељко Недељковић, Марко Станишић, Тодор Марковић,

²⁹ У свом раду бележи и двогодишњу паузу која је прекинута почетком јануара 1862. Представе је изводило у Кнежевој пивари, а потом и у дворани хотела „Српска круна“. Један од управника био је Ђорђе Малетић (Марјановић 2005).

³⁰ Стигао је у Београд 1862. са загребачким ансамблом, а вратио му се 1863. када је добио позив Позоришног одбора. Као глумац, управник и редитељ предводио је београдску трупу, а учествовао је и у оснивању Народног позоришта, у којем је остао до 1873.

³¹ Према подацима Музеја позоришне уметности Србије, Алекса Савић је у два наврата долазио у Београд, у који се коначно преселио по оснивању Народног позоришта.

Младен Бошњаковић, М. Степић³², Мара Гргурова, Јулка Јовановић и Милева Рашић. По повратку дружине, уследила је још једна реприза 2. јула, док је трећа београдска изведба била 18. јануара 1870. и о њој су писали „Видов-дан“ и „Јединство“.



Слика 5.3. Улажи је плитко дно, МПУС

Уколико се упореде ови текстови са онима које је објављивала „Вила“, примећује се разлика у сензибилитету и у стилу оних који су о позоришној уметности писали за некњижевне листове. Непотписани рецензент првих новина сматра да је *Улажи је плитко дно* бољи комад од *Радозналих госпа* и истиче да је „представа ишла доста природно и живо“, али је ипак глумцима сугерисао да „на све моменте својих улога једнаку пажњу обраћају“ (Аноним 1870а:). Текст који је овим поводом објављен у „Јединству“ донео је, поред импресија које су на аутора оставили чланови ансамбла, и утиске о језику којим је Максимовић начинио посрбу, о којем се каже „да је својом неправилношћу и старином форме стајао у великом контрасту са новом позорницом и садашњим ступњем његовог развика“ (Аноним 1870б: 6). О самом делу записано је да иако се „не одликује бог зна каквим заплетом, опет му је радња жива и занимљива, радозналост је гледалаца бар у појединим моментима знатно подстакнута, дикција лепа, а целъ, као што што већ сам наслов показује, врло удесна“ (Исто). Без обзира на то што је побрао углавном позитвне критике, до новог приказивања морао је да сачека непуну деценију. Било је то 21. децембра 1879, а потом су уследила још само три приказивања – 7. октобра 1881, 28. маја 1882. и 11. октобра 1886. Последња изведба била је повод да се проговори не само о самом комаду већ и о начину на који је он пренет у српски позоришни амбијент

³² Није било могуће утврдити његово име.

– о посрбљивању. Аутор текста објављеног у „Виделу“ каже да, иако је превагнула одлука да се текст или преведе или да се напише оригинал, посрба *У лажји је плитко дно* има својих занимљивих карактеристика „јер нам је представник тог времена посрбљивања, један листак из историје наше драмске литературе, наших позоришних репертоара“ (Аноним 1886а: 4). Напоменуо је да се у Новом Саду и даље „прекрајају“ страни комади, док их београдска позорница избегава. Иако је сматрао да ће овај комад још дуго привлачити публику, било је то његово последње приказивање, а до новог сценског читања и преведеног текста чекало се више од пола века. Уметничко позориште премијерно је извело *Лажљивца* 22. новембра 1940. у Београду (Ж. В. 1940). Име преводиоца није познато, мада је и овога пута наглашено да је превод „могао бити бољи“, али се из извештаја објављеног у *Политици* дâ закључити да није реч о Максимовићевој посрби, будући да је „у насловној улози блистао г. Виктор Старчић, који ће ролу Лелија Панталона забележити у најуспелије своје креације“³³ (Исто). Ансамбл овог позоришта гостовао је 21. фебруара 1941. у Новом Саду. Голдонијева комедија била је довољан разлог да у дворани Спомен-дома не остане ниједно слободно место (Дотлић 1941: 6).

Када се кроз критичке рецепције сагледа живот Голдонијеве комедије на српским сценама, дâ се закључити да она не само што је готово две и по деценије привлачила публику у позоришну салу већ је и оним стручнијим гледаоцима – критичарима – најчешће била по укусу и вољи.

На који начин је Ђорђе Максимовић „прекројио“ комедију Карла Голдонија и колико је вешто испунио захтеве времена и задатке који су се пред посрбљивача постављали, може да одговори једино упоређивање српског текста и изворника. Већ се у самом наслову сусреће прва промена. У духу времена у којем је радио и идеја са којима се приступало театру, Максимовић се одлучио да комаду надене наслов *У лажји је плитко дно* уместо *Лажљивац*. Тиме је већ на првом кораку сугерисао гледаоцу да је овај комад стигао не само да би га забавио већ и да би га мотивисао да преиспита неке своје моралне принципе. И то не треба да чуди, нарочито ако се зна да је Српско народно позориште, за које је он и

³³ Сачувана су такође и остала имена из изворника.

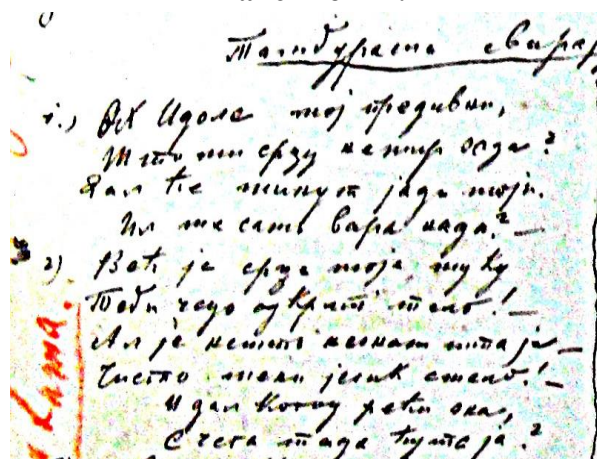
начинио ову посрбу, основано са идејом да буде „велика школа, где ће се народ свету учити и за све одушевљавати што је лепо и племенито“ (Молба Сабору 1865).

У Голдонијевом тексту радња почиње на улици која гледа на канал и у којој се са једне стране налази Докорова кућа, а са друге крчма са симболом орла, док се Максимовић определио да гостионици надене име „Код Звезде“. Оно што је још значајније са аспекта прилагођавања текста српским обичајима јесте то што су Голдонијеви свирачи на барци и жена која изводи симфонију, који се сусрећу већ у првој појави првог чина, замењени правим симболом војвођанске музике – тамбурашима. Серенада коју они изводе делимично је промењена и могло би се рећи прилагођена тамбурашкој музици, посебно јер је Максимовић повео рачуна о метрици. Код њега је заступљен осмерац, а стихови су распоређени у катрене, квинте и секстине, док су код Голдонија присутне само ноне, а стихови имају различиту метричко-ритмичку структуру. И њихов број се разликује – у оригиналу има 45 парно римованих, док је у посрби 48 стихова, а рима је испрекидана. Важно је напоменути и то да је начињен и знатан број измена, али је суштина задржана. Све ово на најлепши начин показује са коликом је пажњом Ђорђе Максимовић припремао Голдонијев текст на дар новосадским гледаоцима, и зато су наведене прве две строфе поменуте песме:

Голдони:

Идоле срца мога,
Горим од љубави за вама,
И непрестано, о надо моја,
Расте патња моја.
Желео бих открити, о драга,
Своју горку страст;
Али нешто не знам шта...
Не знам да л' ме разумете
Чини, да не уместим ја.³⁴

Максимовић:



Слика 5.4. Улажи је плитко дно, рукопис, РОМС

³⁴ “Idolo del mio cuor / Ardo per vu d'amor / E sempre, o mia speranza / Se avanza el mio penar / Vorria spiegar, o cara / La mia passion amara; / Ma un certo non so che... / Non so se mi intendè / Fa, che non so parlar” (Goldon 1903: 4).

Док се само прелистава овај рукопис стар више од једног и по века, пожутелих и помало оштећених страна, већ од првих реплика уочавају се и измене српског текста које није начинила иста рука.³⁵ Њихов број није занемарљив и углавном је реч о стилским корекцијама за које би се могло претпоставити да су настале током припреме за извођење. Бројније промене начињене су у односу на оригинални текст, што је разумљиво будући да је реч о посрби, а не о преводу. Први корак у изостављању Голдонијевог текста видљив је већ на самом почетку – предговор намењен читаоцу није преведен, а оправдање за то може се врло лако наћи – српска верзија била је намењена позоришној, а не читалачкој публици.

Замерано је Максимовићу да је превише слободно начинио адаптацију, али би оправданости таквих замерки требало пажљиво приступити и направити разлику између оних које су писали савременици и оних које су стигле више од једног века касније, а изнео их је Франо Чале, италијаниста који је један део свог научног опуса посветио Голдонијевом стваралаштву, успесима које су његове комедије постизале на хрватским позорницама, али и њиховом превођењу. Било би важно указати управо на те две перцепције, кроз анализу самог текста утврдити колико он одговара термину посрба, а тек онда промислити да ли су и колико су све његове измене биле битне са аспекта одомаћивања страног драмског дела. Зато би се на тренутак требало вратити анонимном рецензенту „Матице“ и његовој констатацији да преводиоци греше када комад „тек онако од ока посрбе“ и да се или треба „вратити изворнику“ или „прерадити да се тако што може и код нас збити“ (1866: 642). Питање које се овде намеће, а на које је тешко дати сигуран одговор, јесте да ли је аутор овог текста говорио италијански и читао комад у оригиналу. Највероватније да није, будући да су у то време учени људи знали најчешће немачки и мађарски, неки и француски, а увидом у више од две трећине текста може се закључити да се оно што је Максимовић посрбио могло несметано одиграти и у новосадском амбијенту. Ко је читао комедију на италијанском и гледао представу или, као у овом случају, у рукама имао српски текст, могао је опазити да недостаје све оно што се односило на Венецију и што

³⁵ Таквих преправки нема у рукопису Љубичине и Докторове улоге.

ни на који начин није могло да буде пренето у Нови Сад. Тако су изостале и улоге које су тумачили гондолијери, али и реплике у којима се спомињу „особе са маскама“, у којима се јасно препознају елементи Карневала. Максимовић се определио да изостави и реплике у којима се говори о „првом дану вашара“ („il primo giorno di fiera“), али је занимљиво да је сачувао само његово прво помињање и тиме је навео на размишљање зашто је тако поступио. С обзиром да се веома пажљиво држао истих измена од почетка до краја, чини се да му „вашар“ није несмотрено промакао, већ да га није сматрао важним са аспекта локализације, нарочито јер нити његово помињање нити непомињање не остављају трага на даљи развој радње. Ради боље илустрације, приказане су разлике с почетка једанаесте појаве, уз напомену да је Голдонијев текст дословно преведен:

Голдони:

Једанаеста појава:

Лелио: Гледај, Арлекино, оне две особе са маскама које излазе из куће.

Арлекин: Симбол карневала?

Л: У овом граду, првог дана вашара прерушавају се још ујутро.

А: Ко би то био?

Л: Сигурно ће бити две сестре, оне са којима сам причао прошле ноћи.

А: Ружан су обичај та покривена лица.

Л: Госпођице, непотребно је да покривате лице да бисте скриле своју лепоту, док вас одаје сјај ваших очију.

А: (показујући на Коломбину) И ова?

Л: Обавезан сам да за сада не разликујем врлине једне и друге сестре.

Розаура: Али ово је собарица.

А: Станите, господару, ово је онда моја ствар.

Л: Није богзна шта то што сам се преварио кад сте обе маскиране.

Р: Али сјај Коломбининих очију на вас

Максимовић:

Даша: Гле, видиш ли оне две што овамо иду. Да неће бити оне јучерање.

Тима: Не знам.

Д: Сигурно ће бити оне две сестре, сто му врага! Нисам ји добро јуче видио, био је већ мрак.

Љубица и Перса (излазе)

оставља исти утисак као и мојих.

Л: Госпођице, сада када вам могу слободно говорити, рећи ћу вам да сте управо ви она којој се дивим, која је у потпуности заробила моје срце, а што сам једнако говорио са тобожњом вашом сестром, учинио сам то не погледавши је.

Р: И разликујете ме од моје сестре, иако сам маскирана?

Л: Него како! Мало бих вас волео, ако вас не бих умео препознати.

Р: А по чему ме препознајете?

Л: По гласу, по стасу, по отменом и узвишеном држању, по живости очију ваших, и по свом срцу, које ме не уме слагати.

Р: Кажите ми, молим вас, ко сам ја?

Л: Мој сте идол.

Р: Али које је моје име?

Л: (Покушава да погоди). Розаура.

Р: Браво! Сада видим да ме препознајете. (открива се)³⁶

Д: Госпођице сад кад свама слободно смем говорити, кажем вам да сте ви она која ме је очарала, вас једину љубим и обожавам. Јуче то нисам смео казати бојећи се да не би вашу госпођицу сестру увредио, коју иначе врло поштујем.

Љ: Хм! А знате ли ви управо мене од моје сестре разликовати.

Д: Како не! Ох! Онда вас не би волео кад...

Љ: Дакле вас молим кажите ми ко сам ја?

Д: Мој Анђо моја...

Љ: Али име моје молим!

Д: (Хух, дед сад Дашо!) Љубица!

Љ: Право сад видим да ме познајете.

Наведени део дијалога послужио је и као илустрација још једне од особености Максимовићевог текста, а то је изостављање у целости или делимично појединих Голдонијевих реплика. Тешко је са сигурношћу рећи зашто се

³⁶ "LEL. Osserva, Arlecchino, quelle due maschere che escono di quella casa. / ARL. Semio de carneval? / LEL. In questa città, il primo giorno della fiera si fanno maschere ancor di mattina. / ARL. Chi mai sarale? / LEL. Assolutamente saranno le due sorelle, colle quali ho parlato la scorsa notte. / ARL. Sti mustazzi coverti l'è una brutta usanza. / LEL. Signore, non occorre celar il volto per coprire le vostre bellezze, mentre la luce tramandata da'vostri occhi bastantemente vi manifesta. / ROS. (accennando Colombina) Anco questa? / LEL. Sono impegnato per ora a non distinguere il merito di una sorella da quello dell'altra. / ROS. Ma questa è la cameriera. / ARL. Alto là, sior padron, questa l'è roba mia. / LEL. Non è gran cosa ch'io abbia equivocato con due maschere. ROS. Però i raggi delle luci di Colombina fanno nelvostro spirito l'istessa impressione de' miei. / LEL. Signora, ora che posso parlarvi con libertà, vi dirò che voi sola siete quella che attraete tuttele mie ammirazioni, che occupate intieramente il mio cuore, e se parlai egualmente della creduta vostra sorella, lo feci senza mirarla. / ROS. E mi distinguete da mia sorella, benchè mascherata? / LEL. E come! Vi amerei ben poco, se non sapessi conoscervi. / ROS. E da che mi conoscete? / LEL. Dalla voce, dalla figura, dall'aria nobile e maestosa, dal brio de' vostri occhi, e poi dal mio cuore, che meco non sa mentire. / ROS. Ditemi, in grazia, chi sono io? / LEL. Siete l'idolo mio. / ROS. Ma il mio nome qual è? / LEL. (Conviene indovinarlo). Rosaura. / ROS. Bravo! ora vedo che mi conoscete. (si scuopre)" (Isto: 17–18).

повремено одлучивао на такав корак, али будући да је био и глумац-аматер, и да је, према речима Предрага Станојевића (1994), још у ђачким данима са пријатељима састављао и приказивао позоришне комаде, делује као да је желео да на неким местима убрза радњу. С обзиром да је реч о посрби, а не о преводу, и узимајући у обзир да најважније реплике за ток радње нису изостале, закључак је да динамика Максимовићевог дијалога, иако није једнака Голдонијевој, није нарушила живост извођеног текста и није урушила квалитет изворника.

Оваквог мишљења није био Франо Чале. Сматрао је да до изражаја нису дошле особености Голдонијевог стила, те да је „сав труд преводиоочев био у томе што је слободним парафразирањем пренио дијалог, изразивши само његов опћи смисао, често пута сувише сажето“ (1968: 191). Уз све уважавање Чалеовог мишљења, никако не би требало сметнути са ума да овде није реч о типичном преводиоцу већ о преводиоцу-посрбљивачу и шездесетим годинама деветнаестог века, те је зато потребно сагледати колико је у обема улогама, и засебно и заједно, био вешт и успешан. Да би се утврдило у којим је ситуацијама начињено највише измена, које су биле неопходне, а које су одраз стила самог посрбљивача, најбољи пут јесте упоређивање свих реплика. Највећи број присутан је у оним деловима у којима је било неопходно прилагодити комедију српском духу и, као што је већ приказано, у томе је Максимовић био и пажљив и доследан. Честе су и оне у којима је сачувао смисао, али га је исказао на неки свој начин. То лепо илуструје Дашина реплика из дванаесте појаве другог чина где је значење реченице: „Изазивам најбољег новинара Европе да измисли овако добро и потанко описан догађај“³⁷ сачувано, веома вешто и актуелно за тренутак у којем је посрба настајала, у реплици: „Надлагао би ти ја и самог Омера Пашу“. Овде се сусреће промењени текст који са аспекта посрбљивања и није морао да буде избегнут, али је Максимовић њиме засигурно постигао јачи ефекат. Примера у којима оригинал није преведен већ је посрбљивач задржао смисао, уносећи измене и дајући одушка сопственој литерарности, има доста. Тако је на местима на којима је сматрао да буквалан превод не одговара духу српског језика, пружио неко своје решење, а један од примера јесте и Отавиова реченица: „Господине, пред вашим сам

³⁷ „LEL. (Sfido il primo gazzettiere d'Europa a inventare un fatto così bene circostanziato.)” (Isto: 40).

ногама³⁸, коју је за свог Пају преформулисао у: „Ах господине, молим вас за опроштење“. Много је занимљивије како се Максимовић снашао са појединим фразеологизмима, а особито са изразом „che bosson de carota“ који код њега гласи: „сад је слаго за асну“. Неко ко не познаје добро италијански језик изненадио би се бесмисленим спомињањем „залогаја шаргарепе“, али добар познавалац, какав је очигледно и био овај посрбљивач, зна да „carota“ означава и „лаж“.

Поред изостављања, дешавало се да истовремено поједине реплике и прошири или унесе нове, на оним местима на којима је сматрао да ће обогатити радњу и тиме задржати пажњу гледалаца, што лепо илуструје део треће појаве другог чина:

Голдони:

Коломбина: Ево овде, јадница! Није још дошла свести; а сестра јој не помаже, не мисли на њу; волела би да она умре. Ове две сестре се не воле, не могу једна другу очима да виде.

Флориндо: Где сам? Не видим.

К: Како не видите, кад смо у веома осветљеној соби? Гледајте јадну госпођицу Лауру онесвешћену.

Ф: Јао! Не могу више. Коломбина, донесите све што је потрбно за вађење крви.

К: Идем одмах. За име бога, не остављајте је. (иде и враћа се)

Ф: Сам сам, нико ме не види, могу да дотакнем ову лепу руку. Да, драга, опипаћу ти пулс. Колико је лепа, иако је без свести (пипа јој пулс). Јао, ја умирем. (пада онесвешћен на под или преко оближње столице)

Максимовић:

Перса: О сиротица, сиротица, још није дошла к себи. А сестра неће да јој помогне и не мисли на њу – можда не би ни заплакала да јој зло буде, – Боже мој како су се пре пазиле, а сад се гледе као крвнице.

Љубомир: (Долази) Ево ме, ево, ух како је бледа. (приступи и мете јој руку на следе очи) – па ладан је зној пробио.

П: Помозите, господине, ако Бога знате, ово није добро.

Љ: Отрчи брзо у моју собу, донеси ланцету и све што треба кад се крв пушта.

П: (Трчи на поље) О Боже, Боже, да јој што не буде!

Љ: (Држи Љубицу за руку) О красне ове ручице, да је бар сад пољубити смем. – Кад би било снаге у пољупцу мом да је м'њим излечити могу. Камо моје среће да ме Љубица воле, на рукама би је носио, чувао би је од сваког.

³⁸ “Signore eccomi a' vostri piedi.” (Isto: 34).

К: (доносећи воштану шибицу и још неке друге ствари за крв) Ох! Доктор се придружио болесници.

Доктор: Овде сам, овде сам; још није дошла себи?

К: Гледајте. И господин Флориндо се онесвестио због разговора.

Д: Дођавола! Шта је сад ово? Брзо, морамо им помоћи. Држи овај алкохол и намажи јој га испод носа, ја ћу помоћи момку.

К: (прскајући је алкохолом) Ево, ево, госпођица се мрда.

Д: И Флориндо се буди. Као по договору.

Розаура: Јао! Где сам?

Д: Хајде, кћери моја, само храбро, није ништа.³⁹

П: (Носи завежљај) За Бога зар још није дошла к себи?

Љ: Ћути Персо, ћути, канда се миче.

Љубица: Ди сам ја?

П: Разбудите се, госпођице, – о само кад је проговорила.

Доктор (уђе унутра)

Љ: (к доктору) Пс! Пс! Лагано, да се госпођица не уплаши.

Д: Дете моје, како се осећаш?

Дописивање, изостављање и прилагођавање реплика кресе Максимовићеву посрбу од почетка до краја. У свему томе, поред преводилачког умећа препознају се и његова идеја и одлучност да, поигравајући се Голдонијевим текстом и својом маштом, унесе у овај комад поред српског и сопствени дух. У таквом маниру

³⁹ “COL. Ecco qui, poverina! non è ancor rinvenuta; e sua sorella non la soccorre, non ci pensa; vorrebbe che ella morisse. Queste due sorelle non si amano, non si possono vedere. / FLOR. Dove sono? Io non ci vedo. / COL. Come non ci vedete, se siamo in una camera così chiara? Guardate la povera signora Rosaura svenuta. / FLOR. Ohimè! non posso più. Colombina, andate a prendere quel che bisogna per cavarle sangue. / COL. Vado subito. Per l'amor del cielo, non l'abbandonate. (parte, e poi ritorna) / FLOR. Son solo, nessuno mi vede, posso toccar quella bella mano. Sì, cara, ti tasterò il polso. Quanto è bella, benchè svenuta! (le tocca il polso) Ahimè, ch'io muojo. (cade svenuto in terra, o sopra una sedia vicina) / COL. (portando il cerino e qualche altra cosa per il sangue) Oh bella! Il medico fa compagnia all'ammalata. / DOTT. Son qui, son qui; non è ancor rinvenuta? / COL. Osservate. Il signor Florindo è venuto meno ancor esso per conversazione. / DOTT. Oh diavolo! Che cos'è quest'istoria? Presto, bisogna dargli soccorso. Piglia questo spirito e bagna sotto il naso Rosaura, ch'io assisterò quest'oragazzo. / COL. (bagnandola collo spirito) Ecco, ecco, la padrona si muove. / DOTT. Anche Florindo si desta. Vanno di concerto. / ROS. Ohimè! Dove sono? / DOTT. Via, figlia mia, fatti animo, non è niente” (Isto: 29–30).

начинио је и измене у преводу сонета који се јавља у четрнаестој појави другог чина, за који је Голдони у предговору написао да је „можда и најсмешнији део комедије“. Тешко је рећи зашто се определио да не сачува овај облик, већ да четрнаест стихова преточи у двадесет четири, брижљиво водећи рачуна да оствари парну риму. Могуће је да није познавао форму сонета, јер овај облик и није био нарочито заступљен у српској књижевности до прве фазе модерне, иако је први објавио још 1768. Захарије Стефановић Орфелин. Могуће је и да није сматрао да је за српску позорницу и публику важно колико за италијанску да се оствари његова форма. С друге стране, делује и да није имао довољно простора, а можда ни вештине да значењски и метричко-ритмички оствари сонетом исти онај ефекат који је постигао Голдони.

Ђорђе Максимовић је у неким појавама начинио мање, у неким пак више измена, али је последњу (двадесет прву) другог чина скоро у потпуности изменио. Не само да није прерадио Лелиов монолог, већ је за свог Дашу написао нов, којим се и могао на упечатљив начин завршити чин, али би снажнији утисак био остварен да је превео или макар написао нов епитаф који Голдонијев јунак казује непосредно пре спуштања завесе. У сачуваним сценама трећег чина (прве три и део четврте) начињено је свега неколико одступања од изворника и она нису нарушила ток радње.

Када је реч о језику којим је Максимовић писао, већ 1870. замерио му је рецензент „Јединства“ да је „неправилан“ и да га краси „старина форме“ (Аноним 1870б: 6). Вук Караџић је пак приликом једног боравка у Пешти, похвалио његов „осећај за матерњи језик“ (у Станојевић 1994: 32). Отежавајућа околност била је та што се определио за комад у којем се затичу обриси комедије дел арте, испреплетани књижевни језик и дијалекат урођени у дух Венеције који је било тешко сачувати, а истовремено и прилагодити другачијој средини, али се Максимовић и у томе снашао.

Да је публика била задовољна, понекад чак и одушевљена представом, показале су критике сакупљене из разних новина, чему су засигурно допринели тема ове комедије карактера, вештина и дар глумаца и напослетку сам текст. Његову слојевитост чине управо умеће једног од највећих комедиографа Италије и српски дух, а његово богатство огледа се и у језику којим је написан, маниру

којим се посрбљивач служио, те ситним преправкама које указују како се „дотеривао“ комад пред извођење. Он је и права слика једног далеког времена, када су управници и глумци ослушкивали реакције публике и у складу са њеним укусом осмишљавали репертоар, у којем су управо посрбе заузимале највише места.

Када је писао у *Мемоарима* о свом *Лажљивцу*, Карло Голдони казао је да га је инспирисало Корнејево дело. Првобитно је желео да из његове маште настане донекле другачији главни јунак, али се напослетку одлучио да се угледа на свог учитеља. Ипак, оно чему се није могао одупрети јесте да дело заслади таман с онолико комике колико је пријало његовом народу. И ако је великан попут Голдонија могао делимично да преради и италијанизује француски оригинал, тешко је пронаћи довољно ваљаних разлога да се Максимовићу спочита оно што је за своје сународнике учинио.



Упознајући се са глумцима који су пре једног и по века градили позоришни живот у Срба кроз читање бројних запажања њихових савременика, открива се и неколицина оних који би се с правом могли назвати великанима театра. У античком добу лаворовим венцем славили су се песници и победници, а 5. маја 1863. београдска је публика, према Малетићевим речима, „бацила венац на позорницу“ када јој се поклонио Адам Мандровић (1884: 148). Била је то још једна потврда колико се посебности и уметничке лепоте ширило гледалиштем када би се он појавио на сцени. Сјајан глумац може и просечно написану улогу учинити маестралном, али када заигра у одличном комаду, каквим је тада окарактерисана Голдонијева *Добра жена*⁴⁰ (*La buona moglie*), и са једнако добрим ансамблом⁴¹, дуг аплауз не може да буде довољна награда. Подела није позната, а будући да се једино зна да је Мандровић тумачио улогу Оцаковића, јасно је да је реч о још једној посрби. Начинио ју је Владан Ђорђевић, лекар, књижевник и

⁴⁰ *Добра жена* или *Трпен спасен* наставак је *Часне девојке* (*La putta onorata*) која је у Голдонијево време такође са успехом извођена.

⁴¹ Овај закључак није произвољно донет, већ је мотивисан Малетићевим наводима да су се у београдској дружини окупили неки од најбољих чланова новосадског и загребачког ансамбла, што се да видети и у поделама неких других представа.



Слика 5.5. Адам Мандровић, МПУС

преводиалац, а Молијеров *Тврдица* један је од његових најзначајнијих превода. Говорио је немачки, француски, руски и грчки, а Предраг Станојевић (1994) наводи да се овом приликом послужио грчким преводом. Оно што остаје као енигма јесу разлози због којих ова комедија никада више није изведена, тим пре што је прожета моралним поукама које су чак за пишневог живота подстакле једног младића из Венеције да се врати својој породици, и што Кнежеву пивару те пролећне београдске вечери нико није незадовољан напустио.



Да је Карло Голдони био инспиративан посрбљивачима и да су се његова дела стапала са уметничком идејом и уклапала у историјски и друштвени амбијент Београда, потврђује још једна премијера. Реч је о последњој комедији коју је написао за Ђиролама Медебака, управника венецијанског Позоришта „Сант Анђело“, којем је, како се и сам присећа у *Мемоарима*, ставио у четворогодишњу службу и своју музу и своје перо. *Радознале госпе (Le donne curiose)* приказане су 7. фебруара 1865, а недељу дана касније о њима је писано у „Вили“, часопису који је уређивао управо онај који је ову посрбу и начинио. О томе колико је прерада Стојана Новаковића била успешна, о језику, стилским пропустима и добрим решењима, о томе где је пренео радњу и како ју је прилагодио времену и простору у које је измештена, није написано ни речи. Једина мисао која је наговештај онога што је Новаковић својим текстом пружио и глумцима и гледаоцима забележена је пет година касније, и била је тада једина похвална импресија. Казаће рецензент „Видов-дана“ да постоји само једна

„одличита црта“ овог комада, а она се крије управо у језику који је „чист и леп“, што је заслуга преводиочева (Аноним 1870а: 2). А да ли је користио изворник или немачки превод, такође није до краја расветљено. Пишући о Стојану Новаковићу, Павле Поповић (1926) спомиње и да је преводио Петраркине сонете који су 1861. објављени у „Даници“. Претпоставља да није користио изворник већ стихове на немачком језику и да тада највероватније није знао италијански, али не каже ништа конкретно о овој комедији. И док се сто педесет година касније слаже мозаик Голдонијевих посрба на српској позорници, наоко се чини да остају и неки замагљени делови, али они такви заправо нису. То што би данашњем проучаваоцу било драгоценост не само да сакупи критике разстрте по периодици већ да су оне написане тако да пруже увид у све оно што би красило прилагођено дело и његову инсценацију, а потом се помало и разочара када спозна да оне такве најчешће нису биле, не треба да се тумачи као мана једног времена, већ као његова особеност, посебно јер су то биле године у којима су заједно стасавали театарски живот и његова критика.

Седам дана након премијере, о Голдонијевим „Госпама“ писало се као о „врло добром“ делу у којем „писац није промашио своје цели“. Аутор потписан иницијалом Д.⁴² приметио је да има много појава које су „тако налик на наш друштвени живот да нас особито задовољише, па и сами карактери појединце нису далеко од нас“ (1865: 94). Глумачка подела побрала је углавном похвале, а по добром обичају најзаслужнији за лепо театарско вече били су Адам Мандровић (Радан) и Стеван Миховилов (Милутин). Уз њих су се истакли и Алекса Савић (Нешко), Милош Цветић (Цветан), Марко Суботић (Светислав), Марсија Перисова (Неранца), Марија В. Марковић (Босиљка) и Марија Т. Марковић (Стојна). Тодору Марковићу (Добричина) и Персиди Пуљевић (Косана) замерено што је нису научили улоге, а Јован Радуловић (Веселин) добио је савет да још више дотера свој глумачки израз. Укупан утисак био је да је дело испунило очекивања и да је ансамбл заслужио признање. Пет година касније писало се

⁴² Предраг Станојевић (1994) сматра да се иза иницијала Д. крије Ђура Даничић, учитељ Стојана Новаковића, док Боривоје Стојковић (1932) наводи да се, према подацима који су дале неке друге савремене критике, тако потписивао сам Новаковић.

потпуно другачије. Горчина и разочарање исијавају из готово сваке реченице објављене 1870. у „Јединству“ и „Видов-дану“. Шта се тачно догодило са ансамблом, може се само нагађати.

Када је основано Народно позориште, вратиле су се на београдску позорницу и „Радознале госпе“. Таква одлука Јована Ђорђевића била је у складу и са његовом идејом водилом у осмишљавању репертоара – желео је да га обогати и великим писцима из европске драмске књижевности, али и са оним практичним разлозима који су штедели и време и новац, а огледали су се у прикупљању већ постојећих превода и прерада. О премијери која је била 8. марта 1869. нема доступних бележака из новина. Зна се да је уз њу премијерно одсвирана *Увертира* из Вердијевог *Набука (Nabucco)*, а према подацима о приходима представа које је бележио Милован Глишић за период 1868–1894, донела је позоришној каси 261 динар. Друго и уједно и последње извођење у првој сезони било је 10. јула на летњој шабачкој сцени, али није познато с каквим успехом. Претпоставка је да све карте нису биле распродате будући да је приход био 144 динара, а ако се погледају зараде од неких других представа, закључује се да је публика у овом граду више волела комаде из домаће историје.⁴³

Голдонију јесте било место уз Молијера, Диму Сина и Диму Оца, Шекспира, Шилера, Ибзена и Скриба, али су почетком наредне године критичари сматрали да га његове *Радознале госпе* не заслужују. Те јануарске вечери у Народно позориште дошао је приличан број гледалаца⁴⁴, али на позорници ништа није било онако како се од једног складног, новог и вољом испуњеног ансамбла очекивало. Да ли је било до самих глумаца или до дела, да ли их је било премало, а превише представа и текста који је требало добро научити, шта је био разлог толиком неуспеху, тешко је са ове временске дистанце рећи. Премијерна подела није позната, тако да није било могуће утврдити да ли је дошло до неких промена које су могле да допринесу недовољном познавању текста. Оно што се из приказане најаве објављене у „Јединству“ види јесте да су, као и пет година раније, наступили Тодор Марковић и Алекса Савић, али не у старим улогама.

⁴³ Приход од представе *Хајдук Вељко* износио је 405 динара, а *У лажи је плитко дно* и *Карло XII* свега 98.

⁴⁴ Зарада од продатих карата износила је 570 динара и била је изнад просека.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.	
У Недељу 4. Јануара престављаће се:	
РАДОЗНАЛЕ ГОСПЕ	
ШАЉИВА ИГРА У 3 РАЗДЕЛА ОД КАРЛА ГОЛДОНА, ПРЕВЕО СТ. НОВАКОВИЋ.	
Л и ц а :	
Милутин, грађанин . . .	Целеш.
Босилка, његова жена . . .	Коларовићка.
Неранца, њихова кћи . . .	Милка Гргурова.
Цветан, заручник Неранцин	Станишић.
Радан, грађанин	Т. Марковић.
Косана, његова жена . . .	Рашићка.
Светислав, њихов пријатељ	Јовановић.
Срдан, пријатељ Светисављев	Дукић.
Стојна, собна служавка код Босилке и Неранце	Јовановићка.
Добричина, трговац	Савић.
Нешко, слуга код Добричине	Недељковић.
Веселин, слуга Милутинов	Рашић.

Слика 5.6. Реприза *Радозналих госпа*, МУС

Марковић је наследио Мандровићевог Радана, а свог Добричину препустио је Савићу. Када се погледају остала имена учесника, постаје још нејасније зашто су на позорници деловали као случајно окупљени аматери, а не уметници којима су и публика и критика умеле да одају признање за оно што су приказивали на даскама које живот значе. Оно што преостаје јесте да се верује онима који су те вечери напустили театар разочарани:

[...] ваља нам нешто проговорити о „Радозналим госпама“ шаљивој игри од Карла Голдона, која је покушавана да се представља у недељу 4. ов. месеца. Ми рекосмо покушавана јер онако слабу игру можемо с

правом уврстити само у покушаје и то оног рода, који се баш неодликују великом срећом. Но да су представљачи показали и најбољу вољу и вештину, опет не знамо да ли би им испало за руком да спасу ово по себи незначајно дело, а овако својом разноврсном неспремношћу допринеше да скоро сасвим падне у кредиту код публике. Главна је мисао у овој комедији, као што је то нашим читаоцима познато, радозналост, она од главних црта женског карактера која је врло често прекретница тако постојаној и живој радњи, разноврсним комбинацијама и најзаплетенијим интригама њиховим, а намера је пишчева да се та радозналост као слабост исмеје и казни. Предмет је дакле врло удесан, а целу не може боља бити, па с тога нам је и чудно да је писац своју мисао тако овлашно и непотпуно развио тиме, што делу није дао скоро никакве радње ни занимљивости, а особито што нам је заплет одмах с почетка разјаснио те [...] смо [...] били врло мало радознали како ће се дело довршити. Но још мање смо били ради констатовати и код онајбољих чланова (и мушког и женског особља) надметање у запињању и муцању [...] чиме нам је и оно мало заноса поништено, што су бар лепе декорације давале. Али од оваквог непријатног уживања бејаху само они у заклону, који тога вечера не дођоше у позориште. Надајмо се да више нећемо имати прилике да се

овако изразимо о каквој представи у нашем великом позоришту (Аноним 1870в: 24).

У недељу, 4. ов. м., представљене су „Радознале госпе“ од Карла Голдона. Садржај ове пре лакрдије него шаљиве игре (ако се под тим изразом има разумети комедија) познат је нашој публици од лане. Ту нема ништа, што би гледаоцима давало јаче забаве. Једна је само одличита црта што је језик чист и леп, а то је заслуга превођачева. Представа је била рђава, можда се не ћемо преварити, ако речемо: најрђавија, од како се представе дају у новој згради. Глумци и глумице нису научили својих улога, па не беху у стању слободно покретати се, а и комад је, као што приметисмо, сам по себи слаб, и за то нас представа не могла задовољити. Имају истина неколики у глумачком особљу, на које се баш у свој строгости не односи ово што кажемо да нису знали улоге, али као што је представа била рђава, то нећемо да правимо разлике. Ако би се овај комад још који пут представљао, то очекујемо да се представи више пажње поклони: али не ћемо ништа изгубити, ако би се он изоставио из репертоара (Аноним 1870г: 2).

Биле су ово међу заслужено најоштријим критикама које су објављене о инсценацијама италијанских комедија. Приказане су у целости не само да би се уронило у то једно неуспешно вече већ и да би се видела разлика у мишљењу о уметничкој вредности Голдонијевог текста ове двојице критичара и оног изнетог пет година раније. Сви они као тему око које се плете радња и заснива комика препознају једну од карактерних црта жена, која на крају бива исмејана. Да је идеја добра, сагласна су сва тројица. Оно у чему им се мишљења размимоилазе јесте успешност драматуршких захвата којима писац остварује комичне ситуације. Када се данас читају ови текстови, не може да се не постави питање да ли су посрбљивач, гледаоци и критичари препознали оно што је подстакло знатижељу жена и што се крило у том наочиглед „обичном“ окупљању мушкараца. Голдони о томе није говорио у предговору комедије, али јесте неколико деценија касније у *Мемоарима* и тада је открио да је реч о слободним зидарима. Оно што се да наслутити јесте да се о њиховом постојању у ондашњем Београду вероватно мало знало и још мање причало, а и сасвим је могуће да потоњи критичари о томе нису били информисани. Међутим, ако је заиста Ђуро Даничић написао чланак објављен у „Вили“, а могло би се наслутити да је он као

угледан човек био upozнат са постојањем београдске ложе, није немогуће да је и на њу мислио када је казао да има много сличности између дела и друштвеног живота Београда.

Била је ово уједно последња изведба *Радозналих госпа* на сцени Народног позоришта, а на Мезимчетов репертоар оне никада нису доспеле.

5.4. Оснивање Народног позоришта у Београду

Деценију која је претходила оснивању Народног позоришта пратила је непрестана борба за неговање и очување театарског живота. У Београду су од 1857. образовани позоришни одбори, формиране дилетантске омладинске дружине, гостовали ансамбли из Новог Сада, Загреба, па чак и једна немачко-српска трупа, и улагани напори да се представе изводе. Истовремено се формирала грађанска класа која се све више интересовала за културу и полако постајала предводник друштвеног живота. Србија је од 1860. имала и образованог кнеза који се седам година касније изборио да Београд постане слободан град. Марта 1867. кнезу Михаилу уручени су свечано градски кључеви, а септембра исте године сусрео се са Јованом Ђорђевићем који је са ансамблом Српског народног позоришта стигао на четворомесечно гостовање. Била су то два битна догађаја која су умногоме одредила пут београдског театара.

Колико је тај њихов сусрет био важан сведочи и живо Ђорђевићево сећање забележено 1894. и објављено јануара 1895. у новосадском „Бранику“⁴⁵. Уз много детаља, љубави према уметности којој је посветио готово сваки делић свога бића, исприповедао је кратку историју настанка Народног позоришта, у којој су, поред дружине Адама Мандровића и ђачких ансамбала, веома важну улогу одиграла управо поменута гостовања СНП-а. Када је 19. септембра кнез дошао први пут у дворану гостионице „Код српске круне“, на репертоару су била два шаљива комада *Он није љубоморан* и *Пуковник од осамнаест година*. Сећа се Ђорђевић како је проматрао кнеза, како је запазио да му мало по мало црте лица постајаху све топлије, те се он „поче изнајпре смешити“, а затим се „неколико пута и слатко

⁴⁵ Његови текстови излазили су у наставцима (од броја 770 до 774) током јануара 1895. у одељку „Листак“ и под насловом *После позоришне прославе у Београду*.

насмејао“ (1895а: 4). По изласку из дворане казао му је: „Честитам, господине управитељу, ваши чланови играју изврсно“ (Исто). Знао је Ђорђевић да је то био добар први корак и зато се потрудио да нађе „кога од интимнијих пријатеља кнежевих, али који ће уједно и позоришту бити пријатељ“ и у томе је успео (Исто). Моја Гавриловић био је тај значајан посредник који је убрзо донео глас да је кнез Михаило веома расположен према театру. Други кнежев долазак био је 5. новембра у дворани „Код енглеске краљице“. Пре саме представе разменили су неколико реченица, а кнеза је занимало да ли је Ђорђевић задовољан новим простором. Када му је одговорио да јесте пространији, али да није сасвим прилагођен позоришним потребама, кнез му је казао: „Сазидаћемо ми вама театар за себе, па ћете бити сасвим задовољни“ (Ђорђевић 1895б: 2).

Кнез Михаило замислио је да театарско здање буде код Стамбол капије, а при поласку Ђорђевића и дружине у Панчево 17. јануара 1868. обећао му је да ће се потрудити да зграда до јесени буде готова. Као и приликом сваке градње, тако је и овога пута било бројних неприлика и потешкоћа. Камен темељац положен је тек у августу, а овом догађају није присуствовао кнез Михаило. Убијен је непуна три месеца раније у Кошутњаку. Његов наследник и братанац кнез Милан није одустао од градње, а Београд је 1869. добио зграду која је и данас дом Народног позоришта. Прву представу *Ђурађ Бранковић* овај ансамбл извео је 10. новембра 1868. у хотелу „Код енглеске краљице“, а на новој позорници подигнуте су завесе



Слика 5.7. Народно позориште, МПУС

30. октобра 1869, када је приказана Малетићева *Посмртна слава кнеза Михаила*. Пре него што су глумци изашли на сцену, управник Јован Ђорђевић одржао је беседу у којој је нагласио да је позориште „чувар народог језика; будилник народне свести, [...] поноса и [...] врлина; [...]

јасна сведоцба пробуђеног у народу духовног живота [...] поуздано мерило његове

способности за цивилизацију [...] знак подпуне народне самосталности“ (1869: 367). Истакао је колико је за тај свечани тренутак био заслужан кнез Михаило и изразио захвалност и њему и кнезу Милану којем је овом беседом пожелео добродошлицу.

У тексту објављеним у „Бранику“ Ђорђевић се присећа и свог преласка у Београд, када су га једни прозвали „*творцем* народног позоришта“, а други га осудили за „*издајство*“ (1895б: 4). Сматарао је да није заслужио ни такву похвалу нити толико снажну осуду, али их једноставно није могао избећи. Његов одлазак јесте уздрмао новосадски ансамбл, тим пре што је половина чланова отишла за њим, али је исто тако много тога доброг донео београдском театру. Мезимче је добило новог управника, Ђорђевићевог пријатеља и саборца Антонија Хацића, а српски народ два храма позоришне уметности.

5.5. Прва преведена комедија

Да би се донели поуздани подаци о премијерама и репризама италијанских комедија на војвођанској и београдској позорници, консултован је знатан број извора. Поред поменутих монографија, новина и часописа, у другој деценији проучаваног периода, појавиће се и неки нови, али је најзначајније свакако било „Позориште“, чији је први број објављен 26. децембра 1871. Када је трупа била на гостовању, излазило је једном месечно, а за време њеног боравка у Новом Саду, Антоније Хацић штампао га је на дан сваке представе. Иако новосадски лист, није се ограничавао само на прилике у Српском народном позоришту, већ је извештаво, додуше не тако опширно, о београдском и загребачком театру. Упознавао је читаоце и са глумцима, композиторима, писцима који су чинили европски позоришни живот и тиме оправдао и свој назив и своје постојање.

Замерало се Јовану Ђорђевићу и Антонију Хацићу с времена на време на репертоару, будући да су мало били заступљени класични комади без обзира на врсту, а да су се од страних дела највише играле лаке комедије, водвиљи и сентименталне драме. Када се позориште у Београду буде затворило 11. јуна 1873. због финансијских неприлика у којима се нашло, Ђорђе Малетић, који није био наклоњен управнику, сматраће то последицом знатно већег броја шаловитих комада

од једног или два чина, чија се уметничка снага једва назирала, а којих је, примера ради, само у 1872. било шездесет и четири. Њихов број ће се делимично смањити у првих шест месеци наредне године, али ће најмање бити трагедија из националне историје које су, према његовим речима, могле привући више гледалаца у позоришну дворану и тиме обезбедити бољу зараду.

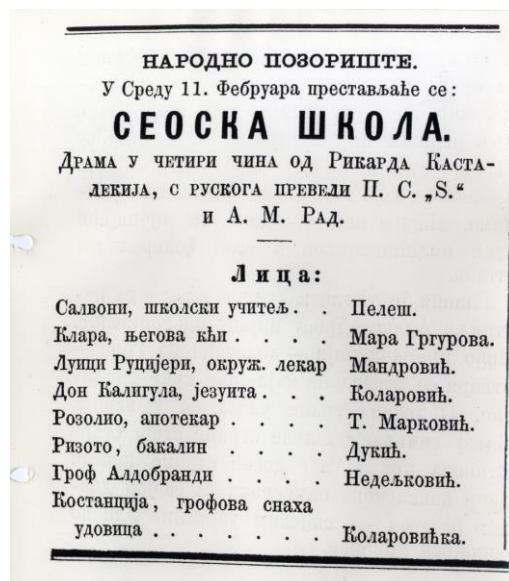
Лакрдије и шаљиве игре са певањем и без певања биле су, како сведочи „Позориште“, најбројније и на Мезимчетовом репертоару не само те 1872. већ углавном и наредних сезона. Поред њих било је и комада из друштвеног живота, трагедија, драмолета, алегорија. Питање које се намеће јесте зашто су шаљиве игре биле толико бројне ако их публика није волела и ако није долазила у великом броју у позоришну дворану. И Ђорђевић и Хаџић били су добри познаваоци прилика у којима су радили, укуса и образовања оних коју су испуњавали гледалиште и закључак је да они нису бирали те комаде јер нису марили за опстанак театра, већ су били свесни да их најшира публика, можда и она најмање образована, воли. Зашто је није увек било много, може се образложити тешким условима живота и честим репризама, које су биле неминовне, али је и број премијера за данашње прилике био незамисливо велик.

Када се посматрају књижевности из којих се највише преводило, види се да су најзаступљенији били француски аутори, потом немачки и мађарски, али је било и Руса, Шпанаца, Енглеза, Пољака и Италијана. Новосадски ансамбл, нарочито у првим деценијама рада, угледао се највише на Бургтеатар и мађарска позоришта, на чијим се репертоарима није налазио велики број писаца са Апенинског полуострва. Народно позориште је у првој деценији предводио некадашњи управник СНП-а, те је разумљива и сличност у избору представа. У деценијама које следе, Мезимче ће и даље имати недовољан број италијанских дела, али ће се у Београду ситуација полако мењати.



Једини италијански писац који је до краја романтичарског периода⁴⁶ у београдском театру имао премијеру, био је Рикардо ди Кастелвекјо. Његова *Сеоска школа* (*Il medico condotto e il maestro di scuola del villaggio*) приказана је 11. фебруара 1870. и могло би се рећи да се веома лепо уклопила у друштвене прилике у којима је живео српски народ. Аутор, чије је право име било Ђулио Пуле, и у чијем опусу има драма и комедија са социјалном тематиком, историјских комада, али и оних који су писани у Голдонијевом маниру, окарактерисао је жанровски ово дело као комедију. Српска критика, а можда и сами преводиоци, писала је о њој као о драми у четири чина, што с обзиром на тему и не чуди. Ако су се комедије попут Голдонијевих са моралном поуком неретко звале шаљивим играма, а лакрдијама означавала и дела која то жанровски нису била, онда се може разумети зашто се комад који осликава социјалне и историјске прилике Италије с краја шездесетих година 19. века није доживео као озбиљна комедија.

Колико је премијера *Сеоске школе* била успешна и колико су добра новинска и чаршијска критика имале утицаја на одлазак у театар, говори и податак да је на репризи 1. марта било знатно више гледалаца. До таквог закључка се долази на основу прихода од саме представе – прва изведба донела је каси 369 динара, а друга чак 698, што је сврстава међу комаде са већом зарадом. И када се то зна, постаје нејасно зашто се на репертоару налазила спорадично, углавном једном годишње све до 1877, када је приказана 24. августа у Шапцу. Истовремено, била је и једна од италијанских представа са највише обнова и најдужим периодом извођења, будући да је, према подацима Музеја позоришне уметности



Слика 5.8. Сеоска школа, МПУС

⁴⁶ Историчари српског театра, попут Стојковића и Марјановића, сматрају да је трајао до 1880.

Србије, доживела и две обнове – 3. августа 1895. у режији Светислава Динуловића и 23. септембра 1901. Ђуре Рајковића.

Овој представи посветила је много пажње и београдска критика. У „Видовдану“ изашли су текстови посвећени и премијери и првим двома репризама, а импресије је са читаоцима поделио и Милан Јовановић, рецензент „Јединства“. Када се чита текст објављен у првим поменутих новинама, донекле изненађује са колико је позорности гледана представа и колику је способност за уочавање детаља имао онај који га је писао. Истовремено је упоредио Каstellвекја и Гогоља, истичући да је Гогољ својим монотоним стилем досадио чак и умнијим београдским госпођицама, док је испреплетаним драмским и комичним елементима Италијан одушевио све гледаоце. О самом делу казао је:

После приличног низа незнатних или у уметном погледу слабих комада радо смо угледали на позорници „Сеоску Школу“ од Кателвекије. Смеса обичне и комичне стихије, племенити или наивни карактери, противуостављени порочнима или смешнима, и сва њихова добро испреплетана радња показују свакоме, ко има укусна и здрава појма о драмској уметности надмашност Кателвекијних назора над назорима оних писаца, као н. пр. Гогољ, да се једном јединцом сатиричном стихијом постизава и у самој комедији драмски ефекат (Аноним 1870д: 2).

Читаоце је упознао и са глумачким делом ансамбла и док је бележио импресије које су оставили на њега, изнео је и донекле мало предавање о томе шта би требало да краси њихов уметнички израз и чему на београдској позорници никако није место. Нагласио је да би о овој вештини требало чешће писати и тиме утицати не само да већ формирану глумцу унапреде свој дар већ и да се онима који ће их једном заменити на позорници дају смернице за развијање и неговање талента. Један од оних који је најчешће одушевљавао на сцени био је Адам Мандровић, чија је игра „била непорочна с мимичне стране“, али је зато и њему и Љубици Коларовић замерена „декламација, која удара на свечаност“. Други проблем који се и те вечери појавио била је „афектација“ у игри Милоша Цветића, а трећи „пластична природност“ Маре Гргурове, због које је рецензент сугерисао управи да јој да више времена за усавршавање, а да њену сестру Милку, како каже најбољу београдску глумицу, из ложе врати на даске које живот значе. На њима се те вечери у добром светлу показао Недељко Недељковић који је потврдио да „не

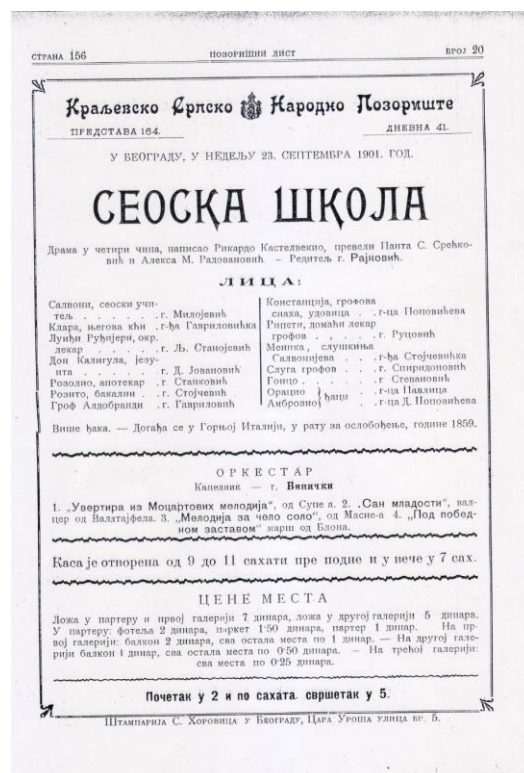
треба увек карикатурисати па да комичан будемо“, што није важило за Димитрија Коларовића, док је утисак да је Ђорђе Пелеш могао бити бољи. И када се из овог текста извуку оне најзначајније поуке које су биле упућене глумцима, спознаје се и укус београдских позоришних критичара:

Ми хоћемо у Београду природан, *а ма сасвим природан начин говора и мимичног покретања*, који да буде тако естетички дотеран да сачува од неукусне простоте, и опет да не одведе у другу крајност, у афектацију, која је најнесноснија. [...] *Естетична природност, то је основ београдске глумачке школе* (Исто).

Реприза је била повод да се проговори о језику којим је превод начињен, о стилским грешкама и неспретним решењима који се могу приписати непажњи и неискуству преводаца Панте С. Срећковића и Алексе М. Радовановића, којима ово и јесте био једини превод, и о томе да нису користили изворник већ руску верзију Каstellвекјовог комада. Једна од замерки која је била не месту јесте да професор у Италији нема „сто талира плате“. Када се данас размишља о ваљаној речи и кад се погледа оригинал, видеће се да се аутор наравно определио за лире, које у овом тексту добијају на снази будући да је реч о периоду борбе за ослобођење од аустријске власти, те талиру као новцу ове земље није било места у преводу. Рецензент је навео и неке славеносрпске речи попут: „прешесњејши, сладчајши, прељубодјејаније, политическо“ и израз „нек их мутна Марица носи“ уз коментар да сматра неумесним „кад се у дела која су спетистично туђа, уплећу ствари, које на први поглед казују да нису могле бити у људи, који се представљају“ (Аноним 1870ђ: 2). Ако су већ преводиоци на неким местима били неспретни, оваква језичка исклизнућа требало је да примете и коригују редитељ Бачвански, Јован Ђорђевић, који је углавном контролисао преводе и дотеривао их пред извођење, па и сами глумци. И о њиховој игри било је речи таман толико да се сазна како су се многи од њих поправили, били чак и без мане, тако да се може закључити да је критика остварила свој циљ – привукла је знатно више гледалаца у позориште и подстакла глумце да пораде на свом изразу. Новембарској изведби то, ипак, није пошло за руком. Каже се да је било мало продатих карата, да се на тексту није радило, али и да је дошло до неких глумачких промена, те је тако

публика могла да гледа и седамнаестогодишњег Перу Добриновића⁴⁷ у улози једног од двојице ђака (Аноним 1870е). Четири године касније, као члан Српског народног позоришта, обукао је Ризотов костим.

Београдске инсценације које су уследиле током 1900. биле су повод да се проговори пре свега о значају овога текста за српску позорницу и разлозима његовог дугог живота. О њима су у два наврата писале „Народне новине“, а будући да је реч о листу који се превасходно бавио политичким и друштвеним темама, у таквом маниру извештавао је неретко и о културним догађајима. О уметничким вредностима *Сеоске школе*, о редитељевим замислима и успешности оних који су се на позорници појавили, забележено је свега неколико штурих речи, које подсећају на време када је тек стасавала позоришна критика: „На позорници нарочито су се истицали Рајковић, Љ. Станојевић и чича Илија, а г-ђа Тодосићка је одлично играла своју улогу брбљиве служавке идеалног Салвонија“ (Аноним 1900а: 2). И то је било све, али је зато истакнуто да Каstellвекјов комад заслужује већу пажњу публике јер приказује борбу за уједињење Италије, а такву је борбу српски народ и даље водио у Босни и Херцеговини и неким другим неослобођеним крајевима и стога је особито важно имати је на репертоару. Када је приказан 16. октобра, у публици су седели учитељи и школски надзорници, „они којих је нема сумње највише



Слика 5.9. Обнова *Сеоске школе*, „Позоришни лист“, МПУС

⁴⁷ У Нови Сад стигао је по затварању Народног позоришта, а са њим су се вратили и Драгиња и Димитрије Ружић. Глумци који су те 1873. практично остали на улици удружили су се, према Стојковићевим (1994) речима, и образовали трупу коју је предводио Ђорђе Пелеш. Таква ситуација била је повод да Антоније Хаџић предложи да се уједине глумци двају српских театара, али то није прихватио Матија Бан.

интересовала Сеоска школа“ (Аноним 1900б: 1). Извештач поменутих новина, који не оставља утисак позоришног рецензента, искористио је ову прилику да нагласи како бедно живе српски учитељи и да се нада да ће се њихов статус побољшати. О уметности у овом тексту није било ни речи. Ни о првој изведби у двадесетом веку нема никаквих записа, осим приказане најаве коју је објавио београдски „Позоришни лист“, те се зато о њој неће посебно писати у наредном поглављу.

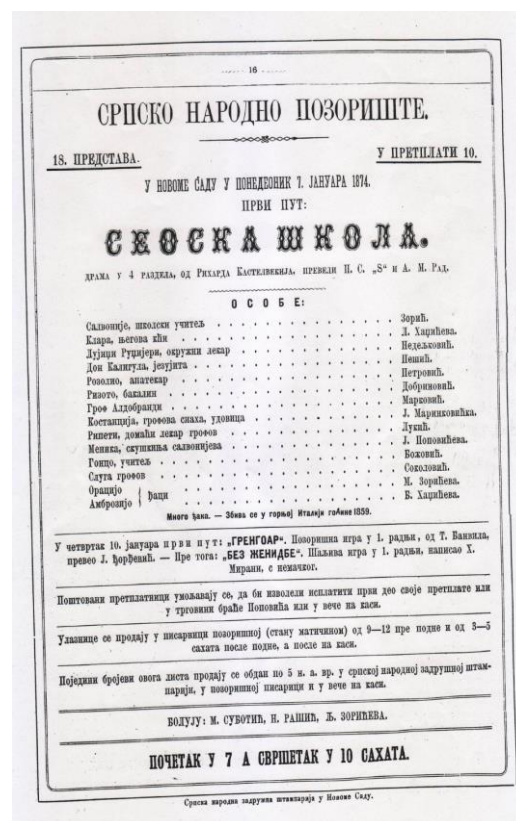
Гледаоци у Војводини можда су емотивније доживели *Сеоску школу* јер су и сами желели да се ослободе аустријске власти, а колико је био снажан утисак који је ова представа на њих остављала, показује то да су неке „појаве изазвале плескање публике“ (–з– 1874: 27). У тексту који је објављен у „Позоришту“ дат је сиже овог комада, за који се каже да је обогатио репертоар и да би као такав могао дуго да остане на позорници. Занимљиво је да његов век на репертоару Српског народног позоришта није био ни приближно дуг као на београдској сцени, што се опет може објаснити уверењем бројних критичара да је новосадска публика имала необичан укус.

Тог 7. јануара пленили су са позорнице Ленка Хаџић, која је успела да продре у суштину свога лика, и Пера Добриновић, чија се лепота играња огледала у складности покрета, говора и мисли. Остали учесници, Никола Зорић, Никола Недељковић, Гавра Пешић, Васа Марковић, Андрија Лукић, Јеврем Божовић, Ђорђе Соколвић, Петровић⁴⁸, Јелена Маринковић, Босиљка Хаџић, Јелисавета Поповић, М. Зорић⁴⁹, играли су таман довољно да не покваре добар утисак. Тринаест дана касније уследила је реприза и као што обично бива, успешнија је била од премијере када је реч о усклађености и надахнућу ансамбла. Разлог би се могао пронаћи у честом игрању нових комада, недостатку времена за њихову припрему и невеликом броју глумаца, мада их је од 1868. из године у годину било све више. Те јануарске вечери, на сарадника „Позоришта“ оставила је већина глумаца прилично добар утисак, али се не може рећи да га је неко својом игром очарао. Ако се направи поређење са београдском репризом, приметитиће се две битне разлике. Новосадска је привукла знатно мањи број гледалаца, а на њеној

⁴⁸ У Архиву СНП-а није забележено име овог глумца.

⁴⁹ Није познато име. Била је сестра Љубице Зорић и ћерка Николе Зорића, наступала је у СНП-у од 1872. до 1874. у дечјим улогама.

позорници нису кварили угођај „афектација и декламација“, већ патетични говор носиоца главне улоге Николе Зорића, „неумесно кривељење“ (—а 1874: 51) Добриновића и „силно савијање и превијање“ Лукића као „срамежљивог“ љубавника“. *Сеоска школа* приказана је свега осам пута. Премијера је била 21. јуна 1873. у Вршцу, а обнова 20. фебруара 1877. у Сомбору. Тада је ансамбл изашао у измењеном саставу, а као осмогодишња девојчица у улози Амброзија, једног од двојице ђака, наступила је Милка Максимовић⁵⁰. У историји српског театра сматра се једном од највећих и најцењенијих глумица, а умела је да се упусти у редитељски посао и да преводи са француског језика.

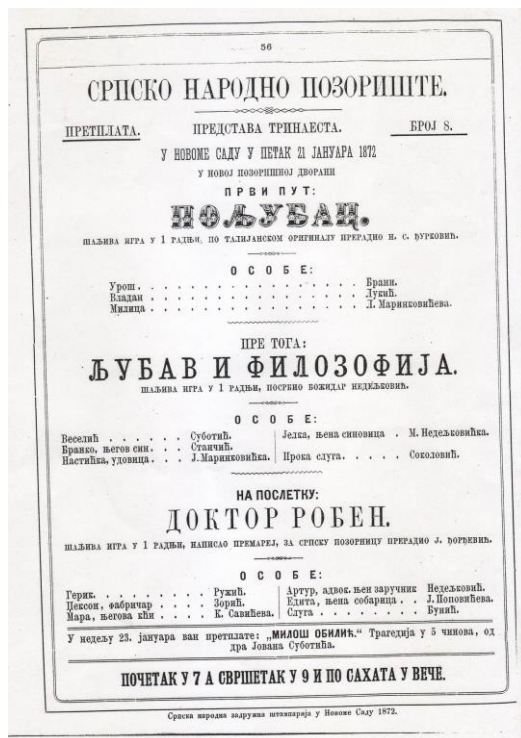


Слика 5.10. *Сеоска школа* у Новом Саду, „Позориште“, МС

5.6. Италијански комедиографи изгубљени у преводу

Пре Каstellвекјовог дела, у изведби Српског народног позоришта две италијанске шалвиве игре имале су премијеру. Оно што им је заједничко, јесте да су њихови аутори непознати, да су написане у једном чину, да су им премијере биле у Панчеву и да их је посрбио Никола С. Ђурковић. Према подацима Архива СНП-а и Миховила Томандла (1953), *Пољубац* се нашао на панчевачкој позорници 31. децембра 1870, а новосадска премијера била је 21. јануара 1872. О првој изведби нема забележених импресија гледалаца ни критичара, а поводом

⁵⁰ Милка Марковић (удато).



Слика 5.11. Премијера *Пољупца*, „Позориште“

и то је уједно, не рачунајући плакате, једино писано сведочанство о овој представи (Аноним 1872: 285). У Београду никада није приказана иако је Јован Ђорђевић у поменутом писму из 1875. замолио Антонија Хаџића да му пошаље и *Пољубац*.

Две кћери на удају изведене су први и последњи пут 8. јануара 1871, што је уз место премијере и име посрбљивача једини податак који је сачуван о овом италијанском комаду. На српским позорницама нашле су се још две драме и једна шаљива игра које је Ђурковић посрбио са италијанског – *Два наредника*, *Сиротица из Новог Сада* и *Ђаволаци – ђаци* или *Погреб и игранка*, као и неки немачки драмски текстови, попут Коцебуових. Први комад је изворно француски, али је посрбљивач користио превод Карла Ротија. Приказан је први пут у Позоришту „Код Јелена“ 1847, а изводили су га и ансамбли СНП-а и НП-а. О другом се не зна ко је начинио изворник, а занимљиво је да без обзира на тему која је наговештена у наслову, никада није приказан у Новом Саду. У Београду је ову трочинку приказала Мандровићева дружина на Богојављење 1865, а у „Вили“

друге објављен је плакат у „Позоришту“ који је најавио да ће се представа одржати у новој дворани, и да ће бити изведене још две шаљиве једночинке. Сазнају се и имена глумаца који су се те вечери поклонили публици – Петар Брани (Урош), Андрија Лукић (Владан) и Ленка Маринковић (Милица). Трећа и уједно последња изведба *Пољупца* била је у истој сезони, али приликом гостовања у Вуковару. У Позоришном музеју Војводине чува се плакат који ју је најавио за 26. јун и који показује да у глумачкој подели није дошло до промена. Поводом ове изведбе забележено је у „Позоришту“ да се Ленка Маринковић⁵¹ „одликовала живом игром“

⁵¹ Грешком је у тексту забележено да се презива Марковић.

је забележено да је изведба била добра, као и комад, једино што је „за драму сувише [...] трагичких момената“ (Аноним 1865в: 39). О трећем делу писао је Ђорђе Малетић и казао да се „оно публици тако допало, да је захтевала, да се поново представља“, те да су шале и досетке биле толико живе да су сви весели напустили салу (1884: 104).

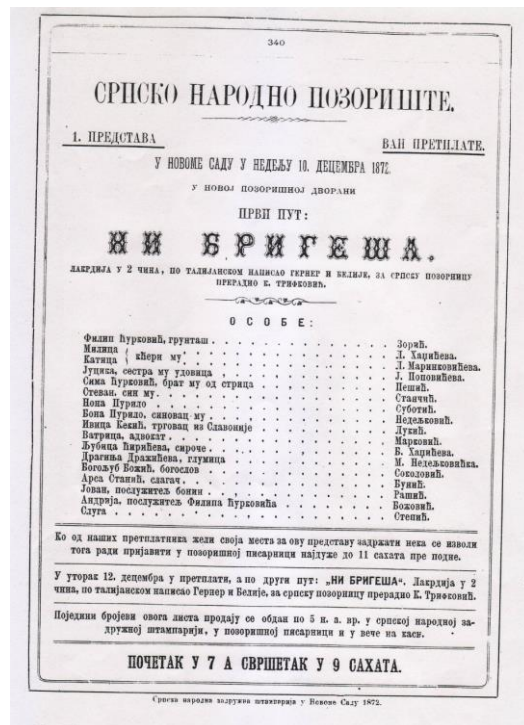
На сцени Српског народног позоришта 10. децембра 1872. изведен је комад о којем постоји знатно више сачуваних података, али се такође не зна од ког је италијанског изворника потекао. Познато је само да су га по њему начинили Аугуст Гернер и Георг Фридрих Бели, а реч је о лакрдији у два чина коју је за српску позорницу приредио Коста Трифковић. Насловио ју је *Ни бригеша*, а то је узречица коју често користи главни лик Нона Пурило. Овај Трифковићев комад није сачуван, а увид у радњу пружа часопис „Позориште“ и то поводом друге новосадске изведбе која је уследила два дана касније. У тексту објављеном након премијере, аутор потписан као М. (1872а) само је најавио да ће други пут упознати читаоце са радњом овога дела, а прилично дугачак текст посветио је ансамблу, његовом повратку у Нови Сад, али и изгледу нове позоришне зграде која се налазила управо на месту које се данас зове Трифковићев трг и коју је Одбор за грађење позоришта уредио тако да буде пријатнија гледаоцима. Каже се да је она богато и укусно декорисана, да је позорница у потпуности промењена и да је механизам за подизање завеса направљен по угледу на бечки и београдски театар. Колико је гледаоцима у њој било пријатно, барем када је реч о вечери прве репризе, закључује се из речи истог сарадника „Позоришта“, који је нагласио да дело нема другу намеру осим да забави и да је њиме постигнуто оно што се желело, те да ће гледаоци „свакад у најбољем расположењу дочекати крај“ (М. 1872б: 351). Овај аутор сматра да се Трифковић угледао на Молијера и Голдонија, да „му је први дао оштру сатиру, којом сузбија на позорници личне слабости појединих карактера, други лак заплет и елегантан хумор, који нас јако привлачи“, али је ипак уткао доста свог израза и „дао рачуна модерној шаљивој игри; јер ту није као у делима старих шаљиваца једна особа и покретач рада и радник у једно, а остале само бледа сенке околу њега“ (Исто). Био је ово комад

са великим бројем улога, чак седамнаест, а главну, Нона Пурила, тумачио је у првој сезони Марко Суботић, чија игра није у потпуности задовољила рецензента. Казао је да је представа „испала досто заокругло“, али да би била добра, потребно је позабавити се овим ликом и дати „неке мигове како би га ваљало изводити у појединостима“ (Исто). У другој сезони са великим успехом дочарао га је Лаза Телечки. Иако је публика снажним и дугим аплаузом награђивала ову представу, није се дуго задржала на репертоару – изведена је свега четири пута. Разлог томе можда се крио у честим изведбама Трифковићевих комедија, а када се зна да је пре ове шаљиве игре приказано других девет за три године, постаје јасно колика је била наклоњеност овоме писцу.

Београдска премијера уследила је три месеца након обнове ансамбла Народног позоришта – 14. јуна 1874, у режији Алексе Бачванског, а реприза 2. октобра исте године. И тамошњој је публици Коста Трифковић био добро познат, а колико јој је овај комад био привлачан, можда не би требало закључити само на основу једне доступне новинске критике. Она јесте показала један тренутак недовољне интеракције ове шаљиве игре и гледалаца, будући да је „амфитеатар био слободан“, али је указала и на одређене драматуршке пропусте. Колико је рецензент „Отаџбине“ био разочаран текстом, исказао је сваком мишљу, бујицом оштрих речи, али и непридавањем важности самој инсценицији, што не сугерише да је она за њега била небитна, већ да лоше написан текст не заслужује да се нађе на позорници, те је самим тим илузорно говорити о уметничком изразу оних који приказују лакрдију лишена естетских, артистичких и моралних вредности.

„Лакрдија“, „по талијанском“ – доста. Јесте ли гледали талијанске пајаци?

Јесте ли гледали, кад један пајаци одмакне столицу другом те се овај простре



Слика 5.12. Премијера *Ни бригеша*, „Позориште“, МС

колико је дуг? Јесте ли чули после грохот? То су они, што вичу: *rapem et circensem!* За њих су оваки позоришни комади. Хвала нашем позоришном сенату, што се и за њих брине. [...] Кад овакве представе уздајете, улазнице – гратис. – Данашњи младићи кад говоре о браку да те страх ухвати. И сам сам видео доста трагичних „бракосочитанија.“ Али ово дело застидеће сваког сентименталнога младожењу. Брак иде од шале. Немогуће свезе постају лакрдијом могуће. [...] Сетите се вазда само Талијана, кад на просидбу пођете. Живео пајацлук! [...] Ви, који хоћете да позориштем обучете народ, за што заборављате, да то дира српско ухо кад Стеван узима своју сестру од стрица за жену. Грешка противу породичног морала има то дејство, да трагични моменат постаје грозан, а комичан гадан. [...] И ви, Боже благи! Ви то све гледате (Аноним⁵² 1875: 322).

Оваква критика истовремено и охрабрује да је било и оних који су када осете да би позориште могло да скрене са пута народног учитеља и неговатеља духа одлучно указивали на то и покушавали да спрече да се оно претвори у обичног пучког увесељивача. Непостојање Трифковићевог текста ипак умногоме спречава да се једнострано прихвати мишљење како овог рецензента тако и оних који су о овој лакрдији похвално писали. Ова критика је донекле осујетила њено даље извођење, а према доступним подацима до 1879. није је било на репертоару, када је поново дошао мали број гледалаца, а приход од представе износио је свега 129 динара.

5.7. *Марија, кћи пуковније* – најкритикованија и најизвођенија

Од када је основано, Народно позориште имало је оркестар јер су се неретко у репертоар уврштавали комади са певањем. С временом су почеле да се изводе и оперске арије, а већ 1872. публика је могла да чује и први чин из комичне опере Ђоакина Росинија *Севилски берберин*. Да су београдска и војвођанска публика највише волеле представе са музиком, а касније опере и оперете, постоје

⁵² Ђорђе Малетић (1884) наводи да је реч о Светиславу Вуловићу, а Боровоје Стојковић (1932) управо њега сматра зачетником нове етапе у књижевној критици која је водила од догматизма ка импресионизму, наводећи да је био одлучан у борби против догматичке естетике, те да је период од 1875. до 1887. донео рецензије у којима је било емотивних и интелектуалних доживљаја оних који су их писали.

бројна сведочанства. Ипак, првих деценија рада ових театара није било ни финансијских могућности нити школованих уметника који су могли да буду носиоци оперског репертоара. За разлику од њих, загребачки ансамбл је знатно раније својој публици понудио овакве представе.

На рад Народног позоришта умногоме су утицале и историјске прилике. Један од важнијих датума био је 13. јун 1876, када је оно још једном распустило ансамбл јер су Србија и Црна Гора објавиле рат Турској. Када је склопљено примирје почетком 1877, подигнуте су завесе, а годину дана касније, након потписивања Санстефанског споразума, наставио је театар да живи у слободној Кнежевини Србији, а од 1882. у Краљевини⁵³. Ови значајни догађаји одражавали су се и на културни и друштвени живот народа. У историји Народног позоришта 1878. остала је запамћена и по повлачењу Јована Ђорђевића са места драматурга, а годину дана раније и са места управника.⁵⁴ Ансамбл је до 1880. предводио Милан Симић, а као драматург, до октобра те исте године, био је ангажован Јован Јовановић Змај. Очекивало се да у репертоар унесу новине које би биле блиске и њиховом артистичком погледу на театар и укусу публике.

Колика су била очекивања када су се подигле завесе на позорници Народног позоришта и када је први пут приказана *Марија, кћи пуковније (La fille du régiment)*, да се наслутити на основу зараде коју је остварила тог 29. септембра 1879, али је прави показатељ колико се публици допала то што је за прву репризу, само дан касније, продато много више улазница. Била је то донекле необична представа у којој су испреплетени италијански и српски дух, која је у неком другачијем руху стигла на сцену и на њој се дуго задржала. Доницетијеву музику помало је прекомпоновао Даворин Јенко, либрето који су написали Жил-Анри Сен-Жорж и Жан-Франсоа Алфред Бајар, а прерадио Фридрих Блум, стигао је на српску позорницу у преводу Спире Димитровића Которанина и заједно су дали шаљиву игру са певањем, о којој је београдска штампа писала да има два чина, а „Позориште“ ју је најавило као игру у три раздела. *Марија, кћи пуковније*

⁵³ На плакатима се већ од 1883. среће промењено име овог театра – Краљевско српско народно позориште, потом и Српско краљевско народно позориште, али ће у овом раду увек бити навођено као Народно позориште или скраћено НП. Овај принцип је преузет од неких историчара позоришта, али и из критика које су објављиване у новинама и часописима.

⁵⁴ Управник је био од оснивања до 5. јануара 1871. и од 22. октобра 1875. до 1. априла 1877, а драматург од 1870. до 1878.

скопчана. Али је тек претстави целъ да забавља, да се допадне публици. Постигне ли се, да свет изађе задовољан из позоришта, претстава је своје учинила. Зато она мора да се поведе за ђудима и укусима публике, да буде израз њезиних осећаја, њезиних врлина и њезиних порока. Претстава, која не ласка страстима публике, није дуга века (подвукла М. С.). Јер она не може развити код ње икакве осећаје, које публика нема. Може их истина пречистити, али нове створити, никад. [...] Зато свака земља, сваки народ, па и свака већа варош морају имати своја позоришта, у којима се репертоар угађа према местним наравима, обичајима и укусима. [...]

У коју групу народа по темпераменту наша позоришна публика спада, [...] могао је сваки иоле смотренији пратилац нашег позоришног развоја увидети. Но, мора се истина признати, да је управа нашег позоришта употребила сва сретства, да угуши код наше публике искључивост њених укуса, засенувши је најразностручнијим претставама.

У најшаренијој карневалској смешности гарниран је сваки наш репертоар. [...] Колико је пута наша позор. публика од радости кликнула и слободније дахнула у оазу каког шаљивог комада с песмама. А шта је управа радила? Трудила се да растера опорину вулгарних душевних потреса „необразоване“ публике, кљукајући је заплетима сталешких надутости и различитим романтичким мезалијансцијама о којима наша демократичка српска публика, на нашу срећу, ни појма нема.

Не мислим зато, да треба напуштати упознавање класичких дела, али с убеђењем тврдим да наши књижевници још нису ништа урадили, да нас упознају с њима [...]

Није ми намера да кривим кога. [...] Наша публика кличе кад се на бини песма ори. [...] Певање је културно душевно расположење, облагородимо га, пуштајмо га [...]

Тако сам мислио, кад сам гледао „Марију, кћер пуковније“ [...] управа је овим комадом учинила грдну непоступност, пустивши пред публику *збиљску једну оперету* са свима њеним потешкоћама [...] Срећна звезда лебдила је над овим комадом. Јер нема сумње да су га од очигледне пропасти спасли како носилац наслова овога комада г-ђа Цветићка [...] тако и наш млади Дескашев [...] (Ми-ја-х. 1879: 2)

Ова критика дата је готово у целости и због тога што је њен аутор Хајим Давичо. Боривоје Стојковић (1932) утврдио је да је ово био један од потписа иза којих се крио овај критичар и преводилац, који је имао велики утицај на позоришне раднике, а пре свега глумце. Оно што се из његовог текста може закључити јесте да је био добар познавалац позоришних дешавања, да је успео да препозна на лицама оних који су били заједно са њим у гледалишту сва она задовољства, усхићења и равнодушности, те да врло директно, а опет у циљу одржања београдског театра, укаже на пут којим је требало ићи кроз репертоар и глумачки израз. Хајим Давичо очекивао је више од ове представе, а какав је био утисак новосадских рецензента, најбоље ће показати текстови из „Позоришта“ и „Стражилова“.

Српско народно позориште пред одлазак на пут 1888, опростило се са гледаоцима у Новом Саду на прави начин – поклонило им је премијеру која је била баш по њиховом укусу – шаљив комад са певањем који је пружио трочасовно уживање. *Марија, кћи пуковније* приказана је 6. јануара, а у „Стражилову“, које су уређивали Јован Грчић и Милан Савић, непотписани рецензент записао је само да је дело „занимљива новина“, док је пажњу посветио једино Милки Максимовић која је наступила у насловној улози. Похваљен је њен драмски израз, а о дару за певање речено је да када би га неговала и унапређивала, могла би „подобро коракнути напред“, јер се у романси у другом чину чуло да је њен глас „нешколован те крт“, и да је „у опште још једнако слаб“ (Аноним 1888: 32). Са њом су делили позорницу Драгиња и Димитрије Ружић, Пера Добриновић, Зорка Милојевић, Васа Живковић, Андрија Лукић, Савка и Веља Миљковић, Коста Васиљевић, Вићентије Димитријевић и многи други чланови ансамбла, а режију је потписао Добриновић.

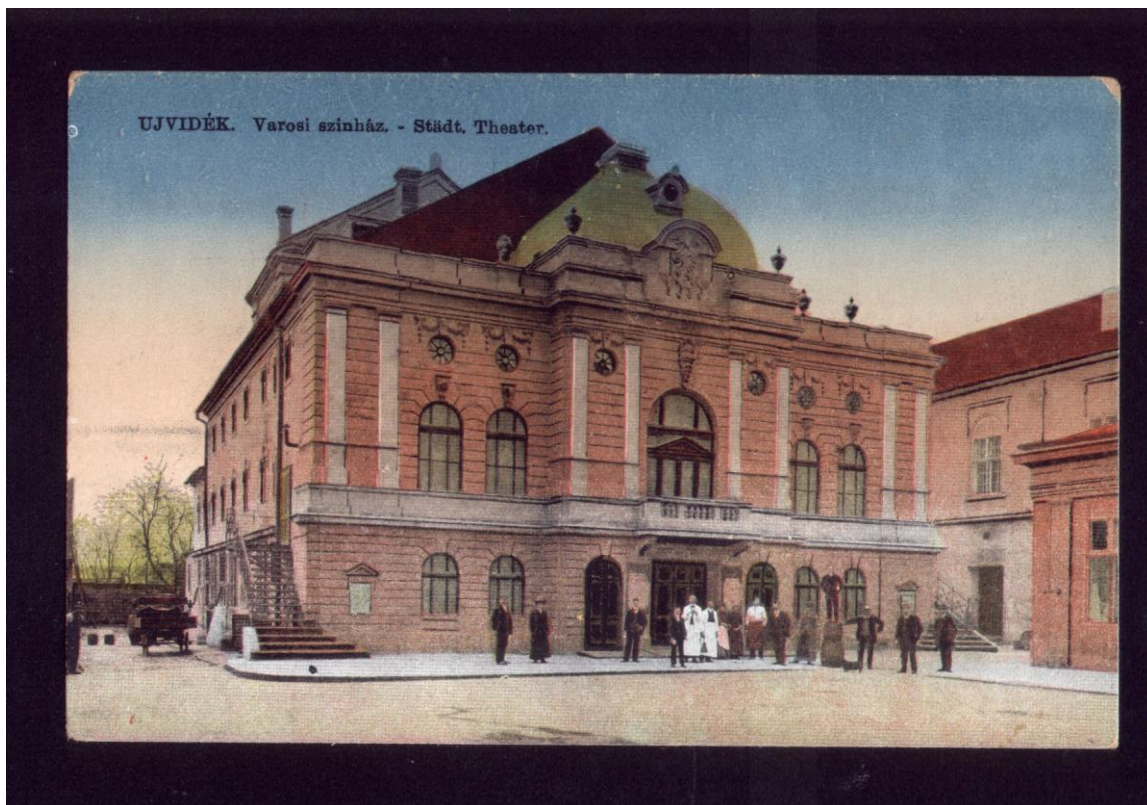
Реприза је уследила 7. марта 1890, уз неколико измена у глумачкој подели, углавном у епизодним ролама, а од чувенијих имена, наступио је брачни пар Бакаловић. О Ђури се зна да је превсаходно тумачио комичне улоге и да је играо у комадима с певањем, у којима је и Сара с годинама постала солисткиња, али и драмска глумица у улогама које одишу отменошћу. У „Позоришту“ је поводом ове репризе објављен текст који представља својеврсну полемику са рецензијом штампаном након премијере, у овде неименованом листу, и у којој је Доницети

био изложен бројним критикама. Аутор овог текста сматра да онај ко је овог композитора окарактерисао као тривијалног уметника, а реч је о критичару из „млађе генерације“, у потпуности је неупућен у оно што се догодило са српском верзијом *Марије, кћи пуковније*, која је заправо претрпела бројне измене, „удешавања за наше прилике [...] сасецања и брисања“ (М. 1890: 142). С дозом ироније подсећа да пет деценија раније Доницети није могао ни наслутити да ће се појавити неко ко „Аргусовим оком пази да се не прокријумчари амо по штогод, што би могло страшном опасношћу загоризити непоквареном и чистом (ух, ала је то страшно!) укусу српске публике“ (Исто). Смешном сматра и тврдњу како је баш ово дело дошло да квари свет, али је публика те вечери „ипак застрепила за свој морал“, те је „сјајила својим одсуством“ (Исто). Млађим рецензентима, какав је био овај са којим се полемисало у „Позоришту“, посвећен је текст у листу „Уједињење“, који је објављен крајем исте године и чији је аутор сматрао да они „убражавају много, кад хоће, да се њиховим високостилним критикама поклања толика пажња, коју оне немају“, те да је „критику заменила карикатура, па и оцену – сокачка грдња“ (Ж. Р. 1900: 2–3). Да ли је ово значило и појаву неког новог правца у развоју позоришне рецензије, показаће наредне деценије. Ансамбл СНП-а ипак није одустајао од ове представе, тако да ју је изводио и на гостовањима у Руми, Вуковару, Сремским Карловцима и Сентомашу током 1893. и почетком 1894.

Поново је приказана 1896. у Новом Саду, у згради коју је Српском народном позоришту даровао годину дана раније Лазар Дунђерски. Јован Грчић⁵⁵ је тада написао критику у којој су се у покудама изгубиле и оне незнатне похвале, а његово оштро перо као да је писало мастилом натурализма када је казао да му је довољно било да два пута види „исакаћену лешину онако бајна Доницетијева чеда“, и када се запитао „од куда, да од Бога нађеш, уз Доницетија – и то на мртво име испребијана – још и Даворин Јенко са дуетом 'Лепа зора', од куд ту увертира од Росинијева 'Танкреда' [...] арија [...] од неког Стигелија [...] фантазија [...] од неког Канта“ (Г. 1896: 126–127). Иако је шест година раније обећао себи да неће ићи у театар када је она репертоару, привукло га је гостовање београдске

⁵⁵ Текст је потписан иницијалом Г., али је у Архиву СНП-а добијен податак да га је управо он користио.

уметнице Зорке Годосић⁵⁶, чије је и глумачко и певачко умеће похвалио, те је нагласио да је имала достојне партнере – у певању Марковића, у глуми Добриновића и Душановића.



Слика 5.14. Дунђерсково позориште, Збирка разгледница Славка Кошутића

Када се сагледају све поменуте рецензије, и у обзир узме чињеница да је у изведби двају театара до краја века приказана седамдесетак пута, а до 1914, барем још тридесет⁵⁷, те да је била један од најизвођенијих комада, а од италијанских прерада и оригинала најизвођенији, утисак је да је *Марија, кћи пуковније* у српском руху ипак имала своју публику. Можда ону недовољно музички потковану, која није ишла у театар да би се уметнички образовала, већ да би се забавила и уживала у ономе што јој је највише пријало. Таква публика пронализала је драж у музици, шали, разбидризи и очигледно јој није сметало што је дело једног од великана италијанске опере удешено на начин који није могао да

⁵⁶ Грешком је написао да је реч о Зорки Теодосијевић.

⁵⁷ О неким од тих изведби биће речи у наредном поглављу.

буде у сагласју са перцепцијом доброг театра какву су имале ерудите попут Давича и Грчића.

5.8. Музика на позорници

Вокална и инструментална музика биле су од самих почетака неодвојиви део појединих представа. До краја века није било могућности да се изводе опере, али су се из деценије у деценију све чешће изводиле арије. Било је и Белинијевих, Росинијевих, Маскањијевих, а забележено је да је Петроварадинска пешачка пуковнија бр. 70 свирала 1890. и делове из комичне опере Луиђија Ричија *Трпен-спасен* (*Chi dura vince*).

У Београду је након првог чина *Севилског берберина*, приказана 1882. Бомаршеова истоимена драма, уз коју је извођена музика из Росинијеве опере и која је убрзо постала комад са певањем. Текст који је поводом једне од реприза објављен у „Виделу“ послужио је аутору потписаном као Нангу⁵⁸ да упути критику и управнику Шапчанину и ансамблу. Незадовољство је било подстакнуто пријатним осећајем са којим је напустио театар 16. јануара 1893. Тада је наступила, како он каже, „г-ђица Фрасинела“⁵⁹, коју је Шапчанин отпустио неколико година раније не би ли смањио дефицит у буџету. Она је наставила да пева по београдским кафанама, а управник, увидевши своју погрешку, вратио ју је на позорницу. Да је публика Шапчанинову претходну одлуку осудила, каже овај рецензент, показала је тиме што је испунила салу до последњег места и сјајну певачицу, какве није било у ансамблу, наградила је дугим аплаузом. Да ли су гледаоци заиста тада мислили о управнику и намеравали да покажу колику је

⁵⁸ Боривоје Стојковић утврдио је да је то био псеудоним Светолика Јакшића, о којем је написао да је био плодан и популаран критичар.

⁵⁹ Анка Фрасинели рођена је у Загребу, али би се по презимену дало закључити да је имала и италијанско порекло. Наступала је спорадично у београдском, нишком и загребачком театру, а иако је важила за одличну певачицу, често је била без ангажмана и тада је, да би имала од чега да живи, певала по кафанама (Stojković 1979).

грешку направио, тешко је рећи. Утисак је да је Јакшић, очаран баш као и публика умећем ове уметнице, желео да нагласи свој став и критику упућену Милораду Шапчанину, која је очигледно била инспирисана и неким другим његовим пропустима, поткрепи тумачењем поступка гледалаца. Пишући о снази гласа и лепоти певања ове уметнице, искористио је прилику и да укаже осталим члановима како би требало да се припремају не само за једну представу већ уопште за свој позив. Посаветовао их је да читају, да уче и информишу се о свему што се њихове уметности тиче и наравно да морају да знају улоге, а управо је то често замерано глумцима Народног позоришта. Иако је одушевила публику, Фрасинела је наступила у овој улози само још једанпут и то седам дана касније. Као шаљива игра с певањем, *Севиљски бербирин* приказивао се повремено и почетком наредног века.



Слика 5.15. Анка Фрасинела, МПУС

Драмски комади уз које су се певале арије, *Марија, кћи пуковније* и понеке оперете извођене у Београду спорадично од 1880, утирали су пут и припремали ансамбл за оно што ће се десити пред почетак Првог светског рата, а то је било увођење целих оперских представа у репертоар.

5.9. Реализам потискује романтизам – о репертоару кроз записе савременика

Промишљања о репертоарима оба српска театра не могу се заснивати само на уметничким вредностима драмских дела и чувењу њихових аутора, већ и на неколико других веома важних узрочника који су утицали на избор комада за извођење. Првих деценија управници су тражили од сарадника – посрбљивача,

међу којима је било и писаца, глумаца, учитеља, да прилагоде домаћој публици одређена дела и тиме је приволе позоришту. Из године у годину укус гледалаца постајао је све важнија смерница у припреми једне сезоне, јер су позоришта била препуштена сама себи и највећи део прихода добијала су од продаје карата и добротвора. Постојала је једна тачка у којој су се сусретала мишљења критике, публике и управе, а то је с почетка био домаћи репертоар и то не целокупан, већ онај који су чинила дела из националне историје. Наравно, с временом су ансамбли покушавали да понуде и неке друге садржаје, да онима који долазе у театар „поправе“ укус, у чему им је свесрдно помагала и критика. Ипак, то им није лако полазило за руком, па чак ни онда када би пружили уметнички квалитетнији, али донекле сличан садржај ономе који је био омиљен када је реч о страним писцима – комедије Голдонија, Ферарија, Шекспира, Молијера, нису успевале да надмаше лакрдије, водвиље, фарсе. Поводом шаљиве игре у пет чинова *Наше жене*, аустријског аутора Франца Шентана⁶⁰ и немачког Густава Мозера, у „Виделу“ је објављен текст који читаоце не упознаје само са новим комадом и не представља обичну рецензију, већ је писац искористио прилику да похвали управу на добром избору и читаоце упозна са карактеристикама добре комедије. Написао је да „шаљиве игре [...] све већма, све јачим и основанијим доказима оправдавају своју цел“ и колико год су оне „тако значајне, тако стварне и монументалне вредности“, исто тако и они који их стварају „из дана у дан наилазе на веће препоне и тешкоће, али ипак савлађујући их приближавају се истакнутом геслу друштвеног живота: *истини*“ (Аноним 1882: 3). Таква истина расветљава људске слабости и врлине и кроз пријатност води до преиспитавања моралних вредности. Поменути аутор увиђа и да је комедија пролазила кроз различите фазе развоја док се није зауставила „на ступњу савремености“, на чије су теме и идеје утицали и друштво и средина (Исто).

Позориште треба да пробуди код публике „вољу за вештином“ јер је оно „васпитни завод“ и без обзира што постоји и „ради забаве“, таква забава треба да има „васпитну цел“; оно, такође, не треба да приказује старе комаде који кваре

⁶⁰ Његова се дела и данас приказују на Сицилији и представљају традицију театара ове италијанске регије, нарочито јер се у главној улози његовог дела *Отмица Сабинака* (*Il ratto delle sabine*), истакао комичар Анђело Муско, а снимљен је и филм 1950. под насловом *Il professor Trombone*.

укус нити сувише „локалне“ које српска публика не може да разуме, написано је у истим новинама годину дана касније (Аноним 1883: 2–3). Сувише често истицање васпитне улоге, иако је она била наведена као основна идеја из које су оба театра приликом оснивања градила свој пут, сугерише да су се донекле удаљила од таквог задатка, а разлози су опет они већ поменути – укус публике, недостатак средстава и испуњење позоришне сале. Можда је новосадском театру било једноставније да угоди публици, да дуже и самим тим боље и спремније изводи представе јер је непрестано био на путу и обављао своју мисију српског извора културе у страној држави. Могуће да је и глумцима био олакшан задатак јер су имали више извођења истих представа, што им је омогућавало да проникну у суштину својих ликова, да тиме унапреде свој дар и умеће, и истовремено да остану мезимци публике. За разлику од глумаца Српског народног позоришта, београдски најчешће нису имали прилику да играју више од два-три пута у једној представи. О томе, али и репертоару уопште, писало је „Позориште“ почетком сезоне 1887/1888:

Прими се у репертоар, рецимо, каква модерна добра комедија и представља се први пут. Кућа буде пуна. Управа, окуражена тим успехом, даде исти комад и сутрадан, па кад погледате: ложе празне, на балконима нигде никога, у партеру тек по неко, јер на позоришној листи није било оно: „бесплатне улазнице итд“. Шта остаје управи после те пробе? Ништа друго, него да тај комад, и ако је по садржини добар и поучан, а ако има лепу тенденцију, и ако се игра по првим позорницама светским, – баци у запећак. Труд око учења, трошак око представе пропадне. [...] Тако буде и с озбиљном драмом или трагедијом. Али подајте какву нову драму, пуну сценичности, страшних заплета [...] она ће пунити свакад кућу. А од комедија подајте лакрдију, где има драстичних ситуација и где је углавном све удешено да се публика насмеје, и то ће се одржати на репертоару (Аноним 1887: 89–90).

У истом тексту писано је и о репертоару који су чинили деведесет један оригинал – тридесет шест комедија, тридесет пет драма и двадесет трагедија и триста осамдесет два превода – двеста педесет осам комедија, осамдесет шест драма, двадесет осам трагедија, шест чаробних игара и четири оперете. Највише превода било је са француског – чак сто деведесет, немачких је такође било много

– сто тридесет, а неупоредиво мање било је са осталих језика – деветнаест са мађарског, тринаест са енглеског, десет са италијанског, девет са руског, четири са шпанског, три са пољског и по један са грчког и румунског. У „Прилогу просветном гласнику“ наилази се и на додатно појашњење. Наиме, ту је наведено да је у Народном позоришту од 1. новембра 1884. до 31. децембра 1889, изведен осамдесет један нов комад, од којих је пет било италијанских – три комедије и две драме, а од укупног броја уврштено је само тридесет пет нових комедија, што говори у прилог тексту објављеном у „Позоришту“ – праве комедије нису могле дуго да буду занимљиве публици, а делује да се број нових лакрдија полако смањивао, док су старе и даље испуњавале позоришну салу. Тако је било и до краја века, а београдски театар иако довођен често до руба егзистенције, одолевао је невољама које су га непрестано пратиле и сустизале. И када је отишао на гостовање у Шабац 1894, иако је то чинио у прошлости неколико пута, сарадник „Малог журнала“, љут на имућне београдске породице, писао је о новој кризи Народног позоришта. Критиковао је њихов недолазак у театар, незаинтересованост да закупе ложу, осим породице Бајлони која је редовно гледала представе, што је проузроковало „просјачење“ ансамбла по унутрашњости (Аноним 1894: 1–2). Две године касније, најбројнији гледаоци били су и даље из сиромашне и средње класе (Аноним 1896).

Током последње две деценије 19. века промениле су се у Народном позоришту и две управе. Од 1880. управник је био Милорад Поповић Шапчанин кога је тринаест година касније заменио Никола Петровић, док је Милована Глишића на месту драматурга наследио 1898. Драгомир Јанковић. Занимљиво делује тај спој Глишића, као једног од представника реализма у књижевности и творца сеоске приповетке и драме, и Шапчанина, чија књижевна дела одишу романтизмом. Први се залагао за увођење реализма на позорницу, а други је, можда и на изненађење савременика, волео реалистичке драме и француске писце, али су заједно тежили разноврсности у репертоару, иако ни тиме нису успели да допринесу испуњености гледалишта. Овај период је и један од најзначајнијих у историји српског театра јер је показао и у Београду и у Војводини да се и највеће неприлике трудом, залагањем, непосустајањем, па и заједништвом могу изнова и изнова превазилазити. Оно што је још красило ове две деценије јесу глумци –

стари, који су на позорници сазревали, неки су се од њих и профилисали у одређеном жанру и постали носиоци репертоара, а истовремено су долазили и нови, млади, који су у ову уметност уткали и темперамент и умеће.



Од прве изведбе *Сеоске школе* до појављивања неког новог италијанског комедиографа на сцени Народног позоришта морало је да прође петнаест година. За све то време спорадично су репризирани Кастелвекјов комад и *У лажи је плитко дно*. На драму се пак чекало једанаест година, али је драмско вече посвећено Паолу Ђакометију доживело прави фијаско. Намеће се питање зашто је требало да прође толико времена да се управа одлучи за италијанске ауторе. Угледали су се српски театри на мађарске и аустријске, али то нису били једини узор. Постојале су и везе са загребачким ансамблом, на чијој су позорници писци и композитори са Апенинског полуострва, захваљујући територијалној, историјској и културолошкој повезаности, били знатно присутнији. С друге стране, када се читају српски часописи из друге половине 19. века, када се листа „Позориште“, види се да су и домаћи културни посленици били упознати са савременом позоришном уметношћу Голдонијевих наследника. До Ђакометијеве *Грађанске смрти* једино преведено дело била је *Сеоска школа*, али је стигла околним путем, чак из Русије. Сва остала била су посрбе. Неке су начињене са италијанских изворника, и то оне најраније, неке су доспеле преко немачких превода, те би се могло претпоставити да је један од разлога био и недостатак преводаца. Други разлог може се пронаћи у раније поменутом прегледу представа који показује несумњиву доминантност француских писаца. И то не треба да чуди, посебно ако се зна да су и у Италији, још у првој половини 19. века, они код неких управика позоришних трупа, попут Густава Модене, били најизвођенији (Pernich 2012). Ипак, све ово не делује као убедљиво оправдање, те би требало трагати за правим узроком и даље. Таква размишљања доводе до још једног путоказа, а он се тиче саме књижевности. Развој књижевних праваца код Срба није био временски у потпуности усклађен са европским токовима, те се на

реализам који је у Италију стигао средином века, код Срба чекало до осамдесетих година, али наравно ни тада није био потиснут романтизам. Драмски писци грађанске Италије нису стварали дела каква су била омиљена међу српском публиком. Сентиментални комади слабих уметничких вредности или праве лакрдије нису били жанрови који су инспирисали Паола Ферарија, Паола Ђакометија, Рикарда Каstellвекја, Ђузепе Ђакозу, Ђованија Вергу, Марка Прагу, Ђеролама Ровету, Ђачинта Галину, Пјетра Косу, Енрика Бутија, Роберта Брака, и многе друге које је изнедрила грађанска, али и веристичка драма и који ће се ипак наћи на српској сцени до почетка Првог светског рата. Уколико се успех мери бројем реприза, показаће се да га многи нису постигли. Ако се пак као меродавни узимају рецензије и остварење сјајних улога, тада ће се повремено приметити несагласје између обичних и стручнијих гледалаца. Али остаје још једно питање – зашто је већина њих одсуствовала са војвођанских позорница? Одговор ће пробати да пружи једно од наредних потпоглавља.

Пре тога требало би се вратити за тренутак негативној критици *Грађанске смрти* коју је написао Хајим Давичо. Био је то сусрет италијанске драме и књижевника, критичара, преводиоца који је убрзо након овог текста постао члан Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта. Зашто је незадовољан напустио позоришну дворану и без трунке устручавања написао да овом комаду није место на београдској позорници, покушао је да објасни:

Ко је иоле пажљивије пратио ток нашег позоришта у овом месецу морао се без сумње забринути за његов трајни опстанак. Никад позориште није било мање посећено, а тешко да је икоји месечни репертоар неукуснији био него овај сад. Жалосно је било гледати како је позориште празно и путо. [...] Пуних пет

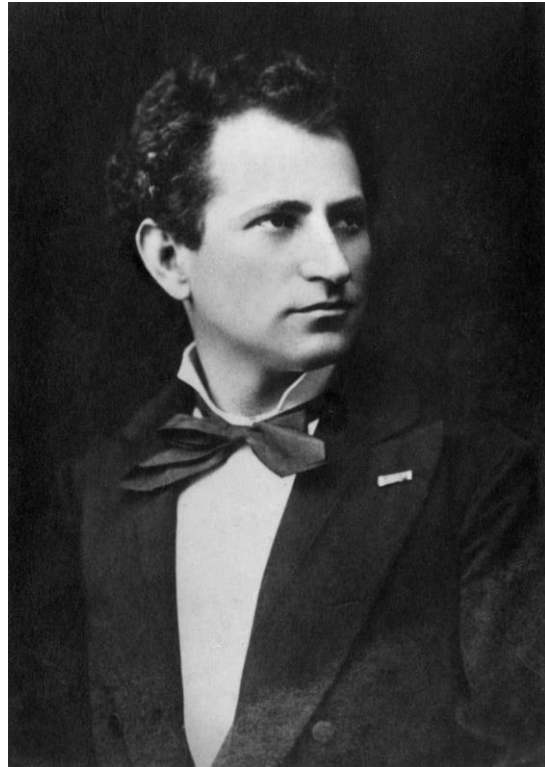


Слика 5.16. *Грађанска смрт*, МПУС

недеља ређеле су се на позоришним цедуљама све саме мрвице нашег и иначе мршаваг репертоара. За све то време не видесмо ни један пут наше прваке на бини. Ми смо у почетку ове сезоне пуни поверења изашли на сусрет садањој управи убеђени, да се часовима одмора користила, да нас изненади сувременим позоришним делима западних писаца. Ми смо се усудили надати, да ће она припремити у српском преводу бесмртна дела Шекспира, Молијера, Шилера, Калдерона и Алфијера, да нам прекрати дуге зимње вечери вишом душевном и чедном збиљом. [...] Шта ли је управа и да ли је она што мислила кад је примила „Леонида“ и „Грађанску смрт“ није нам познато. Али ван сваке је сумње, да је она врло мало размислила о укусу наше позоришне публике. [...] Леоонид [...] Пренети га пак код нас значи [...] одбити публику из позоришта од кога тражи слике из живота, које могу потпуно да насликају оно што се у души и срцу његовом скривено збива... Тако је исто и са „Грађанском смрти“ [...] Један комад ма колико имао лепих и звучних фраза, губи по себи свако право да се назове драмом, ако се креће у границама *новинарских* тенденција. Драма искључује поговарање дневних питања, које оставља стручним листовима. Она се креће у кругу идеалне борбе човека са проблемом вечности непрозиве васијоне, и са укрштајем непролазних људских пожуда. – Талијанска драма није никад заостала иза драма других културних народа, него је увек ишла у поредо с њима. За то, кад је наше позориште осуђено, да буде културни паразит и да се греје позајмљеним зрацима западне драме, врло је неупутно, да се поред толико других звезда прве величине диже прашина са драматизираних новина, заборављених писаца. У колико би се искрено радовали кад би на нашој позорници гледали ма коју драму Витора Алфијера [...] (1881: 478–479).

Хајим Давичо, баш као и многи пре и после њега, истиче укус београдске публике. Ипак, занимљиво је да је Такометијеву драму, која временски припада позном романтизму, али несумњиво оставља утисак реалистичког погледа на свет, и која је у другој половини 19. века била међу најизвођенијим на италијанским позорницама, доживео као да ју је писао новинар а не књижевник. Београдска публика изабрала је да те вечери не дође у театар, а за разлику од ње, годину дана раније загребачка је испунила салу, а представа доживела велики успех (Ћале 1968). Оно што је заједничко двојници рецензената, Давичу и Шенои, који су

били прилично критични, јесте став да је гледаоцима и једног и другог театра оваква тема страна. Главну улогу у Народном позоришту тумачио је Милош Цветић, који је и режирао комад, док је у Загребу носилац био Адам Мандровић. Колико је спознавање суштине главног лика Корада било изазовно и колико је од глумчевог талента и инспиративности зависило његово нијансирање и грађење, потврђује то што су највећи италијански глумци деветнаестог века, попут Ернеста Росија у праизведби, а потом и Ерметеа Новелија, Томаза Салвинија и Ерметеа Цаконија, управо у овом комаду оставрили једну од својих најбољих рола, а последња двојица су чак и сукобила мишљења о правом начину на који Корада треба тумачити. Без обзира што је на премијери гледалиште било празно, овај комад изведен је до 1901.



Слика 5.17. Милош Цветић, МПУС

још седам пута, а када је реч о увођењу Виторија Алфијерија у репертоар, то се до данас није догодило. Праву прилику да то учини имао је управо Хајим Давичо не само као члан Одбора већ и као преводац који ће три деценије касније за београдску позорницу превести *Девице* Марка Праге. Оно што је уследило након *Грађанске смрти* јесте шароликост италијанског репертоара и његова све већа присутност на сцени Народног позоришта.

5.10. Алесандро Њањати наговештава повратак италијанских комедиографа на београдску позорницу

Да је управа и даље ослушкивала реакције публике и проматрала је у позоришној сали, показује премијера лакрдије једног од мање познатих италијанских писаца, Алесандра Њањатија. Заједно са двома француским



Слика 5.18. Тоша Јовановић, МПУС

једночинкама, оперетом *Женидба при фењерима* и драмским делом *Лудница*, 5. фебруара 1885. приказан је *Расејани муж* (*Telemaco il disordinato*). Превод је начинио Данило Живаљевић, режију потписао Тоша Јовановић, а подела није сачувана. О овој позоришној вечери ништа се више не зна. Критика јој није посветила пажњу, а да публика ипак није била одушевљена, да се закључити на основу податка који је забележен у Петровићевом (1993) прегледу репертоара, а то је да овај комад никада није репризиран. Друга два дела нису имала овакву судбину. Приказивана су и у Београду и у Новом Саду.

Искључивање италијанске шаљиве игре из репертоара можда није било губитак са уметничке стране, али су глумци свакако уложили труд да науче текст, као и Живаљевић да га преведе. У „Аналима италијанског позоришта“ (“Anali del teatro italiano”) објављен је некролог поводом смрти овога писца 1901, у којем се каже да ће остати упамћен више по фарсама него по комедији у три чина *Туђе ствари* (*La roba d'altri*) (М. 1921). Колико је био присутан на италијанским позорницама, није било лако утврдити, али је остало забележено да је и глумачка дружина Тине ди Лоренцо и

Арманда Фалконија извела 1907. његову фарсу *Изврстан господин (Un signore eccezionale)* заједно са Роветиним *Неваљалицима*⁶¹ (*I disonesti*).⁶²

5.11. Паоло Ферари – две премијере

Годину дана након Њањатијеве фарсе, на позорницу Народног позоришта стигле су *Две госпе (Le due dame)* Паола Ферарија. И оне су, баш као *Сеоска школа*, прешле један дужи пут и преко немачког превода дошле су да покажу београдској публици једну донекле другачију врсту комедије од оне на коју је била навикла. Поново је био уложен велики труд и глумаца и преводиоца и управе и критике, а комад је доживео судбину многих других – премијеру 8. априла 1886, репризу 4. новембра исте године, и спуштање у фиоку неиграних, а потом и заборављених у којој је сто двадесет девет година чекао да макар буде пронађен и прочитан. Захваљујући онима који су се свих тих деценија старали о библиотечком фонду Народног позоришта, сачуван је у рукопису.

Паоло Ферари био је савременик својих српских преводилаца, један од најцењенијих писаца свога времена, а опет и прилично критикован. *Две госпе* написао је 1877, када су приказане у Позоришту „Ђербино“ у Торину. Тог 27. септембра, каже Јорик⁶³ (1922), у гледалишту су седели Фортис, Ђакоза, Де Амичис, Берсецио, Сакети и многи други писци и позоришни критичари. Публика је била одушевљена и снажним аплаузом наградила и писца и глумце. У Београду она није испунила салу, али је дошла у великом броју и показала да „жели леп избор у репертоару и језгровиту садржину комада“ (У. 1886: 5). Какве ставове износи писац у овом делу, колико су снажни, искрени, али и стилски прилагођени врсти којој оно припада, полемисали су многи. Најпре би требало жанровски одредити ову комедију, која суштински не одговара првој мисли коју гледалац има када прочита да се у позоришту даје комично дело у три чина. Италијанска публика знала је шта да очекује од Ферарија, будући да је на њеним позорницама

⁶¹ У Београду су играни под овим насловом.

⁶² Доступно на сајту *Internet culturale – cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane* (адреса је наведена у Литератури)

⁶³ Јорик је био псеудоним којим се потписивао новинар и критичар Пјетро Франческо Леополдо Коколуто Ферињи.

био деценијама пре ове премијере, живела је са њим и кроз његове драматуршке и списатељске фазе, а за српску био је он непознаница.

Поменуто је већ да је *Голдони и његових шеснаест нових комедија* било једно од најизвођенијих Фераријевих дела, иако се није лако домогло сцене и успеха, а припадало је такозваној фази историјских комедија, баш као и *Данте у Верони* (*Dante a Verona*) и неке друге. То нескривено поштовање и дивљење према венецијанском писцу показале се у комедијама које је нешто касније писао у његовом маниру и онима које је по њему прерадио. Клотилде Кастручи (1898) међу овим последњим наводи *Љубав без поштовања*⁶⁴ (*Amore senza stima*) и *Пријатеље и ривале* (*Amici e rivali*) начињене по предлошку *Мудре супруге* (*La moglie saggia*) и *Правог пријатеља* (*Vero amico*). О Ферарију су осим ње писали и многи други, а неки од њих су консултовани и приликом израде овог рада (Фортис, Кроче, Аполонио, Д'Амико, Чале). Оно што сви они истичу, а што се и само намеће из његових ранијих дела, јесте управо тај Голдонијев утицај, који не би требало схватити као слабост или ману, већ као особености његовог списатељског позива. Двојицу комедиографа повезују и неке биографске чињенице – обојица су још у раној младости показала интересовање за театар и комедиографски позив, обојица су била и правници, одлично су познавали и савремену драмску уметност и њене античке корене, и код обојице су приметни и француски утицаји. У Фераријево време француска драма била је веома извођена у Италији, и о њој се много писало, а спомињу се и утицаји Диме Сина, Ожијеа и неких других на самог писца, додуше у нешто каснијој његовој стваралачкој фази. Бенедето Кроче (1914) каже да би се Фераријево стваралаштво могло поделити у три групе – историјске, друштвене (социјане) и комедије са тезом, али да је истовремено таква подела површна. Оно што никако није површно када је реч о овоме писцу јесте снага са којом је кроз јунаке које је стварао критички истицао размишљања о друштву у којем је живео. Његов пријатељ, али и позоришни критичар и писац, Леоне Фортис сматрао је да је овај писац из Модене „имао велику врлину – скромност – али ону истинску – која је с гнушањем зазирала од сопственог претеривања – оног које увек открива претварање. Он је остао обичан

⁶⁴ Још један од комада чији је превод постојао и који је приказан на позорници Хрватског народног казалишта 1887. (Чале 1968).

човек, чак и у данима своје највеће славе“ (1889: 5).⁶⁵ Када је говорио о његовој уметности, казао је да „аутор који толико воли своју уметност и у њу верује, неизоставно треба да пође од поучности као основе својих дела и управо на њој да заснива уметничке идеје и вештину њиховог развоја и остваривања. А Ферари је то увек чинио“ (Isto: 28).⁶⁶

Управо таквим путем градио је своје *Две госпе* и у њима изнео неколико друштвених осуда времена у којем је живео и указао на неке притворности и слабости које су га красиле. У овој комедији са тезом, моралном и друштвеном, аутор је приказао живот жене која је у тренутку младости била на дну друштвене и моралне лествице, али се из таквог блата стазом љубави уздигла до високог друштва са којим заправо никада није живела, већ је поред њега обитавала у сопственом породичном свету који је изградила сама и чија су врата само за неколицину пријатеља била отворена. Посрнула жена која се уздиже из сопствене несреће и стида била је довољан разлог да многи истакну сличност са Маргаритом Готје Диме Сина и бројним другим женама које су корачале кривим путем, а отелотворила их је тадашња француска књижевност. Фортис је и овде бранио Ферарија, наводећи да ширина његовог артистичког умећа надилази и Сардуа који никада није писао стихове, Ожјеа који се није опробао у историјској комедији, па чак и Голдонија који није био свестран као Ферари.

Говорио је Ферари да истина није лепа сама по себи, да је треба естетски уобличити и као такву приказати у једном уметничком делу (у Fortis 1889). Ипак, утисак је да он није сматрао да истину треба улепшавати, јер би се тако она окрњила, искривила, претворила у своју супротност, већ је у пишчевом духу и перу способност да је преобликује у уметност, а да јој при томе суштину не наруши. Тако барем делује након читања прве комедије коју је београдска публика имала прилику да погледа. Колико јој је задовољства пружила ова инсценација, показале критике оних који су о њој писали. Сачуване су три, што указује да је привукла пажњу. Пре тога требало би се вратити самом тексту – и

⁶⁵ “Paolo Ferrari ebbe un grande merito – la modestia – ma quella vera – che abborre dalla esagerazione di sè medesima – esagerazione che rivela sempre la contraffazione. Egli restò sempre l’uomo di tutti i giorni anche nelle domeniche più soleggiate della sua gloria.”

⁶⁶ “Un autore che ha per l’arte propria tanto affetto e in essa tanta fede, doveva necessariamente porre a fondamento dei suoi lavori un concetto artistico e lo sviluppo [...] tecnico delle proprie idee. – E così fece sempre il Ferrari.”

изворнику и преводу. Важно је нагласити да је преводац користио немачки превод и да је он углавном веран оригиналу. Данило Живаљевић, критичар „Видела“, али и преводац друге Фераријеве комедије која је изведена месец дана касније, био је добро упознат са књижевним радом овог писца, али и делом Леонеа Фортиса, што ову критику чини и једном од најбоље написаних. Управо да би се на то скренула пажња, из његовог текста, а не из оригинала, биће цитарана прича одакле је потекла идеја о *Двема госпама*:

Леоне Фортис у својим врло занимљивим „Конверсацијама“ прича нам интересантан постанак комедије: „Две Госпе“. – Пре неколико година, вели Л. Фортис – беше у Милану нека девојчица, која имађаше два лепа... црна ока. – Другог мираза, осим њене лепоте, није имала, а и не требаше јој! – Познавали смо је само по њеном крштеном имену, а кад би о њој говорили смејали би се. Тражећи, нашла је младића, који је назвао својим презименом, и који се није смејао, кад је о њој говорио... Родитељи његови нису били задовољни... али... опазише у девојке неки уметнички дар... рецимо за музику... или за коју другу позоришну вештину. – Послали су је да се усаврши... далеко од Милана. А Ферари-ја замолише, да јој да препоручено писмо... за неког позоришног управника. – Прође година дана и ње се више нико није сећао.

Једног лепог дана – прича даље Фортис – нас неколико пријатеља бесмо се скупили на Корсу испред Балтемакијеве трговине. – Зауоставише се нека господска кола, чија вратаоца отвори ливрејисани лакеј, а помоли се лепа ножица аристократски обувена... Из кола сиђе нека госпа, – просто, али укусно одевена. Прође између нас. Ми се уклонисмо, одавши јој највећу пошту.... Која ли је ово?!... На колима је грофовски грб. – Један између нас удари се по челу и викну: „Гле, Ема!!...“ – Која Ема? – запита Ферари, кога дама беше баш особито поздравила. – Та за бога... она Ема... – Гле!... Гле!... прихватисмо сви сложено. – Шта се чудите?! Венчао је гроф! Којешта!... Зашто? Зар она не може бити честита мати, честита жена?...

„Да – прихвати, Ферари – али је увек опасност! *На десет хиљада случајева тек један срећан изузетак!*... То су истина светске предрасуде; али свет има право!... – После те категоричне изјаве [...] оде Ферари кући. Забележио је тај догађај [...] После две године драмског нерада, кад га је окупио управник Белоти, сети се Ферари своје прибелешке. Извуче је из чекмџета, седе и после месец дана предаде Белоти-ју „Две Даме“ (1886: 3).

Његова јунакиња Леонора (у изворнику Розалија) јесте тај изузетак, али управо она која је деветнаест година провела у кући, јер није желела да буде предмет провокација и подсмеха високој друштвеној класи, пред крај трећег чина управо њој даје за право. Забрањујући сину да се венча са девојком чија је судбина личила на њену, каже:

Оћете ли ви пристати на то да чекате деветнајест година, те да то заслужите? Оћете ли се одвојити од света? – Па ипак да вас грде, презиру и изазивају? – (Виктору) Као што то беше случај јуче. [...] О ја дајем свету за право! Десет хиљада случаја – па ипак један срећан изузетак... Ти ћеш разумети да се закони не праве за изузетке [...] Ти се десет хиљада случаја осуђују, јер траже да се увуку у отмене породице прикривајући погрешке привременим болом [...] (Ферари: 62).^{67/68}

Утисак који оставља не само ова реплика већ и целокупна комедија јесте и да је и она само донекле изузетак, јер као што и сама каже, никада се заправо није саживела са тим племством и оно је никада није прихватило. То се види у другом чину, у разговору Прве госпе и Сернегрија, када она исказе нетрпељивост речима: „[...] да сам знала да ће и мати доћи ја не би дошла“⁶⁹ (Ферари: 25). Оно што је Паоло Ферари заправо желео да покаже овом комедијом нису мане ових посрнутих жена, већ тог за њих недостижног друштва. Са таквим је ставовима и започео дело, а што је занимљивије, изрекла их је управо особа племићке крви, која је и сама подложна моралним падовима. Маркиза Хортенза, како јој је име у српској верзији, то јест Ђилберта, која је прихватила жену свога брата, веома оштро говори о свету којем пореклом припада:

⁶⁷ Година када је превод начињен није наведена, те је зато нема у парентези. У рукопису су четири стране означене једним бројем. Цитат је наведен из рукописа зато што лепо илуструје преводиочеву вештину, а истовремено преноси и дух београдске позорнице тога времена. У наредној фусноти дат је текст на италијанском да би се упоредили превод и изворник. Овај принцип биће задржан до краја рада.

⁶⁸ “Volete contentarvi di questa, passare dicciannove anni aspettandola – e meritandola? Appartandovi dal mondo? – oppure esponendovi a mortificazioni, a eventualità di scandali, di duelli, (a Vittorio marcatamente) come me ieri sera? [...] Ah! sto col mondo io! diecimila casi – e appena una fortunata eccezione. – Capirai che non si fa la legge per l’eccezione [...] Si fa pei diecimila casi, nei quai è il vizio mascherato di provvisoria penitenza che penetra nelle famiglie onorate [...]” (Ferrari 1890: 383).

⁶⁹ “[...] e se avessi creduto che la madre intervenisse, non sarei intervenuta io” (Isto: 349).

[...] молим те не говори ми о свету! Шта је он? Злочинац који продаје врлину; покварена женска која истиче свидљивост; аристократа који игра улогу републиканца; затуцан Хришћанин који пориче Бога; поборник материализма који у последњем тренутку тражи свештеника (Ферари: 6)!⁷⁰

[...] Истина сачувала сам углед, нисам дала свету права да се меша у моје односе; и изгледа да се не меша; али не треба мислити да се о мени није бринуло! [...] у ствари ја сам боља но што свет мисли, јер он ме сматра за тако рђаву, Леоноро, за врло рђаву. Добри веле: „сачувала је углед!“ – „Углед сачуван!“ Ту лежи. То је копрена којом се оће све да покрије (Ферари: 7).⁷¹

Да нису само младе девојке из ниже класе склоне понашању које је за друштво неприхватљиво, али да су аршини различити у односу на сталеж којем припадају, приказао је такође Ферари у овој комедији. Оно што је карактеристично за ово његово дело јесу дуге реплике снажних мисли и ставова на којима заправо почивају карактери које је градио. И када приказује ту јаку унутрашњу борбу коју воде превасходно женски ликови, Ферари им даје и највише текста. Колико је било тешко глумцима да спознају, а потом и публици дочарају личности какве је писац замислио, остаје да се види кроз новинску критику.

Пошто *Две госпе* нису преведене са италијанског језика, био је већи изазов упоредити их са изворником и утврдити колико одступања постоји. Закључак је да су она минимална и да је Владимир Милојевић користио одличан немачки превод. Оно што се на самом почетку примећује, јесте промена имена неких од

⁷⁰ “[...] Fammi il piacere, non mi parlare del mondo! Un vizioso, che predica la virtù, un libertino che vuole la pudicizia; un aristocratico, che fa il repubblicano; un superstizioso, che nega Dio, crede nello spiritismo, predica il materialismo, e in puno di morte chiama il confessore” (Isto: 330)!

⁷¹ “[...] Io è vero, ho sempre serbato contegno, non ho mai dato il diritto al monod d’immischiarsi ne’ fatti miei, ed egli finge di non immischiarsene, ma credi che non se ne sia immischiato? [...] Io in verità sono molto migliore di quello che egli mi crede: perchè egli sul conto mio t’assicuro che crede molto più e molto peggio del vero! Ma egli dice: ‘Però essa ha salvato le apparenze! E questo salvare le apparenze gli pare un così bel riverbero della sua ipocrisia’” (Isto: 330–331)!

Еме Стјуарт каже да оно „мирише на уцену“⁷², док Леонора изјављује да „мирише на освету“, или када Ђилберта прича о свету који се према њој понашао „ласкаво и лицемерно“⁷³, а Хортензија изјави да је било „учтиво и поносно“. Већина њих, ипак, није битније утицала на смисао текста, те се може закључити да је на дугом путу до српске позорнице Фераријева комедија задржала своје карактеристике. Да је овај рукопис коришћен за припрему представе, потврђује то што је на неколико места штрихован, понеке речи су измењене, а на последњој страни написан је датум премијере.

А шта је оно што је красило његов стил? Или оно што се неспретно наметнуло као недостатак? Писали су о томе поменути критичари из Италије и већином су се сагласили да је Ферари у сваком своме делу умео да изгради барем један толико снажан карактер који је право сведочанство јачине његовог уметничког дара, али да је истовремено неке ликове умео да запостави, да их не изгради до краја, да их не оживотвори својим артистичким пером. Управо једним од таквих недовољно развијених карактера Клотилде Кастручи и сарадник *Позоришне енциклопедије (L'enciclopedia dello spettacolo)* истичу Војводу од Ровелте, док је Панцаки сматрао да неким Фераријевим комедијама, управо да би биле права ремек-дела, недостаје мало крајње спонтаности, понекад неусиљености у идејама, реченицама и досеткама којима би се радња зачинила (у Castrucci 1898).

Ферарија није могла да узнемири лоша критика, говорио је Фортис (1889), али када би видео да је погрешно схваћена и искривљена замисао која је надахнула комедију, разбеснео би се и жестоко би се борио не да одбрани њену форму већ наум који је њоме желео да оствари. Да је имао прилике да прочита београдске рецензије и сазна како је једно донекле другачије друштво прихватило његова дела, вероватно се не би разљутио. Поред тога што су *Две госпе* добиле позитивну критику, они који су их писали успели су и да проникну у суштину којој је писац тежио, али се чини да то глумцима није пошло за руком.

Данило Живаљевић (1886) писао је да је Паоло Ферари најбољи италијански писац карактерних комедија. Назвао га је новим Голдонијем и

⁷² “[...] mi pare di sentirci un certo odore... di ricatto” (Ferrari 1890: 345)!

⁷³ “[...] è stato cortigiano e ipocrita” (Ferrari 1890: 330).

истакао да су *Две госпе* имале осам узастопних успешних изведби у миланском Позоришту „Манцони“, а грешком је забележио да је и праизведба била у овом граду. О премијери у Народном позоришту записао је: „Стара је то већ реч да глумци најгоре дело могу спасти, а најбоље упропастити. Са 'Двема Госпама' догодило се ово последње. Благодарехи нашим глумцима 'Две Госпе' су пропале на нашој позорници“ (1886: 3). Будући да је говорио италијански и да је био преводилац, размишљао је да преведе и овај комад, али је одустао, како каже, зато што је схватио да београдски ансамбл нема две глумице које би могле изнети улоге двеју госпа – Леоноре и Хортензије. Ипак, похвалио је Милку Гргурову која је успела да се избори са ликом Леоноре, а како је комад одмицао, постајала је све боља и боља, да би за игру у трећем чину заслужила похвалу. О Марији Цветић која је обукла Хортензијин костим и Емилији Поповић која је морала „да игра демимонткињу“ забележио је да је „једно неподесније од другог“, те да је „таква подела учинила да је прва сцена [...] која је најважнија и најозбиљнија, најгоре прошла и публика је дремала“ (Исто). Војводу Ламбринија тумачио је Тоша Јовановић, један од најбољих глумаца свога времена, који зачудо није разумео, баш као ни већина, своју улогу, те је „претерао у муцању, а тиме је убијао ефекат“, наставља врло оштро Живаљевић. Сматрао је да су сви остали глумци били слаби изузев Милорада Гавриловића, Александре Ђуришић и Веле Нигринове, којој једино акценат није јача страна. Нагласио је такође да „наши глумци нису у стању да одиграју никакав италијански комад“, јер у њима „радња мора да тече живо, а код нас се међутим развлачи“, и када се живости лиши једно такво дело, комад се у потпуности уруши (Исто). Иако делује да је и превише тога лошег забележено у овој критици, аутор се није на овоме зауставио. Разочаран је био и појединим маскама и костимима, који се никако нису могли видети у Италији тога времена, али је и поред свих ових незадовољстава текст завршио речима да би велика штета била када би овај комад престао да се изводи.

Да Живаљевић као бољи познавалац Фераријеве уметности и италијанског театра није био неправедно оштар према глумцима који су наступили у *Двема госпама*, потврђује и утисак још једног критичара који је те мартовске вечери незадовољан напустио салу Народног позоришта. Писао је за „Новости“, у којима је два дана касније освануо текст у којем је такође забележено да „представљачи

нису разумели своје улоге, или и ако су их схватили нису умели љуцки да их изведу: а некима су опет незгодно додељене улоге које нису за њих“ (U. 1886: 5). Једини који је успео да проникне у суштину свога лика и да га задиви игром, био је Павловић⁷⁴.

Ни овом рецензенту, као вероватно ни било коме другом у гледалишту, није промакло да се улоге нису научиле, али је уочио још нешто – појединци који су играли мање роле, уместо да у њима покажу све своје умеће, пришли су им некако незаинтересовано. То га је подстакло да им скрене пажњу да ниједну улогу не би требало да омаловажавају, јер да је неко прави глумац, покаже се управо онда када има најмање текста. Са читаоцима је поделио и импресију коју је чуо, како каже, од једног пријатеља и доброг познаваоца италијанске књижевности, који је приметио да је погрешно преведено што Војвода Ламбрини отеже у говору, а заправо би требало да прича брзо и да се у тој брзини заплете и почне да муца. Могло би се претпоставити да је тај пријатељ био управо Данило Живаљевић.

О Паолу Ферарију и овај критичар писао је похвално, истичући да су његови ликови „тако рећи фотографисани с природе, типови верни а слике живе“, а слично је мислио и непотписани сарадник „Српских новина“. Он је пажњу пре свега посветио самој радњи, чији је сажетак дао како би са делом упознао читаоце и евентуално подстакло оне који нису погледали представу да то учине чим се поново буде нашла на репертоару. Да му је то можда био циљ, наслућује се и из његове одлуке да о лошим глумачким остварењима и свим осталим недостацима који су се приметили у изведби ове комедије не каже ни речи. Питања које се због тога сама намећу јесу: Да ли се он устручавао да попут друге двојице искрено искаже своје мишљење? Да ли је био лаик а не критичар па није приметио мане које су они уочили? Да ли је из поштовања према Тоши Јовановићу и свим његовим сјајним остварењима забележио да је овога пута „имао врло тешку улогу Ламбринија, коју је лепо извео у свима њезиним тешким нијансама“ (Аноним

⁷⁴ Могао би бити Радован Раја Павловић који се на сцени Народног позоришта, према подацима Музеја позоришне уметности Србије, истакао и као глумац карактерних улога и као оперетски певач.

1886: 215)? Да ли није желео да се замери глумцима? На њих није лако дати поуздан одговор, али ако је већ умео да запази да је Милка Гргурова успела да проникне у Леонорину душу и да се то нарочито видело у трећем чину, ако је показао и да познаје особености тадашње француске и италијанске драмске уметности, онда свакако није реч о обичном извештачу који је залутао у позоришну салу. Таквих устручавања било је у позоришној рецензији и Београда и Новог Сада од самих почетака театарског живота па и касније. Почетком двадесетог века, један новосадски рецензент који је писао за „Заставу“, управо је то замерио својим колегама:

Највеће је зло што глумци и глумице себе прецењују а критика неће да им истину каже. Критика у место да пише о г. Ружићу овако: Да осим добро очуваног гласа другога чега нема, а то је мало за позорницу, за то би било добро да тражи пензију, оно пишу: Наш уметник г. Ружић и ако је зашао у године, играо је с младићким одушевљењем и жаром своју улогу [...] (Аноним 1903а: 1).

Полемика међу рецензентима није била превише честа, али јесте била значајна и указивала је да је и развој критичке мисли био на добром путу и да је она стасавала заједно са позоришном уметношћу. Непознатом аутору који је писао о *Двема госпама* можда не би требало замерити, јер делује да је његов крајњи циљ био да публику привуче у Народно позориште, те је вероватно мислио да лоша критика може само да је спречи да уложи и време и новац у нешто што није окарактерисано као добро.

„Српске новине“ најавиле су репризу 4. новембра у броју 246, али у наредним издањима читаоце нису упознале да ли су после осам месеци глумци били успешнији него на премијери. Дало би се закључити да нису, јер је ово било уједно и последње приказивање ове комедије до данашњих дана. Томе је можда допринела и слаба испуњеност позоришне сале, будући да је приход од овог комада после премијере био око 450 динара, а након репризе свега 174 (Глишић 2008).



Месец дана након премијере *Двеју госпа* још једна Фераријева комедија наша се на репертоару. У режији Тоше Јовановића и преводу Данила Живаљевића, 8. априла 1886, пред пуним београдским гледалиштем, приказано је *Самоубиство (Il suicidio)*. Премијера је првобитно била заказана за 5. април, али је, како су објавиле „Српске новине“, одложена за три дана „да би се могло држати више проба“ (Аноним 1886в: 315). Оваква одлука наводи на помисао да су лоше критике добијене поводом прве Фераријеве комедије, али и неких других представа, утицале на ансамбл Народног позоришта да се пажљивије посвети новом комаду, да се глумцима да више времена да науче улоге и проникну у суштину својих ликова. Они који су јој присуствовали и писали о њој овога пута били су задовољни, баш као и публика у Ђенови приликом праизведбе у „Политеами“. Приказала ју је, септембра 1875, глумачка трупа Луиђија Белотија Бона, за коју је и била написана. Према Јориковим (1922) речима она је умела да изводи Фераријева дела.

Већ сам наслов могао би да сугерише гледаоцу да овде није реч о комедији која садржи лакрдијашке елементе, да хумор није оно на чему се темељи радња, а још ако је погледао *Две госпе*, очекивао би поново од италијанског писца дело засновано на друштвеним и моралним дилемама, преиспитивањима, критикама, интимној спознаји сопствених слабости и врлина и унутрашњој борби која до ње води, трагањима за суштином живота, сагледавањем других кроз личне немире и патњу. Упознајући галерију ликова око којих је Ферари исплео овај комад, њихове карактере и судбине, гледалац не може да остане равнодушан и да се одупре пориву да завири у своје биће и промисли о својим размишљањима и делањима. Суштински најзначајнији део ове комедије с тезом јесте први чин у којем се сусрећу готово сви главни ликови, а писац не само да их их је оголио таман толико да у потпуности заокупи пажњу гледалаца и да их мислима увуче у комад, него им још показао и пиштољ, који чим је на позорници није се ту случајно нашао, те их је већ на крају првог од пет чинова изненадио самоубиством главног лика Уберта.

А ко је Уберто? Угледан лекар из Палерма који треба да постане професор у Напуљу, супруг добре и честите жене, отац двоје деце, најбољи пријатељ човека над чијом је болесничком постељом бдио данима и ноћима, добар учитељ млађим

колегама, научник чије ће се откриће у вези са нервним системом преточити у књигу... А да ли је то заиста он или је то привидна слика њега у очима других? Или то јесте макар делимично он, али није свестан онога најтананијег и скривеног у себи, онога што се крије испод двеју маски – једне коју ставља пред другима и друге коју носи када је сам са својим демонима? Он јесте лекар, јесте научник, масон, али му књига није прошла цензуру, већ је оспорена због пантеизма. Он је и песник, и то не обичан стихотворац, већ толико даровит да су за његове версе мислили да их је сам Петрарка написао. Његова Лаура била је жена његовог најбољег пријатеља. Њу је волео, или је барем тада мислио да је воли, а своју супругу је поштовао. Питање које не може да се не постави јесте зашто је одлучио да се убије. Да ли је то била последица слабости или гриже савести или и једног и другог? Уберто је био поносит човек у којем се усковитлала олуја животних недаћа, био је емотиван човек којег су мориле издаје које је починио и то га управо доводи до преиспитивања и одлуке да оконча живот и тиме ослободи своју породицу. Али шта је проузроковала таква одлука? Слободу или несрећу? Наравно ово друго. Последице његовог поклекнућа Ферари приказује од трећег чина, када радњу преноси двадесет година касније. Други чин је само мост који повезује претходни и наредни. У њему се сазнаје за Уберта, срећу се они његови лажни пријатељи који су му ускратили помоћ, његова Лаура пред мужем открива емоције, а његова супруга скрхана је болом.

Трећи чин почиње у скромној соби у којој се затичу Ђорђо и Клотилде, Убертова деца, кроз чији дијалог гледаоци сазнају шта се то догађало током претходних двадесет година, како су и зашто су доспели ту где јесу, али и спознају њихове карактере који се до краја петог чина све више и више откривају у патњи која их је задесила и која је последица самоубиства њиховог оца. Приказују се као млади људи који живе под теретом судбине својих родитеља, али и завета који је Уберто оставио сину и који је донекле угодан живот под окриљем рођака Пјер Луиђија, заменила сиротиња. Уберто је, вођен сопственим слабостима, сумњао у добронамерност и искреност овог човека и писмом које је написао сину, уз напомену да га прочита 1873, још једном је уздрмао њихове животе. Ферари није запоставио ни многе друге ликове – Аделе је изгубила разум, будна је преспавала две деценије и живи у данима некадашње среће, Лауру је

оставио супруг Рамбалдо, али је нашао новог љубавника, Атилио је постао чувени доктор, али је славу стекао на Убертовом раду и открићу које му је овај пре смрти поверио, Клотилде је заљубљена у сестрића некадашњег очевог лажног пријатеља који уколико је буде оженио, биће изопштен из тестамена богатог стрица јер је изабрао ћерку самоубице, а Ђорђо покушава да испуни очеве жеље. И онда долази чувени доктор из Америке који проучава душевне болести и који жели да прегледа Аделе. Промењен, непрепознатљив, прерушен, долази Уберто као доктор Ребу. Преокрет наговештава Ферари, али до њега не долази, писац га ипак чува за крај. Покошен несрећом коју је изазвао и даље не проналази снаге да се суочи са оним што је проузроковао и тако се још једном показује његова слабост. Ипак, када спозна да његова породица тоне још више у провалију у коју ју је сам гурнуо, открива се на крају петог чина и спасава будућност, кад већ не може да врати прошлост. Као што је казао Фортис, писац је самоубицу осудио да гледа последице свога чина за који му је дао много разлога, а оне су му показале да се ништа добро њиме није постигло. Казаће Уберто у четвртом чину: „Своју сам погрешку тешко искајао, а сад дај да поправим оно, што је мојом погрешком пострадао... За ово треба имати више храбрости но за самоубиство“ (Ферари 1887: 101). И то је још једна истина коју је Ферари желео да покаже, и истакне гледаоцу да се бежањем од проблема не решава ништа, већ се само стварају нови због којих недужни пате.

Ферари је и ово своје дело темељно градио, добро је изучио петогодишњу статистику и документацију у вези са самоубиствима које је добио од свог пријатеља доктора Рецоника, и у њима је нашао инспирацију. Такође, у предговору који је објављен уз издање из 1879, наглашава да је захвалан и неким другим психијатрима који су анализирали и похвалили његово дело. Али они нису били једини. Учинили су то и неки који су се бавили књижевном критиком, попут Јорика који је о првом чину написао да је то „једно од најлепших и најсавршенијих остварења на савременој позорници“⁷⁵ (1922: 268).

Ферари је брижљиво градио и ликове и радњу, а у њихову суштину гледалац је могао да проникне захваљујући одређеним драмским поступцима које

⁷⁵ “[...] io stimo il primo atto del *Suicidio* come una delle più belle e perfette creazioni della scena contemporanea.”

је користио. Оно што је приметно и у *Самоубиству* и у *Двема госпама* јесте склоност ка дугим репликама, које за једно драмско дело понекад могу деловати и необично опширне, а заправо су то најчешће суштинска места у комедији и она у којима се казују и највеће истине. Друга значајна особеност овога писца јесу подробно написане дидаскалије. Оне не сугеришу само да је Ферари, као и многи други, имао тачну представу онога што је желео да буде остварено на позорници, већ колико је био свестан снаге нејезичке експресивности и важности да се и њоме, у најбитнијим тренуцима радње, покаже уверљивост и да тежина свакој изговореној речи. Наравно, да би све то било остварено, неопходно је да се на позорници појаве глумци способни да спознају до најтананијих делова душу лика који тумаче, па и да га кроз своју игру надограде.

Колико су у томе били успешни београдски уметници, сазнаје се захваљујући сачуваним критикама објављеним у „Виделу“ и „Гулама“. То су уједно и једини пронађени текстови о овом делу, иако се оно спорадично изводило до маја 1902, а за шеснаест година нашло се свега осам пута на репертоару. Будући да је превод начинио Живаљевић, који је био и рецензент „Видела“, утиске о овој представи са читаоцима је поделио аутор потписан иницијалима Л. К., иза којих се највероватније крије Лазар Комарчић. Боривоје Стојковић у монографији посвећеној позоришној критици каже да је овај рецензент управо 1886. почео да пише за „Видело“, а о њему је забележио да је „несрећан и доста полемичан“, те да није поседовао критички дух (1932: 46). У тексту посвећеном *Самоубиству* упознао је читаоце са радњом, указао на Умбертове ⁷⁶дилеме, привидну слику о њему и ону истинску од које је и сам хтео да побегне, али је и забележио да је у овој улози Тоша Јовановић „узлетео на једну висину глумачке уметности до које лако сваки не долази“ (Л. К. 1886: 3). Одушевљење и умећем осталих глумаца није крио, сматрао је да су „одиграли своје улоге да не може бити боље“, а највеће дивљење и поштовање указао је Милки Гргуровој која је тумачила лик Аделе (Исто). Док је исказивао само задовољство њеним глумачким умећем, приметио је управо оно што је и самом писцу било важно кад је писао комад – да сву животну патњу „необичном

⁷⁶ Када се о ликовима говори са аспекта дела, имена су навођена из изворника, док се, када је реч о новинским критикама и београдској изведби, користе имена која је дао преводилац.

уметношћу износи и на саме црте лица свога“ (Исто). Овај текст пружа увид и у делимичну поделу – позорницу су делили Милорад Гавриловић (Ђорђе), Александра Ђуришић (Клотилда), Лазар Лугумерски (Рамбалдо) којем је ово била једна од последњих улога, Емилија Поповић (Лаура), Марко Станишић (Пјер Луиђи) и Рајковић⁷⁷ (Атиљо), а остали учесници нажалост нису познати.



Слика 5.21. Емилија Поповић, МПУС

Комарчић је препознао да се једна од највећих вредност овог дела крије у психолошком приступу карактеризацији ликова кроз њихове пороке и врлине, а они се опет могу наћи у сваком времену и у сваком друштву. Дело је окарактерисао као јединствено и нагласио да „овакви комади не пропадају“ (Исто). Анонимни рецензент часописа „Гусле“ са сличним утисцима напустио је позоришну салу. Поред мисли о самом делу, истакао је да су многи заборавили да позориште треба да буде „школа“, те да је оно све више постало „комендија“ у којој су француске лакрдије постале омиљене „код управе и код више публике што гледа представе из ложе и на 'двоглед'“ (1886г: 12). Помало поетски, Фераријев комад доживео је као „леп пропланак у сред мрачне и туробне шуме“ и „зелену веселу оазу у сред бескрајне пустиње“, а затим се упустио и у тумачење пишчеве драмске технике и закључио да је реч о „мајсторски“ написаној комедији. И онда читаоца критичар склон оваквим метафорама изненади када суптилно замери Ферарију што је спасавањем Умберта склизнуо у романтизам, али потом оправда замерку коју му је упутио речима да „требаше смелости, куражи, дубоког проницавања, много вештине – да се са оваквим материјалом, оваквом замисли, дочепа у коштац

⁷⁷ Претпоставка је да је Ђура Рајковић, иако у педесетој години, тумачио лик младог доктора, будући да је, према биографским подацима глумца које је забележио Боривоје Стојковић, Лазар Рајковић започео своју глумачку каријеру марта 1886, али у трупи Фотија Жарка Иличића, док је у Народно позориште стигао четири године касније.

драмска рутина једног писца“ који „мораде бити колико књижевник по занату толико филозоф по појмању живота“ (Исто: 13).

Када је реч о глумцима, и на овог рецензента најснажнији утисак оставили су Тоша Јовановић и Милка Гргурова – он је био „извсан“, а она је „однела венац првенства“ (Исто). Штета је што није забележио имена ликова јер би тако могла да се добије готово целокупна подела, будући да је пажњу посветио и неким улогама о којима Комарчић није писао. Утисак са којим је завршио текст био је да су „глумци играли са вољом“, да је „управа могла бити задовољна и уверити се да могу и озбиљнији комади 'пунити кућу и касу“ (Исто: 14). О редитељском подухвату Тоше Јовановића није било ни речи, а о успеху његових наследника такође се ништа не зна, осим да је после Јовановићеве смрти, Андрија Фијан потписао режију 1894, а Илија Чича Станојевић 1902. Будући да су обојица били сјајни глумци, није немогуће да су обукли и Убертов костим.

Ни сам превод није био заборављен у овим текстовима. Комарчић је укратко написао да је добар, док је други рецензент сматрао да овакав избор комада за превођење „показује разумевање и критички дух преводиоцев“ (Исто). То је уједно и једино италијанско драмско дело које је пронађено у штампаној форми из деветнаестог века. Књижара „Браће Јовановића“ објавила га је 1887. у Панчеву, а данас се налази у библиотекама Матице српске и Музеја позоришне уметности Србије. Данило Живаљевић јесте начино добар превод који је веран оригиналу и потврдио је тиме још једном свој став, изнет после премијере *Двеју госпа*, да не треба мењати ни скраћивати изворник. Када је начинио измену у Умбертовој реплици у петој појави првог чина и реч „Arlecchino“ заменио са „дворска будала“, објаснио је у фусноти да је Арлекино „маскирана особа из старе талијанске књижевности“, али да мисли да српском преводу више одговара његово решење (Ферари 1887: 26). Колико је пажње посветио овом тексту, потврђује и напомена коју је дао у другој фусноти и у којој обавештава читаоца да је све стихове превео Марко Цар и да му се на томе захваљује.

То што се одлучио да њега замоли за помоћ, не изненађује, будући да је Цар, у годинама које су претходиле проучавао италијанску књижевност, о њој писао, али је и преводио. У „Стражилову“ је у наставцима током 1885. излазио његов текст *Слике из новије италијанске књижевности* у којој је, између осталог,

превео и одломак из *Химне дјетету* (*Canzoniere del bimbo*) Емилија Праге. Пажњу је посветио и Кардучијевом стваралаштву, а 1884. објављена је у Дубровнику књижица посвећена овом песнику у којој је превео и две његове песме (Ђурић 2012). Оно што Живаљевић јесте учинио, у неким именима променио је једно или два слова, те је Уберто Кампоређо постао Умберто Кампоређо, Ђорђо – Ђорђе, Атилио – Атиљо, Аделе – Адела, Марчела – Марцела итд., али се ово не наводи као преводиочева мана, већ илустрација манира којим су се служили и други преводиоци без обзира на језик. Написао је и предговор *Самоубиству* у којем је изнео и неке најважније цртице из пишевог живота. Није превидео да спомене важност борбе за ослобођење италијанских покрајина од аустроугарске власти и тежњу ка њиховом уједињењу у којој се позориште истакло као „најзгодније поприште за живу агитацију“, а у њој „Ферари је највише имао дела“ (Исто: 5). Сматрао је да је његово стваралаштво „права добит за талијанско позориште и талијанску књижевност“, јер је он озбиљно обрађивао дела, а типове и карактере узимао је из стварног живота. Истакнуто је раније да је добро познавао Фортисову студију о Ферарију, и будући да је с великим поштовањем према писцу и одговорношћу према његовом делу приступио овом преводу, донекле се необичнијим чини да се само годину дана раније одлучио да преведе Њањатијеву фарсу. Можда је тада био вођен укусом публике или је мислио да му је то добра припрема пред један озбиљнији и захтевнији подухват, у сваком случају његов преводилачки, рецензентски и списатељски рад заузима значајно место у историји српског позоришта.

Када је *Самоубиство* изведено 9. маја 1902, био је то и последњи сусрет београдске публике са Паолом Фераријем. Иако је овај комад постигао прилично добар успех и никада није био на дну лествице посећености, што показују и солидни приходи од продаје карата, могуће је да су с временом управо сложеност, те недостатак свежине и унутрашње узбудљивости, које је приметио Д'Амико (1972) у Фераријевим делима, били међу разлозима који су преводиоце удаљавали од овог писца. Такође, почели су да се преводе и неки други италијански аутори, а добра је одлука била да се гледаоцима понуде и нови књижевници, а не само нова дела.

5.12. Лео ди Кастелнуово

Осамнаест година након премијере *Сеоске школе* Ђулија Пулеа на београдску позорницу стигло је драмско дело његовог сина Леополда. Попут оца и он је користио псеудоним, али се у њему може препознати и његово порекло – Кастелвекјов наследник био је Кастелнуово. Пред веома малим бројем гледалаца, 16. априла 1888, комедија *Учи занат (Impara l'arte)* приказана је први пут. За разлику од дела његовог оца, које се спорадично изводило све до прве деценије наредног века, његово је имало само једну репризу, 18. маја исте године. Разлог да се управа никада више не определи за ову комедију може се наћи у веома слабој посећености која је допринела да приход у позоришној каси од премијере буде 176,5 динара, а од репризе свега 95, што је сврстава међу комаде са најмањом зарадом. Какве су биле импресије те неколицине гледалаца, није познато будући да о овој представи нема забележених критика, а једини новински записи биле су најаве објављене у „Српским новинама“. Ко се те априлске вечери покљонио публици, такође је непознаница, једино се зна да је режију потписао Ђура Рајковић, а да је превод начинио Стеван Поповић.

Лео ди Кастелнуово био је гроф, писац, новинар, залагао се попут Ферарија за ослобођење Италије и о томе је писао у својим новинским чланцима. Његово драмско стваралаштво обухвата и комедије и историјске драме, попут *Краљичине рукавице (Il guanto della regina)* која је писана у стиховима. Ставове о друштву којем је припадао, о племству и грађанству, приказао је у комедији *Учи занат*. Већ тиме што није именовано град у којем се радња збива, указао је да је ликове које је у њој дочарао могуће срести у свим деловима Италије. Време радње је оно у којем је он живео, с тим што се у односу на први чин, радња другог одвија три године касније, а трећег после осам месеци. У средиште писац ставља Уберта, маркиза који остаје без породичног иметка и који не уме ништа у животу да ради. Већ у првом чину писац га приказује као доброг човека који без обзира на недаће које су га задесиле помаже новчано свима којима је помоћ потребна. И када се он у разговру с Паолом Редијем, младићем пуним наде, животне вере и надахнућа, запита је ли самоубиство решење, гледалац у Народном позоришту сигурно у себи постави питање није ли ово још једна представа о последицама овога чина.

Убрзо спознаје да Каstellнуово неће развијати ову тему као што је то чинио Паоло Ферари, али ће у овом чину, кроз реплику Паола Редија, казати ипак шта мисли о чину самоубиства који је окarakterисао као превару учињену над родитељима који су човеку подарили живот и који су се о њему старали.

Каstellнуово изрекао је и неколико важних порука и поука у овом делу. Неке од оних које се чине кључним и у којима је истакао став о друштву, о ономе што треба да буде подстрек у животу, а то су, уз љубав, труд, рад, сопствено залагање и борба појединца да му буде боље, илуструју лепо следећи примери:

Паоло: Индустија и посао су моје љубави и осећам толико снажну вољу и намеру да желим и морам да успем (Di Castelnuovo 1872: 16).⁷⁸

Паоло: Где има воље, има и посла (Isto: 19).⁷⁹

Марчело: [...] Један народни посланик предложиће кандидатуру жена (у народној скупштини, прим. М. С.) (Isto: 49).⁸⁰

Паоло: Новац који се заради сопственим трудом јесте највеће и најреалније задовољство у нашем животу (Isto: 57).⁸¹

Писац је у овом делу указао како се човек из племићке породице ипак на крају снађе у обичној грађанској средини, иако је прилично неспретан у пословима које обавља јер на њих није био навикнут, нити су били део његове свакодневице, с обзиром да му је богатство било дато по рођењу. С друге стране, осудио је покондиреност, особито оних који су из нижег друштвеног слоја доспели међу племство. Док се читају реплике које на то указују, прва асоцијација јесте Стеријина Фема, с тим што Каstellнуово не ставља ову особину у средиште радње, али је карактерише као моралну болест од које пати Ракела, девојка која је удајом постала бароница и која је много тога променила у свом понашању:

⁷⁸ “L’industria, il lavoro sono l’amor mio, e sento in me tanta forza di volontà e di propositi, che voglio e debbo riuscire.”

⁷⁹ “Dov’è la volontà, ivi è il lavoro.”

⁸⁰ “[...] Un deputato propone la candidatura delle donne.”

⁸¹ “[...] il denaro che ci si guadagna colle nostre fatiche è la soddisfazione più bella e reale della nostra vita!”

Ракела: Народна скупштина толико демократска (изговара *p* на француски начин) (Isto: 49).⁸²

Анибале: Од када је моја ћерка постала бароница, сваког боговетног дана руча се у фраку. [...] знаш ли шта још морам да радим (говори пријатељу Ђорђу, прим. М. С.)? морам да научим да јашем коња. [...] и толико других несрећа. [...] руска купатила?... хидротерапија? [...] (Isto: 43–44)⁸³

Кастелнуово не изоставља ни љубавну причу и показује да она може да се оствари између девојке из грађанског сталежа и маркиза који је сплетом околности доспео на исту друштвену лествицу. Утисак који се има по читању овог дела јесте да је ово једна друштвена комедија која подстиче моралне вредности и врлине, у којој побеђују љубав, искреност и пријатељство, а подсмеху се подвргавају покондиреност, нерад и друштвена летаргија. Поента коју је оставио писац за крај не би ли још једном нагласио свој став и натерао гледаоце да се замисле над оним што су видели, јесте да је знање највеће имање. Када се сагледају све поуке и поруке изречене у овој комедији, постаје јасно зашто је уврштена у репертоар. Публика је својим одсуством још једном показала каква су то дела која могу заокупити њену пажњу.

5.13. Комедије у стиховима

Да се од ондашњих гледалаца потражио одговор на питање која им је прва асоцијација на реч комедија, вероватно би најчешће рекли – смех, забава и евентуално спознавање људских мана на шаљив начин. Ово последње делимично им је пружио дело Леа ди Кастелнуова. Ипак, са Паолом Фераријем и Пјетром Косом на београдску позорницу стигле су и неке другачије комедије, а када је реч о другом писцу питање је да ли то оне жанровски заправо и јесу. Ферари је писао, између осталог, комедије са тезом, а његови драмски текстови који су играни на српском језику тешко да су икога у сали могли насмејати. У *Двема госпама* комичан ефекат могло је да изазове муцање Војводе Ламбринија, у *Самоубиству*

⁸² “Una Camera tanto democratica! (pronuncia l’erre alla francese).”

⁸³ “Dacchè mia figlia è diventata baronessa, ogni dì che Dio manda in terra, a pranzo si va in coda di rondine. [...] sai tu che cosa mi tocca fare? Imparare ad andare a cavallo! [...] E tante altre disgrazie [...] i bagni russi?... e la cura idroterapica? [...]”

нема ни таквог драматуршког поступка, али је писац остварио суштину драмске врсте за коју се определио. Гледаоци који нису познавали његово стваралаштво вероватно су били изненађени, али су Косина дела такву неочекиваност сигурно премашила.

Рођен у Вечном граду, Пјетро Коса инспирацију је често налазио у историји којом је и био окружен. У галерији његових ликова сусрећу се они из доба Римског царства, попут Плаута, Клеопатре, Нерона, Месалине, те они из новије историје као што су породица Мондалески, Кола ди Риенцо, Ариосто, Борције, али се није на њима зауставио. Из традиције свога народа умео је да искоракне ка Бетовену, Пушкину и да у свом књижевном раду све њих представи у појединим тренуцима, слабостима, заносима, истражујући и неке интимније делове њихових душа. Код Косе није реч о пуком евоцирању прошлости, већ приказивању њених сегмената кроз карактере и емоције стварних личности. Определио се да пише у стиховима, а једини комад написан у прози био је *Бетовен (Beethoven)*. У првом периоду свога стваралаштва, угледао се, како и сам признаје, на Алфијерија „немајући још увек ни смелости ни вештине да се ослободи аристотеловских окова“⁸⁴, али и стварајући дела која нису била најбоље прилагођена сценском приказивању (у Petrocchi 1984). Од *Нерона (Nerone)* написаног 1871. то се знатно променило, мада се овај император среће у трагедији коју је управо Алфијери посветио његовој првој жени Клаудији Октавији (*Ottavia*), али и у *Британику (Britannicus)* Жана Расина. Јорик (1905) у есеју *Пјетро Коса и римска драма (Pietro Cossa e il dramma romano)* наглашава да су ова тројица писаца приказала Нерона у различитим тренуцима његовог живота, а оне управо најсуровије поступке и злочине дочарао је Алфијери, у којима Де Санктис не налази посебних уметничких вредности, већ каже да је тај Нерон хладан, да „није потекао из живих и непосредних историјских сведочанстава“⁸⁵, те да није заборављен само због свог писца (1898: 142). За разлику од њега, сматрао је да је Коса боље остварио своје замисли, да је оживео Нерона сместивши га као императора у свакодневни живот, у којем истовремено долази до изражаја оно анимално у његовој природи, али донекле ублажено интересовањем за уметност.

⁸⁴ “[...] alla maniera alfierana, non avendo io né l’audacia né l’abilità di liberarmi delle pastoie aristoteliche.”

⁸⁵ “[...] una costruzione fredda, non derivata dalle vive e immediate sorgenti della storia.”

Међутим, Де Санктис ту не застаје, већ се помало иронично пита какав је то уметник којем није довољан пожар који би створила његова машта, већ мора да буде толико чулан и да заиста запали Рим, али на крају ипак признаје да управо тај осећај да се пред собом има човек од крви и меса „тера да му се чак аплаудира у његовој вулгарности, сујети, комичности која ублажава све оно што је у њему одбојно“⁸⁶ (Isto: 143).

У предговору написаном уз издање из 1872, Пјетро Коса одговорио је на замерке оних који су сматрали да је требало да оживи императора, а не уметника, истичући да се водио његовом реченицом: „Qualis artifex pego“ (1872: 8). То је уједно и последња мисао коју његов Нерон изговара, а у српском преводу она гласи: „Јао! Како великог уметника губи свет у мени!“⁸⁷ (1890а⁸⁸: 17в⁸⁹). То схватање себе као уметника, Нерон ће нагласити и на још неким местима у самом комаду, али је упечатљива прва сцена у четвртном чину, која је сва у духу вина, поезије, страсти и смрти, када Виниције диже чашу и наздравља императору речима: „Живео отац отаџбине“⁹⁰, а он му одговара: „Боље реци: живео песник!“⁹¹ (Исто: 13б). Ипак, он неће пропустити да искаже и речима, а не само делима, колика је његова (над)моћ, и већ у трећој сцени првог чина, када разговара са Еглогом, грчком робњом и плесачицом чија га је лепота привукла, казаће: „[...] а ја земаљски Јупитер угледам се на онога на Олимпу“⁹² (Исто: 2г).

Без обзира што се писац определио да изразитије прикаже ту артистичку страну Неронове личности, италијанска публика наградила је аплаузом овај комад и у поменутом предговору било је и о томе речи. Писац јој се захвалио, али је то

⁸⁶ “[...] ed vi dispone anche ad applaudirlo nelle sue volgarità, nelle sue vanità, nel suo comico che attenua ciò che in lui è ripugnante.”

⁸⁷ “Che grande artefice perisce, ah” (Cossa 1872: 209)!

⁸⁸ Није позната година када је преведен овај комад, али је наведена 1890. јер је на последњој страни рукописа забележен датум 18. март 1890. Он се не може са сигурношћу узети као датум када је преводилац завршио свој задатак јер је у „Народним новинама“ забележено да је „овако лепа драма дуго, врло дуго стајала преведена код наше управе док се она након толико година не смилова и не пусти је на позорницу“ (Pasquino 1890: 3). Није немогуће ни да је рецензент претерао у својој изјави, те је због тога 1890. навођена у цитатима и у Литератури.

⁸⁹ Када је реч о овом и рукописима у којима је неколико страна обједињено једним бројем, азбучним словима биће означено која је страна по реду – у овом случају то је трећа страна под бројем 17.

⁹⁰ “Viva il padre della patria!” (Cossa 1872: 162)!

⁹¹ “Dite meglio: Viva l’artista” (Cossa 1872: 162)!

⁹² “Ed io, Giove terreno, imitai l’altro ch’abita nell’Olimpo” (Cossa 1872: 41).

истовремено схватио као подстицај да буде још бољи, те је обећао да ће се потрудити да то и учини. Да ли је и београдска публика реаговала слично, показаће критика објављена у „Народним новинама“. Оно што јесте сигурно то је да је *Нерон*, макар када је реч о рецензенту овог листа, привукао велику пажњу с обзиром да је о њему писано у наставцима. Премијера је била 23. августа 1890, а прва реприза шест дана касније. Као што је и бивало често, у уводним мислима аутор би описао ситуацију у самом театару. Будући да је био сам почетак сезоне, његово је незадовољство било изазвано репризама оних комада који су затворили претходну и допринели да репертоар буде „скандалозно рђав“ и да се игра пред „многобројном – празнином“, те је сугерисао управи да ако већ нема могућности да чешће даје премијере, потражи по фиокама она стара дела која су на радост публике извођена (Pasquino 1890a: 3). Трачак наде улило је до последњег места испуњено гледалиште на премијери Косиног комада, али је понашење гледалаца нарушило угођај овом рецензенту јер су улазили и након подизања завесе, коментарисали костиме, нагађали ко је био Нерон, те је и њима скренуо пажњу да треба да поведу рачуна о култури у театару. Све то допринело је да мало тога упамти, али му се као најјачи утисак у представи урезала сцена из последњег чина када се Милорад Гавриловић у улози Нерона над мртвом Актеом⁹³ пита умире ли се без бола.

Оно што су се очигледно и гледаоци питали јесте зашто је овај комад писац жанровски окарактерисао као комедију. Када се читају текстови посвећени стваралаштву Пјетра Косе, видеће се да су ово драмско дело књижевни критичари и историчари називали и трагедијом и драмом и комедијом. Одговор се делимично може пронаћи управо у оној комичности коју спомиње Де Санктис и која је била драматуршко средство за којим је писац посегнуо да би приказао последњу годину живота једног од најсуровијих римских императора. Коса није базирао дело на тој суровости, мада је није умањио, већ је, како то у прологу саопштава Менекрат, његов Нерон „увек задовољан, али никад добар“⁹⁴, он је вајар, певач, борац, песник, он ужива у крчми и вози кочију, он је „необично

⁹³ У оригиналу Ате.

⁹⁴ “[...] egli è lieto sempre, e buono mai.”

комичан у својој крволочности⁹⁵, али је разлог донекле другачији. И он је исказан у прологу и тиме је решена постављена дилема: „Прво Есхил, а потом и Софокле назвали су трагедијама разјареног Ореста и Филоктета, теме које се завршавају срећним крајем. Аутор је обрнутим путем следио њихов пример“⁹⁶ (Cossa 1872: 17). Оно чиме би се донекле могла објаснити теза о срећном завршетку код грчких писаца јесте управо победа врлине чији су носиоци ипак трагични јунаци, први је у тој борби изгубио разум, а други живот.

Запитао се и београдски критичар, али је он покушао и да објасни разлику између схватања комедије међу Италијанима и Србима:

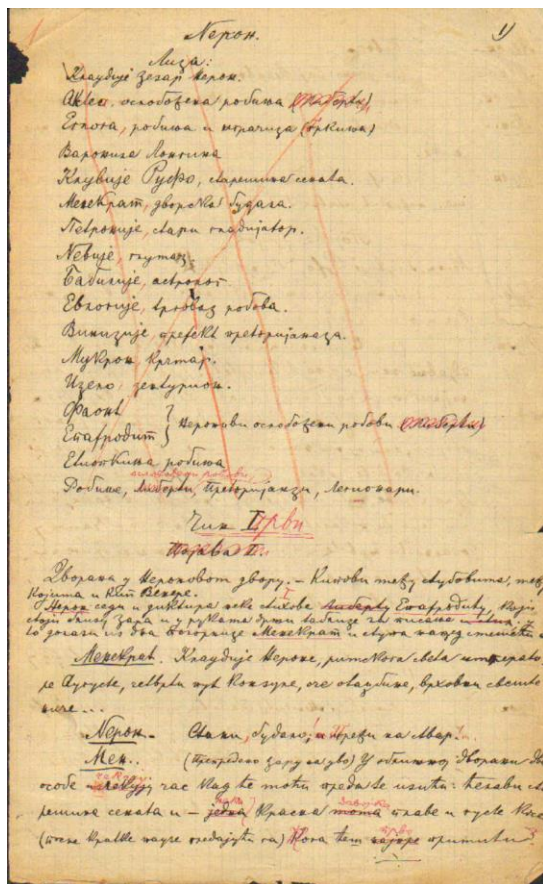
[...] не знамо коме ћемо приписати у заслугу, што је „Нерон“ назван *комедијом*. Што се „Нерон“ тако зове у оригиналу, није чудо, јер та реч у Талијана значи и драму у опште, а не само шаљиву игру. Код нас пак реч комедија узима се у значењу праве шаљиве игре, па чак и лакрдије, те се тако сваки живи чудило како је могао Талијан написати шалу о чудовишту на престолу римском – Нерону. Да је стављено, да је „Нерон“ *драма*, као што и јесте – све би било у реду. Ово смо приметили зарад наших читалаца, а не зарад позоришне управе (Pasquino 1890б: 3).

Можда би и он оправдање нашао у прологу да га је било на позорници, али како га нема у преводу, тако је сигурно да није изговорен пред гледаоцима. Рукопис ове Косине драме налази се у Народном позоришту, има укупно седамнаест дволисница, што би значило шездесет осам страна, с тим што три стране недостају.⁹⁷ Текст је нечитко написан, види се да је коришћен у театру пошто је на многим местима штирхован, неке су речи и реченице стилски промењене, а приликом упоређивања са оригиналом примећене су неке мање измене које нису утицале на радњу. Оно што јесте другачије у односу на изворник, била је форма у којој је ова драма написана. Михаило Добрић, који је начинио превод, определио се да он буде у прози, а не у стиховима као код Косе.

⁹⁵ “[...] si mostra comico stranamente nella sua ferocia.”

⁹⁶ “Eschilo primo, e poi Sofocle intitolarono tragedie L’Oreste furibondo e Filottete, Argomenti che chiude un lieto fine.”

⁹⁷ Могуће је да оне нису изгубљене, већ да су случајно прескочене приликом скенирања за ово истрживање. Због неких техничких разлога, овај рукопис се није могао поново добити на увид.



Слика 5.22. Нерон, насловна страна рукописа, НП

То му није замерио рецензент поменутих новина, али јесте то што Хорацијеве стихове није превео у овом облику и што у Нероновој песми није користио хексаметар. Када је реч о потоњој замерци, очигледно је да није познавао оригинал јер Коса није користио античке метричке обрасце. Код њега су најкраћи стихови седмерац и осмерац, а најдужи петнаестерац, међутим, ни када би се спајали ови краћи, не би се опет нашле одлике старог певања, будући да се није служио само дактилским стопама и спондејима, како у овој песми тако ни у целом делу. Стихови су некада парно некада испрекидано римовани, док је у Добрићевом преводу остварана метричко-ритмичка уједначеност парно

римованим дванаестерцима. Ипак, рецензенту се мора признати да је био у праву када је приметио да хексаметар одговара времену о којем се пева. О преводу уопште, казао је да је добар и то јесте тачно. Неке мање замерке могле би се наћи у грешницама које су се Добрићу поткрале. Необично је, на пример, да је на два-три места где се спомиње Неронов учитељ Сенека, њега заменио Софоклом. Тешко је и претпоставити зашто је то чинио, а опет је чудно да није знао за Сенеку и да је у исто временско раздобље сместио римског императора и грчког трагичара, будући да су живели у размаку од више од четири века.

Још једна замерка била је та што „нема јединства“, што „није органска целина већ се слика надовезује на слику“, а рецензент „Народних новина“ мисли да је то последица „предмета, који је доста неподесан за драму“ (Isto). Учинио му се и да има превише ликова, те да би радња могла да се одвија без Невија и Бабилија, а да су глумац и пророк уведени само да би комад имао „коју лепшу

сцену више“, мада су му се највише допале четврта у четвртом чину, када се Нерон боји потере, и друга у петом чину, где му се привиђају страшни призори. Те сцене и јесу неке од оних у којима се показује слабост овог императора, у којима је он за тренутак више владар него уметник. Када је реч о одсуству јединства, не делује да је мислио на јединство места, времена и радње, којег се драмски писци већ дуго нису придржавали, већ на то да се неки чиновници заиста доживљавају као засебне целине, које нису у тешкој вези са претходним или наредним. Први, трећи и четврти чин збивају се у Нероновом двору у Риму, с тим што је четврти у триклинију, други се одвија у крчми у Субури, а пети у Фаоновој кући у близини Рима. Кроз све њих писац развија радњу, али и показује, осим у петом, по неку нову уметност којој је Нерон склон, што је посебно упечатљиво на крају четвртог, када, свестан да му се приближава смрт, тражи цитру: „Шта ми још преостаје. О, умало је нисам заборавио! – Понеси Фаонте моју цитру“⁹⁸ (1890: 15г).

Четврти чин доноси с аспекта радње много тога. Разврат којем је склон достиже кулминацију у првој појави која приказује уживање у гозби, величање Бакуса, рецитовање поезије, али Еглогином смрћу долази до преокрета који се продубљује већ у следећој наговештајем Нероновог краја, побуне која се подигла, а о чијој могућности је било речи још на почетку другог чина. Нерон ће убрзо спознати да су му скоро сви, па и Менекрат, окренули леђа, мада је он био свестан да му ни представници богатих породица нису били наклоњени и то је изрекао већ на самом почетку драме: „Ја волим мржњу патриција јер је она кћи страха“ (Исто: 2а)⁹⁹ У дијалогу који води са Актеом сазнаје се из њених речи како је владао, она му указује на грешке и говори да треба да жање оно што је посејао, али он ту изненађује и њу и читаоца и гледаоца речима: „Ја сам ипак волео народ“¹⁰⁰ (Исто: 15б). Тај му народ, међутим, није директно пресудио, али га је довео до тога да сам оконча живот који је толико волео. Уз Нерона, Актеа је једна од главних личности у овој драми. Она је глас његовог разума којем се он опире, она је саветник, критичар, једина која му се без устручавања супротставља, али је истовремено, готово попут њега, спремна на све, па и на убиство када га сматра

⁹⁸ “E che mi resta più?... Che resta? – Faonte, la mi cetra” (Cossa 1972: 191)!

⁹⁹ “Amo l’odio patrizio perchè figlio della paura” (Cossa 1972: 30).

¹⁰⁰ “Eppure amai il popolo” (Cossa 1972: 184)!

јединим решењем, али и на самоубиство да би му још једном својим примером показала пут којим је најбоље да крене.

На београдској премијери тумачила ју је Вела Нигринова која се



Слика 5.23. Вела Нигринова, МПУС

„изванредно вешто“ снашла у овој улози, а једина замерка коју јој је упутио критичар „Народних новина“ била је та што „у афекту издаје од себе, гласове који личе на шиштање“ (Pasquino 1890в: 3). Милорад Гавриловић, који је тумачио насловну улогу, не само да никога у сали није оставио

равнодушним већ му је публика честитала. У његовој игри, поред неспорног талента и умећа да спозна суштину свога лика, а потом га потпуно глумачки изваја, види се и то „с каквим уживањем изводи тешке сцене своје улоге“, а труд који је уложио, „награђен је великим успехом“ (Isto). Поред њих, на позорници се те вечери у улози Еглоге појавила Вукосава Јурковић, која није оставила позитиван утисак и у чијој се игри примећивало оно што критичари нису волели, а то је декламаторски манир. Она је била повод и да се проговори о „неуредностима на сцени“, будући да јој услед непажње у игри умало није спала перика. Нису се много боље показали ни Светислав Динуловић, који је у улози крчмара Мукрана „на своју руку комендијашио и ако та улога није ни мало онакава каквом ју је направио“, ни Никола Симић који је Менекрата одиграо „до зла бога рђаво“ (Isto). Од осталих глумаца који су се те вечери поклонили гледаоцима, познати су још Љубомир Станојевић који је улогу Невија одиграо прилично добро и Јеврем Божовић који је тумачио Руфа, председника сената. Када је реч о италијанским изведбама, зна се да је премијера била маја 1871. у Позоришту „Вале“ у Риму, а друга изведба у Милану јануара наредне године. Такође је познато да је међу глумцима који су тумачили Нерона био и Ернесто

Роси, да је гостовао са својом трупом чак и у Немачкој, где је овај комад тим поводом и преведен¹⁰¹, те је права штета што приликом доласка у Београд није наступио и овој улози. Редитељ је био Милош Цветић, али је у истом овом тексту пажња посвећена и режији што до тада и није било тако често, макар када је реч о италијанским комадима, тако да би и овим примедбама требало посветити више пажње:

При постављању драме „Нерона“ потпуно смо се уверили, да на краљ. срп. народној позорници управо и нема режије. И пређе смо често пута примећивали многе неуредности при режији, па нико ни у ухо сав тај наш говор, а сад ћемо говорити јаче, па ко има уши нека чује. Она господа глумци, који носе почасни назив редитељи, слабо се старају да заиста врше своју дужност. На декорације не пазе ни мало, на ствари потребне за комад још мање, на глумце ни најмање. Тако у овом римском комаду [...] обичну крчму у предграђу римском у II. чину представља у нас лепа сала у византијском стилу, а сиротињску собу у кући слободњака Фаона у V. чину замењује у нас она чудновата соба, што нас својом неукусношћу изненађује у свима српским комадима. Али је ово како тако. Долази нешто много горе. римљани пију вино из стаклене чаше и земљаног бокалчића, а и једно и друго је просто посуђе садашњег времена, из којег пију и мирни становници краљевине Србије. Да ли би тачан редитељ смео допустити тако нешто? Не, никако. У осталом редитељ ове преставе (баш да га именујемо) г. Цветић, пустио је на позорницу председника сената Руфа (г. Божовић) у обичном робовском оделу. [...] Да за многе ове погрешке није одговоран само редитељ него и његови старији, види се из члана 19. „ближих наређења о управи краљ. срп. нар. позоришта од 1887. год.“, који ево цитирамо: „Кад се спрема нов комад драматург ће се у своје време разговарати с редитељем о духу, значају и тежњи комада, о оделу и декорацијама, па резултат тога договора поднети управитељу на оцену и коначну одлуку“. Разуме се да при давању новог комада „Нерона“ није било ни трага ни гласа од оваквог договора. (1890в: 3)

Разочараност рецензента оправдана је јер непримерени костими и сценографија могу прилично умањити квалитет саме представе, али би, са друге

¹⁰¹ *Nero, eine Comödei in fünf Acten*, издавач је био Ернесто Роси, а година није наведена. Књига је доступна на сајту archive.org (адреса је наведена у Литератури).

стране, требало имати и разумевања за понеке пропусте будући да је Народно позориште било у тешкој финансијској ситуацији и неретко је обавештавало Београђене да прикупља одећу, обућу, намештај и остале кућне потрепштине које им нису потребне, а које би се на позорници могле искористити. Колико су остала двојица редитеља, Ђура Рајковић 1894. и Светислав Динуловић 1902, била успешна, није забележено јер је овај текст, који је изашао у четири броја, уједно и једина пронађена критика Косиног *Нерона* на београдској позорници. Када је реч о глумачким променама, Живојин Петровић (1993) забележио је да је Милорада Гавриловића 27. августа 1892. заменио Миливој Барбарић. Било је то четврто извођење, претходно је било 15. маја 1891, а до краја века изведен је још 2. октобра 1893, 6. септембра 1894. и 7. марта 1896. Последњи пут се на репертоару нашао *Нерон* 24. августа 1902, а све ове репризе најављивале су „Српске новине“ у одељку *Београдске вести* односно *Српско краљ. народно позориште*. Забележено је у новинама да је на првој репризи позориште било скоро празно, тако да није јасно како се у каси нашло свега двеста динара мање него на премијери, на којој није било слободних места и уједно је и остварен највећи приход који је износио нешто више од шестсто динара (Глишић 2008).

Премијера *Нерона* подстакла је рецензента Пасквина да неколико редова напише и о заступљености италијанских аутора на београдској позорници:

„Нерон“ је дванаеста талијанска драма у репертоару [...] знамо да се у нашем позоришту врло мало води бриге о талијанским комадима, и ако се талијанске драме код нас радо гледају. Како се у нашем позоришту талијански комади дају на мену па на уштап, види се из овога: прошле позоришне сезоне било је 159 представа и ни једна од тих није била талијанским комадом заступљена. Читаоци наши, сећаће се како су лепе ове драме: „Самоубиство“ од г. Ферарија, „Грађанска смрт“ од Ђакометија, „Учи занат“ од Кастелинова, а ове драме готово се и не дају у нас. А зашто? Мора бити за то, да би се скоро свако вече могла давати која француска драма, којих, нек су живе и здраве, имамо равно две стотине у нашем француско-немачком репертоару. Да ли ће се управа постарати те добити још коју ваљану талијанску драму, или ће и ове две три потпуно избацити из репертоара и наставити и даље кљукати нас којеквким „Денизама“, „Креолиама“ и другим „моралним“ и „духовитим“ драмама – бог свети зна (Pasquino 1890в: 3).



Већ наредне године још једно Косино дело имало је београдску премијеру. Била је то *Месалина* (*Messalina*), која је изведена први пут 24. августа 1891. Реч је и овога пута о комедији у стиховима, која је праизведбу имала у Позоришту „Вале“ 3. јануара 1876, али је инспирисала и Луиђија Данезија да направи балетску кореографију уз музику Ђузепе Ђаквинта¹⁰². У средиште радње Пјетро Коса ставља једну од жена императора Клаудија, Калигулиног наследника и Нероновог претходника, која је због преваре убијена, а на њено место, као супруга императора, дошла је Агрипина, Неронова мајка. Забележио је Јорик (1905) да је Пјетро Коса морао да се избори са бројним критикама које су пратиле његово стваралаштво, нарочито од *Нерона* и 1871, али је изашао из такве борбе као победник будући да је ово дело и 1876. живело на италијанским позорницама, и да је публика хрлила у театар да погледа нову драму – *Месалину*. Приповеда Јорик и са каквим је одушевљењем ишчекивао Косину нову комедију, о којој није желео да чита критике, већ је једва чекао да се у „Арени национале“ пред њим појави римска императорка. После тог првог сусрета занос са којим је отишао у театар делимично је ишчезао јер је пред собом имао недовољно развијен лик Месалине. Сматрао је да је Косин драматуршки пропуст био тај што није загребао у суштину њеног бића, већ га је задржао на површности и приказао је оно што је публика о њој и знала – да је била императорова супруга, Силиова љубавница и да је имала краткотрајну везу са гладијатором Битом, а то није било довољно да се дочара лик оне која је постала „архетип и модел најбестидније, најгнусније, најнеобузданије похоте“¹⁰³ (1905: 72).

Када се чита ова драма, заиста се стиче утисак сличан ономе који је имао Јорик. Месалина се не доживљава као толико бестидан и сраман карактер. Она чак у неким сценама оставља само утисак заљубљене жене која пати и према којој читалац има и саосећања и разумевања. Овај књижевни критичар направио је паралелу и са женским ликовима из Димине *Даме с камелијама*, али је питање

¹⁰² Како ју је осмислио, може се прочитати у књижици *Messalina, Azione Storica Coreografica in 8 Quadri*, доступна је на сајту archive.org (адреса је наведена у Литератури).

¹⁰³ “[...] rimasta come archetipo e modello della più svergognata, della più sozza, della più irruente lussuria.”

треба ли сваку жену за коју се сматра да је посрнула у својим поступцима и емоцијама поредити са женским ликовима овог француског писца. Пјетро Коса није писао дело о императору и његовом царству, иако их је уткао у радњу, није писао ни дело о друштвеним приликама у Риму, али је и њих кроз различите појаве дочарао у овом делу (сцене у крчми у Субури, понеке појаве из Клаудијевог двора када разговара са представницима сената). Он је у средиште ставио жену, можда и јесте науштрб неких њених емоција с мање оштрине приказао недела која је спремна да почини, али није улешавао њен карактер, он је опет, као што је то чинио и када је писао *Нерона*, изабрао да више развије једну његову страну. И ако је Нерон могао да буде приказан више као уметник него као крвник, онда је и Месалина могла да буде представљена више као заљубљена жена него као бескрупуозна особа спремна да по сваку цену задовољи све своје интересе и страсти. Писац није негирао ту иначе доминатну црту њеног карактера, он је само није изабрао као полазиште за писање свога драмског дела. На крају, Коса није био историчар већ књижевник, уметник и својој литерарности могао је да да слободу. Он историју није мењао, само је бирао стварне личности да кроз њих гради уметничко дело.

Када се гледалац први пут сусретне са Месалином, схвата да ће до краја упознати различите делове њене душе. Она се не устручава да каже: „Презирем лажне жеље¹⁰⁴; Око себе хоћу понизна лица, покорне речи¹⁰⁵; Каква год да су моја дела, нека су свету на виделу¹⁰⁶“ (Коса 1890б: 9б¹⁰⁷, 9б, 11б). Она уме и да прети, особито када осети да су јој угрожена деца, али потом уме да буде и романтична и да изјави: „Та живот је у љубави, све остало је ништа“¹⁰⁸ (Исто: 12а)! И када се чују ове и сличне мисли, схвата се да су у њој сукобљени надменост и покорност, љубав и мржња. Сав тај блуд и неморал који је кроз историју још од Тацита остао забележен као основна црта њеног бића не спознаје се до краја, мада писац није отишао толико далеко да би је дочарао као крхку и нежну жену. Месалина је истовремено и жена која има утицаја на свог тридесет и шест година старијег

¹⁰⁴ “Sdegno le mendaci parole [...]” (Cossa 1877: 35).

¹⁰⁵ “[...] io voglio / Umili volti, ed umili parole” (Исто: 37).

¹⁰⁶ “[...] e sia qualunque / L’opera mia, la vegga il mondo” (Исто: 48).

¹⁰⁷ Рукопис има осамдесет две стране, с тим што су две означене једним бројем и зато ће бити означене словима а и б.

¹⁰⁸ “Amiamoci! La vita è nell’amore / Il resto è nulla” (Исто: 50).

супруга, којег није волела и за кога је била приморана да се уда још као девојчица. Косин Клаудије такође није преписан из историје, већ је акценат стављен на онај део његовог карактера који га чини донекле смушеним и тиме се појачава контраст између њега и Месалине, а гледаоцу као да се дај разлог да разуме њене поступке, да са њом саосећа и да чак помисли како би урадио исто што и она.

Клаудије је постао император само зато што је био једини преживели из Калигулине породице, он је остарели владар који доноси указе о винској буради, који жели да отвори театар, да уведе три нова слова и да пише историју Етрураца. Већину државничких одлука доноси сенат, док о његовим освајачким подухватима нема ни речи. Кроз његов лик писац је унео у радњу и неке комичне елементе – приказано је како га док разговара са сенаторима обори сан и он заспи. Месалина је та која му даје савете како да влада и каже му: „Буди император“¹⁰⁹ (Исто: 27б). А када открије да га је издала, да је била спремна да се уда за другог и да доведе до преврата на престољу, она га моли да јој опрости: „Моје чело под бременим стида, преклања се пред тобом. Не поричем своју кривицу нити је правдам пред тобом [...]“¹¹⁰ (Исто: 41а). Другу страну њеног карактера, ту надмоћ која јој прија, Коса показује у реплици која сама чини четврту сцену петог чина: „О победих! Победих! А ви који сте били бедни творци толике моје несреће, дрхтите сада: као што је истина да живим, тако ћу умети и све вас да поразим“¹¹¹ (Cossa 1877: 227). Ипак, убијају је без Клаудијевог одобрења и када му то саопштавају, остајући доследан начину на који је градио његов лик, Коса га у једном тренутку приказује изненађеног док се одмах у следећем окреће Агрипини и говори јој колико је лепа. Завеса пада, а гледалац као да осећа сажаљење над женом коју је издао онај којег је волела, која је скончала иако је била на корак од опроста и чије су последње речи биле: „Јадна моја деца!“¹¹² (Cossa 1877: 231).

У драми се појављује велики број ликова, а већина њих углавном је приказана у негативном контексту како би се показале притворности, издаје, користољубље и многе друге негативне карактеристике тадашњег друштва.

¹⁰⁹ “Sii Cesare [...]” (Исто: 140).

¹¹⁰ “ La fronte mia si curva / Innazi a te coperta di vergogna/ Non nego e non iscusò il mio delitto” (Исто: 222). Цитат је преведен из изворника зато што недостаје неколико последњих појава.

¹¹¹ “O vinto! O vinto! E voi che foste i vili Artefici di tanta mia sciagura / Tremate adesso: come è ver ch'io vivo / Saprò sperdervi tutti.”

¹¹² “Miseri miei figli!”

Пјетро Коса, ипак, није пропустио да у назнакама дочара и још нешто што је у тадашњем Риму наилазило и на отпор и на знатижељу и на прихватање. У оба ова дела проговорио је и о хришћанству. У *Месалини* се у другом чину у субурској крчми, месту разврата и греха, налази и Силва, девојка која је имала осећај да ју је нечија невидљива рука повела у пећину у којој се сабрало много народа, који је пред крстом клечао и молио се Оцу који је на небесима (Коса 1890б). Двадесет година касније, Нерон је прогонио хришћане, одсецао им главе и то је било управо годину дана пре његове смрти, када је, као грађанину Рима, пресудио и апостолу Павлу. У драми, опет у другом чину и у субурској крчми говори се о неком новом закону који је измислио један Јеврејин који је за време владавине императора Тиберија разапет на крсту (Коса 1890а).

Када се прочитају ове две комедије, закључак је да је писац поред свих лоших особина, пожуда и недела која су починили, приказао Нерона и Месалину као немоћне да се одупру љубави и животу, што лепо илуструје и императорова реплика: „Тек ми је тридесет година, заљубљен сам у живот“¹¹³ (Исто: 15а). Обоје су волели живот, падали су у непрестана љубавна искушења, препуштали се страстима и млади напустили свет. Нерон је уз то био заљубљен и у уметност. Иако је морао да се суочава и са негативним критикама, Пјетро Коса на крају ипак није пружио гледаоцима искривљену историју већ њено ново читање на позорници, у којем се примећује дух позног романтизма са примесама веризма.

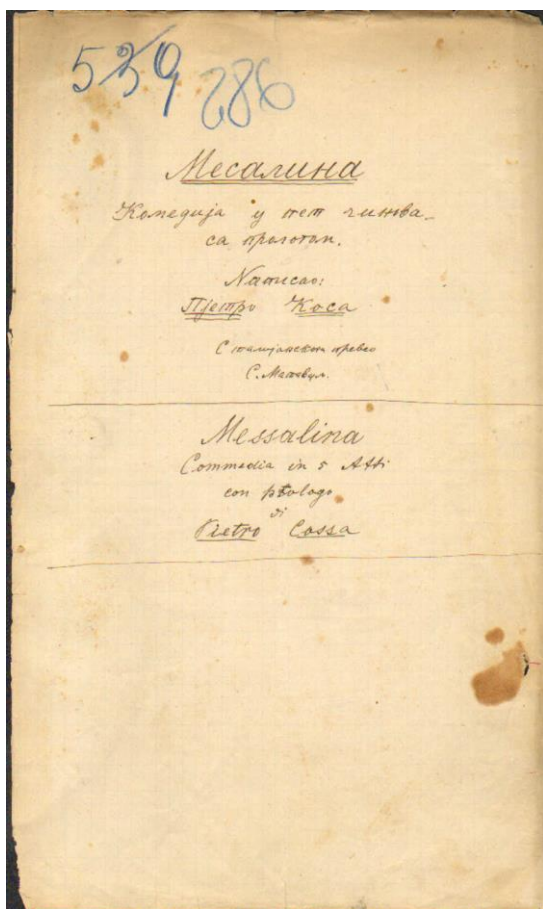
Какав утисак је оставило на београдске гледаоце сценско читање *Месалине*, није познато. Иако је консултован велики број штампе, белешке о овој представи нису нажалост пронађене. Једино шта је прочитано у „Српским новинама“, биле су најаве премијере и дан касније прве репризе, као и двеју последњих изведби – 12. новембра 1892. и 10. децембра 1893. Уз то, у „Искри“ је априла 1890. објављено да је њихов сарадник, Симо Матавуљ, превео¹¹⁴ *Месалину* Пјетра Косе, те да је он „данашњи најбољи талијански драмски писац“, а „Месалина опет најбоља комедија“ (Аноним 1890: 216). Колика је била посећеност на овој представи, може се наслутити на основу Глишићевих података о приходима. На

¹¹³ “[...]O’ trent’anni, e m’innamora / la vita” (Cossa 1882: 183).

¹¹⁴ Због овог податка, као година када је Матавуљ завршио превод узета је 1890. и зато је навођена уз цитате и у Литератури.

премијери је зарада била за двеста динара нижа од оне коју је донео *Нерон* и отприлике се кретала у износима од триста педесет до четиристо педесет динара, што је могло да буде и знатно боље. Глумачка подела није позната, а не може се са сигурношћу рећи ни ко је био редитељ, будући да Живојин Петровић (1993) сматра да је реч о Милораду Гавриловићу, а према подацима Архива Народног позоришта био је то Милош Цветић.

У Архиву Народног позоришта налази се рукопис ове комедије. Он није сачуван у целости, завршава се пред крај треће сцене петог чина. Писан је у стиховима, баш као и оригинал, мада би се они могли читати и као прозни текст.



Слика 5.24. *Месалина*, насловна страна рукописа, НП

Будући да је преводилац био књижевник, на многим местима запажа се инверзија коју је користио како би оплеменио ову форму. Један од примера могла би да буде и Месалинина реплика: „Аох! Ако нас још слушала будем, пропала сам“¹¹⁵ (Коса 1890б: 32а). Симо Матавуљ се трудио да на неким местима да превод који је и лепши од оригинала и таква би могла бити још једна Месалинина реченица: „Не; помишљај да нисам своје воље, и да сам робиња неумитног усуда“¹¹⁶ (Исто). Ипак, било је и неких решења која нису била најбоља, али су она незнатна у овако дугом тексту. За разлику од Михаила Добрића, Матавуљ је превео пролог који је у овом комаду знато дужи и у њему је приказана ноћ у којој је убијен Калигула, а Клаудије

изабран за новог императора. Оно што недостаје јесу Тацитови стихови који се у изворнику налазе на самом почетку и нису део радње, те их је можда због тога и

¹¹⁵ “Ahimè! Se più t’ascolto, io son perduta” (Cossa 1877: 164).

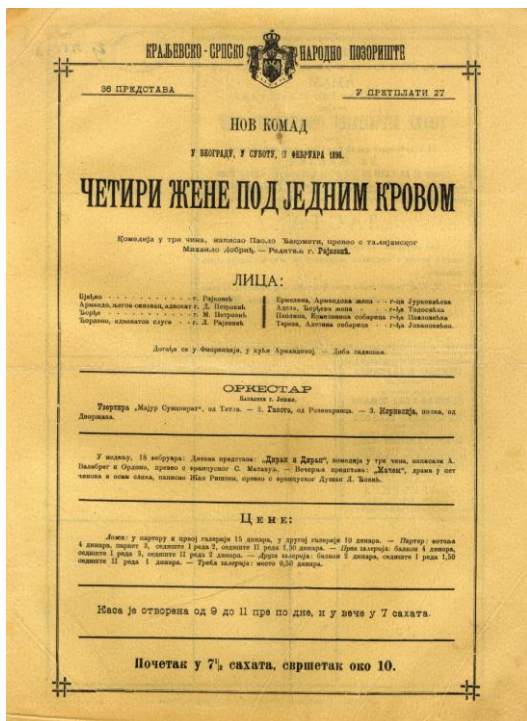
¹¹⁶ “No; penso che non sono/ Arbitra di me stessa, e che la forza/ D’ineluttabil fato mi soggioga” (Isto: 164–165).

изоставио. Када је реч о именима ликова, само је једно у прологу промењено – Сабино је постао Корнелије. Симо Матавуљ је превео још једно италијанско дело које је у Народном позоришту приказано први пут 18. фебруара 1899. Били су то *Неваљалци* Ђеролама Ровете, који баш као *Нерон* и *Месалина* никада нису доспели на позорницу Српског народног позоришта.

5.14. Ђакомети поново на београдској позорници

Петнаест сезона требало је да прође да се још једно дело Паола Ђакометија нађе на београдској позорници. После драме *Грађанска смрт*, која није добила добре критике, публици је пружена прилика да се упозна и са комедиографским умећем овог писца. Уколико се не рачунају спорадичне репризе *У лажи је плитко дно*, нити две изведбе друштвене комедије *Учи занат*, на праву италијанску шаљиву комедију, како ју је и писац жанровски окарактерисао, чекало се знатно дуже, чак више од две и по деценије. *Четири жене под једним кровом* (*Quattro donne in una casa*) приказане су први пут 17. фебруара 1896. Био је то још један

превод Михаила Добрића, режију је, као што сведочи плакат, потписао Ђура Рајковић, који је тумачио и улогу Бјађија, а на позорници су се нашли и Димитрије Петровић (Арнандо), Милорад Петровић (Ђорђе), Лазар Рајковић (Ђордано), Вукосава Јурковић (Ермелина), Зорка Тодосић (Аделе), Персида Павловић (Паолина) и Јулка Јовановић (Тереза).



Слика 5.25. Премијера *Четири жене под једним кровом*, МПУС

У предговору издања из 1857, Ђакомети је написао да је од свих његових комедија ова у Италији имала највећи успех, али да без обзира на то није био задовољан трећим чином, те је написао нов, а читаоцима и гледаоцима

оставио је да пресуде да ли је успео у својој замисли. *Четири жене под једним кровом* написане су за глумачку држину Ђардини–Волер–Белати (Giardini–Woller–Belatti) која ју је приказала први пут децембра 1842. у Ровигу. С каквим успехом је то учинио ансамбл Народног позоришта, показаће критике пронађене у дневној штампи.

Боривоје Поповић дао је опсежну критику не само инсценације већ и самог дела. Поред препричане радње, изнео је и мишљење о драматуршким поступцима за којима је посегнуо Паоло Ђакомети. Пре одласка у театар, већ од самог наслова који је „Tendenzverräther“, очекивао је да ће на позорници бити „огромна русваја, читав низ смешних и занимљивих епизода од судара разних темперамената, разних навика, ситних ћуди [...] али што би збиља било захвалном темом [...] вештом и даровитом драматичару, није родило успехом код Ђакометиа“. Зашто је био незадовољан, објашњава читаоцу у наставку текста. Основна замерка упућена писцу била је та што је тема, која је могла бити знатно боље развијена, приказана „једноставно, без заплета и ситуације, оделито по чиновима, без јединства или заједнице“, а колико је било његово незадовољство, потврђује то што је све претходно речено казао још једном само другим и снажнијим речима (Бог. П. 1896: 277). Нагласио је да је Ђакометијева комедија „раскомадана“, да нема остварене драмске целине и да се ту заправо виде само „две три слике које могу бити допадљиве и добре, али које не оличавају драмску радњу“. Сматрао је да је писац „запазио извесне слабе женске стране [...] оне које непрестано сипају уље у ватру раздора и које по неком нагону, уносе многе горчине у породично задовољство“, те је истакао да је управо њима испунио драму и „дао јој пријатну драж“. По његовом мишљењу комични ефекти остварени су у недопуштеној „присности међу господарима и слугама“, били су недовољно развијени и слаби, али је и поред тога овај комад „добар извор духовите речи и свежег хумора“ (Исто). Колико је публици пријала ова представа, може се прочитати у „Малом журналу“, у којем је само укратко забележено да се нарочито у другом чину, који је „пун драстичних сцена [...] сала тресла од смеја“ (Аноним 1896: 2).

Ова комедија дошла је да насмеје публику. Она је *commedia giocosa*, шаљиво позорје, и то јој је и у Београду пошло за руком. Ипак, она је и више од тога, јер када се само мало загребе испод те наоко површне и једноставне радње,

проналази се и поука коју писац жели да саопшти, а коју, како је приметио Марио Аполонио (1981), исказује својом „учтивом иронијом“. За разлику од Поповића, италијански историчар театра сматрао је да је Ђакомети добро водио и изградио ово дело и заиста би се могло рећи да је оно одговорило задацима које јој жанр којем припада намеће. Умеће које је писац показао огледа се управо у тој привидној „лакоћи“ радње и њеном развоју, спонтаности, интригама на којима дело почива и које је прожео хумором и доброћудном шалом, у доследности у изграђивању карактера. Једну од мисли око које се плете радња казује Бјађо свом сестрићу Арманду на почетку првог чина:

Твоја жена је анђео, у томе се слажемо, уједини је са још једном женом која је такође анђео и за неколико дана имаћеш два ђавола [...] Жене не мисле да греше, и некада то чине без злобе; али оне причају, цвркућу, преувеличавају док препричавају оно што чују, измишљају да постоје љубави, злобе, љубоморе тамо где их нема, а чему све то? да би биле веселе, да би досаду претвориле у забаву, да би се забавиле на рачун пријатељица које не учествују у разговору (Giacometti 1857: 344).¹¹⁷

Она не само да ће се показати до краја трећег чина као тачна већ представља и прави увод у оно што гледаоца очекује, а што је већ из самог наслова могао да наслути. Два брачна пара која су уједно и пријатељи, две слушкиње, један слуга и један остарели и мудри стриц живеће неколико месеци под истим кровом. Причања, препричавања, неспоразуме, измишљања, љубоморе и сумње који ће се низати до последње сцене трећег чина, који ће ликове преносити из заврзламе у заврзламу, али без истинске жеље да се другом учини нешто нажао, успеће да реши управо тај мудри Бјађо, на радост свих и на очување њиховог пријатељства. Динамичност радње оставрена у честом смењивању сцена и учесника на позорници, држаће пажњу гледаоцима и уљуљкати их у једно

¹¹⁷ “[...] Tua moglie è un angelo, siamo d'accordo; uniscila ad un'altra donna che sia anch'essa un angelo e nello spazio di pochi giorni avrai due diavoli. [...] Le donne non credono di far male, e qualche volta lo fanno senza malizia; ma però parlano, cinguettano, ingradiscono ciò che hanno udito a raccontare, creano amori, dispetti, gelosie dove non esistono, e tutto questo perchè? per stare allegre, per divertire la noia, per sollazzarsi a spese delle amiche che si allontanano dai loro crocchi.”

пријатно вече разбигриге, смеха и опуштања у позоришној сали. Наравно, сви они ће се веома лако препознати у неким од Ђакометијевих ликова те ће се тако и остварити она прикривена пишчева намера да их не само забави већ и да им одржи једну шаљиву али корисну лекцију из свакодневног живота.

Поповић је са читаоцима „Дела“ поделио и утиске које су на њега оставили глумци. У улози остарелог мизогина који је некада волео жене, одушевио је публику Ђура Рајковић. „Он је особењака Бјађија одиграо тако изврсно, озбиљно-комично, чисто, одређено и природно. Он је дао душу комедији и оживео свежином игре“, те је посебно симпатију и похвалу за свој успех добио од гледалаца (Бог. П. 1896: 277). Рецензент других поменутих новина сматрао је да је овај глумац играо лепо, али да ова улога није требало да се додели њему већ Сави Тодоровићу (Аноним 1896: 2). У улогама собарица, према Поповићевим речима, добро су се снашле Персида Павловић и Јулка Јовановић, прва је „представила



Слика 5.26. Јулка Јовановић, МПУС

врло добро торокљиву сплеткашицу; била је одушевљена и допадљива“ и што је веома важно, своју је улогу „извела са лепим разумевањем“, а другој је пошло за руком да проникне у лик собарице „која има велики број година, велики језик и велику порцију воље за љубављу младог човека“ (Бог. П. 1896: 278). Да је Павловићева сјајна комичарка, истако је непотписани рецензент „Малог журнала“ и саветовао је да се оваквим улогама посвети (Аноним 1896). Када је реч о другим двама женским улогама, Зорка Тодосић дочарала је вешто „љубоморну и ћудљиву жену, док је Вукосава

Јурковић „била одушевљена и играла врло коректно“ (Бог. П. 1896: 278). Милорад Петровић имао је „врло рђаво кретање: неспретно је тапкао или бацао ноге“, и то је једино што је о његовој глуми забележено, док о Лазару Рајковићу и Димитрију

Петровићу није забележена ни једна једина реч. С обзиром да је рецензент много пажње посветио овој премијери, могло би се наслутити да је њихова игра била просечна, можда чак недовољно приметна и ефектна, те да их због тога није споменуо.

Ова комедија била је право освежење на репертоару, а како су се у њој снашли глумци Српског народног позоришта, шта су о њој и о инсценацији имали да кажу војвођански критичари, биће речи у наредном поглављу, будући да је новосадска премија била осам година после београдске. Под кровом Народног позоришта приказаће се само још три пута – 20. фебруара, 5. марта и 8. октобра. О овим изведбама нема сачуваних новинских критика, а једина сведочанства биле су најаве у „Српским новинама“. Разлози да прва реприза буде већ после три дана били су вероватно задовољство публике и испуњеност сале до последњег места, а кратко задржавање на позорници последица је начина на који се бирао репертоар и који је показао да је таква судбина задесила велики број драмских дела из разних књижевности.

5.15. После три деценије нова Голдонијева премијера

Последњи сусрет посрбљених Голдонијевих комедија и београдске публике био је 1886, када је репризирано *У лажу је плитко дно*. Иако се предвиђало да би могло још дуго да се изводи на српским позорницама, оно је завршило међу рукописима драмских текстова који се никада више нису уврстили у репертоар. Карло Голдони није био заборављен, само је чекао да се појаве неки нови преводиоци који би умели да ослушну публику, спознају њен укус и направе прави избор из једног толико богатог драмског опуса. Било је потребно да се у ансамблу истакну и глумци који би имали довољно вештине и дара да оживе комичне ликове настале из његове маште. Појавио се у Народног позоришту у Београду 1897. Богобој Руцовић, глумац, преводац, редитељ, бунтовник. Овај миљеник публике и критике напуштао је ансамбле када је био незадовољан и враћао им се када би за тренутак потиснуо своју плаховитост. Дивљење и поштовање које је имао међу Београђанима илустровао је лепо позоришни критичар „Политике“ у тексту *Руцовићев повратак*, објављеном августа 1906: „И

он се вратио, и синоћ је први пут изишао пред нас... Бурно поздрављање задовољне публике и радосни усклици добродошлице више су личили на тријумфални повратак заблудела сина, него на дочек омиљена глумца“ (У. 1906: 3). Поред изузетног глумачког умећа да проникне у суштину ликова које тумачи, да лепотом говора, израза, емоције обузме не само оне пред којима је играо већ и оне са којима је делио позорницу, имао је дара и знања да се упусти и у преводилачку авантуру и обогати српске театре са неколико одличних превода са италијанског језика. Када је напустио земаљску позорницу и виноу се у вечност, у „Бранковом колу“ писано је и о „фином укусу“ који се примећује у избору драмских дела и италијанском темпераменту овог Которанина „који је освајао“ (Ж. Л. 1912: 257).



Слика 5.27. Богобој Руцовић, МПУС

Слуга двају господара био је први његов превод који је доспео на београдску позорницу и уједно и први сусрет гледалаца са једном преведеном Голдонијевом комедијом. Определио се Руцовић за шаљиво позорје које у сваком времену има и нечег савременог, иако се на позорници виде и маске комедије дел арте приказане у Голдонијевом маниру – Труфалдино, Бригела, Доторе, Панталоне и Смералдина. Велики глумац превео је дело написано за великог комичара, Арлекина, Антонија Сакија. Писао је Голдони о томе у *Мемоарима* и поделио је са читаоцима сећања на време када је, утучен због неуспеха једног другог свог комада, мислио да ће се те 1745. опростити од позоришног рада и посветити само адвокатури. Присећа се како му је Сакијево писмо „узнемирило крв и дух“ јер му је предложио тему и желео да је Голдони по свом осећају и вољи обради, а он није имао куд, није могао да се опиरे љубави коју је према овој уметности осећао (1971: 188). Написао је нацрт, као што се то у комедији дел арте

и чинило, а убрзо је од глумца добио глас да је представа доживела успех. Било је то 1746, највероватније у Милану, а седам година касније, гледајући неке недовољно даровите комичаре, одлучио је да сачини целу комедију. Нагласио је у предговору да је она другачија од свега што је до тада написао јер није комедија карактера, будући да је у средишту свега Труфалдинова шала, али да није ни онаква какву су приказивали хистриони. Она је, баш као и Ђакометијеве *Четири жене под једним кровом*, *commedia giocosa*, а у њој нема ничега од оног што је у свом дотадашњем раду већ био осудио.

Његов Труфалдино више је од онога којег је давала комедија дел арте. Он је, како каже и сам писац, и блесав и мудар, он је довољно виспрен да служи двама господарима, да истраје у тој својој игри чак и онда када се заплете и изазове неке неспоразуме. Он није централна фигура интриге и, ако би се искључила помисао двоје љубавника, Беатриче и Флоринда, да окончају свој живот до које је довела Труфалдинова несмотреност, он не само да не би био нисилац интрига и радње већ би се, према пишчевим речима, она могла без њега и одвијати. Али је овде он протагониста, он води радњу јер је она због њега и написана. Он је, као што му и име каже, преварант, али не у оном најнегативнијем контексту, већ у оном шаљивом, духовитом, с обзиром да његови поступци не доводе друге ликове у велике неприлике, а када их и проузрокује, као што то чини када својим господарима случајно замени пртљаге, учини све да их на крају исправи.

Гледалац пред собом има и слику Венеције осамнаестог века, упознаје њене трговце, крчмаре, грађански слој у којем новац игра важну улогу и писац не пропушта прилику да се и тиме позабави. С друге стране, место оставља и за љубав, перипетије које она проузрокује, те тако наглашава и један женски лик преоблачећи га у мушкарца. Своју Беатриче Голдони није замислио само прерушену, већ јој је таквим поступком дао више и у самом карактеру. Она је одлучна, предузимљива, борбена, спремна да истраје у ономе што жели, да добије оно што хоће, а с друге стране не умањује јој ни ону нежну женску страну – она је жена која воли и која ће на крају и остварити ту своју љубав. Али није једина којој ће се догодити љубав. Иако романтичне сцене нису нарочито својствене

Голдонију, на крају ће и Труфалдино замолити господара да за њега испроси Смералдину.

Труфалдинов карактер употпуњује писац још неким особинама које су веома уочљиве. Он је гладан и буквално и фигуративно – он жели и храну и новац и зато се упушта у службу двома господарима. На крају, када се разреши све перипетије, и непосредно пре спуштања завесе, Труфалдино је поносан на себе:

Да господине, ја сам заслужан за тај дивљења вредан поступак, упустио сам се у њега не размишљајући, желео сам да се окушам. [...] Уложио сам велики напор, начинио сам такође и неке пропусте, али се надам да ће ми сва господа због необичности опростити (Goldoni 1861: 101).¹¹⁸

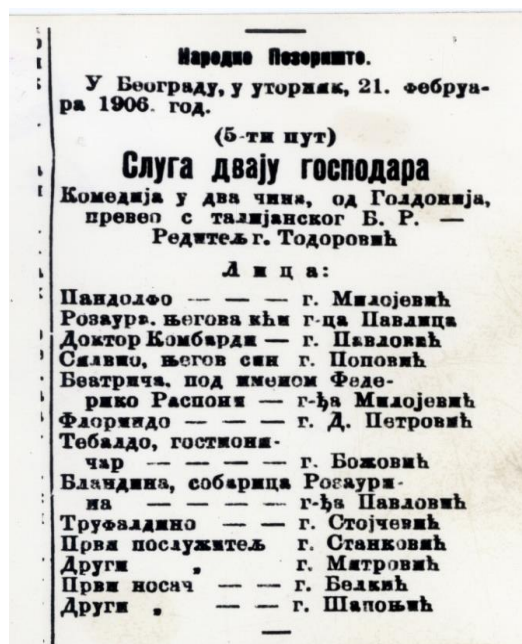
Слуга двају господара једна је од најизвођенијих Голдонијевих комедија која се и данас налази на репертоарима италијанских и европских театара. У Београду је први пут приказана 15. маја 1899, а до краја године имала је, према Петровићевим подацима, још три репризе – 20. маја, 8. јуна¹¹⁹ и 28. августа. Премијера и августовска изведба најављене су и у „Српским новинама“. О свим овим инсценацијама готово да и нема других сачуваних трагова. Глумачка подела није позната, око имена редитеља такође има различитих бележака, тако да је тешко са сигурношћу рећи ко је предводио ансамбл током ова три месеца. Према подацима Архива Народног позоришта и Петра Волка (2009) био је то Светислав Динуловић, док Живојин Петровића сматра да је тај задатак припао Милошу Цветићу. Једини пронађени новински текст објављен је поводом августовске изведбе у „Новој искри“. Он није написан као типична позоришна критика, будући да у њему нема ни трага о самој представи, утиску који су на аутора оставили глумци, већ је читаоцима упутио неколико речи о самом делу, а највише пажње посветио је Труфалдину и његовим особинама. С обзиром да је то једини сачувани текст, а можда и једини написани из тог времена, наведен је у целости:

¹¹⁸ “Sior sì, mi ho fatto sta bravura. Son intrà in sto impegno senza pensarghe, m’ho volesto provar. [...] Ho fatto una gran fatica, ho fatto anche mancamenti, ma spero che, per rason della stravanganza, tutti sti siori me perdonerà.”

¹¹⁹ Питање је да ли су оба ова датума тачна јер се приликом најаве последње изведбе, која је била 1906, на плакату може прочитати да је ова комедија пети пут на репертоару, а рачунајући ону из 1904, за коју постоји најаву у „Српским новинама“, укупан број приказивања био би шест.

Вече двадесет осмог прошлог месеца у Народном Позоришту било је веома пријатно, што се иначе баш тако често не догађа. Ја то велим без икаквог ограничења, ма да је тог вечера поред нове, умиљате француске комедије давана и стара талијанска, Голдонијева комедија *Један слуга два господара*. Ово је типска талијанска творевина, фриволна и лака, шаљива и интересантна. У њој се налази једно од оних лица с којим је срасла талијанска комедија осамнајестог века: арлекин из Бергама, кога прати његова стална пратиља, милосница Блондина, Коломбина, Смералдина, или већ како се она буде звала. Комедија заплета, у којој се вешти, окретни и гипки арлекин провлачи кроз замке, које је сам оплео, кад кад духовито кад кад глупо, и које обично долази сам писац да расплеће. Тај је поштењаковић из Бергама смеса паметног и лудог, има духа а кад кад нема ни толико памети колико обичан човек, то му вели једно лице из комедије, и са свим је тачно. Но тај весели, препредени, полудуховити Талијанац пријатан је, не одбија већ забавља, није дубок и јако духовит, али је шаљив, а кад кад и духовит, и то је доста, па да се за то вече каже да је било пријатно (Д. 1899: 321).

До почетка Првог светског рата ова комедија изведена је само још два пута – 4. новембра 1904. и 21. фебруара 1906, а управо је са ове последње представе сачувана и једина позната глумачка подела. Она је објављена у „Политици“ и на плакату¹²⁰ се може прочитати да је режију потписао Сава Тодоровић, насловну улогу тумачио је Милан Стојчевић, а публици су се поклонили и Александар Милојевић, Љубица Павлица, Раја Павловић, Лука Поповић, Александра Милојевић, Димитрије Петровић, Јеврем Божовић,



Слика 5.28. *Слуга двају господара*, МПУС

¹²⁰ С обзиром да о изведбама из 1904. и 1906. нема сачуваних критика нити било каквих других новинских бележака, осим најава, о овој представи неће бити речи у наредном поглављу, те је из тог разлога плакат из „Политике“ приказан овде.



Слика 5.29. Персида Павловић, МПУС

Персида Павловић, Милан Станковић, Душан Митровић, Ђорђе Белкић и Божидар Шапоњић. Запажају се и промена појединих имена у односу на изворник. Оно што је карактеристично за сваку изведбу ове комедије јесте да је пре или после ње извођен још један комад.

Војвођански гледаоци били су ускраћени за представе Карла Голдонија, будући да је од последње репризе *У лажу је плитко дно* до прве премијере неке нове комедије требало да прође седамдесетак година. *Слуга двају господара*, али у преводу¹²¹ Анђелка Штимца и изведби Народног позоришта

Дунавске бановине кнеза намесника Павла, приказан је први пут у Сомбору 18. октобра 1938, а потом је уследило и неколико извођења у Новом Саду¹²². Београдској публици пружена је прилика да до Првог светског рата ужива у још једном Голдонијевом делу. Крчмарица *Мирандолина (La locandiera)* имала је премијеру у јуну 1904.

5.16. Једно вече а две премијере

Убрзо након Голдонијеве премијере у репертоар Народног позоришта уврштена је још једна италијанска комедија. Публика се први пут сусрела са Ђачинтом Галином, представником дијалекталног театра, а његово дело *Тако ти је то у свету, дете моје (Così va il mondo, bimba mia)* приказано је 28. септембра

¹²¹ У Библиотеци Српског народног позоришта налази се примерак овог превода. Реч је о куцаном тексту који има 177 страна (сигн. 254/11).

¹²² И данас се налази на репертоару Српског народног позоришта, а последња обнова била је 5. октобра 2012.

1899, у режији Саве Тодоровића¹²³. Био је то још један превод Богобоја Руцовића. Исте вечери премијеру је имала и Вергина драма *Сеоско частољубље* (*Cavalleria rusticana*), чији је преводилац Милан Димовић и уз коју су извођене арије из Маскањијеве истоимене опере. Најава ових изведби, као и њихових реприза два дана касније, објављена је у „Српским новинама“ (Аноним 1899б). До краја века Галинина комедија била је још два пута на репертоару – 2. септембра и 20. октобра 1900. Будући да једини пронађени новински текстови о њеним београдским инсценацијама датирају из прве деценије двадесетог века, те да је 1901. имала премијеру у Српском народном позоришту, и о њој и о писцу биће више речи у наредном поглављу.

До краја века у Београду није било премијера италијанских драмских текстова.

5.17. Гвераци и Ровета – две драме на београдској позорници

Комедије нису биле једина драмска дела италијанских писаца која су се после *Грађанске смрти* нашла на репертоару Народног позоришта. До краја века приказани су *Изабела Орсини* Франческа Гверација и *Неваљалци* Ђеролама Ровете. Први је био представник романтизма, писао је историјске романе, умео због ставова да буде подвргаван цензури, угледао се на Бајрона и имао је прилично наглашен патриотски дух. Други је био представник веризма и о њему ће више бити речи у наредном поглављу када се на позорници Народног позоришта буде извела једна његова комедија.

О првој драми, која је имала премијеру 29. јануара 1891, и која је свега још једанпут била приказана, 5. фебруара исте године, ништа похвално није могло да се прочита у пронађеној новинској критици. Непознати рецензент „Преоднице“ сматра да је роман неподесан избор за прераду и да је од њега тешко начинити позоришни комад јер, иако има драмских елемената, сцене романа нису писане да се изводе на позорници, а у овом случају ни предмет није лепо обрађен.

¹²³ Овај податак преузет је из базе Народног позоришта, а њега наводи и Петар Волк (2009). За разлику од њих, Живојин Петровић (1993) сматра да је режију у XIX веку потписивао Милош Цветић, а од 1903. Сава Тодоровић.

Напомиње да се не види ко је аутор прераде, али ко год он био, „не заслужује да се упамти“ (Аноним 1891: 63). Ипак, забележена је и једна похвала, а она се тичала језика драме који је био врло леп, те би се заслуга могла приписати делимично и Милеви Константиновић која је начинила превод, али и самом прерађивачу Франческу Гастону¹²⁴. Када је реч о глумцима, неки су, попут Тоше Јовановића, који је био и редитељ, Љубе Станојевића и Милорада Гавриловића, задовољили игром овог рецензента, за разлику од Светисалва Динуловића и Саве Тодоровића који „нису постигли никакав успех“ (Исто: 64).

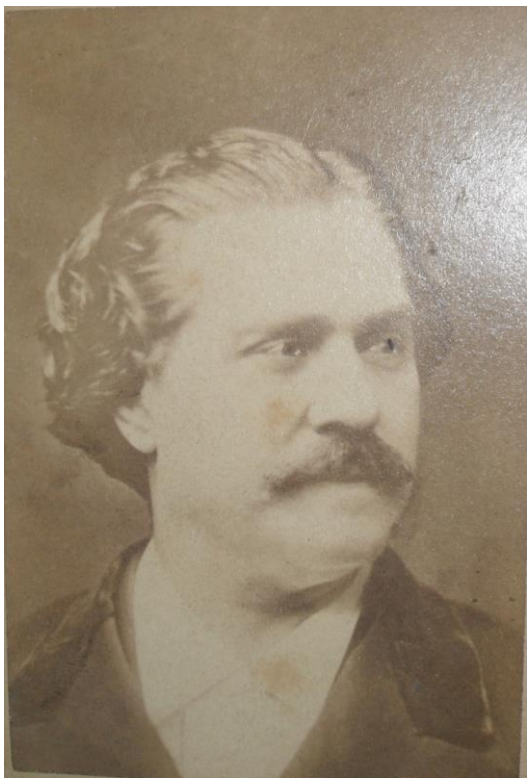
Суштина друге драме заснива се, према речима рецензента, на мисли да „човек није сам по себи рђав, но да га таквим друштво чини“ (Spectator 1899: 198). Забележио је и да је драма веома занимљива иако јој је тема „старинска“ и иако има доста мана које чине да она не буде добар комад. За разлику од *Изабеле Орсини*, Сава Тодоровић био је на сцени знатно бољи, док је овога пута нарочито био критикован Милорад Гавриловић који је чиновника Карла играо као Отела или Армана Дувала. Роветину драму превео је Симо Матавуљ, режирао управо Гавриловић, а премијера је била 18. фебруара 1899. Прва реприза уследила је само након два дана, док се на трећу чекало до јануара 1901, а на последњу до фебруара 1905.

5.18. Ернесто Роси и Густаво Салвини играју за београдску публику

Док је часопис „Позориште“, који је издавала Управа Српског народног позоришта, писао о италијанским театрима, композиторима, драмским писцима и глумцима и извештавао о њиховим гостовањима широм Европе, београдско Народно позориште угостило је Ернеста Росија, Густава Салвинија, француску глумицу Сузану Решанбер и неке друге уметнике. Поред велике разлике у заступљености италијанских писаца на београдској и војвођанској позорници, особито током последње две деценије деветнаестог века, долазак двојице чувених глумаца сигурно је побудио још веће интересовање за драмску књижевност писаца из колевке комедије дел арте.

¹²⁴ Он је ову драму посветио уметници Фани Садовски, а први пут је приказана у напуљском Позоришту „Фјорентини“, 29. децембра 1862. (Gaston 1863)

Гостовање Ернеста Росија инспирисало је уредника „Позоришта“ Антонија Хацића и његове сараднике да му посвете неколико дугих текстова. Најавили су га као „тријумфатора“ који је „задивио и очарао све“ (Аноним 1895: 97). „А како и не би?“, пита се даље непотписани аутор текста, кад се и „данас, већ у годинама, приказује [...] вазда у правој слици и истоветности, те је с тога увек његова игра од једнаког утецаја. [...] Ми видимо пред собом уметника, који нас у брзومه лету



Слика 5.30. Ернесто Роси, РОМС

води кроз небо и дубине људског срца“. Београдску публику водио је тог марта 1895. кроз трагични театар Шекспира и Делавиња. Четири дана чаролије на сцени Народног позоришта отпочела су *Лудвиком XI*, а онда су уследила дела песника са Стратфорда – *Отело*, *Краљ Лир* и напоследку *Хамлет*. Играо је Роси на италијанском језику и показао да уметност нема границе, да лепота глумачког израза говори једним универзалним језиком и да се он разуме захваљујући снази и умећу онога који је преноси.

Три године касније, Густаво Салвини посетио је у два наврата Народно позориште. Репертоар је био сличан Росинијевом – четири Шекспирова дела (*Отело*, *Хамлет*, *Краљ Лир* и *Ромео и Јулија*) и једно Фераријево (*Грађанска смрт*). Рецензента „Искре“ је особито одушевило што „син Салвинија чувеног такмаца Росијевог [...] располаже једним ванредним знањем да врло незнатним средствима, просто интонацијом гласа, постигне тако исто ванредан ефекат“ (проф. Д. 1898: 15). Овај рецензент приметио је у његовој игри и неке новине у глумачком изразу које није имао прилике на позорницама да види, а посебно је истакао да Салвинијев глас има невероватно много модуалција, те да је реч о интелегентном и веома шармантном уметнику. И он и Роси пружили су публици по неколико лепих позоришних вечери.

5.19. Поглед на репертоар

Правих уметничких угођаја, али и оних мање узбудљивих пружали су и италијански писци у изведби новосадског и београдског театра од самог њиховог оснивања. У складу са идејама којима су се управници водили приликом бирања репертоара, прва италијанска драмска дела стигла су као посрбе. Током последње две деценије приметна је знатна разлика у комадима који су се изводили на овим два позорницама. У Новом Саду једини превод са италијанског језика била је *Сеоска школа*, све остало биле су посрбе. Ситуација је у Београду, посебно током последње две деценије, била прилично другачија. Као што је овај преглед показао, осим Кастелвекја, превођени су и писци различитих књижевних праваца и сензибилитета, већином они најпознатији у својој домовини, мада је било и оних чија имена нису исписана великим словима у историји италијанског театра. Питање које не може да се не постави јесте зашто је постојала толика неуједначеност у избору и зашто се новосадска управа није одлучивала за италијанске писце иако је до превода могла да стигне, будући да је одувек постојала добра сарадња између ова два српска театра. Размишљање о томе води ка управницима који су у Новом Саду више били окренути неким другим књижевностима, мада је француска била доминантна на обе сцене, а одатле и до веће потребе београдског ансамбла да има више дела на репертоару јер је стално наступао пред истом публиком, док су Мезимчетови глумци непрестано били на путовањима.

Још један важан фактор био је долазак Богобоја Руцковића у Народно позориште. Он је превео десетак дела са италијанског, мада их се до Првог светског рата само шест нашло на репертоару, а уз то, у Београду су гостовали и чувени италијански глумци и тиме побудили веће интересовање за драмску књижевност своје домовине. Када се у обзир узме све поменуто и томе се придода заступљеност других европских књижевности, закључак је да је драмских дела италијанских аутора могло да буде више и у београдском театру.

6. Италијански комични театар на позорницама СНП-а и НП-а на почетку 20. века

6.1. Друштвене и позоришне прилике

Почетак 20. века обележила су значајна политичка, друштвена и културна збивања у Војводини и Београду. Она су утицала на рад Српског народног позоришта и Народног позоришта, али нису битно променила идеју којом су се водили неки нови управници ових театара нити су довела до неког посебно значајног напретка у њиховом раду. Као што је био случај у претходним деценијама, тако су се и на почетку новог века могле прочитати и бројне негативне критике упућене овим ансамблима.

Српско народно позориште и даље је живело и наступало у туђој земљи и било је под будним оком тамошњих власти. Отежано је добијало и дозволу за гостовања ван Новог Сада, те су Срби у Аустроугарској много очекивали од неминовних последица које су проузроковали Сарајевски атентат и анексија Босне и Херцеговине. Народно позориште било је у својој земљи, али су и њу потресале значајне промене. Први велики догађај био је Мајски преврат, када је 1903. убиством Александра Обреновића на престо доспела династија Карађорђевића, а девет година касније балкански ратови били су увод у оно што ће наступити 1914. Долазак нове краљевске породице утицао је и на спољну политику земље, будући да је она била наклоњенија Француској за разлику од Обреновића који су били окренути сарадњи са Аустроугарском. Таква промена утицала је и на живот Срба у Војводини који су били под непрестаним притиском и присмотром.

У самим театрима, када је реч о управницима и драматурзима, долазило је неретко до промена. Оне су биле неупоредиво чешће у Народном позоришту, нарочито од када је Милорада Шапчанина 1893. заменио Никола Петровић, а Милована Глишића на месту драматурга наследио 1898. Драгомир Јанковић. Током првих четрнаест година новог века, НП је променио више управа него што је то био случај за претходне три деценије. Такве честе промене, остављале су

трага и на сам рад ансамбла, на репертоар и уметничке циљеве које је ова установа културе желела да оствари. У Српском народном позоришту један од најзначајнијих људи био је Антоније Хацић. Њега је на месту управника, посебно на гостовањима, заступао од 1875. до 1903. Димитрије Ружић, о чему је 1903. писала „Застава“:

Наше народно позориште ево већ 15 и више година не може да нађе сталног управитеља. Не може и не иде! Сваке године Дим. Ружић ступа пред позоришну скупштину и кука да би сињи камен заплакао: – Аман, отпуштајте ме! Не могу више да носим то тешко бreme. Нађите управитеља! [...]

Не треба да доказујемо, какав је овај рад, на који се прима управитељ б е з в о љ е, привремено, последњи пут. Знамо, шта значе привремености. Привременост је душманин свакојакој реформи, сваком полету. За време привремености се не мисли на реформу, не извађа се ништа, ту се тек животари, док не наступи сталност. [...] Замислите привременост, кад управитељ најављује: с године у годину: Ја немам способност да реформишем позориште, ја сам изгубио и вољу, отпуштајте ме. Па онда Антоније Хацић! Ми нећемо да му одричемо заслуге у прошлости око народног позоришта. Али је невоља, кад један човек хоће да се роди с једном установом па и да умре с њоме. Хоће докле год може. И поврх свега: положај г. Хацића код нашег народног позоришта сасвим је неодређен. Он није управитељ, није ни председник друштва, он је Тона, који је одрастао с позориштем, а био је и управитељ и председник, све. Сад није ништа.

[...] С једне стране има наше позориште Тону. (Кад кажемо „Тону“ не сматрамо то као име човека, него као појам за неко знање код позоришта, које не постоји нигде на свету). А с друге стране има наше народно позориште „с т а л н о п р и в р е м е н о г у п р а в и т е љ а“ (Аноним 1903б: 1).



Слика 6.1. Антоније Хацић, Позоришни музеј Војводине (ПМВ)

Антоније Хаџић је преузео СНП у најтежим тренуцима, када су Ђорђевић и половина ансамбла отишли у Београд, и не само да га никада није напустио већ је и уређивао часопис „Позориште“ и цео свој живот посветио овом театру. Чињеница је да је потребно некада направити и промене које би освежиле репертоар и унеле неки нов дух на позорницу, те тиме приволеле што више гледалаца да долазе на представе.

Поводом лошег стања у СНП-у, последње године деветнаестог и почетком двадесетог века објављен је велики број текстова у којима је оштро и без задршке указивано на све оно негативно што је запажено у његовом раду. Делује да су аутори у њима одлучили да покушају најстрожим критикама да пробуде управу и подстакну и њу и глумце да буду бољи, да унесу и више душе, да бирају другачији и квалитетнији репертоар јер је дотадашњи одбијао гледаоце од театра. Тако се могло прочитати да се Српско народно позориште може преименовати у „Шентаново позориште“, будући да је на тадашњи репертоар „ударио најјачи печат: Шентан и њему подробни духови“, а рецензент „Заставе“ прокоментарисаће да је то „једно велико ништа, које је увијено у 20 позлаћених папирића“ и да су то „Шентанови комади. Хе, ал публика се при томе смеје“ (Аноним 1900в: б.н.¹²⁵). Зато прилично иронично, критикујући једног другог рецензента који је истицао да публика тражи такве представе, исти критичар узвикнуо је: „Дајте нам Шентана! Дајте да нас он разоноди и насмеје! Шта ће нам мисли? осећаји? правци?!“, а потом је замерио преводиоцима, угледним књижевницима попут Грчића и Јовановића, што преводе дела попут *Две љубави* и *Луда посла* (Исто). Прво је окарактерисао као „драмски шкандал“, о другом је забележио да су то заиста „луда посла“, те је на крају закључио да „позоришни одбор [...] није бољи но што смо ми други [...] а да публика није боља но што јој је позоришни одбор“ (Исто). Три године касније у истим новинама могло се прочитати да се „о нашем народном позоришту [...] лепог мало може писати“, те да би требало да „настане смишљен, реформаторски рад у сваком погледу“ (Аноним 1903в: 1).

¹²⁵ У дневним новинама „Застава“ и „Браник“ стране повремено нису биле нумерисане и то је у тексту и литератури означено скраћеницом б.н. (без нумерације).

Стање у Београду није било много боље. Драгомир Јанковић започиње свој *Позоришни преглед* у „Српском књижевном гласнику“ речима: „И они који воле позориште, и они који га не воле, они од бриге, они што га не воле, слажу се у заједничком мишљењу да Народном Позоришту не иде добро“ (1901а: 62). Сматрао је да је до тога довео сплет неколико различитих узрока, а у њима се истичу лоше управе, мале државне субвенције, недовољно добар ансамбл и често неуспели преводи или избор комада којима недостаје уметничке снаге. И у наредним бројевима овог часописа наставио је Јанковић (1901б) да извештава о Народном позоришту, а као и претходних деценија, тако се и почетком новог века глумачки ансамбл није могао одупрети записима да се не зна текст, да се представе спремају на брзину и да такве не могу бити ни добре ни занимљиве публици. Овај критичар је донекле бранио глумце и показао малу дозу разумевања за њихове одлуке да не желе добро да спреме лоше одабран комад. Сматрао је да публика „изгуби сваку илузију, кад докучи да је оно што је зову да гледа, пошто плати, није спремно, него случајно испало, скрпљено за дан два“, а то све доводи да позориште изгуби „од своје озбиљности“, а управа „од свог ауторитета“ (Исто: 61).

Сличне импресије забележне су и у неким другим часописима и новинама. Годину дана касније, о претходној позоришној управи, у којој је и управник и драматург био Бранислав Нушић (од јула 1900 до јануара 1902), „Београдске новине“ писале су да је „за сразмерно кратко време, упропастила све оне тековине и материјалне и уметничке, што му је тешком муком и великим трудом створила њена претходница“, мада је иста та претходница у своје време неретко била критикована (Аноним 1902: 170). Занимљив је податак да је Нушић био управник и новосадског ансамбла од када се 1904. повукао Димитрије Ружић, па до краја наредне године. Савременици су сматрали да није био превише вичан у обављању ове функције. Према Стојковићевим (1979) наводима, био је мек и неодлучан човек широке руке, а време у којем су му поверени ови ансамбли биле су године немаштине. У Новом Саду, прва година његовог управљања била је похваљивана, чак је у „Застави“ забележено да је Мезимче „имало и моралног и новчаног успеха као никада до сада“ (Аноним 1904а: б.н.). Већ идуће године, то се променило и Нушић је морао да напусти ансамбл због лоших критика које је добијао.

Народном позоришту није много тога доброг донела ни управа после Нушића, коју су чинили Јован Докић и Риста Одавић, које су средином 1903. заменили Драган Јанковић и Милан Грол. Осврћући се на претходну деценију, откада је Шапчанин напустио театар, рецензент „Београдских новости“ каже да „десет је година како наше Позориште пати од – хрђавих управа. [...] Било је добрих управника а хрђавих драматурга, хрђавих управника а добрих драматурга, али доброг управника и доброг драматурга није било“, те се пита јесу ли министри просвете „сматрали да би то био луксуз за Позориште“ (Аноним 1903г: 3). Овај рецензент каже да је такво стање довело до тога да су „пријатељи овог нашег мезимчета већ очајавали“, а да се све мање интересовања за позориште огледало у томе што се број критичара смањивао. Да је Народно позориште и даље, баш као и СНП, имало проблема са избором репертоара, сведочи текст објављен 1904. у „Политици“. Непотписани аутор пита се ко да дође у позориште и погледа „препотопска“ *Два наредника* и „отрцани“ *Трикош* и *Каколе* и стога не чуди да је „одиграна представа пред сасвим празним позориштем. Празније се не може замислити, јер да је само још неколико њих мање било у позоришту – онда не би било никога“ (Аноним 1904б: 3). Годину дана касније похвалније је писано о репертоару, примећује се да се он смишљено и зналачки бирао, а да је ансамбл на добром путу да престане да буде критикован зато што су представе „рогобатне и непотпуне“, зато што су „улоге недоучене и непроучене, сценичко јединство никакво, рђава интерпретација, отезање, натезање“, будући да је управа одлучила да бира квалитетније комаде, али и да знатно смањи број премијера што ће омогућити ансамблу да се припреми онако како једној представи доликује (Аноним 1905а: 3). Иако је ова управа показала да добро познаје који су то високи уметнички циљеви које би требало остварити, било је оних који су њоме били незадовољни и који су свој став изнели на један несвакидашњи начин. Почетком фебруара 1906. одржане су демонстрације у Народном позоришту у којима је учествовало око четири стотине студената и гимназијалаца, а предводили су их глумци Богобој Руцовић и Драгољуб Сотировић. Чим су завесе подигнуте, са галерије су се могли чути звиждуци и повици: „Доле с управом! Доле с Јанковићем. Доле с Гролом. [...] Живио Гавриловић, живили глумци“ (Аноним 1906: 2). Већ после неколико месеци повукли су се са својих функција, али је Грол

до почетка рата у два наврата управљао београдским театром. Док је био драматург, четири италијанска дела имала су премијеру, а када је други пут постао управник, на репертоару су се нашла још три. Италијанских представа било је и за време неких других управа и њихов број током првих четрнаест година рада био је у Београду знатно већи него у Новом Саду.

6.2. Ђачинто Галина – премијера у Новом Саду и реприза у Београду

После двадесет седам година и *Сеоске школе* коначно је још једно италијанско драмско дело имало премијеру у Новом Саду. Комедија у два чина *Тако ти је то у свету, дете моје* приказана је 1/14. децембра 1901. заједно са

Чеховљевим *Медведом*. О одсуству италијанских писаца са репертоара Српског народног позоришта писано је управо у тексту који је у „Позоришту“ објављен поводом ових премијера и чији је аутор највероватније био Јован Грчић¹²⁶. Он је указао да је италијанска литература „са наше позорнице одагнана још од времена оног веселог 'Пољупца', још веселијега 'Ни бригеша' са незаборављеним Лазом Телечким као Ноном Пурилом, тужне 'Сеоске школе' и још тужнија 'Два наредника“ и сматрао је да ове две комедије треба дуго да се задрже на репертоару (Г. 1901: 195). То се ипак није догодило и Галинина двочинка имала је свега три репризе. Ова представа инспирисала га је да проговори о „мајсторству“ које је у тумачењу главне улоге, девојчице Маријете,



Слика 6.2. Премијера Галинине комедије у Новом Саду, „Позориште“, МС

¹²⁶ Текст је потписан иницијалом Г., али су истраживања показала да је највероватније о њему реч јер је у то време, али и раније и деценијама касније, писао за многе књижевне часописе и дневне новине попут „Браника“.

показала Зорка Добриновић. Не само да је својом ситном грађом одговарала лику већ је толико била стварна и искрена да је очарала публику која ју је са усхићењем проматрала и имала утисак да на позорници види „право правцато дете“ које је „трчкало, матери се мазило, своју лекцију учило, дурило се, и радовало се и јецало, и јечило и клицало, и стармалисало“ (Исто 194–195). Имала је и сјајне партнере, Сару Бакаловић (Ђулија), Милоша Хаџи-Динића (Антонио), Милана Николића (Ђавини), Јефту Душановића (Професор), Катицу Виловац (Луиђа) и Косту Васиљевића (Алберто), о којима је као о „околини милог лучета“ забележено да је „некако за чудо као наручена пристала“ (Исто: 195). Оно у чему овај критичар није препознао „мајсторство“ било је умеће писца и преводиоца. Сматрао је да би Галина требало да се „одучи од претеране разговорности“, а за Богобоја Руцовића казао је да би када је реч о похвалама требало преводиоца оставити по страни (Исто).

Те децембарске вечери, са сличним импресијама о инсценији, и рецензент „Заставе“ напустио је позоришну салу. Једино шта је он имао да замери глумцима јесте то што се с времена на време забораве на позорници и брзо и неразговорно изговарају поједине речи или целе реплике (– вић. 1901). О драмском тексту није писао много, забележио је само „да је у главном – добар“, а о писцу да „има и духа и полета, и ако је поједине делове свога дела одвећ опширно разрадио“ (Исто). До последња два извођења ове представе морало се чекати чак четири године – у Руми је приказана 18. јуна, а у Вуковару 9. септембра 1905. Малом броју реприза допринела је, вероватно, и слаба посећеност, која се наслућује из податка да је приход који је забележен на дан премијере био прилично мали, о чему је писало „Позориште“ у октобру 1902.

Богобој Руцовић превео је ову комедију за младу глумицу Софију Цоцу Ђорђевић која је имала деветнаест година када је наступила као Маријета на премијери 1899. Била је то једна од улога које тумачила до краја свог младог живота 1908, а оно што ју је као глумицу красило и чиме је са позорнице пленила, биле су, према речима Милана Грола (1952), детиња нежност и оштра памет. О томе како је играла на премијери, нема сачувених забележака, али се зато писало о њеном глумачком умећу које је на појединим репризама показала. Поводом изведбе која је била 12. јуна 1904, када је приказана и Ђакозина комедија *Права*

душе, забележено је да је овај комад „једно од најлепших позоришних дела што га има у нашем репертоару; сетно, нежно, могло би се скоро рећи права идила“ (У¹²⁷. 1904а: 3). Рецензент у продужетку даје сажетак радње, заправо указује на осећања која Маријета гаји према оцу и мајци, на њену наду како ће се једног дана са оцем срести у рају и како је на крају ипак убеђују да мајци да благослов да се поново уда јер „у свету иде: живи да живе, мртви да се заборављају“ (Исто). О глумачкој подели није било речи, само се могло прочитати да је Софија Ђорђевић одлична била као Маријета и да је такав успех поделила са Савом Тодоровићем који је тумачио лик старог и доброћудног Ђавинија. Имена осталих глумаца и улоге које су им биле поверене, познати су захваљујући плакату који се налази у збирци Музеја позоришне уметности Србије. Са Ђорђевићевом и Тодоровићем, сцену су поделили Димитрије Петровић, Милорад Петровић, Емилија Поповић,

Катарина Руцковић и Михаило Ера Марковић, а сви они приказали су овај комад и 9. новембра претходне године.



Слика 6.3. *Тако ти је то у свету, дете моје*, београдска реприза, МПУС



Слика 6.4. Катарина Руцковић, МПУС

¹²⁷ Највероватније је реч о Јефти Угрчићу, рецензенту који је од 1904. до 1910. писао за „Политику“ (Стојковић 1932).

За живота Софије Ђорђевић репризирана је Галинина комедија још два пута – 22. фебруара 1905. и 6. марта 1907, а четири месеца након њене смрти, у улози Маријете наступила је као гошћа Вера Хржић, чланица Хрватског земаљског казалишта. У „Српском књижевном гласнику“ комад *Тако ти је то у свету, дете моје* окарактерисан је као сентименталан и породичан, а глумачко умеће Хржићеве није изазвало одушевљење код Милана Предића. Будући да је играла у још неким комадима, Предић је све њене роле доживео као варијације једне исте улоге, а најбоља је по његовом виђењу била управо Маријета у којој се видела „једна савршена илузија“ лишена „уметничких узбуђења“ (1908: 936). У овој представи хрватска глумица наступила је 27. новембра и 2. децембра 1908. Остали учесници нису познати, а на основу биографских података глумаца који су наступали четири године раније, дало би се закључити да је дошло до још неких промена. Последњу изведбу 19. априла 1911, најавили су београдски дневни листови „Српске новине“, „Мали журнал“ и „Политика“, и то је једино што је било забележено.

Ђачинто Галина пронашао је у родном граду, Венецији, две неодвојиве инспирације – Карла Голдонија и дух суграђана који се најбоље дијалектом дочарава. Његова прва дела много су личила на Голдонија, био је по томе сличан Паолу Ферарију, али баш као ни он није успео нити да надмаши нити да сустигне комедиографско умеће свога узора. Пишући о Галинином стваралаштву, Атилио Ђентиле цитирао је управо самог писца како би најтачније дефинисао уметничке намере и комедиографске поступке којима се служио не би ли их остварио: „Шта је уметност: крв, бол, беда, занос, радост, вера. Шта је дилетантизам: проста клук, грађанство, глупост“¹²⁸ (1901: 175). Ђачинто Галина сублимисао је у својим делима, како каже Пауло Фамбри, „Музу као највољенију жену и Моралност као богињу“¹²⁹ (у Gentile 1901: 175). У његовим комедијама, посебно оним из каснијег стваралачког периода, сусрећу се особености позног романтизма и реализма, преплићу се емоције, топлина и поука уроњене у живот онакав какав он најчешће и јесте. И управо је на тај начин градио једину комедију коју је српска

¹²⁸ “Che cosa sia l’arte: sangue, dolore, miseria, ebbrezza, gioia, fede. Che cosa sia il diletantismo: volgarità, borghesia, stupidità.”

¹²⁹ “[...] la Musa come una donna idealmente amata e la Moralità come una dea.”

публика имала прилике да види. Већ сам наслов показује да ће се десити оно што је неминовно јер тако бива у животу, у свету, и то је оно што овом комаду даје реалистичку примесу, али она никако није преовлађујућа и таква и не може да буде с обзиром да је главна личност девојчица Маријета и да су њена искреност, љубав, топлина, њена чиста душа и нетакнута осећања оно што је суштина овога комада. Галина је написао ово дело за осмогодишњу Тему Куниберти која је наступила 1880. у праизведби. Њене емоције нису једине разоткривене у овој комедији и управо то нијансирање ликова из три различите генерације, њихових осећања, душа, немира, али и намера и одлука осликава основне црте драматуршког поступка за којим је писац посегнуо. Тај пријатељски однос пун љубави, разумевања између девојчице и Ђавинија који успева својим саветима да продре до њене чисте али помало размажене душице, показује да и поред деценијског јаза постоје нити у човековом бићу које одолевају свим животним ударима, нити топлине и осећајности које повезују. Наравно, Галина није пропустио да дочара разне карактере, попут старог мргуда Антонија у чијем се дому радња и одвија, брижне мајке Ђулије која покушава да изгради свој живот, њеног новог партнера Алберта, а уз њих и девојчициног Професора и слушкиње Луиђе.

Оно што је Бенедето Кроче казао за Галинине комедије писане на дијалекту могло би се пресликати и на ову коју је начинио на италијанском књижевном језику: „Ко воли јасна уметничка дела са мером, доброг, љупког и симпатичног садржаја и не трага за оним дубљим значењем, не може да буде незадовољан [...]“¹³⁰ (1922: 146).

Галина, као што је и сам говорио, није желео да пише друштвене већ „домаће“ комедије и оне на дијалекту, што је била последица Голдонијевог утицаја, али и осталих књижевних дела која је читао (у Filipi 1913). За разлику од њега, Ђузепе Ђакоза усмерио је своје стваралаштво углавном у правцу грађанске веристичке драме, мада се у неким његовим делима препознаје и наглашена сентименталност која је очигледно потекла од утицаја касног романтизма.

¹³⁰ “Chi ama le opere letterarie chiare ed equilibrate, dal contenuto buono, grazioso e simpatico, e non cerca troppo a fondo, non può non restare assai soddisfatto delle commedie veneziane del Gallina.”

Београдска публика упознала се само са овом првом и доминантном фазом Такозиног списатељског рада.

6.3. Ђузепе Такоза – две премијере

Драмско стваралштво Ђузепе Такозе отпочело је, како то Д'Амико (1972) примећује, комадима које су волеле девојке и који су били таман по њиховој мери зашећерени, али се убрзо са такве стваралачке стазе упутио, под разним утицајима времена и свога списатељског сензибилитета, на ону којом су корачали и Паоло Ферари, Ђовани Верга, Марко Прага, Карло Бертолаци, па и сам Емил Зола. Иако су у његовим делима играли често великани италијанског глумишта, попут Елеоноре Дузе, Тине ди Лоренцо, Ерметеа Цаконија, по суду многих књижевних критичара, Такоза не припада оним најбољим и најзначајнијим италијанским драмским писцима. Зашто је то тако, покушао је да објасни Бенедето Кроче. Он је успео да спозна недостатак тог једног уметничког зачина који великог писца чини једним од највећих. Сматрао је, наравно, да Такоза заслужује да буде цењен као аутор који је волео и поштовао уметност. Указао је и на то да је овај Пјемонтежанин правио неретко велике паузе у списатељским раду не би ли што боље проучио тему и изградио ликове, да је тежио да своје умеће што више оплемењује и унапређује, међутим оно што му је недостајало, према Крочевом мишљењу, било је то што његов дух једноставно није био створен за велику уметност. Свој став он објашњава тиме да Такоза није имао ништа суштинско да каже што већ није било речено или о чему нису боље причали неки други; ништа није потекло дубоко из његовог бића. „Он није имао своју чашу, ни велику ни малу: имао је друге врлине и као човек и као писац, али му је ово недостајало“¹³¹ (1921: 214–215). Слично је размишљао и Пјеро Кудини, који је окарактерисао Такозину књижевност као медиокритетску која је најавила „све оне тријумфе осредњости“ који су се током прве две деценије двадесетог века укалупили у оквире „конформизма грађанског морала“ (Todorović Lakava 2013: 24). Другачије од њих мислио је Ренато Симони, а комедију *Као лииће* (*Come le foglie*) сматрао

¹³¹ “Egli non possedeva un bicchiere suo, né grande né piccolo: possedeva altri pregi, di uomo e di scrittore, ma non quello.”

је једним од весника италијанског театра, јер се у њој прожимају тежња да се задржи реалистички израз и намера да се прикаже кроз шта пролази душа, чији пут у ствари јесте светлост живота (у Giacosa 1902) .

Ова комедија доживела је велики успех о којем су писали бројни италијански критичари. У миланском Позоришту „Манциони“, 31. јануара 1900, „елегантна, интелигентна, веома бројна публика овацијама је крстила ново Ђакозино чедо и имала је право“¹³², каже Ромео Каругати, док Поци истиче да је за двадесетак година колико се бави позориштем ретко када присуствовао таквом искреном дивљењу које је испунило у потпуности срца свих присутних (у Giacosa 1902: VII). Ремек-делом италијанског театра окарактерисао ју је Ђузепе Бонаспети (Isto), док је Д'Амико (1972) забележио да јој због стила којим је написана, и који ни по чему не подсећа на Ожијеа, иако су у њему многи видели Ђакозиног узора, припада веома важно место не само у италијанској већ и у европској књижевности.

О потешкоћама које су пратиле писца у процесу стварања ове комедија, али и оним на које су наилазили глумци приликом припремања њене инсценације, писао је Марко Прага. Он је у „Позоришним хроникама“ (“Cronache teatrali”) поделио са читаоцима да је Ђакоза радио на овом делу две-три године и да га је понудио глумцима Тини ди Лоренцо и Флавију Андоу пре него што је написао четврти чин. На његово задовољство, они су пристали, али су тек онда уследиле бројне муке и незадовољства који су пратили пробна читања, а њима углавном није присуствовао писац јер је завршавао комад. Нико из ансамбла није веровао у успех ове комедије, сећа се Прага (1923), зато што је, иако божанствена, јасна и снажно написана, била истовремено монтона, бледуњава и недовољно занимљива. Очекивао се фијаско, размишљало се да се пронађе начин како би то могло да се саопшти писцу, али је ансамбл ипак ћутао. Завесе су подигнуте, а онда је представа добила неки нов сјај и у очима оних који нису у њу веровали и који ју је довео до правог тријумфа. Ромео Каругати сматрао је да ова комедија поседује све оне поетске и позоришне елементе који јој пред било којом публиком, а не само

¹³² “Il pubblico elegante, intelligente, numerosissimo, ha battezzato con acclamazioni il nuovo nato giocosiano, e ha avuto ragione.”

оном аристократском у Милану, морају донети успех (у Giacosa 1902: IX). Да ли је било тако у Београду, показаће критика коју је написао Милан Грол.

Осам месеци пре него што је комедија *Као лишће* доспела пред београдско гледалиште, објављен је у „Позоришном листу“ текст под насловом *Једно позоришно вече у Млецима*, који је посвећен управо њеној инсценицији. Иако је текст највероватније био преузет из неких страних новина, претпоставка је немачких или аустријских, оно што је написано у самом уводу могло би се односити и на српски театар. Аутор потписан као А. в. Валке¹³³ каже да се у наслову Ђакозиног дела налази оно што се зна о италијанској драмској поезији – „кадшто ветар нанесе отуда по који листић, који полако, као да је уморан, лебди по ваздуху, док се не закачи за даске“ (1902а: 489). Из данашње перспективе рекло би се да број италијанских премијера у Београду, посебно од 1880, није био занемарљив, али ако се упореди са бројем сезонских првих изведби француских писаца, онда би се ова метафора о лишћу могла пресликати на стање и у овом и нарочито у новосадском театру. Овај аутор исказује донекле чуђење које је у њему проузроковано нескладом између уметности и живота у Италији, у првом види „трагику“ и „простор прекривен жућкастим, болешљивим лишћем“, а у другом ларму и весеље (Исто). Читаоце потом упознаје са венецијанским улицицама и једним малим театром у којем половина публике током представе разговара, који је трошан и неугледан, и у којем је гледао два Ђакозина дела – *Жалосну љубав*¹³⁴ (*Tristi amori*) и *Као лишће*. О овом другом каже да у њему има трагике, али да она „лепрша у разним правцима“, да „нема радње – јер живот не дела, све се само од себе одвија“ (1902б: 501). Прилично детаљно препричава драму и тиме даје леп увод у београдску премијеру, која је била 12. октобра исте године. Њу су најавили „Српске новине“ и „Мали журнал“, као и прву репризу која је уследила већ наредног дана. Био је то још један превод Богобоја Руцовића, који је и тумачио једну од улога.

¹³³ А. v. Valke

¹³⁴ У тексту је написан само наслов у оригиналу, а српски је преузет из часописа „Позориште“, који је ово дело споменуо пишући једном приликом о планираном репертоару Народног позоришта. О томе ће бити више речи у наставку рада.



Слика 6.5. *Као лишће*, МПУС

месеци после италијанске прайзведбе, и да је критичар Румор лепо и тачно окарактерисао ово дело као „идеализирани реализам“ (у Џале 1968: 233). Београдска премијера инспирисала је Милана Грола да пише о овом делу, али је веома мало рекао о самој инсценацији и успеху који је постигла. Превасходно је говорио о књижевним и драматуршким поступцима за којима је аутор посегнуо и дао је сажетак радње по чиновима. Уочио је неколико битних елемената и може се рећи да није био од оних који су овој комедији приписивали највиши уметнички квалитет.

Шта је лепо у овој реалистичкој драми, то је једна дискретна унутарња емоција дела, једна поетска и меланхолична атмосфера средине, један магловити фаталитет ствари и догађаја. [...]

Рђаво је само, што та загонетка Ђованијева није много разјашњена ни осталима у драми, ни нама. „Као лишће“ је драма из друштвеног живота, пуна истинског реалистичког сликања и пуна моралних проблема, али оскудна филозофском дубином и уверењем. Њој недостаје једна унутарња, основна снага дела. Ми знамо зашто лишће пада, али не видимо увек добро са чега пропада кућа

Од осталих учесника познато је још да је Зорка Тодосић наступила као Ђулија, те да је комад режирао Милорад Гавриловић.

Ђузепе Ђакоза жанровски је одредио своје дело као комедију, а будући да је реч о друштвеној комедији лишеној хумора о њој ће се у српској и хрватској критици углавном писати као о драми, где се тиме не подразумева књижевни род већ врста, и то она реалистичка, зато што јој у овим литературама још увек није било пандана. Франо Чале наводи да је комад *Као лишће* постигао леп успех и у Загребу, који је уследио само неколико

Розанијева. Ако се не тражи од драме и у опште уметничког дела да буде катедра филозофа, нужно је да су у њему бар толико дубоко запажене и доследно повезане опсервације, да се наш морални суд у њему може лако и без двоумице наћи. Нека писац остане на посматрању и анализи факата, на одабирању и истицању појединости, нека не предузима доказивање и теорију: али нека његова опажања, сликања и типови, остајући верни животу, истичу самом композицијом дела своју унутарњу везу, самониклу синтезу и тенденцију ствари, које око гледаочево не губи ни у најхладнијем објективном и добром уметничком делу (Грол 1902: 377–382).

Када Грол примети да се не види јасно зашто пропада породица Розани и која загонетка прати Ђованија, оца који би требало да буде глава породице, али се не стиче утисак да то и јесте, не би се могло рећи да је то особито важно са аспекта драматизације колико су битне последице тог финансијског краха. Оно што је донекле доносило мир и привидно складан живот овој породици било је богатство које је Ђованија, Ђулију, његову супругу и маћеху његове деце Томија и Ненеле уљуљкало у лагодности свакодневице и доприносило да њихове мане не ремете ту илузију склада у којем су живели. У разговору са рођаком Масимом још у првом чину признаће то и сам Ђовани. И када каже: „Богатство улепшава све ствари, ах Масимо, ја сам рђав отац“¹³⁵, очекује се да ће у наредним чиновима учинити нешто да то поправи, али се то не дешава (Ђакоса: 10в/1¹³⁶). Он остаје онај који је и био, вредан, поштен, радан, али неупућен у оно што се ковитла у душама његове деце и потребно је да се начине драстични потези и да он макар једно од њих спасе од амбиса ка којем су кренули. Оног тренутка када Розанијеви остану без имања и новца, основне црте њихових карактера долазе до пуног изражаја. У некима се јављају и дилеме, унутрашње борбе, али у њихову дубину писац није зашао својим уметничким духом и пером и то је Грол лепо приметио. То мањка овом делу, таква психологизација ликова засигурно би утицала да се

¹³⁵ “La ricchezza abbellisce tanto tutte le cose. Sono un cattivo padre, Massimo (Giacosa 1902: 73).”

¹³⁶ Богобој Руцовић је у преводу означавао четири стране једним бројем, с тим што је у сваком чину нумерацију вршио од броја један, тако да наведена ознака упућује на трећу страну која је у првом чину обухваћена бројем десет.

оствари снажнија интеракција између дела и гледалаца. Она јесте постојала на премијерама у Милану и у Загребу, али није наставила да траје тим интензитетом.

У овом Ђакозином делу препознају се бројне истине које су ванвременске, али се понекад не види каква су то преиспитавања душе, колебања, сигурности, морални падови и успони проузроковали да оне буду изречене. Показују се као закључци, а то умањује вредност овог уметничког дела и зато се може рећи да воде ка оној осредњости коју му је Кудини приписао и коју ће тек Пирандело успети да истински надмаши. Поменутих пет ликова јесу и они најважнији и око њих Ђакоза плете радњу. Ђовани, Ђулија и Масимо грађени су готово праволинијски, у њиховим поступцима нема изненађења у односу на оно како су приказани у првом чину. Ђулија је склона расипништву, преварама, хировима и лажима, Ђовани је њена супротност, али је и даље немоћан да промени слабост које је свестан и да постане отац у сваком смислу те речи. Масимо се појављује као антипод животу, навикама и делањима ове породице. За њега је највећи благослов који је добио од оца то што је са четрнаест година постао сиромаш, а све што има изградио је сопственим залагањем. Он је представник оног другог света, те зато не крије да се, после много година, зближио са рођацима само зато што више не припадају богатом и отменом сталежу. Не устручава се да критикује нерадног Томија и отворено му каже: „Да си рођен сиромаш – постао би честит човек. [...] Не живет на туђи рачун – То је закон живота. Ни на рачун живих, ни на рачун мртвих“¹³⁷ (Ђакоза: 10б/2, 10г/2). Такве његове реплике понукале су Грола да њега који је „оличење идеја и моралног мерила пишчевог“, окарактерише као досадног и несимпатичног (1902: 382).

Најзанимљивији ликови су Ненеле и Томи и у њиховој карактеризацији писац је загребао испод површине, те је права штета што није у потпуности заронио у најскривеније делове њихових личности. Ненеле је истовремено и горда и скромна, она проклиње онога ко ће се уселити у њену собу, али наглашава да се не боји сиромаштва, она жели да ради, да даје часове енглеског, али када се сусретне са дететом непријатне спољашњости одустаје од свога наума. Она је у прва два чина нетрпељива према Масиму, али је у исто време мори сумња према

¹³⁷ “Se tu fossi nato povero, saresti riuscito un tale brav’uomo. [...] La legge della vita è di non campare a spese altrui. Nè dei vivi, nè dei morti (Giacosa 1902: 148, 150).

свима у њеној породици. Док моли брата да буду сложни, саопштава му тескобу са којом се бори: „[...] Уопште сав овај наш живот изгледа ми сумњив. Чини ми се, да нико од нас није онакав какав би требало да буде. Чини ми се да отац не врши своју дужност, да не заповеда као што би требало... Мати... видиш и сам! Ти, ког сам толико волела у Милану...”¹³⁸ (Ђакоза: 66/2). А када је Томи упита да ли се променио, одговара да није и да је управо то проблем. У истом чину она се веома жустро обраћа оцу и каже му да он мора да заповеда, да им је потребна његова рука да их води и она је спремна да се брине о новцу који је намењен кућним трошковима, спремна је и да опет иде истом дечаку да држи часове. Већ те њене изјаве показују да се полако приклања Масиму и његовим погледима на живот, да се у њој буну оно што је исправно против онога што није и што би желела да промени. Да је у томе немоћна, схватиће из Масимових речи:

Хоћеш, да се бунуш против лишћа, што га ветар разноси? Спречи то – задржи га, ако можеш. Оно је пуно нежности, пуно чари, а не знаш где ће свршити. Свет као што је твоја маћеха не свршава. Ниједно од њих неће никада учинити последњи и завршни нитковлук: они падају из нискости у нискост и губе се; нестаје их у општој нискости. Једног се лепог дана осврнеш и нема их више¹³⁹ (Ђакоза 76/3).

Писац није одолео да не открије откуд наслов овом комаду, можда је тиме ускратио гледаоце да сами промишљају и истражују значење које се у њему крије, а с друге стране, можда је онима мање склоним да спознају скривена значења наговестио шта у ова четири чина могу да очекују. А шта је оно што је писац наговестио о Томију још у првом чину? Поред тога што је јасно показао да је коцкар, да је размажени богаташки младић који не може сам да се обуче, он каже: „Наши осећаји узвишени су изнад некорисних ствари. Ми представљамо оно више људство. Стварност не чинимо ни ја, ни ти. Она нас се слабо тиче”¹⁴⁰

¹³⁸ “[...] Tutto l’insieme della nostra vita, mi ha un’aria sospetta! Mi pare che nessuno è al suo posto. Mi pare che il papà non comanda come dovrebbe... Mammà... lo vedi! Tu, tu che a Milano mi piacevi tanto...” (Isto: 123).

¹³⁹ “Vuoi ribellarti contro le foglie che il vento disperde? Trattienile se puoi. Hanno tanta grazia, e tanta eleganza, e non sai dove vanno a finire. Quella gente là non finisce. Nessuno farà mai la briconata concludente: svolazzano di viltà universale. Un bel giorno, ti volti, non ci sono più” (Isto: 215–216).

¹⁴⁰ “I nostri sentimenti hanno l’elevazione delle cose inutili. Noi rappresentiamo una umanità superiore. La realtà non la facciamo nè io nè tu” (Isto: 26).”

(Ђакоза 4а/1). И управо тако ће се понашати и у наставку драме. Беспослено ће обилазити кафане и коцкарнице, неће желети да ради, а када и сам схвати да је на кривом путу са којег не може да се врати, избегаваће сестру јер зна да то што чини није добро, јер је она његово огледало разума и морала, али на крају неће моћи да избегне тај сусрет и проговориће о вољи, о њеном одсуству. То је тренутак у којем је писац можда и највише оголео једну душу:

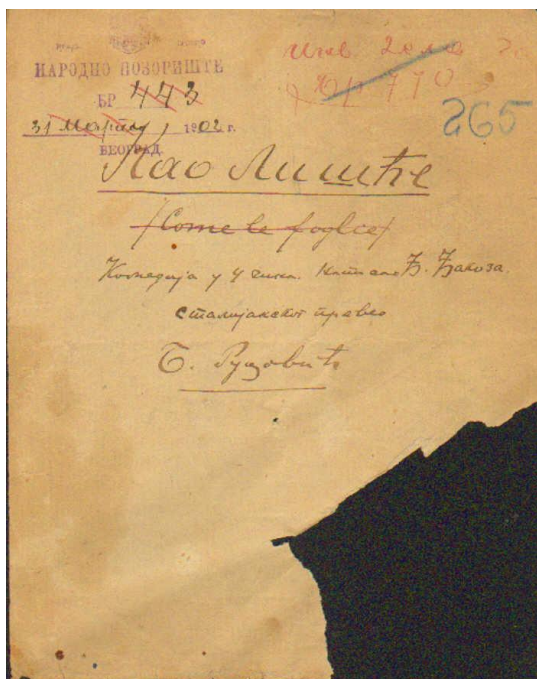
[...] треба казати праву и целу истину. Добро и зло. Она ми је понудила... наваљивала је... Ја сам губио и хтео сам да повратим... дао бих десет година живота, да сам могао наћи... и нађем их тако лако... врло лако. Све је било лако у мом животу. Све беше лако од почетка па на даље – увек, непрестано: лако ми беше живети, лако сазнање, лако уживање, лака наклоност, лако поштовање, лако сажаљење, лаке мане и пороци... само једна једина ствар беше ми тешка: воља, али ње ми није ни требало. До пре три месеца воља беше за мене навика или каприс... а оног дана, кад ми је ваљда затребала...

[...] Недостајао ми је точак, што креће све – недостајао ми је оклоп¹⁴¹
(Ђакоза: 11в,г/3).

Растанак између Томија и Ненеле чине најснажнији и најемотивнији тренуци у целој драми. У њему се већ назире Ненелина мисао да оконча свој живот коју ће навестити и Масиму у наредној, уједно и последњој сцени трећег чина. Бенедето Кроче сматрао је да је требало овде завршити комад, и можда је био у праву, тако би се до краја показала трагедија пропадања једне породице. Сличног мишљења био је и Милан Грол, за кога је сцена између брата и сестре „многа силнија“ од свега осталог, чему је допринео и Богобој Руцовић који је успео да, као и готово у свим својим улогама, проникне у суштину лика који је тумачио. Последњи чин има само једну сцену, ону која је недостајала Ђакози када је предао комад Тини ди Лоренцо и Флавију Андоу. У њој отац и ћерка исповедају једно другом своје грешке, мисли које изједају душу, у њој Ђовани

¹⁴¹ “ [...] Bisogna dirla intera la verità. Il male ed il bene. Me li ha offerti... ha insistito... perdevvo, volevo rifarmi... avrei dato dieci anni di vita per trovare... e li ho trovati là facili facili. Tutto facile è stato nella mia vita. Tutto facile fino dal principio, e continuamente, e sempre: facile il vivere, facili le cognizioni, facili i piaceri, facili l’ossequio e la benevolenza, facile la pietà, facili i vizi... una cosa sola difficile... la volontà, ma non mi occorreva. Fino a tre mesi addietro, la volontà per me si chiamava o consuetudine o capriccio... il giorno che è bisognato volere... [...] Mancava la ruota, mancava il congegno” (Isto: 239–240).

сазнаје каква је судбина задесила Томија, али и успева да осујети Ненелин наум да оконча живот. И онда опет писац наговештава, а преводилац уводи мотив лишћа у реплику сломљеног оца који признаје да „пропада све... нестаје... губи се као лишће...”¹⁴² (Ђакоза: 36/4). Али ипак не све, остаје трачак наде који носи љубав, а која је Масима довела те ноћи у врт јер је он схватио Ненелин наум, иако то није желео у разговору да покаже. И тако трагедија која се види у прва три чина добија епилог који није за све толико несрећан. Ђакоза издиже из понора оне који су снажнији, одлучнији, исправнији, а остали одлазе баш као јесење опало лишће које животни ветрови носе куда желе јер они сами немају снаге да му се супротставе. И колико год се некоме чинило да није требало овако да заврши комад, можда је писац ипак имао право. На крају то је његово дело и његов проседе.



Слика 6.6. *Као лишће*, насловна страна рукописа, НП

Преводилац је био Богобој Руцовић, који је добро познавао италијански језик, али оно што је веома важно истаћи када је реч о његовим преводима јесте то што је као глумац имао осећај за драмски говор и за динамику која је важна на позорници. Будући да је био уметник, понекад је чинио неке мање промене у изворнику, али све то није превазилазило укус доброг превода, било је увек у оквирима поштовања оригинала, а некада је чак деловало да има потребу нешто и да појасни. И као што је говорио Умберто Еко (2011), заиста је веома важно

одолети искушењу да се стално побољшава текст, а Руцовић је имао меру и није покушавао да буде коаутор дела која је припремао за српске позоришне сцене. У комедији *Као лишће* умео је на неким местима да допише делове реплика, а то је и

¹⁴² “Si disperdono. Se ne vanno, se ne vanno” (Isto: 269).

показано у двама цитатима који су наведени у фуснотама 136 и 138, а измене се на овим примерима не завршавају. И када Масимо у десетој сцени трећег чина каже Ненели: „Оно што мислим о теби, не може ти бити неугодно. Сматрам да је твој револт веома спасоносан“¹⁴³; у Руцовићевим речима то гласи: „Али, кад бих ти казао, шта ја о теби мислим, у то буди уверена, не би ти било криво. Што се тиче твоје одвратности према тим стварима, налазим да је корисна и спасоносна“; он је казао „готово исту ствар“, али је ова реплика занимљива зато што се преправке нису на овоме завршиле (Ђакоза: 61/3). Реченица „у то буди уверена“ замењена је са „веруј“, што јесте боље стилско решење. Рукопис није исти, а сличних промена има и на неким другим местима у тексту, тако да би се могло претпоставити да су начињене или приликом припреме за извођење или их је направио драматург када је добио превод на читање и процену. У свим интервенцијама на Руцовићевом преводу приметне су само стилске, а не значењске промене. Када се сагледа целокупан текст који има сто педесет осам страна, може се закључити да је Руцовић урадио добар посао.

Ова представа је после репризе која је уследила дан након премијере морала да сачека читаву деценију да се поново нађе пред београдском публиком. О томе да се припрема њена обнова, писао је „Нови журнал“ крајем августа 1912, а дневни листови „Мали журнал“, „Политика“ и „Српске новине“ најавили су је за 8. септембар и потом 13. јануар наредне године, што је уједно било и њено последње приказивање. О овим изведбама нема сачуваних критика, подела ни са премијере ни са обнове није позната, а једино је остало забележено да је режију 1912. потписао Милутин Чекић.



Ђузепе Ђакоза жанровски је још једно своје дело назвао комедијом иако би се пре могло казати да је реч о драми, за коју су многи, попут Крочеа (1921), Аполонија (1981) и Чалеа (1968), сматрали да је написана у ибзеновском маниру, где су очигледно мислили на последњу фазу његовог стваралаштва у којој су у средишту појединац, психологизација његове личности и истраживање његове

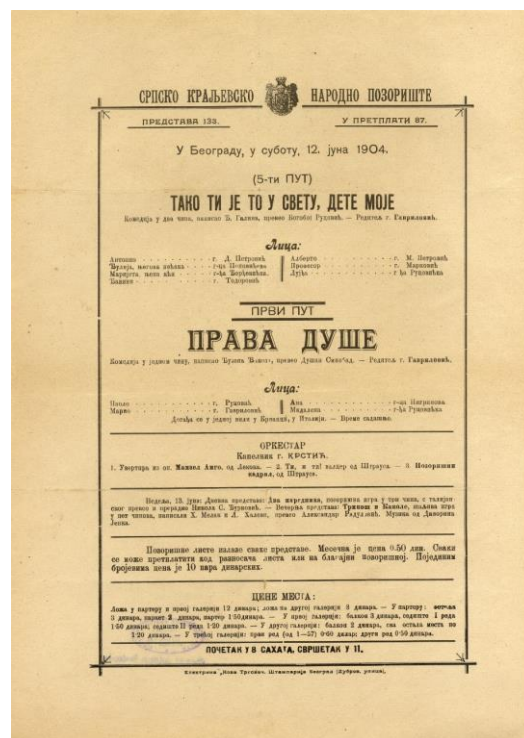
¹⁴³ “Ma quello che penso di te, non ti può piacere. Trovo molto salutare la tua rivolta” (Isto: 212).

душе. Такозина једночинка *Права душе* (*Diritti dell'anima*) имала је праизведбу у венецијанском Позоришту „Нуово“, 26. фебруара 1894. У њој је наступио Ермете Цакони, а комад је и био начињен за дружину Цакони–Пилото–Шара (Zacconi–Pilotto–Sciarra). Без обзира што је један од најбољих италијанских глумаца играо у њој, изостао је успех и код публике и код критике. Цакони није одустао од приказивања овог текста, и као што се може прочитати на првој страни превода, изводио га је по многим европским варошима у којима су га гледаоци лепо прихватили. Франо Чале (1968) забележио је да је у Хрватској Такозино дело имало сличну судбину као и у Италији, а да се на позорници загребачког театра највероватније нашло јер је у Бечу имало преко двадесет реприза.

На београдску позорницу стигло је 12. јуна 1904, када је приказано као друга представа, одмах по завршетку Галинине комедије *Тако ти је то у свету, дете моје*. Захваљујући сачуваном плакату који је део колекције Музеја

позоришне уметности Србије, позната је глумачка подела. Главне улоге тумачили су Богобој Руцовић (Паоло) и Вела Нигринова (Ана), који су често и били партнери на позорници, а овога пута делили су је са Катарином Руцовић (Мадалена) и Милорадом Гавриловићем (Марио), који је био и редитељ. Рукопис превода овог Такозиног дела, који је начинио Душан Синобад, чува се у Архиву Народног позоришта. На првој страни види се белешка Милана Грoла, доста нечитко написана, али из оних речи које су дешифроване, сазнаје се да је овај комад прочитао 26. јула 1903, да је сматарао да је превод „употребљив“,

али истовремено „са врло slabим изгледом на успех“, те да му не предвиђа више од једног приказивања. Обистинило се оно што је наслутио, а премијерно извођење било је уједно и једино. Грол је у сам превод, који има тридесет осам



Слика 6.7. Премијера *Права душе*, МПУС

страна, унео доста измена, посебно на оним местима где је преводилац буквално пренео значење и где је осетио да стил не приличи позоришном тексту. Будући да је био од 20. јуна 1903. драматург у Народном позоришту, то и јесте био његов задатак. Ови датуми такође сугеришу да је превод стигао управо те године у театар и да се није дуго чекало нити на његову драматизацију нити на премијеру. Можда управо због поменутих белешки Грол није написао критику о овој представи, а поред његовог суда, разлоге што се реприза није догодила, требало би потражити и у мишљењима неких других који су представу гледали. Истраживање је показало да Ђакозино дело није привукло пажњу критичара. Једини лист који је писао о овој позоришној вечери била је „Политика“, а њен рецензент напустио је салу са бројним питањима на која никако није успевао да пронађе одговор. Он је на почетку дао сиже овог драмског текста, сматрао је да је оваквој теми недовољно посветити само један чин, да се кратким потезима не могу расветлити све дилеме, а затим је незадовољство сублимирао у питањима:

Јер и ја не знам како су други схватили, – али мени није јасно, зашто она онако безгранично не може да трпи свога мужа, а пет година живи са њим и прима све његове пажње, ма како да он изгледа фактички досадан? Зашто онако лудо воли покојника од самог почетка свога брака, а не полази за њега? [...] И кад већ после пет година напушта мужа и његов дом, пошто се онај већ убио, зашто то није учинила раније, те да човек не гине на правди бога?... И, најзад, чије се душе права овде третирају, женине или мужевљеве (У. 1904а: 3)?

Питање, али реторско, којим је закључио свој кратки осврт на ово дело, поставио је и Кроче, који истовремено није умањио значај пишчеве идеје да се проблем развија кроз дијалог, али му ипак није било јасно „ко би се заинтересовао за ту Ану и тог Паола, који су две апстракције“¹⁴⁴ (Croce 1921: 225). На сличан начин размишљао је о овом делу и Ромео Каругати који је сматрао да му је форма добра, али да су филозофски и психолошки аспекти у њему дискутабилни (у Giacosa 1902). Утисак који провејава из свих ових тумачења јесте да је Ђакоза имао добру идеју, али да није успео да пронађе права драматуршка средства да је оствари.

¹⁴⁴ “[...] chi prenderà mai interesse a quell’Anna e a quel Paolo, che sono due astrazioni.”

И када се оставе по страни ова запажања, која умногоме могу подсвесно да сугеришу гледаоцу на који начин да промишља оно што му је Ђакоза представио, долази се ипак до сличног утиска. Писац уводи публику, у тренутак у којем се спознају узроци једне трагедије и који у исти мах постају покретачи духовних немира којима појединац нема снаге да се супротстави, а то су у овом случају супружници Паоло и Ана. Паолово сазнање да је његов рођак извршио самоубиство јер је волео његову жену а она му није узвраћала, побудило је у њему сумњу да ли је то заиста било тако. Иако му никада ништа није наговештавало неверство, не може да се одупре оном унутрашњем гласу и свести о самој себи, а они му указују да је тај несрећни Лучано од њега био и млађи и лепши и бољи и као и увек, тако и овом случају, сумњу подстиче несигурност. Ана када сазна да Паоло има двојби о њеној верности, слама се и признаје да је волела Лучана иако је то од обојице скривала. Управо тај тренутак када она одлучи да открије своју емотивну и духовну али никада телесну прељубу, означава и крај дотадашњег живота. И у томе се може тражити одговор на питање критичара „Политике“ чије душе право се овде „третира“. Када спозна да је узалуд патила и скривала осећања јер је Паоло ипак тражио, како и сам каже, опипљиве доказе, она га напушта. Ана је поступала по правима разума, док је потискивала и неговала у самоћи и патњи права своје душе да воли оног којег воли, и оног тренутка када се у њих задире, она одлучује да се коначно њима води и одлази. Остаје нејасно које је право она поштовала када се удала за човека којег не воли и зато све ово и делује помало апстрактно, баш као што је приметио Кроче. Као да недостаје једна мало шира слика и догађаја и осећаја, као да су сати у којем се збивају немири ове породице истргнути из неког ширег и неопходног контекста. Колико год да се читалац труди да сваком репликом сачини мозаик личности са којима се сусреће, осећај је да му ипак нешто узмиче и да због тога ово дело губи на уметничкој снази и уверљивости. Паоло и Ана нису једини ликови у овој драми. С обзиром да је реч о веома кратком тексту, писац је увео само још два, од којих је један периферан – слушкиња Мадалена, а други је добио улогу Паоловог гласа разума и то је његов брат Марио.

Рукопис овог превода прилично је нечитко написан, тако да неке речи и реченице нису могле да се прочитају. Оно што се примећује јесте да је Душану

Синобаду недостајло мало вештине и стила да текст пренесе тако да у свакој реплици одговара потребама сценског говора и његове динамике. Милан Грол је вешто дотерео оне рогобатне, понекад је значење које је обједињавало четири-пет речи успевао да искаже само једном, а некад је и он пуштао да остане буквалан превод. На почетку друге појаве, када Марио каже Паолу: „О, не буди спокојан. Чујеш ли је, већ је у башти. Шта је дакле било? Изгледаш ми у лицу сав пренеражен“¹⁴⁵, Грол је башту заменио вртом и то јесте боље решење, али делује да је у овој реплици проблем последња реченица и да би ретко ко баш тако казао. Можда је било довољно рећи – сав си пренеражен (Ђакоза: 2¹⁴⁶). Грол је у истој појави део Паолове реплике: „Настојао је из петиних жила да је заведе. Ана му је оштро и упорно одговарала 'не'. Он је био толико залуђен и загрејан да се ето, напослетку, ради ње убио“, преформулисао у: „Наваљивао је да је заведе. Ана му је оштро и упорно одговарала 'не'. Био је толико занесен да се ето, напослетку, ради ње убио“¹⁴⁷ (Исто: 3). Оваквих примера има много, а у самом рукопису само на три-четири стране нема никаквих промена. Грол није био једини који је мењао текст, а све његове интервенције начињене су црвеном бојом. На неколико места примећују се и трећи рукопис и плава боја, тако да би се могло претпоставити да се можда и сам редитељ одлучио да поједине реплике дотера по свом нахођењу. Све оне нису утицале на значење, али су показале да се без обзира на бројне критике које су упућиване и управи и редитељима озбиљно приступало припреми текста за извођење.

Новосадска публика није имала прилике да се упозна са драмским стваралаштвом Ђузепе Ђакозе, али је у међуратним годинама Српско народно позориште приказало *Тоску (Tosca)* и *Мадам Батерфлај (Madama Butterfly)*, опере Ђакома Пучинија за које је, као и за *Боеме (La bohème)*, написао либрета заједно са Луиђијем Иликом. Све три опере изведене су пред београдским гледалиштем, за које је пре ових двеју приказаних комедија у припреми било још једно Ђакозино дело. Реч је о *Госпођи од Шалана (La signora di Challant)*, коју је написао на италијанском језику за Елеонору Дузе, а на француском за Сару

¹⁴⁵ “No. Sta tranquillo. Sentila, è già in giradino. – Cos’è stato? Hai la faccia stravolta” (Giacosca 1900: 10).

¹⁴⁶ Стране нису нумерисане, али је овде начињене нумерација да би се лакше пратио текст.

¹⁴⁷ “Ha insistito. Anna gli ha risposto duramente. Egli esaltato com’era e si è ucciso” (Isto: 11).

Бернар. Превод је био Богобоја Руцовића, а иако уврштен у програм за 1901, овај комад никада није приказан. У „Српском књижевном гласнику“ написано је да је управа задржала у исто време и Голдонијеву *Мирандолину* (*La locandiera*) и Пеликову *Франческу из Римиња* (*Francesca da Rimini*), које је такође превео Руцовић, али да се определила за Ђакозино дело иако оно „не нуди ни представљачима ни публици ништа ново у тој врсти“ (Јанковић 1901б: 69). Када је постао управник Народног позоришта, Драгомир Јанковић уврстио је *Мирандолину* у репертоар. Да је још једно дело Ђузепе Ђакозе било предвиђено да се нађе на београдској позорници, сазнаје се из прегледа планираних драмских текстова за сезону 1904/1905, који је објављен у часопису „Позориште. Реч је о *Жалосној љубави*, која се ипак није нашла на репертоару. Из истог текста сазнаје се и да је управа за ову сезону предвидела још три италијанска дела – Кавалотијевог *Јадног Пјера* (*Il rovero Piero*), Бутијевог *Луцифера* (*Lucifero*) и Прагине Девице (*Le vergini*), а показало се да је изведен само први комад, док је други морао да сачека септембар 1905, а трећи чак седам година.

6.4. *Мирандолина* – последња Голдонијева премијера

Богобој Руцовић оплеменио је београдску позорницу својом игром и обогатио репертоар бројним преводима. Првог летњег дана 1904. премијеру је имала *Мирандолина*. После три године проведене у фиоци, међу комадима који су чекали управу расположену да се упусти у њену инсценацију, стигла је Голдонијева *Крчмарица* у интерпретацији Зорке Тодосић, једне од најбољих тадашњих глумица. Фирентинска крчма пресељена је 22. јуна на сцену Народног позоришта, а радњу стару сто педесет две године оживели су уз њу, како



Слика 6.8. Зорка Тодосић у једној од улога, МПУС

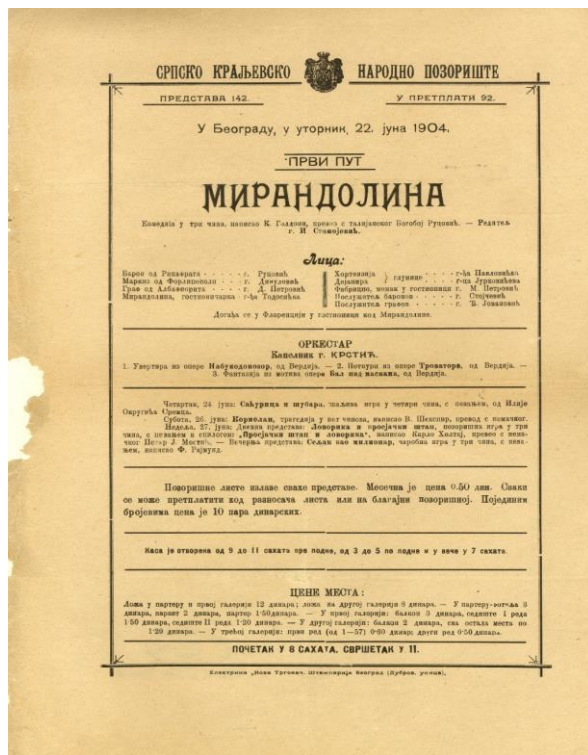
најављује приказани плакат, и Богобој Руцовић (Барон од Рипафрата), Светислав Динуловић (Маркиз од Форлипополи), Димитрије Петровић (Граф од Албафиорита), Милорад Петровић (Фабрицио), Персида Павловић (Хортензија), Вукосава Јурковић (Дејанира), Милан Стојчевић (Послужитељ баронов), Ђорђе Јовановић (Послужитељ графов) и као редитељ Илија Станојевић.

С обзиром да се три године раније писало о потреби да овај комад стигне пред публику, изненађује то што је пронађено само једно сведочанство о овој изведби. Оно је објављено у „Политици“ дан након премијере, а непотписани аутор, између осталог, казао је:

Господин Богобој Руцовић опет је нешто пресадио из италијанског позоришта у наше, и то с успехом. [...] Шта је се код овога ваљаног дела италијанскога Молијера имало толико премишљати, не разумем, али је штета одиста, што је премијера прошла испред онако мало публике. Чак ни један одборник није био, па шта више ни љубитељ талијанскога театра и старинских ствари.

Престављање је, могло би се рећи, било скроз одлично, то јест, сразмерно одлично, – јер апсолутног ничег нема, – како се код нас ређе виђа. Режији би се имало по штошта замерити, али о томе другом приликом (Аноним 1904в: 3).

Можда се овај рецензент надао репризи као другој прилици да још нешто напише и о комаду и о његовој инсценацији, али она није уследила ни до краја ове ни током идуће позоришне сезоне. Друго и уједно последње приказивање до почетка Првог светског рата било је 24. септембра 1905. Критика о њему нема, једино је у поменутих новинама објављена најава у форми плаката из које се види



Слика 6.9. Премијера *Мирандолине*, МПУС

да су сви глумци, осим Ђорђа Јовановића кога је заменио Ђорђе Белкић, задржали своје улоге. Комедије Карла Голдонија нису испуњавале позоришну салу током првих година двадесетог века, што потврђују и свега две репризе *Слуге двају господара*, новембра 1904. и маја 1906. Управа, коју је уз Јанковића чинио и драматург Милан Грол, очигледно је желела овог класика италијанске комедиографије да врати на позорницу, али је публика имала нека другачија интересовања.

Мирандолина се убраја међу ремек-дела која су изашла из Голдонијевог пера. Праизведбу је имала пред крај његове сарадње са Медебаком, 26. децембра 1752. у Позоришту „Сант Анђело“. Присећа се писац у *Мемоарима* какав је одличан успех постигла и како су тадашњи гледаоци и критичари сматрали да је премашила остала његова дела и да никада није написао бољу комедију. Хвалили су начин на који је градио радњу, природност која се у њој читавала, а све то, уз изостанак типичних маски комедије дел арте, јесу и неке од основних карактеристика овога дела. Желео је Голдони овом правом комедијом карактера не само да дочара лик крчмарице Мирандолине и да кроз њега „учини мрским карактер заводничких Сирена“¹⁴⁸, већ и да кроз друге ликове укаже на још неке мане и осуди их (Goldoni 1994: 3). У предговору написаном 1753, скреће пажњу и на карактер Барона¹⁴⁹ од Рипафрата који је поред све своје надмености на крају ипак понижен и који треба да служи за пример како избећи сличне опасности. Због свега овога, Голдони је *Мирандолину* описао као „најморалнију, најкориснију и најпоучнију“¹⁵⁰ од свих комедија које је до тада сачинио (Isto: 1).

Он је своју крчмарицу учинио веома живом и непосредном на позорници. Она је та која води дијалог, која њиме управља и ту јесте снага њеног карактера, ту се најбоље види надмоћ коју има над свима, али се на томе писац није зауставио. Посветио јој је и неколико монолога и тиме још више оголео њено биће. И већ у деветој појави првог чина она каже да је ужасно љути то што је Барон од Рипафрата презире и затим додаје:

¹⁴⁸ “[...] e rendere odioso il carattere delle incantatrici Sirene.”

¹⁴⁹ У Руцковићевом преводу је барон, а у оригиналу витез.

¹⁵⁰ “[...] la più morale, la più utile, la più istruttiva.”

Највеће ми је задовољство, кад видим, да ми се удварају – кад облећу око мене – кад ме обожавају. То је моја слабост; а то је слабост готово свих нас жена. Ни на крај памети ми није, да се удајем. Не треба мени нико, поштена сам и уживам слободу. Са свима се забављам а у никога се нисм заљубила. Хоћу да се ругам оним смешним грчевитим љубавницима, хоћу да употребим сву своју вештину да бих победила, оборила и разорила, она тврда и окорела срца што су непријатељи нама женама које смо најбоље од свега што је лепа мајка природа створила на овом свету!¹⁵¹ (Голдони: 23–24)¹⁵².

Она јесте мудра и виспрена, уме да глуми боље од правих глумица, њен лик је Голдони градио тако да буде на поуку мушкарцима да се клоне сличних жена, али је она у свој својој заводљивости и препредености у суштини драга. Можда је то последица савременог читања и садашњег контекста, субјективног доживљаја уметничког дела, али се она открива и као жена која је после очеве смрти остала сама да води крчму, иако има увек уз себе верног Фабриција за којег ће се на крају и удати, она мора да уме да се брине о себи, а суштински она никоме не чини ништа нажао. И управо та одлука да испоштује очеву жељу, ма колико деловала исхитрено и инацијски, заправо открива да у њој има и нечег традиционалног. Она је симпатичнија и од осталих ликова са којима се сусреће, посебно јер се и сви они, како је приметио Курт Ринцер, барем у једном тренутку претварају да су оно што нису (у Ferrone 2011). Голдони је у крчму довео Маркиза који се претвара да је богат, а заправо нема ништа од породичног наслеђа осим титуле, Грофа који је своју титулу купио, Барона који мрзи жене, али да тако заиста јесте не би у једном дану поклекао, Фабриција који је на силу услужан

¹⁵¹ “Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m’innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l’arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura” (Goldoni 1994: 15–16).

¹⁵² У Библиотеци Српског народног позоришта налази се неколико откуцаних примерака ове комедије. На првој страни пише да је превод Богобоја Руцковића, али се не може тврдити да у тексту нису направљене неке макар мање измене, јер је очигледно реч о верзији која је коришћена за припрему изведбе из 1951, а примерак из којег је преузет овај цитат намењен је био шаптакчу. У Библиотеци се налази и један руком писан примерак, али није наведено да је реч о Руцковићевом тексту. Упоређивањем са неким другим његовим рукописима рекло би се да га није он писао. Између ова два текста уочене су неке мање лексичке и стилске разлике.

према свима њима, а у суштини је љубоморан јер сви они воле Мирандолину, глумице које се представљају као отмене даме, чиме је можда желео да скрене пажњу и на мишљење које су многи имали о женама из театра. Приказао је писац сусрет богатих и сиромашних у којем порекло не значи и одсуство мана.

Мирандолина је захваљујући и природи свог посла способна да прозре људе и да их уплете у психолошку игру у којој на крају она излази као победник. Оног тренутка када схвати да је у томе претерала и да почиња да осећа страх уместо уживања, одлучује се за наоко потпуни преокрет, за брак којим ће осигурати и „свој интерес и свој добар глас“, а оно што је посебно важно, „неће окрњити своју слободу“¹⁵³ (Голдони: 169). Комад се, ипак, завршава речима да ће променити и свој положај и своје понашање, тако да после спуштања завесе гледалац може и да се запита шта је од тога заиста мислила озбиљно.

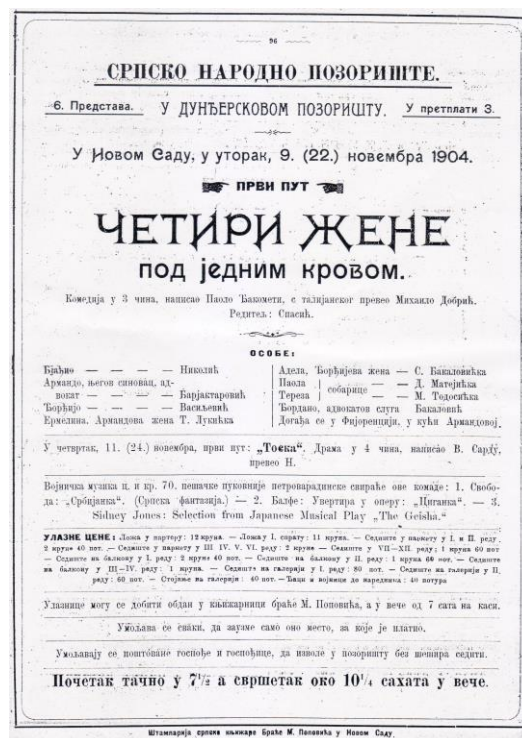
Пред новосадску публику стигла је *Мирандолина* тек 1951, али се безвременост Голдонијевих дела, баш као и Шекспирових и Молијерових, огледа у томе што се она и данас изводе на српским позорницама – *Мирандолину* приказује Позориште „Бошко Буха“ још од 2007, а *Слугу двају господара* од 2012. Српско народно позориште у копродукцији са Будва Град театром и Народним позориштем „Тоша Јовановић“. Исте године када је *Мирандолина* имала прву изведбу у Београду, на позорницу Српског народног позоришта стигла је друга и уједно последња италијанска комедија која је од почетка века па до Другог светског рата била премијерно приказана у Новом Саду.

6.5. *Четири жене под једним кровом* – премијера у Новом Саду

Када су осам година раније Ђакометијеве *Четири жене под једним кровом* стигле на београдску позорницу, Боривоје Поповић је очекивао много више „русваја“ на позорници, смеха и уживања. Била је то шаљива комедија која је требало да насмеје публику и да јој приушти једно пријатно театарско вече. О новосадској премијери постоје чак три критике и могло би се рећи да доста подсећају на поменуто Поповићеву, особито она коју је написао Јован

¹⁵³ “posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia reputazione, senza pregiudicare alla mia libertà” (Isto: 87).

Храниловић¹⁵⁴ за часопис „Позориште. Тог 9/22. новембра 1904. гледаоци су похрлили у позоришну салу, испунили је готово до последњег места јер је на репертоару била премијера комедије, а Храниловић је такво интересовање приписао наслову овог дела и знатижељи Новосађана да виде „какву је то задаћу наменио талијански писац тому женском квартету у прози“ (1904: 102). Најава која је објављена у истом часопису пружа увид у глумачку поделу, те се тако сазнаје да су те вечери позорницу Дунђерсковог позоришта делили Милан Николић (Бјађо), Душан Барјактаровић (Армандо), Коста Васиљевић (Ђорђо), Ђура Бакаловићи (Ђордано), поменути квартет чиниле су Тинка Лукић (Ермелина), Сара Бакаловић (Адела), Даница Матејић (Паола) и Марта Тодосић (Тереза), а предводио их је редитељ Димитрије Спасић. Храниловић, Лазар Марковић Мргуд¹⁵⁵ и критичар „Заставе“ који се потписао иницијалом О, сматрали су да Ђакометијево дело није права комедија. Последњи од њих објаснио је свој став речима да се у *Четири жене под једним кровом* не



Слика 6.10. Премијера Ђакометијевог комедије у Новом Саду, „Позориште“, МС

решава постављено питање, а да је управо то један од задатака ове драмске врсте (О. 1904: 1). Први је забележио да „комад чини више утисак бурлеске, него ли fine комедије“ и да се у њему може наћи знатно више „брбљарије него ли заплета и радње“ (Ј. Хр. 1904: 102). Једнако строг био је и критичар „Браника“, који је оценио „да су лица доста површно израђена, као у лакрдији и смешно претерана као у гротесци“ (Л. М–д. 1904: 4). Ипак, овде се нису зауставили у разматрању драматуршких поступака за којима је писац посегнуо. Храниловић је

¹⁵⁴ Писао је за „Позориште“ од 1886. до 1907. и често се потписивао иницијалима Ј. Хр., баш као и у овом случају.

¹⁵⁵ Према подацима Архива СНП-а потписивао се иницијалима Л. М–д.

казао да је радња „површно и драстично“ обрађена, да „о вишој идеји нема ни говора“, да ју је писац „могао збити и у два чина“, те да му „беше једино до тога да позабави публику“ (1904: 102). Марковић је сматрао да се „пишчево усиљавање“ види у томе што му је сврха била да „општи закон женске психологије докаже“, те да су у начину на који је то желео да оствари „гледаоци смотрили лаку неконзеквентност, немотивисаност“ (1904: 4). Ипак, ова комедија је очигледно пријала публици, што потврђују и Храниловићеве речи да је било „доста смеха и забаве“, али да се „очекивало више комике, више радње, више отмености у појединим ситуацијама“ (1904: 102). Читаоци „Браника“ могли су да сазнају да је било „доста смеја“ и да је „галерија чак и тапшала“.

Ови критичари посветили су пажњу и самој изведби. И о њој нису у потпуности делили мишљење:

И приказ је ишао у главноме – доста натегнуто (О. 1904: 2).

Улога тога Бјађија најазхвалнија је у том комаду, г. Николић ју је и гестом добро извео. Сувише је драстично замишљена она интимност собарица са својим господарима. Чини нам се, да Тереза ипак не би смела онако рукопипателно рвати се са својом љубоморном госпођом. Гђа Тодосићка и гђа Матејићка имале су да се боре са драстиком неких призора, који би више пристајали у бурлеску, него ли у фину салонску комедију. Гђи Матејићки је добро пошло за руком, да ту драстику ублажи пријатном наивношћу. И г. г. Барјактаровић и Бакаловић учинили су, што се у опште дало учинити са незахвалним улогама двају пријатеља у тој комедији (Ј. Хр. 1904: 102).

Две пријатељице су приказивале гђе *Лукићка* и *Бакаловићка* живо трудећи се, да вештом игром својом прикрију од нас празнине у логици и мотивацији пишчевој. Што нису могле заклонити писца није њихова кривица. Иста та опаска вреди и за два пријатеља (*Барјактаровић* и *Васиљевић*). Старог ментора је приказао г. *Николић*. Задовољан сам његовом игром. Добро је интерпретирао човека који је женскиње свестрано проучавао и који је у том проучавању омрзнуо женске али више из узрока, који у њему самом леже. Пророчки манир у говору је био веран, гести у доста доброј хармонији са радњом и осећањем. Сталан, горак, цинични осмех на уснама је згодно ушао у оквире улоге му. [...] Има прилика, кад усне треба да се склапају и развлаче у конгруентним линијама а циничан, презрив

осмех на једној (десној) страни увек јаче инервише мишиће на уснама. Стога би добро било, да г. Николић којим начином паралише тај силнији мишићни тонус на десној половини својих усана. – Две брбљаве и сплеткаруше собарице су биле у вештим рукама (гђа *Тодосићка* и *Матејићка*) (Л. М–д. 1904: 4).

Последња двојица критичара била су задовољна изведбом, али је могуће да су негативне критике упућене писцу и начину на који је градио ово драмско дело утицале да се оно нађе само још три пута на репертоару Српског народног позоришта. Пред новосадском публиком изведено је још једном током наредне године, а могла је да га види и публика у Сомбору, 21. фебруара 1906. и у Осијеку, 31. октобра исте године. Какве су биле импресије после ових инсценација, није познато. Оно што се ипак зна јесте да је на овим представама било доста гледалаца, што потврђује податак о заради који се може прочитати у *Прегледу комада даваних од 1900. до 1907.*, који се налази у Рукописном одељењу Матице српске. Јесте да се *Четири жене под једним кровом* налазе на 89. месту по оствареним приходима, али оно што је важно нагласити, то је да су оне за само четири извођења донеле Мезимчетовој каси 1588 круна. Примера ради, *Вергина Кавалерија рустикана*, која је имала премијеру исте године и осам реприза до маја 1906, налази се на 110. месту са 988 круна. Овај податак уједно сугерише да је војвођанска публика и даље највише волела шаљиве комаде, као и оне са музиком, али оно што је постајало проблем, јесте то што се њен број и у Новом Саду и у осталим варошима полако осипао. На то је свакако утицао репертоар, а о њему је било речи и у овде цитираној критици из „Заставе“:

Нови преводи које нам је до сад показало народно позориште „први пут“, нису нас усхитили. Нигде ни зрнца озбиљности. А ако не можемо много бирати изворно комађе, са преводима би бар требало да је лакше. Или је управа оставила оно боље за послетку (О. 1904: 2)?

Време је показало да је, макар када је реч о италијанским делима, уследило то „боље“, али тек од 1910, када је премијеру имала Маскањијева опера *Кавалерија рустикана*. Годину дана касније одушевљење и публике и критике изазвала је *Алилуја (Alleluja)* Марка Праге и о овим представама биће речи у наредним поглављима. Оно што је веома битно истаћи када је реч о присуству

италијанских комедија на позорници Српског народног позоришта, јесте то да до почетка Првог светског рата ниједна више није била премијерно изведена и да је, баш као и у претходном веку, број италијанских дела био знатно мањи него у Београду. Томе су сигурно доприносила и гостовања италијанских глумаца која се нису завршила са Росијем и Салвинијем, већ су их наставили Италија Виталијани и Ермете Новели.

6.6. Гостовања уметника из Италије

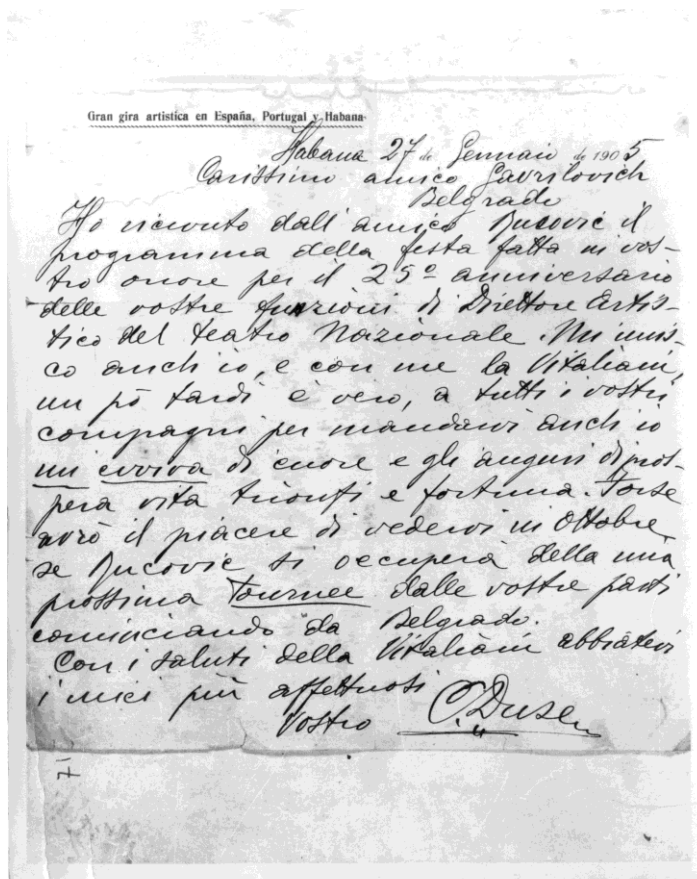
„Београдске новине“ најавиле су 16. маја 1904. да у Београд долази глумачка дружина Италије Виталијани. Каже се да она има двадесет и пет чланова, међу којима је и глумичин супруг Карло Дузе, брат од стрица чувене Елеоноре Дузе, те да са собом доноси гардеробу богату историјским костимима и декорацијама, што је свакако најављивало занимљив и богат репертоар и прави уметнички празник (Аноним 1904г). Прву представу приказала је 19. маја. Била је то Сардуова *Федора*, а у „Политици“ је писало да само онај ко је био у Народном позоришту може да схвати „колико духа, колико љупкости, колико паметне уметности може да се нађе наједанпут код једне слабачке жене“, и без обзира што већина у сали није знала италијански, њу су разумели сви јер је „играла на свима најразумљивијим језицима човечје душе“ (У. 1904б: 3). Колико је дивљења била вредна и колико је очарала и овог критичара и публику и глумце Народног позоришта, спознаје се у свакој речи коју је написао, а са читаоцима је поделио да је она „последња мисао када се после представе задовољни баците у постељу, а прва када из ње устајете: Ах, синоћна Виталијани“ (Исто).

На репертоару који је поклонила београдској публици требало је да се нађе само још *Дениза* Александра Диме Сина, али је одлучила да продужи боравак и изведе још пет представа – Сардуову *Тоску*, Бертонову *Зазу*, Шилерову Марију Стјуарт, Димину *Даму с камелијама* и коначно једно дело из италијанске драмске књижевности – Ђакометијеву *Марију Антоанету* (*Maria Antonietta*). Било би лепо да је извела више италијанских комада, посебно јер је њен репертоар обухватао и *Мирандолину*, *Као лииће*, *Кавалерију рустикану* и Бракову *Неверницу* (*L'infedele*). Када се поклонила публици по завршетку *Денизе*, на позорницу су изашли Софија

Ђорђевић, Добрица Милутиновић и Богобој Руцковић и уручили јој лоровен венац, а Руцковић јој се на италијанском језику захвалио у име и осталих глумаца „што је дошла да их научи правој уметности“ (Аноним 1904д: 2). Глумица је била и изненађена и ганута, а колико је пажње привукао њен долазак, показује и то што је једну од њених представа гледала и краљевска породица. Ђакометијевог комад приказала је 24. маја, а како је изгледало ово позоришно вече, најбоље описује критичар „Политике“:

Синоћ је италијанска глумица Виталиани, која је Марију Антоанету играла и лепо и страшно, на свршетку трећег чина била од публике просто засута цвећем. Ситне укусне ките свежега цвећа падале су као киша из ложа и паркета и излетале као ракетле из оркестра. Пљескању и одушевљеним узвицима није било краја. Позориште је било набијено светом; седело се и где је било за седење и где није, а ко није имао нигде места, стајао је (Аноним 1904ђ: 2).

Позоришна трупа Италије Виталијани напустила је Београд, али су пријатељске везе између ње, њеног супруга и појединих глумаца Народног позоришта наставиле да трају. То потврђује писмо које је Карло Дузе, јануара 1905, написао Милораду Гавриловићу поводом двадесетпетогодишњице његовог уметничког рада. Дузе у писму каже да га је Руцковић известио о прослави овог јубилеја, те он и Виталијанијева честитају слављенику и надају се



Слика 6.11. Писмо Карла Дузеа Милораду Гавриловићу, МПУС

скором сусрету, можда већ у октобру исте године, ако Руцовићу пође за руком да им организује још једно гостовање. До њега, ипак, није дошло тада, али јесте у јуну 1909, када Руцовић није био члан Народног позоришта и када је са својом трупом боравио у Шапцу. Репертоар је био сличан, Шилер, Дима Син, Сарду, али и Ибзен, од италијанских Луиђи Камолети, а што је посебно занимљиво, из захвалности коју је осећала према домаћинима, ова трупа извела је и *Љубавно писмо* Косте Трифковића које је управо за њу било преведено. Публика је и овога пута с одушевљењем одлазила у театар, а гостовање Италије Виталијани поред краткотрајног уживања које је донело публици, требало је и да је подстакне да чешће долази на представе јер је Народно позориште поново било у кризи. О њој се писало почетком истог месеца, а из текста објављеног у „Београдским новинама“, сазнаје се да су отпуштени певачи и неки чланови оркестра, да су у штрајк ступили декоратори и остало техничко особље јер новца није било (Аноним 1909а).

Годину и по дана након првог гостовања Италије Виталијани, у Београд је стигао Ермете Новели. О његовом доласку писала је дневна штампа, али и новосадско „Позориште“, које је можда најлепше и најживописније дочарало како је изгледао сусрет између италијанског глумца и српске престонице:

Београдска публика имала је првих дана овога месеца веома лепа уметничког уживања. Гостовао је у краљевском народном позоришту велики талијански глумац Ермете Новели. Оиграо је Александра Фару у „Алилуји“ Марка Праге, Шајлока у Шекспирову „Млетачком трговцу“ и Шекспирова „Краља Лира“. Београђани су били одушевљени Новелијевом ванредном уметношћу, те су уметнику чинили највеће и најбурније овације. У раздраганости својој чак су испрегли коње из кочија, које су га возиле до железничке станице, па су га уз громогласне усклике „Живео!“ и „Evviva!“ одвукли до станице и на рукама га од кола однели до перона (Аноним 1905б: 215).

Критичар „Политике“ о избору Прагиног комада само је прокоментарисао да мора жалити „што он и првога свога вечера не даје какав познат комад, него ову Алилују“ (У. 1905: 3). Био је то, ипак, прави начин да се и управа београдског театра и публика заинтересују за овог драмског писца, који ће од 1907. до 1911.

имати чак три премијере, а једна од њих биће управо *Алилуја* која ће наћи пут и до ансамбла Српског народног позоришта.

Осим великих глумачких имена, у Београду су пре Првог светског рата гостовале и оперске трупе. Почетком марта 1908. стигла је дружина коју је предводио Ђузепе Сери и која је бројала чак шездесет чланова (Турлаков 1974). Она је приказала *Травијату* (*La traviata*), *Трубадур* (*Il trovatore*), *Пајаце* (*Pagliacci*), *Кавалерију рустикану* и *Кармен*. У „Политици“ је написана прилично негативна критика о изведби *Травијате*, у којој се, између осталог, каже: „Оркестар је био синоћ врло рђав. Онај дечко који њиме диригује, још није Маскањи, али живи у потпуном убеђењу, да је то – живи и путује и тутњи оркестром (Nota 1908: 3). Позивајући се на чланак објављен у листу „Одјек“, Турлаков наводи да је већ почетком идућег месеца у београдском хотелу „Булевар“ наступала Велика опера из Рима под управом Енрика Масинија. Од италијанских опера приказан је био само Вердијев *Ернани* (*Ernani*). Четири године касније, у „Политици“ је објављен чланак који обавештава читаоце да: „Велика Талијанска Опера даје данас у Народном Позоришту две представе: после подне 'Севиљског берберина', оперу у два чина од Росинија; увече 'Тоску', оперу у три чина од Пучинија“ (Аноним 1912: 3). До краја гостовања у београдском театру ова дружина приказала је још *Боеме* и *Риголето* (*Rigoletto*).

Београд није био једини град у којем су гостовали оперски уметници. Нови Сад је октобра 1904. посетила Елвира Ревера, која је заједно са виолинистом Арањијем и пијанистом Ернстом имала концерт у Дунђерском позоришту. У „Бранику“ се могло прочитати да у сали није било слободних места, да је уметница имала сјајну технику певања, што и не чуди будући да су многи сматрали да је боља и од чувене Аделине Пати. На овом концерту заступљени су били Масне, Моцарт, Шопен, Верди, Белини и неки други композитори (Аноним 1904е: б.н.).

6.7. Марија кћи пуковније и даље пред публиком

Један од најкритикованијих комада, Доницетијева *Марија, кћи пуковније*, удешена за српске прилике, изводила се и почетком двадесетог века. На

београдску позорницу стигла је 14. маја 1904, а једини дневни лист који је о томе известио била је „Политика“:

Синоћ је г-ђа Десанка¹⁵⁶ приказивала Марију у староме комаду „Марија кћи пуковније“. Госпођа је певала особито лепо и целокупним својим приказом наишла је на опште допадање код оно мало публике. Слабој посети синоћне представе јамачно је био повод стародревност самог комада, који нас је веома подсећао још на младо доба г-ђе Цветићке. – Г-ђа Десанка у награду за своје певање добила је на представи лепу киту цвећа од неког поштоваоца (Аноним 1904: 3)

Већ други пут се, када је реч о италијанским ауторима, као разлог слабој посећености Народног позоришта наводи незаинтересованост публике за старе комаде, а ако се томе придода и празна сала приликом изведбе *Два наредника*, могло би се закључити да су тадашњи критичари били у праву када су на то указивали и да је требало очигледно нешто мењати у репертоару. С друге стране, када се каже да су италијанска дела која су до тада извођена, имала једну или највише две изведбе у сезони, важно је нагласити да то није важило само за њих, већ је ту реч о својеврсном правилу којим се водила позоришна управа и које јој је можда деловало као начин да се разноликошћу представа привуче што више гледалаца. Уколико се погледа, на пример, преглед сезоне 1903/1904, видеће се да је од 15. августа 1903. до 29. јуна 1904. изведено двеста шездесет представа, од којих су двеста четири биле вечерње. Нових дела било је четрдесет шест, од тога двадесет два из домаће литературе, а од страних било је пет класичних и деветнаест модерних, како их је назвао непотписани аутор овог прегледа објављеног у „Позоришту“ новембра 1904. У наставку текста он каже да су сто четири превода изведена двеста осам пута, да је највише било француских – шездесет један комад и сто двадесет једно извођење, а од италијанских четири дела имала су пет извођења. Суштина очигледно није била у тим непонављањима већ у укусу гледалаца, припреми текста и врсти која је извођена. Комаде с певањем волела је публика, као и оперете којима критика није била наклоњена. Комедије су умеле да испуне театар, али не све, што се види и на примеру

¹⁵⁶ Мисли се на Десанку Ђорђевић.

Мирандолине, а у овој сезони било их је међу новитетима мање него драма, што се није догађало тако често од оснивања београдског театра. Наравно, изводиле су се и трагедије, комади из националне историје, а све то показује да се трагало и даље за правим репертоаром, да су се укуси публике, управе и критике и даље неретко размимоилазили и да је све то доприносило честим финансијским кризама у београдском театру. Ипак, публика је умела да препозна и награди праву уметност чак и када је она била на језику који није разумела, а то су потврдила гостовања Италије Виталијани и Ерметеа Новелија.

Сличну судбину имало је и Српско народно позориште. Када је Нушић отишао из театра, управник је постао Пера Добриновић, а време је показало да он није могао да буде изванредан и у задацима које је ван позорнице обављао, колико у онима на њој. Непосредно пред његово преузимање нових задужења, о ансамблу се писало да „изгледа као разбијена војска“ и да је томе допринео лош и „труо“ систем (Аноним 1905в: 1). Публика се осипала, а у понеким варошима народно Мезимче чак више и није било радо дочекивано. За све то време приказивала се



Марија, кћи пуковније, а према подацима из *Прегледа комада даваних од 1900. до 1907.* имала је од 1903. до 1907. чак двадесет две репризе. Остварена зарада од 6823 круне довела ју је на дванаесто место на листи прихода. Извођена је и касније – 10. јануара 1908, када је насловну улогу тумачила Драга Спасић, и 18. новембра 1909, када је Лепосава Јовановић „лепо певала и нарочито играла“, у овом, како критика каже, „неукусно скрпљеном водвилу“ (Аноним 1909б: 34–35).

Слика 6.12. Драга Спасић у једној од улога,
ПМВ

6.8. Три Прагине премијере

Колико су позоришта била важне институције културе, колико се и деценијама након њиховог оснивања очекивало да улепшају и оплемене друштвени живот грађана, али истовремено да буду и извори на којима би се свака душа окрепила врлинама, показују многобројни текстови који су објављивани у најразличитијим новинама и часописима. Од ансамбала се очекивало много, некада можда и превише, посебно ако се узму у обзир тешки финансијски услови у којима су живели, а који су, будући да нису ишчезавали још од шездесетих година деветнаестог века, постали и подразумевана свакодневица. По завршетку позоришне сезоне 1906/1907, писало се да је „завршена сретно – гостовањем г-це Софије Седмакове, шtrasбуршке оперске певачице“, а на такав утисак мало је тога током целе године указивало, с обзиром да су оперете биле „главни део репертоара“, и да су незнатно били заступљени „писци од вредности“ (Аноним 1907а: 408). Међу овим последњим, непотписани аутор наводи чак две италијанске премијере. Прва је била *Кавалерија рустикана*, која је окарактерисана као „покушај да се у нас уведе опера“ и коју је публика примила веома добро, а друга *Криза (La crisi)* Марка Праге, „оригиналнија него што смо досад имали“, али ју је задесила иста судбина као и већину добрих драмских комада у тој сезони – све њих „глумци су се постарали да упропасте“ (Исто: 409–410).

Први сусрет београдске публике са стваралаштвом овог италијанског писца био је толико снажан да је инспирисао и преводиоце и управе да његова дела уврсте у репертоар. Ермете Новели приказао је 1905. *Алилују*, а две године касније премијеру је имала *Криза*, чији је наслов, као што каже рецензент „Политике“, могао бити „незгодан“ за београдске гледаоце и завести их да очекују комад у којем је реч „о министарској кризи“, а заправо је требало да „буде представљена криза у срцу једне правствено несређене жене“ (У. 1907а: 3). Праизведба је била 14. октобра 1904, у Позоришту „Алфијери“ у Торину, а главне улоге тумачили су Вирђинија Рајтер, којој је писац и посветио овај комад, и Луиђи Корини. Овом комедијом само је настављена традиција извођења италијанских комада чија је централна фигура жена, а она ће бити настављена и Прагиним *Девицама* и Роветином *Дорином (La triologia di Dorina)*. Ове последње

три разматраће и психологију несрећних, незадовољних и посрнутих жена – вечита тема италијанских и француских писаца, али и аутора многих других књижевности.

Марко Прага био је син књижевника Емилија Праге, представника скапиљатуре, миланске групе уметника чије стваралаштво представља својеврсни бунт против умерености, традиције како у животу уопште тако и у стваралаштву. За разлику од оца, који је према речима Чезара Левија (1922) био боем и романтик, Марко Прага градио је свој књижевнички пут на темељима веристичке грађанске комедије, баш као и Ђузепе Ђакоза, којег је београдска публика неколико година раније имала прилике да упозна, и Ђероламо Ровета који ће имати премијеру у наредној позоришној сезони. Грађанин Милана, припадник средњег друштвеног сталежа, овај писац имао је осећај за оно што је добро, правично, како би казао Д'Амико, био је „утјеовљење честита човјека [...] сав задојен здравим разумом“ (1972: 361). Писао је много о женама, а исти позоришни историчар наводи да се у свега неколико од двадесет и два дела колико чини његову драмску заоставштину није бавио прељубом. Она му је служила да прикаже људске судбине, да проговори о љубави, части, моралу и напослетку о животу, да укаже на многе несигурности, да прикаже негативно не само и не увек те несрећне жене већ и оне који су их својим поступцима на неки начин приморали да се нађу у таквим ситуацијама. Оно што се запажа у његовим комедијама, што психологизацији ликова даје додатну снагу, јесу детаљне дидаскалије. То само показује колико је била снажна визија онога што је желео да се на позорници оствари, што је требало да олакша глумцима спознавање суштине ликова које су тумачили и њихових правих емоција. То лепо илуструје једна од бројних дидаскалија из *Кризе*, када Рајмондо води мучан разговор о прељуби са својом снајом Николетом:

Рајм. плане хоће да јурне на њу али се савлада и победи. Уз грчевите покрете дрхћући, посрће, колеба се још неколико тренутака, по том се одлучи: узме шешир који је био оставио на једној столици и упути се да изађе. Николета

која је испод ока пратила његове покрете, видећи да излази и сетивши се с ужасом шта све може да наступи, јурне к вратима у науму да га врати¹⁵⁷ (Прага: 55¹⁵⁸).

Истовремено Прага обраћа пажњу и на изглед позорнице, олакшава посао сценографу детаљно је описујући, али и костимографу пошто му не промиче да каже како, на пример, Николета носи светлу пролећну хаљину. Међу особеностима његових драматуршких поступака запажају се и веома дуге реплике, у *Кризи* има оних које су дуже од једне, па скоро и једне и по куцане стране, и мали број појава унутар једног чина. За разлику од *Девица*, у овој комедији се писац определио и за мали број ликова. Има их шест, али су заправо три кључна. На њиховим плећима и душама смештена је радња која се физички одвија у Пјеровом и Николетином дому у Милану, с пролећа 1904. године. Уз поменутог Рајмонда, часног војника, мудрог, трезвеног, проницљивог, они су ти протагонисти, док су остали ту да донекле унесу тек малу промену на позорници – Николетин љубавник Пучи који се појављује само у првом чину, њена пријатељица Фулвија, комичан и помало антипатичан карактер, и служавка Ђулијета.

Рецензент „Вечерњих новости“ сматрао је да је Пјеро „сасвим малодушан“, али да је грађењем његовог лика писац унео нов тип људи „који у данашњем друштву у великом броју постоји“ (Аноним 1907б: 6). Критичар „Политике“, највероватније је реч о поменутом Јефти Угричићу, видео је у Пјеру доброћудног, дивног, доброг и меког „Ромеа најновијих дана“, од четрдесет година и лудо заљубљеног у своју жену. А она је „расла [...] по амерички: шамарала је људе по кафанама, имала много пријатеља, терала кошију на коњу са непознатим људима [...] дизала се у балону на само са официрима, пушила јавно – [...] – е, па, дотле, а куд ћете више“, помало шаљиво и иронично наставља Угричић (У. 1907а: 3). Његов текст је заиста сјајно написан. Он одаје утисак не само доброг познаваоца театра и пажљивог гледаоца, већ човека из чијег пера излазе

¹⁵⁷ Raimondo sta per prorompere. Il suo impulso è di precipitarsi su di lei, ma si frena e si vince. Convulso, fremente, tituba ancora un istante, poi si risolve: prende il cappello che aveva posato su una sedia e si avvia per uscire. Nicoletta, che lo spiava con la coda dell'occhio, vedendo avviarsi, ha ad un tratto una rapida visione paurosa di ciò che può accadere. Corre alla porta di fondo e lo richiama (Praga 1919: 85–86).

¹⁵⁸ Стране у рукопису нису нумерисане, али овде јесу ради лакшег сналажења у српском тексту и његовог упоређивања са изворником.

истовремено и шаљиво и зналачки написани прикази, који читаоцу морају задржати пажњу и побудити у њему знатижељу и вољу да оде на једну од реприза. Готово неодољиво и шармантно, али истовремено и саркастично, он наставља причу о овом Прагином „Ромеу“, али што је посебно значајно, он цитира само дело и тиме сугерише да је имао увид у рукопис превода, да је заиста подробно припремао текстове које је објављивао и којих је било доста, али у којима је умела да се поткраде и понека грешка, попут навода да се радња одвија 1906. Скоро трећину његове критике чине Пјерове реплике којима је желео да покаже да он у ствари „није довољно човек“ и да је то „његова поглавита несрећа“, а и ко не би пожелео да таквом четрдесетогодишњаку, каже Угричић, „не натакне рогове“, нарочито јер је „слутио женино неверство, али зато што ју је љубио махнитом љубави, која је била дивља страст душе и чула, и зато, што је, – макако да је јак у својим пословима и своме раду – у љубави кукавно створење, подјармљено страшћу“ (Исто). Све ове речи поткрепљене су поменутиим цитатима, а овде ће бити наведен само један део, али не из критике, већ из превода како би се приказало и умеће Михаила Добрића, који је ову комедију приредио за српску позорницу:

Да је нисам могао узети, убио бих се.

Живим од ње и за њу. Светлост ми долази из њених очију, радост из њезина даха, топлота од њезина пољупца.

Више пута питам се с ужасом како бих могао живети без ње? Рајмондо, кад бих је морао изгубити, умро бих. Верујеш ли? Понеки пут та мисао доведе ме до лудила. [...]

Или јурнем у њену собу, [...] љубим њену одећу [...]

Понеки пут наједанпут се пробудим и сањао сам да је тешко болесна или да је умрла. И то пређе у уображење [...] Покушавао сам да размишљам [...] Ништа не помаже. Морам да устанем. [...] Ако је будна – јурнем, загрлим је, обаспем пољупцима плачући махнито [...] Ако спава, седнем полако на наслоњачу, крај постеље [...] задржавајући дах до саме зоре. (Прага: 29–31)¹⁵⁹

¹⁵⁹ “Se non avessi potuto sposarla, credo che mi sarei ucciso. / Vivo di lei e per lei. La luce mi vien dai suoi occhi, l’aria dall’alito suo, il calore da un suo bacio. / Mi domando, alle volte, come potrei vivere senza di lei. Raimondo, se dovessi perderla, ne morirei. Lo credi? Talvolta, questo pensiero mi dà un principio di pazzia. / Ma corro in camera sua [...] bacio la sua vestaglia abbandonata su una sedia. / Talvolta mi sveglio di soprassalto. Ho sognato che è gravemente ammalata, o che è morta. E anche questa

Ово је Пјеро из првог чина, али оно на шта овај критичар није обратио пажњу, а што није промакло Левију, јесте делимично преобраћање и његово и остало двоје протагониста. Када Пјеро сазна да је брат ишао због његове части на двобој, када призна колика је био кукавица, смоћи ће снаге да каже Николети: „[...] оно што могу с тобом учинити, пошто немам одважности да те убијем – растанак од тебе“¹⁶⁰ (Исто: 86). Гледаоцу може деловати да се он није много променио, али ако се у потпуности сагледа његова личност, ово што се чини незнатно, за такав карактер је доста. Он и даље не зна како би могао да живи без ње, али га је братов чин на неки начин посрамио. Рајмондо је његова супротност, одважан и поносит пуковник, који тражи правду, који делује хладно, а заправо љубав и брига које осећа према Пјеру терају га да се промени, да Николету, од које је тражио да призна неверство, моли да га прећути. Тај сукоб разума и срца који се води у њему, та привидна хладнокрвност која се претаче у самилост, показују само још једном колико је Прага успео да проникне у суштину људског бића и да је реалистички прикаже. У Рајмонду је Угричић видео утицај Диме Сина и Сардуа, а у Николети „нејасну и загонетну жену“, која у гледаоцу док напушта позоришну дворану буди мисао и наду да ће се „пропоштенити“ (У. 1907а: 3). И заиста јесте тако. Њој је писац дао доста оправдања да буде таква каква јесте, јер није само она крива за то неверство, њу као да је у то гурнуо живот који је водила и пре и након удаје. У њој је веома уверљиво Прага дочарао промене у души, турбуленције које у само једном разговору прелазе из надмености у безизлаз, из гнева и безочности у понизност, очај, искреност, па чак и кајање, у спознавање последица својих поступака. Она ће рећи да су је у превару скотрљале досада, лакоумност и претерана мужевљева љубав, али и да се брине за њега, што сигурно не би чинила да је суштина њеног бића рђава и безочна. И на крају тих искушења и дилема, Пјеро коначно добија и душу и срце своје жене.

Многи би помислили да је неверство, иако животна и увек савремена, с уметничке стране исцрпљена и истрошена тема. Ипак, Марко Прага је њоме

diventa un'idea fissa. Ho un bel tentare di ragionare [...] Non serve. Bisogna che mi alzi [...] Se è sveglia, mi precipito, l'abbraccio, la copro di baci, piangendo scioccamente [...] Se dorme, mi siedo, senza far rumore, sulla poltrona, accanto al letto [...] trattenendo il respiro fino all'alba" (Praga 1919: 45–47).

¹⁶⁰ “[...] poichè non ho il coraggio di ucciderti, tutto ciò che posso fare è di separarmi da te” (Исто: 142).

постигао нешто више. Она му је послужила као средство, као инспирација да проговори о неким другим важним стварима, о части, поштењу, искрености према себи и другима, али на крају о самилости, покајању и опросту. Његови ликови су на позорници живи, стварни, а он је загазивши у њихову психологизацију направио корак даље од онога што је чинио Ђакоза.

Рецензент „Дела“ писао је да су глумци умели да упропасте сваки комад, а оно што су имали да кажу Угричић и критичар „Вечерњих новости“ разликује се од његовог утиска. Захваљујући њиховим белешкама реконструисана је и подела, те се тако сазнаје да су три главна лика тумачили Вела Нигринова (Николета),



Слика 6.13. Добрица Милутиновић, МПУС

Добрица Милутиновић (Пјеро) и Милорад Гавриловић (Рајмондо), који је и режирао овај комад, а на позорници су им се придружиле Зорка Тодосић (Фулвија) и Лепосава Тодоровић (Ђулијета). Једино није познато ко је тумачио лик љубавника Пучија. Боривоје Стојковић (1932) приметио је да је Угричић увек хвалио Велу Нигринову, али овога пута о њеној изведби није било ни речи, чак није ни њено име забележио, само је казао да је Николета била „физички лепо приказана“, те је можда тиме и рекао више него што се на први мах закључује (1907: 3). О осталим глумцима и самој представи имао је, ипак, више речи:

Овај комад [...] био је лепо изведен. Позорница је изгледала лепо, била је китњасто, и ако мало претерано, намештена.

[...] господин Гавриловић је имао у рукама Рајмондову улогу чисто свога фаха и тиме је довољно речено; господин Милутиновић је од овог заљубљеног, слабог и плачљивог мужа начинио једну од својих најбољих улога; госпођа Тодосићка је своју Фулвију приказала шеретски, таман као што треба, а госпођа

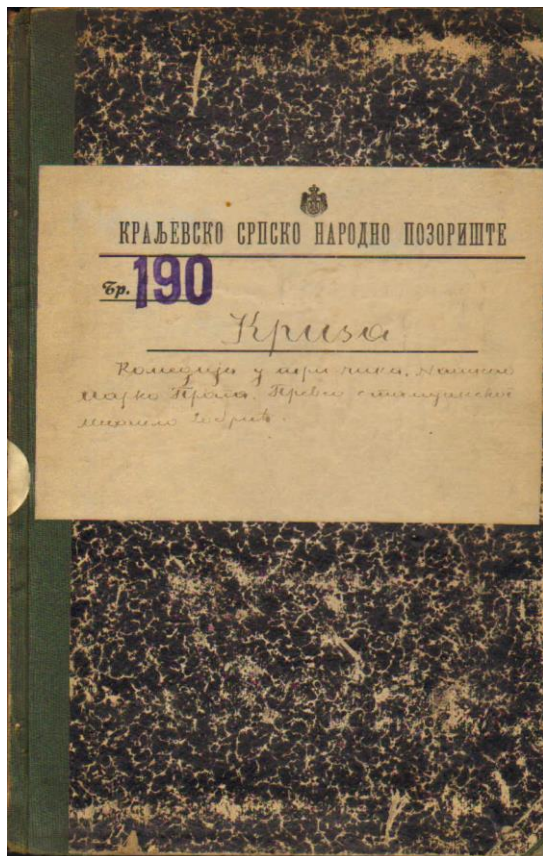
Тодоровићка, служавка Ђулијета, – кад је била упућена, да у највећој хитњи однесе једно писмо, – рекла је, да ће пре стићи пешке него трамвајем.

Ето, какви су талијански трамваји! (Исто).

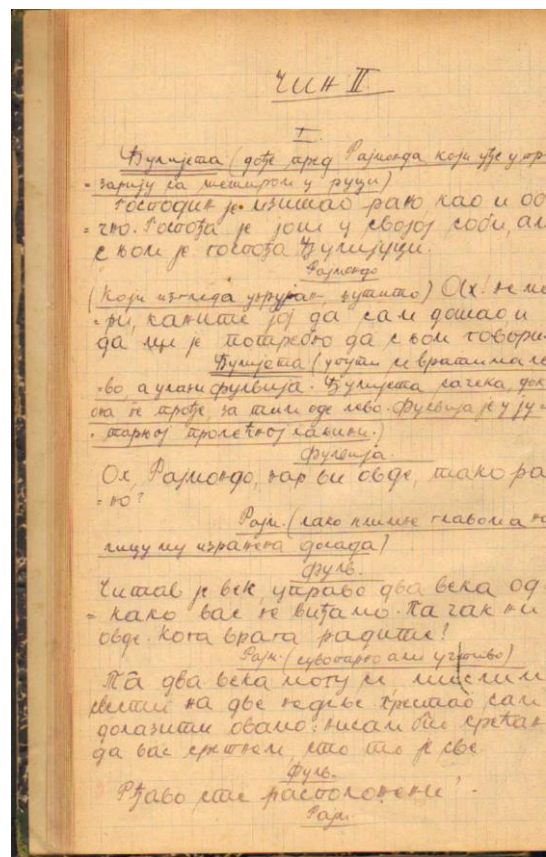
Други рецензент је са донекле другачијим импресијама напустио салу Народног позоришта:

Публика се умртвила. Поред свега труда од стране управе, па чак и поред два вентилатора – нема никога у позоришту. За две недеље приказана су два нова комада разнолике среће; па и поред тога опет никога нема. [...] Престава је текла доста живо. Глумци су играли добро. Николета (г-ца Нигринова) извесне сцене одиграла је врло фино давши нешто „ново“, управо одбацујући свој шаблонски рецепт. Г. Гавриловић је као и увек одличан са правим војничким темпераментом. Г. Милутиновић је улогу врло добро одиграо, али он ипак није подобан за ту ролу; његова бујност у извесним сценама не даје нам малодушног Пјера (Аноним 1907б: 6).

После премијере која је била 12. маја 1907, уследиле су само још три репризе. Прва је била дан касније, друга 24. маја, а почетком наредне сезоне, 25. септембра, *Криза* је приказана последњи пут. На репертоару Српског народног позоришта никада се није појавила, мада је у „Позоришту“ из 1909. изашао помало збуњујући текст у којем је записано да се у неком претходном броју овог листа спомињала Бауернфелдова *Криза*, али да се из доцнијих Коњовићевих бележака закључује да није реч о његовом већ о Прагином комаду. Истраживање је, ипак, показало да је новосадски театар приказао само истоимену драму Арпада Берцика, што потврђује плакат који је део збирке Позоришног музеја Војводине. Непотписани аутор поменутог чланка забележио је да је Марко Прага модеран писац „који је својим т. зв. моралним комедијама постигао лепих успеха и ван своје отаџбине“ (Аноним 1909в: 35). Његова *Криза* стигла је ипак ван Београда, на позорницу нишког театра, што сведочи управо рукопис превода који се налази у Архиву Народног позоришта у Београду. На последњој страни забележени су датум и место – 21. мај 1907, Ниш, и нечитко написано име уз које стоји – суфлер из Синђелића.



Слика 6.14. *Крива*, рукопис, НП



Слика 6.15. *Крива*, други чин, НП

Овај текст има сто седамнаест страна, види се да су га писале две особе јер се од педесет шесте рукопис променио. Такође се закључује да је реч о коначној верзији која је највероватније, као и остали текстови, пролазила кроз руке драматурга, а овде нема промена текста нити његовог штриховања, осим што је суфлер прецртао дидаскалије како га не би буниле. Утисак који превод оставља на читаоца јесте да је лепо начињен, да су нека неспретна решења сведена на безначајни минимум, али се не може тврдити да је овај текст идентичан ономе који је Михаило Добрић предао управи, будући да је у сваком другом рукопису било видљивих интервенција.



Пре него што је још једна Прагина комедија премијерно приказана, пред београдску публику стигла је *Алилуја*, али овога пута у изведби ансамбла



Слика 6.16. Сава Тодоровић, МПУС

Народног позоришта. Иако Јефта Угричић, рецензент „Политике“, није био одушевљен што ће недовољно познат комад играти Ермете Новели првог дана гостовања, ова драма постигла је леп успех и зато не чуди што је била поново пред гледаоцима и што је превод Антуна и Винка Кисића стигао из Загреба. Премијера је била 23. августа 1908, режију је потписао Сава Тодоровић, који је тумачио и главну улогу и успео је, према сведочанствима ондашње штампе, да уз много енергије, труда и вештине што верније дочара лик Александра Фаре. Оно што се посебно могло запазити јесте да се у потпуности предао овој захтевној

улози, да је бриљирао у дирљивим тренуцима, али и да је било неких у којима је могао да одигра боље. Јефти Угричићу чинило се да у оном делу улоге „у коме је Фара требао бити још Алилуја, није би довољно алилујаст“ (У. 1908: 3).

Иако није реч о комедији, које су предмет овог рада, *Алилуји* ће се посветити мало више пажње зато што је послужила новосадским критичарима да се осврну на италијански репертоар уопште, на недостатак драмских дела из ове књижевности и на могуће разлоге који су до тога довели. Поред сагласности да је вредело чекати и да је овај комад један од оних који је публику вратио у театар, анонимни рецензенти „Слоге“ (1912б) и сарајевске „Српске ријечи“ (1912в) одушевљени су били Пером Добриновићем који је у улози Фара био опет онај „недостижни Добриновић“. Јован Грчић и критичар првих поменутих новина видели су у стваралаштву Марка Праге утицај Ибзена и Судермана. Српско народно позориште извело је први пут Алилују 23. децембра 1911, што показује

да се чекало пуних седам година на нов италијански комад. Зашто је било тако, покушао је да објасни Јован Грчић, али делује да му то баш и није у потпуности пошло за руком. Почео је текст речима: „Италијански драматичари у опште до сад нису много мамили наше преводиоце и прерађиваче“ (1912: 3). Оваква изјава могла би се сматрати тачном само ако би се под „нашим“ преводиоцима сматрали они из Војводине, што аутор овог текста није желео да каже и то се види у наставку:

Од „Трговаца“ плодовиотога Карла Голдонија, које нам је пренео још Манојло Јанковић, па све до овог „Алилује“, с којим се познасмо преко Кисића, голем је скок, којим је прескочен читав подуг век. Да се тај скок не би баш сасвим извргао у *salto mortale*, побринула се нека „Два наредника“ у обради Н. С. Ђурковића, неки „Пољубац“ и неке „Две кћери на удају“ у посрби истог Ђурковића, „Ни бригеша“ у преради Косте Трифковића и „Тако ти је то у свету, дете моје“ у преводу глумца Руцковића. Скромне те работе подсетиле су српски свет да постоји и италијанска драмска књижевност. „Алилуји“ Марка Праге пало је у део, да докаже, да је та литература од рисорцимента амо подобро одскочила напред. Што је пак и Марко Прага добрих десет година морао чекати, да се у нас одиста и научи оно, што се намислило да научи, то је опет једна од оних силних „случајности“, које су дуго и дуго код нашег оностраног народног позоришта водиле ако не баш одсудну а оно свакако велику реч. [...] Они пак Италијанци, који су нам пре Марка Праге на позорници открили своју земљу – амо се дабогме не могу рачунати ни Едмондо де Амичис ни Матилда Серао – некако су је приказали или у ружичној боји или бар не тако, да бисмо се морали престравити и застрепити за социјалну будућност тако иначе симпатичног народа као што су Италијанци.

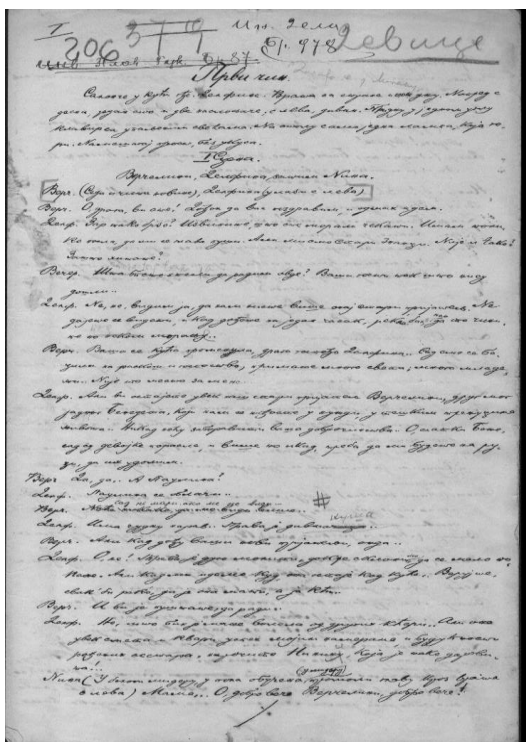
Грчић је овде изоставио и *Четири жене под једним кровом* и *Кавалерију рустикану* и *Сеоску школу*, али што је још значајније, превидео је да каже да је у Београду било знатно више италијанских драмских дела, у Загребу такође, а да су очигледно управе биле те које се нису опредељивале за писце са Апенинског полуострва. Преводи који су извођени на војвођанским позорницама стизали су и из Београда и из Загреба, што само говори да је СНП могао да има на располагању и друге комаде, али да се једноставно није одлучивао за њих. Да ли због публике, да ли због већ споменутих утицаја мађарских и аустријских, да ли због честих

путовања и мањег броја премијера, или што је највероватније, због свега тога заједно, ондашњи гледаоци били су ускраћени за боље упознавање са још једном позоришном традицијом. Утисак који оставља овај Грчићев текст јесте чуђење, пре свега јер је он био изузетно добар познавалац

театра, па делује невероватно да није указао на све те доступне текстове када је проговорио о „случајностима“ које су пратиле рад Српског народног позоришта, чији је управник требало да постане, али је то осујетио почетак Првог светског рата. Када је реч о италијанским комедијама у овом театру, од Ђакометијевог дела до нове премијере требало је да прође седамнаест година – 10. маја 1921. стигла је *Учитељица (La Maestrina)* Дарија Никодимија.



Последња премијера коју је Марко Прага имао у Београду била је 17. априла 1911. Стигле су *Девице* у преводу Хајима Давича и привукле су велику пажњу критике. Чак пет дневних листова и часописа писало је о овој представи, детаљно, критички, оштро и искрено, а утисци са којима су њихови рецензенти напустили позоришну салу, иако међу њима има разлика, умногоме су слични онима које читалац има један век касније. Давичо је три деценије раније доста негативно писао о Ђакометијевој *Грађанској смрти*, призивао је да неко преведе макар једну Алфијеријеву трагедију, размишљао и о укусу публике, а онда је превео ову Прагину комедију и тиме неминовно испровоцирао питање зашто је баш овакав избор начинио. Мотив се може наћи у Прагином ранијем присуству на београдској позорници, можда и у сазнању да је



Слика 6.17. *Девице*, прва страна рукописа, НП

на праизведби у миланском Позоришту „Манциони“, 16. децембра 1889, једну од главних улога тумачила Италија Виталијани, те да због тога овај комад има у себи нешто што би могло заинтриговати београдску публику, али све су то само претпоставке на које је тешко поуздано одговорити са овако дуге временске дистанце. Као човек који је још осамдесетих година деветнаестог века учествовао у раду Народног позоришта, као неко ко је деценијама дисао заједно са публиком, Давичо је требало да буде свестан да још једна представа у којој се радња плете око женског морала, без обзира што је истовремено и другачија и нова, неће моћи не само да остави гледаоце без даха већ ни да им приушти неко ново уметничко задовољство. Тога је требало да буде свесна и управа, наравно ако се водила мишљу да постави комад који ће испунити и гледалиште и позоришну касу, мада су можда и сви они размишљали као и критичар „Дела“¹⁶¹, који је свој приказ, дуг чак седам страна, завршио речима да „нема увек право јавно мњење и да по њему не треба судити; јер по мишљењу публике, која је слабом посетом демонстрирала против 'Девица', оне су рђаве. Међутим ми смо уверени, да су и оне *sui generis* и да ће имати своју публику“ (М. Б. 1911: 312).

После *Кризе* коју су поједини критичари, попут Чезара Левија, сматрали и Прагиним ремек-делом, стигао је комад који припада његовој ранијој стваралачкој фази. У Италији је имао успеха, а у њему је писац желео да породицу коју чине четири жене, мајка удовица и три кћери, прикаже не само кроз социјални статус и понашање (не)прихватљиво за друштво којем припадају, већ и да тек овлаш загребе у њихове душе, али и оних са којима се сусрећу. Та психологизација карактера у *Девицама* није толико снажна, али је истовремено и довољна да прикаже битке које су сами са собом водили Паолина, најстарија сестра, и Дарио, младић у којег је заљубљена, који јој узвраћа љубав и за којег је требало да се уда. Остали су донекле и замишљени да буду површни, те је писац успео да их таквим и дочара.

У начину на који је Милутин Бојић написао приказ ове позоришне представе види се да је реч о песнику, уметнику, али је његову критичност

¹⁶¹ Будући да се потписао иницијалима М. Б., највероватније је реч о песнику Милутину Бојићу који је тих година писао за „Дело“, „Дневни лист“ и „Пијемонт“ (Стојковић 1932).

Боривоје Стојковић доводио у питање. Веома лепо и тачно упознао је читаоце са поменутом породицом:

То је породица у којој се не зна ни за какав роман, породица у којој кћери немају љубавника, у којој је мати на своме месту, у којој... И ипак покушајте да се ожените ма једном од тих девојака: сви ће вас осуђивати. Ви не знате зашто. Шта је то? Какво је то „али“ иза кога се сем тачкица, не може ставити ни једна реч? (Како би то казао Виторио.)

[...] Најстарија кћи Паулина је повучена, ретко се виђа, дакле она и не чини интересантност куће (ма да је она, као што ћемо видети, главни јунак драме.) Остале две кћери су ведре, раскалашне и бије их глас, ма да садржина тога гласа никада није постојала и ма да нам нико не уме рећи, шта се управо хоће тим ружним гласом (М. Б. 1911: 307).

А тај глас прати ове девојке јер оне примају мушкарце у кућу и све то не само да би се забавиле, већ да би се удале јер су сиромашне и немају мираза. И ту се препознаје тај скривени мотив који у очима друштва чини неморалним оне које покушавају да се изборе за бољи живот од оног који тренутно живе. У њиховом понашању има повода за такав суд, али суштински оне не прелазе границу честитости. Прага на неки начин критикује друштво, показује да није увек све онакво каквим се чини, да се не може о другима судити на основу површне слике и привида, али истовремено показује да друштво може да утиче на појединца и, ако није довољно снажан да му се супротстави, може да га одгурне на стазу за коју мисли да њоме треба да корача. Ово прво показује веома лепо кроз лик Виторија, који у првом чину помало подругљиво говори о девојкама, а касније се чак двоуми да једну од њих прати у Напуљ и буде јој подршка у певачкој каријери. Друго се види у одласку Нине и Селене, у њиховом бегу од живота који су имале, трагању за срећом, али и спремношћу да се можда и без љубави богато удају, јер то је оно што им је живот наметнуо. Ипак, писац овде не застаје, његово перо умочено у веристичко мастило мора да оголи оне две душе, Паолину и Дарија, којима је од почетка задирао у емоције. Лепо је то описао и Милутин Бојић:

Даријо је запросио Паулину. И сад настаје она права криза због чега „Девнице“ ваљају, и због чега би се за „Девнице“ могло, као оно за Шопенхауера, рећи да имају своју лаку и тешку страну. Паулина се боји тог брака [...] она осећа да га није достојна. Она је хтела још раније, много раније рећи свом љубљеном Дарију једну страшну тајну. [...] Даријо и она стоје у соби, мати је крај њих, а на собним вратима куца да уђе стари пријатељ породице Верчелини, да благослови будући брак [...] И тад Паулина осећа, да не може издржати. Она дрекне, не пушта Верчелина у кућу, јер – и завеса пада.

Открива се њена страшна тајна, њена бол, и тада када јој треба разумевања, Дарио јој нуди да му буде љубавница јер јој више не приличи да буде законита супруга. Она је скинула терет са душе и због своје искрености не заслужује да буде понижена, и то му говори, уздижући се кроз патњу у свом достојанству које је управо тог тренутка почела поново да гради.

Може се овој драми замерити много ситница, може се пребацити појединим недетаљисним местима, може се рећи да драма дохвата један велики проблем, а не решава га. Како да га реши? Једино решење је покушати да се у друштву не јављају такве породице, где отац умире рано, где мати остаје са ћеркама, где се нема новаца, где треба наћи зетове и где постоје тутори. А како да се то изведе? И зато ће рећи Прага, да је то комедија, комедија *sui generis* (Исто: 311).

Будући да су *Девнице* комад о којем има не само највише већ и најдетаљније написаних приказа, биће дат њихов избор, који истовремено пружа слику о томе где је била у свом развоју позоришна критика педест година након оснивања првог српског професионалног театра.

Анонимни рецензент „Београдских новина“, поред препричане радње поделио је са читаоцима утисак о самом делу и његовој изведби:

Једна прилично добра идеја, ма да не потпуно оригинална, изнета у комедији са недовољно обрађеним личностима и недовољно мотивисаним, често пута и необјашњеним радњама тих личности – то вам је тај комад. Гледалац није могао да има јасан суд о већини личности у њему. Таман вам се учини да сте дошли до извесног суда о којој личности, а она учини нешто што се апсолутно не

слаже са вашим закључком, односно са њом самом до тог момента. Али ту није кривица до вас. Кривица је до њих самих, односно до Марка Праге.

Осим тога, комад је без и једног детаља и без икаквог колорита. Изгледа као какав материјал, и то местимично рђав, за комад, који тек има да се створи.

Због свега тога ја и не замерам много глумцима што је комад игран рђаво. Изузимам, у неколико, г-ђу Паранос (1911: 2).

Слично су размишљали и остали рецензенти. Прилично строг био је Бранко Лазаревић, критичар „Српског књижевног гласника“:

[...] „Ово је једна смеша од мело-драматичног, да ми изгледа као да лутам по мраку“, каже Виторио за целу Паулинину историју. За комедију Марка Праге, ни ја не бих имао много што-шта да додам. У њој има нешто мелодрамске крви, нешто драмске, нешто комедиографске и нешто водвиљске: драмски грог једном речи. Оснивајући целу комедију на контрастима [...] Марко Прага није умео да нађе све ефекте који се из контраста могу извући. Ефеката има само у толико, у колико их пружа сам контраст као такав. Да их „пласира“ у ситуације, да их распореди и укрсти, или само доведе у везу, Марко Прага није умео. Ту је требало да дође један Француз да уреди градиво [...] (1911: 801).

Једнако оштар био је критичар „Политике“:

Писан ради сценског ефекта, површан и намештен, комад Марка Праге од глумаца не тражи велике студије. Он представља низ сцена и разговора. Пошто је карактеристика лица дата одмах, путем дескриптивним, глумац у „Девикама“ има само да сцену по сцену технички обрађује, носећи своју сумарну, површну карактеристику. За глумце, Марко Прага је благодаран писац (К. М. Л.¹⁶² 1911а: 3).

Попут Милутина Бојића, уметничких вредности у овом комаду пронашао је и позоришни извештач „Новог времена“:

[...] публика је била незадовољна овим комадом јер он јој не казује ништа одређено. А публика тражи да је све јасно и све одређено. Међутим, сам је комад

¹⁶² Могао би бити Коста М. Луковић, о којем је Боривоје Стојковић (1932) писао да је био даровит и интеллигентан критичар.

добар, и ако приказује једну „девицу“ и једног младића који у многоме одступају од нормале, од онога на што је свет навикао. Свет је навикао да се о тим „ситницама“ не води много рачуна, а када се од те „ситнице“ створи драма, њему то изгледа неподесно [...] (Јун. 1911: 2).

Ко је наступио у главним улогама у овом комаду, сазнаје се захваљујући управо цитираним критичарима, док мање остају нерасветљене јер им они нису поклонили пажњу. Главну улогу тумачила је

Марија Таборска (Паолина), остале сестре биле су Ана Паранос (Нина) и



Слика 6.18. Марија Таборска, МПУС

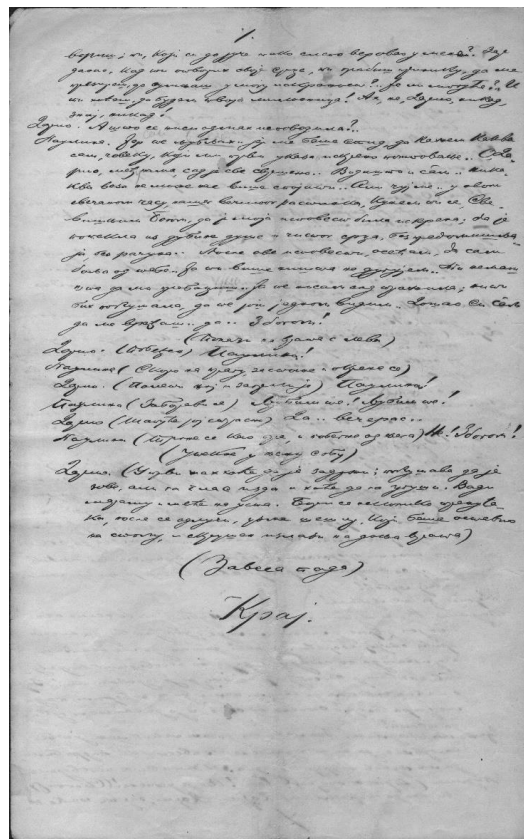
Видосава Михаиловић (Селена), а уз њих су се пред публиком нашли и Зорка Тодосић (Делфина), Богобој Руцовић (Виторио) и Миодраг Бековић (Дарио). Утисак који провејава из свих ових критика јесте да ниједна глумица није заблистала на позорници. Све су играле добро, али су им критичари дали понеки савет како да још уверљивије изнесу своје улоге. Богобој Руцовић био је скоро свима по мери, а Бојић је забележио да је „играо уметнички“ (1911: 312). Похвале су добила и преостала двојица глумаца, а да би комад оставио прави утисак на гледаоце, потребно је било да Таборска проникне у суштину Паолининог карактера, али у томе није до краја успела. Бојић сматра да је била превише сентиментална, Јун да је требало да прикаже мало јачи карактер, а К. М. Л.

да поведе рачуна да не буде тужна тамо где се очекује да је нервозна. Поред велике пажње коју јој је посветила критика и рекло би се исто толиког одсуства

публике, Прагина комедија, коју је режирао Милорад Гавриловић, имала је само једну репризу и то десет дана након премијере. Рукопис овог превода налази се у Архиву Народног позоришта и има четрдесет пет густо исписаних страна. Није познато када га је Хајим Давичо начинио, али би се можда смело претпоставити да је то било отприлике у време када се и нашао на репертоару јер ни у једном тексту који је био посвећен најавима претходних сезона, припремама новитета,

а који су консултовани за потребе овога рада, није био споменут. Остао је веран оригиналу, а оно што се примећује већ од прве стране јесу измене које је највероватније начинио драматург док је прегледао текст. Оне нису утицале на значење, већ су послужиле да се стилски „поправе“ поједине реплике – „по неком морању“ постало је „под морање“, „дивљачица“ је преиначена у „дивљакушу“, „у грлу има једно благо“ лепше звучи као „у грлу јој лежи благо“ итд.

Била је ово последња италијанска комедија која је имала премијеру пре Првог светског рата.



Слика 6.19. *Девацие*, последња страна рукописа, НП

6.9. Ђероламо Ровета поново пред београдском публиком

На крају сезоне у којој је први пут изведена *Крива*, писало се похвално о њој и о Маскањијевој опери, а готово сви остали комади означени су као неуспели избори управе. Међу њима биле су једна комедија Ђероламо Ровете и једна драма Роберта Брака. Први сусрет београдске публике са стваралаштвом Ђероламо Ровете био је у фебруару 1899, када су приказани *Неваљалци*. О комаду је писано

да је занимљив и да је Ровета зналачки обрадио тему неминовног пропадања људи са slabим моралом (Spectator¹⁶³ 1899). У *Дорини*, која је имала праизведбу 29. фебруара 1889, у миланском Позоришту „Манцони“, приказао је главну јунакињу кроз три животне фазе развијене у три чина. Дорина је с почетка пуна врлина, васпитачица је у кући богате породице, скромна, наивна, честита, заљубљена, али остаје без службе јер се у њу заљубљује млади и богати маркиз. Колико је чистоте било у свему томе и колико није намеравала да искористи доброту оних за које је радила види се у реплици:

[...] Дон Луиђи, преклињем да никад и не помислите да сам ја могла ма и зачети у души намеру, да каквом сплетком дођем на место које је веома узвишено нада мном и мојим приликама. Верујте ми да сам запрепашћена, изненађена. Била сам веома срећна, а сад ...¹⁶⁴ (Ровета: 27).

Ипак, она остаје без службе, одлази са мајком, али јој Николино, заљубљени маркиз довикује: „Не заборавите!... Сећајте ме се!“¹⁶⁵ (Исто: 38). И она која је у другом чину већ тужна и уморна девојка, сећа се, нада се своме спаситељу Николину, љубави која побеђује, која ће јој помоћи да се ишчупа из безилаза у који је гурају они који наводно желе да јој помогну. Она верује у доброту и осећајност, али када се тај доброћудни и наивни младић, какав је у првом чину, потруди да постане своја супротност, сурваће је својим хладним понашањем у живот какав није желела да води. Очајна и изгубљена у мучној реалности живота, спознаће своју судбину: „Нисам више слободна. Нисам више свој господар“ ... Ја сам ропкиња овог света, ропкиња и телом и душом! [...] Не остаје ми друго но да се продам или да скочим кроз прозор!“¹⁶⁶ (Исто: 67, 73). И то је крај оне Дорине каква је некада била. Из безизлаза, немоћи, повређеног срца

¹⁶³ Захваљујући Боровоју Стојковићу, сазнаје се да се иза овог псеудонима крило име Павла Маринковића, који је био зачетник импресионистичког догматизма, правца у позоришној критици који се развијао на јасно утемељеним „законима драматургије и позоришне естетике (1932: 73).

¹⁶⁴ “[...] Don Luigi, la supplico che nessuno possa mai supporre che io abbia avuto in animo di meditare un intrigo per raggiungere una posizione troppo al di sopra del mio stato. Creda, che io provo, oltre allo stupore, alla meraviglia, è un senso di sgomento. Io ero tanto felice, e adesso...” (Rovetta 1920: 154).

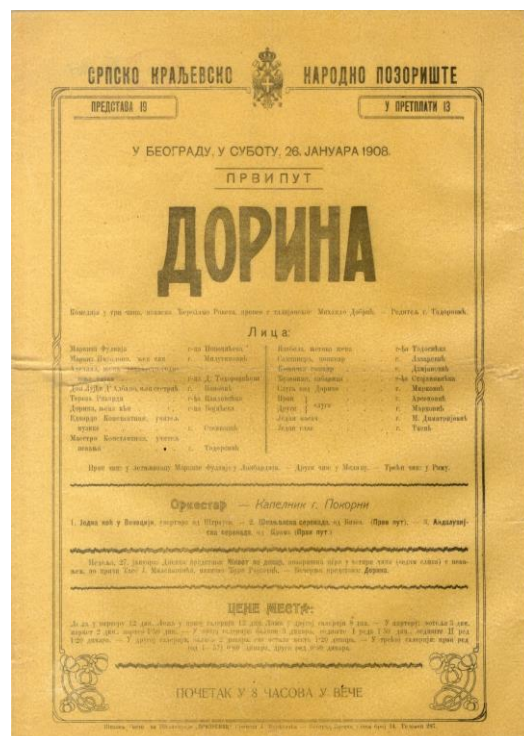
¹⁶⁵ “Signorina Dori! / Si ricordi! ... sempre!...” (Исто: 166, 167).

¹⁶⁶ “Qui? Restar qui?! Non sono più libera; non mi appartengo più... Sono schiava di questa gente, anima e corpo, corpo e anima! / [...] mi aiuti ad uscire da questa casa... non mi resta che vendermi o buttarmi dalla finestra” (Исто: 198, 204)!

и поноса на позорницу и животну и позоришну крочила је једна нова Дорина, у улози коју јој је наметнуо живот, у костиму који није прекрио само њено тело већ и њену душу. Сада када јој се поново нуди љубав за којом је чезнула, она је одбија свесна да суштински не припада њој већ тој новој, из очаја створеној Дорини. И када остане сама са својим мислима, уздахнуће: „Ах, Нене, ко је милио да ћеш ти бити мој тријумф, ти који ниси хтео онда ни да чујеш за мене, а сад, а сад кад сам...“¹⁶⁷ (Исто: 105). Пре спуштања завесе последње речи писац је наменио Дорини и њима сажео целу њену истину и судбину: „Не, драги мој! Дору нисте хтели; Дорину тако исто. Сад... морате сачекати док не будем маркиза!“¹⁶⁸ (Исто: 110).

Ђероламо Ровета определио се да покаже колико живот уме да буде неправедан, колико се у друштву богатих и користољубивих не може снаћи нити успети чиста душа из средњег друштвеног слоја. Приказао је и он као и многи други контрадикторност која се читава у одбацивању добротe, неискварености и поштења и дивљењу које оне преобраћене у своју супротност могу да изазову. Потрудио се да ослика што уверљивије тај ток животних промена, и колико год задржавао гледаочеву и читаочеву пажњу, остаје утисак да је те три слике можда требало мало боље да утка једну у другу, и још више завири у душу Дорине и Николина.

Колико су тема ове веристичке комедије и њена инсценација тог 26. јануара 1908. огрејали душу оних који су скровиште од хладноће потражили у гледалишту Народног позоришта, откриће



Слика 6.20. Премијера *Дорине*, МПУС

¹⁶⁷ “Ah, Nenè! Chi avrebbe detto che tu saresti stato il mio trionfo, tu che non hai saputo, che non hai voluto saperne di me allora, e adesso...” (Исто: 242).

¹⁶⁸ “No, mio caro! Dori non l’avete voluta; Dorina nemmeno; al caso... bisognerà aspettare quando sarò marchesa” (Исто: 247)!

сведочанства забележена у београдској штампи. Роветина *Дорина* била је једна од оних представа о којој се писало много, али се мало лепог у тим записима могло прочитати. Осам широм отворених очију проматрало је пажљиво све оно што се на позорници збивало. Незадовољни претходном италијанском премијером, Браковом драмом *Од зла горем* (*Sperduti nel buio*), надали су се да ће им ова понудити више, и неки су управо то и добили, док су други још суморнији напустили театар. Рецензент „Вечерњих новости“ није превише писао о самом комаду, али је врло јасно показао шта је о њему мислио:

Још једна неуспела премијера! Ово је у последње време већ обична ствар. Узмите само последње три премијере – преводе. Прво је дошла „Злочин и казна“, та несрећна прерада чувеног романа Достојевског, затим „Од зла горем“ једна рђава талијанска ствар и најпосле – заиста ишло се „од зла горем“, – дође Дорина.

Просто ће публика да изгуби веру у талијанске ствари и у опште на премијере. Синоћ је донекле то и опажено.

Приликом сваке премијере позориште је пуно, јер већи део наше публике просто сматра за дужност да дође на премијеру. Али овог вечера било је доста празнине у партеру и I галерији [...] (М. 1908: 3).

Мање незадовољан био је критичар „Малог журнала“, који је у кратким цртама изнео и ток радње:

Позоришна управа пружила нам је још један нов комад, који свакако ни у својој постојбини не ужива богзна какав глас. После оног рђавог талијанског комада „Од зла горем“ дошао је и други, опет талијански комад „Дорина“ збиља мало бољи, али не и добар. То је једна проста и лака комедија, без икаквих дубљих опажања и карактерисаних личности, комедија, која нас подсећа на мноштво лаких и безначајних француских комедија (Аноним 1908а: 3).

Ова премијера послужила је критичару „Београдских новина“ да промишља о репертоару који је бирала Управа Народног позоришта и о томе шта је био задатак критике, али се јасно види став који је био инспирисан трима драмским и једном оперском премијером уметника из Италије. Први пут за непуних педесет година италијански аутори били су повод да се напише како критика „не може бити равнодушна, када се протежирањем једне драмске

књижевности, и то са делима, која немају велику вредност, запостављају друге књижевности“ (Ignotus 1908: 3). До тада су такве замерке ишле углавном на рачун француских писаца, а овај критичар сматрао је да недостаје словенског репертоара и да артистичка управа нема одређеног плана када је реч о избору дела из страних књижевности. Из ових речи јасно се може закључити са коликим је незадовољством напустио позоришну салу после *Доринине* премијере.

У гледалишту је те вечери био и рецензент „Дела“, а о самој комедији није писао много. Нагласио је да обрађује веома познату тему, да „није без вредности“ и да је „од публике доста добро пропраћен“ (Аноним 1908б: 126). Оно о чему је сматрао да треба говорити, била је сама инсценација. Захваљујући овим текстовима, али и плакату који се налази у Музеју позоришне уметности Србије, сазнаје се и глумачка подела. Насловну улогу тумачила је Александра Бојић, у Николинов лик успео је да проникне Добрица Милутиновић, а са њима су се у ову позоришну игру упустили и Емилија Поповић (Маркиза Фулвија), Сава Тодоровић (Маестро Костантини), Зорка Тодосић (Изабела), Лука Поповић (Дон Лујиђи д'Албано) којем је у току припрема улогу препустио Милорад Гавриловић. Остали учесници нажалост нису познати. Сви они су поменути по доброј игри, осим Поповића о којем се могло прочитати и да је његово тумачење Дон Лујиђија било „доста рђаво“ (Исто). С посебном пажњом писало се о Добрици Милутиновићу, за којег је, како каже критичар „Вечерњих новости“, до ове представе важило уверење да не „може бити исто онако добар у салону са моноклом на оку, као и у каквој средње-вековној дворани, с мачем о бедрима“, али да је упарво улогом Николина демантовао такве тврдње и доказао да има довољно глумачког умећа и за модерне и за класичне комаде (М. 1908: 3). Његов став о добром разумевању улоге коју је тумачио, делио је рецензент „Дела“, али је ипак нагласио да се овом глумцу „може увек замерити да нема ни мало салонско кретање“ (Аноним 1908б: 126). У „Малом журналу“ писало је да су он и Бојићева били добри партнери и да је она кроз три чина Роветине комедије показала изузетан таленат (Аноним 1908а: 3). О осталим учесницима новине нису писале, а међу њима били су Персида Павловић (Тереза), Милан Станковић (Едоардо Константини) и многи други чланови ансамбла који су наступили у епизодним улогама и чија се имена могу прочитати на приказаном плакату.

гледалаца јер је одлучио да се завеса спусти у трентку када Дорина уплакана одлази, гледајући у Николина, а он је моли да га не заборави. У оригиналу, после ових реплика и дидаскалија следе још две Николинове и две Маркизине, где она наглашава колико је Доринин одлазак паметан за обоје. Сличних преводиочевих измена у наставку текста нема.

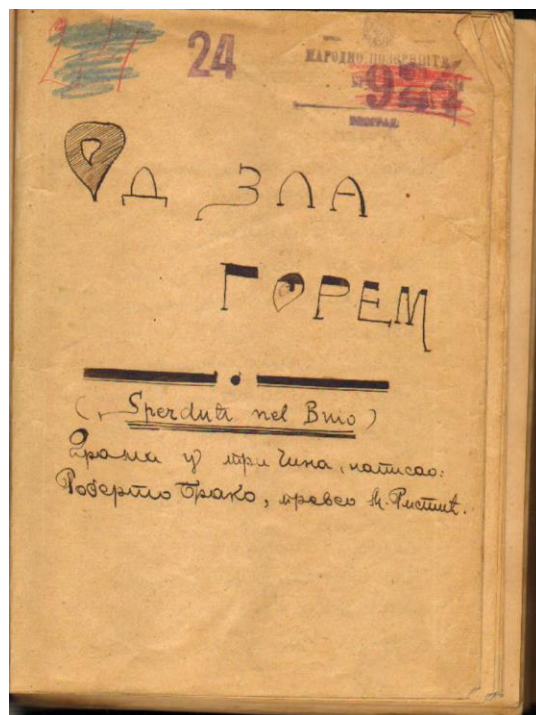
Када је реч о комедијама, на репертоару Народног позоришта до почетка Првог светског рата нашле су се само још поменуте Прагине *Девице*, али то није било све што је са италијанских позорница стигло пред београдску публику. Од почетка века било је још седам драмских премијера и чак четири оперске. У Српском народном позоришту већина ових комада никада није изведена.

6.10. Разноликост италијанског репертоара

Прва београдска премијера једног италијанског дела у двадесетом веку била је *Трка за уживањем (La corsa al piacere)* Енрика Бутија. Михаило Добрић превео је ову драму, режију је потписао Сава Тодоривић, а премијера, коју су најавиле и „Српске новине“, била је 18. маја 1902. О овој изведби нема сачуваних критика, као ни о репризама 19. маја и 27. августа исте године и 13. маја 1903, али се зато поводом њене обнове 1909, писало да је реч о веома лепој драми (Аноним 1909г). Добрић није био једини којег је привукло стваралаштво овог писца. Три године касније, Луцифера, драму писану несумњиво „у часовима озбиљног размишљања, у часовима сумње, наде, очајања и узбурканих страсти, када у решавању животних, материјалистичких и духовних питања не можемо да с поузданошћу донесемо дефинитивну оцену“, превео је зналачки и на начин „достојан доброг писца“ Богобој Руцовић (Илић 1905: 131–132, 135). Овај савременик вериста, који је у средиште својих дела постављао духовне дилеме и питања, донео је у односу на остале италијанске писце нешто ново, а што је још значајније, успео је да заокупи пажњу гледалаца. Београдски критичари су, управо поводом премијере 29. септембра 1905, истицали да *Луцифер* обузима

„силином мисли“ и да се тиме у други план стављају „естетски недостаци“ (Rol.¹⁶⁹ 1905а: 2). Имао је четири репризе, а током последње, која је била 9. фебруара 1906, избиле су демонстрације против позоришне управе.

Шест месеци пре *Луцифера* на српску позорницу стигао је први пут Феличе Кавалоти. Његовог *Јадног Пјера* режирао је Руцовић, а превод је начинио Миодраг Ристић. У истој недељи када су се пред публиком нашли и Шекспир и Дима Син, када је свако могао да изабере нешто по сопственом укусу, рецензент „Одјека“ признао је да „не по књижевним, већ по личним симпатијама“ највише воли *Пјера*, иако је сентимнталан и иако има и неких сцена које су помало досадне (Rol. 1905б: 3). Критичар „Правде“, вероватно другачијег сензибилитета и укуса, сматрао је да је овај комад „разбијен и несклопљен [...] са мотивацијом која је оскудна и с т. зв. тезом која је невешто рађена (Б. 1905: 2). Сличне импресије је и позоришни хроничар „Политике“ поделио са читаоцима. Нагласио је да „ако се у позориште не дође са великим очекивањима, онда ова драма може да се поднесе и може да занима“, али је забележио и да је публика била прилично суздржана, те да је превод био „доста неспретан, нејасан, са тешким реченичним конструкцијама (Аноним 1905г: 3). Без обзира на углавном негативне оцене, овај комад, после прве изведбе која је била 31. марта 1905, приказан је и два дана касније, а трећи и уједно последњи пут 9. октобра исте године. Кавалоти, баш као ни Бути, није имао премијеру и Српском народном позоришту.



Слика 6.23. *Од зла горем*, насловна страна рукописа, НП

¹⁶⁹ Био је то Миодраг Ристић. Боривоје Стојковић о њему пише као о добром критичару који је највише пажње посвећивао инсценацијама и глумцима, а ако се томе дода да је био и преводилац позоришних дела, заљубљеник у театар и изузетно образован, закључује се да је и писању текстова приступао озбиљно и да су они били зналачки написани.

Исти преводилац приредио је још једно дело за београдску позорницу. Била је то драма *Од зла горем* Роберта Брака, која је приказана 22. децембра 1907. пред пуним гледалиштем. Колико је преводилац био похваљен што је за српску читалачку публику превео Макијавелијевог *Владаоца (Il Principe)*,

толико се несрећним рецензенту „Београдских новина“ чинио избор овог комада (Аноним 1907в). О њему постоји доста критика, а све се оне могу сажети у Угричићевој прилично строгој, па и неумесној реченици: „Шта би Браку, да напише бруку!“ (У. 1907б: 39). До краја проучаваног периода, још једну његову драму превео је Миодраг Ристић. Реч је о *Дон Пјетру Карузу (Don Pietro Caruso)* чија је премијера била 7. маја 1914, а која је нарочито остала запамћена јер је Пера Добриновић, који је годину дана раније прешао из Новог Сада у Народно позориште, тумачио главну улогу. Роберто Брако нашао се на војвођанској позоришној сцени тек после Првог светског рата, са истим овим комадом, али су са његовим приповедачким стваралаштвом били упознати читаоци новосадске „Заставе“ која је објавила чак пет његових прича, док је у „Бранику“ штампана једна.

Поред *Алилује* Марка Праге о којој је било речи, током првих четрнаест година двадесетог века била је у Београду још једна италијанска премијера 22. фебруара 1911. У преводу Богобоја Руцковића и режији Илије Станојевића, одигран је *Пир поруге (La cena delle beffe)* Сема Бенелија. О њему је писао критичар „Политике“, који је сматрао да је ово дело „складна поема једног времена [...] уметнички недовршен и драмски недовољно развијен позоришни комад“ у којем се назиру утицаји Шекспира и Сардуа (К. М. Ј. 1911б: 3). Имао је до средине априла исте године још пет реприза. Као ни већина осталих дела, тако се ни *Пир поруге* није нашао на репертоару Српског народног позоришта, али јесте Вергина *Кавалерија рустикана*, први пут 14. фебруара 1904, када је приказана пред сомборском публиком и када је Драга Спасић, која је тумачила улогу Лоле, певала и арију из истоимене Маскањијеве опере.



Поменута опера стигла је пред београдску публику 23. новембра 1906, а на репертоару Српског народног позоришта први пут се нашла 27. априла 1910.

приликом гостовања у Сомбору. Велики корак за оба ансамбла био је прелазак са комада са певањем на оперете и потом опере. Најзахтевније за извођење, међу омиљеним код публике, оперске представе дочекане су са великим усхићењем. Београдска штампа писала је да се за ову премијеру припремају нове декорације, шију костими, што је значило да се изузетно озбиљно и предано приступило овом задатку, тим пре што управник и његови сарадници нису желели да искористе костиме из драмске представе (Аноним1906). Прва написана критика о изведби новосадског ансамбла датира из 1912, а она је обилувала похвалама на рачун певачког умећа Султана Савић Цијукове, Лепосаве Јовановић, Жарка Савића, тадашњег управника, и Драгомира Кранчевића.

После Маскањија, ред је дошао и на *Пајаце* Руђера Леонкавала. Војвођанска премијера била је 16. новембра 1912. у Великој Кикинди, али о њој нема сачуваних критика. На београдској позорници приказани су четири године раније, али се члановима ансамбла Народног позоришта прикључио као гост Ернесто Камарот из загребачког театра. О певачким способностима Драге Спасић, некадашње чланице СНП-а, и Светислава Динуловића критика је имала подељено мишљење. Када је 24. априла 1913. премијерно изведен *Трубадур* Ђузепе Вердија, критика је означила овај датум као веома важан и истакла да се „после ове представе може сматрати да је музичко питање у Нар. Позоришту у принципу решено т. ј. музика ће у већој размери ући у стални репертоар“ (Es 1913: 1). Овај датум се означава и као дан оснивања Оперe Народног позоришта. Ипак, до почетка рата била је само још једна премијера, а оно што је важно нагласити јесте да је Управа тежила да унесе разноврсност у оперски репертоар, те је тако приказала *Тоску* Ђакома Пучинија. Да би уживали у овим двама представама, новосадски гледаоци морали су да сачекају још седам година.

6.11. Поглед уназад

Када се из репертоара Српског народног позоришта и Народног позоришта издвоји присуство италијанских аутора, и даље се, баш као и у претходном веку, запажају велике разлике. Наспрам тринаест драмских и четири оперске премијере колико је било у Београду за четрнаест година, делује готово незнатно број од

четири драме и две опере које је имала прилике да погледа војвођанска публика. Разнородност и писаца и дела пружила је прилику београдским гледаоцима да се упознају са савременим драмским стваралштвом у Италији, да се сусретну и са једном од најбољих комедија Карла Голдонија, али и да заволе оперу таман онолико колико је било потребно да је жељно ишчекују после 1918. И док су неки појединци, попут критичара „Београдских новина“ који је користио псеудоним Ignotus (1908), мислили да је Управа претерала са италијанским премијерама, с друге стране, управа СНП-а, али и гледаоци у војвођанским варошима, као да су тек после Маскањијеве опере и Прагине драме постали свесни колико је неправедно био запостављен драмски репертоар који је долазио из колевке ренесансе. Да ово није само обично промишљање већ закључивање на темељу чињеница, показале и неупоредиво већи број премијера у међуратном периоду. Ипак, тада ће се оба ансамбла опредељивати за неке нове ауторе, јер многа од ових „старих“ дела неће пристајати идејама око којих су се окупљали они који су се старали за њихов уметнички развој.

Оно што је умногоме утицало на живот и рад Српског народног позоришта и Народног позоришта биле су финансијске, друштвене и историјске околности. Честе теме у новинским текстовима биле су кризе које су и у уметничком и у економском смислу остављале последице на ова два српска мезимчета, која нису посустајала ни у тешким временима. Ипак, када су наступила она најтежа, завесе су спуштене и у Новом Саду и у Београду. Четири године касније када је склопљен мир, ова два театра наставила су да граде свој уметнички пут у истој држави, да одолевају новим недаћама, да се носе са новим изазовима и да живе и даље као стубови културе у својим крајевима.

7. Закључак

Позоришни живот у Срба почео је много раније него што су Српско народно позориште у Новом Саду и Народна позоришта у Београду окупили глумце, посрбљиваче, преводиоце, капелнике, шапаче и подигли завесе на својим позорницама. Оснивањем ових двају ансамбала, отпочео је нов пут у историји српског театарског живота којим ће с годинама почети да корачају и многи други позоришни радници, попут драматурга, инспиратора, хориста, певача, и напослетку сценографа и костимографа. Велики борци, ентузијастички и заљубљеници у уметност сабрали су се у највећим српским градовима. Иако окренути будућности, неговали су и традицију, борили се за очување језика, националног идентитета и културе. Да су то истински биле њихове идеје водиле, показују путовања новосадског ансамбла у најмање вароши Војводине како би се и они који можда нису учили школе културно освешћивали и истовремено уживали у магији сценског извођења. Колико је радости ширио на својим гостовањима, види се у томе што је прозван Мезимчетом. Од најранијих дана међу омиљеним представама издвојиле су се драме са темом из националне историје и шаливе игре – лакрдије, фарсе и праве комедије, које су често биле обогаћене музиком и певањем. Сличним стопама, с времена на време, корачао је и београдски ансамбл, у чијем су оснивању значајну улогу одиграли Јован Ђорђевић и велики број новосадских глумаца.

Будући да је Голдонијева комедија отворила преводилачку делатност у Срба и да су се у Београду почетком четрдесетих година деветнаестог века на позорници Театра на Ђумруку приказала три његова дела, а уз то је и Никола Ђурковић наставио традицију посрбљивања коју је отпочео Емануил Јанковић, а следио Јоаким Вујић, те је и он приређивао комаде са италијанског језика, јавиле су се смернице које су указивале да би ова комедиографија могла да остави значајног трага и на уметничком путу СНП-а и НП-а. Увид у литературу посвећену историји српског театра показао је да је њено присуство на српским сценама до сада недовољно проучено, што је представљало додатни подстрек да јој се посвети пажња. Стога се приступило истраживачком задатку који је требало претходно изнети тезу или да потврди или да оповргне.

Посматрајући прве године рада Српског народног позоришта, наслућивало се да би за њу могла да се добије потврда, с обзиром да су посрбе комичних дела – *Опклада* Чезара дела Валеа и *У лажи је плитко дно* Карла Голдонија – још 1862. уврштене у репертоар. Извођене су на бројним гостовањима, репризиране преко двадесет пута, а имала је прилике да их види и београдска публика. Почетком седамдесетих година доспеле су на позорницу и неке шаљиве игре непознатих аутора, а потом је уследила и прва преведена комедија, која је претходно приказана пред београдском публиком. *Сеоска школа* Рикарда ди Кастелвекја, окарактерисана је као драма јер није одговарала обрасцима лакрдија, фарси, водвиља и комедија карактера, нарави и интрига. Она је друштвена комедија која је као врста на неки начин била и новина за српску публику. Били су ово нови путокази који су и даље наговештавали могућност честих сусрета писаца из колевке комедије дел арте и војвођанских гледалаца. А онда се нешто догодило, и њихова дела престала су до почетка наредног столећа да се изводе. Једина италијанска представа, уједно најкритикованоја и најизвођенија, која је ипак нашла пут до позорнице, била је прекомпонована Доницетијева *Марија, кћи пуковније*.

Истовремено је стасавао београдски ансамбл. Будући да га је предводио онај који се седам година бринуо и о раду СНП-а, могло се наслутити да ће и избор представа бити сличан. На позорницу је доспео Голдони, али су уз поменути комад стигле и посрбљене *Радознале госпе* и најавиле да ће се наредних деценија, ипак, продубљивати разлике у осмишљавању репертоара. Посрбе су се у Београду све ређе изводиле, а од пет колико их је било у Новом Саду, београдски управници определили су се само још за Трифковићеву прераду *Ни бригеша*. До почетка последње деценије деветнаестог века стигли су и представници италијанског грађанског театра. Гледаоци су упознали Алесандра Њањатија, писца фарси који није био славан ни у својој земљи, комедије са тезом које су изашле из пера Паола Ферарија, историјске комедије у стиховима Пјетра Косе, које су их на премијерама оставиле у чуду, разоткривши им да се поред мале протканости комиком ипак завршавају трагично, друштвену комедију Кастелвекјовог сина. И онда када је деловало да се преводиоци не опредељују више за шаљиве комедије, крајем столећа управо су две такве имале премијеру –

Паоло Ђакомети и Карло Голдони стигли су на позорницу Народног позоришта, а друштво им је правио и представник дијалекталног театра, Ђачинто Галина. Још једна битна разлика уочена је између ова два театра – после Голдонијевих посрба, у Београд је стигло и његово прво преведено дело које ће до приказивања на војвођанским сценама морати да сачека четири деценије. Уз све њих, наравно, нашла се и *Марија, кћи пуковније*.

Шароликост репертоара пружила је београдској публици могућност да зарони у најразличитије душе италијанског комичног театра, да се сусретне са неким другачијим облицима овога жанра и да у таквој разноликости пронађе барем нешто што ће радо гледати. Истраживање је показало да су се најдуже изводили *Сеоска школа, Самоубиство, Нерон* и *Тако ти је то у свету, дете моје*, што, површно гледано, сугерише да су комедије са темом из друштвеног живота биле омиљене, међутим, то баш и није било тако. И ту се долази до оног битног показатеља, а њега чине укуси публике, критике и управе, који су се често разликовали. Гледаоци су најрадије одлазили у театар када су од страних дела на репертоару биле сентименталне драме и лакрдије, критика је веровала да оне кваре укус, а управа је била приморана да прави баланс у избору. С једне стране, ансамбли нису желели да одустану од своје просветне мисије, а с друге стране, морали су да праве уступке како би приволели суграђане да долазе у театар јер су, поред помоћи добротвора, живели и од продатих карата. Омиљени су били и комади с певањем што потврђује веома велики број реприза Доницетијеве опере пресвучене у српско рухо који је истовремено чини најизвођенијим италијанским делом у оба ансамбла. Њене честе репризе, праћене веома жустрим рецензентским осудама, још су један показатељ да су ансамбли морали да подилазе укусу гледалаца, али су уједно и најава да ће с временом оперетске, а доста касније и оперске представе, бити међу најдражим публици.

И у таквом уметничком и истовремено практичном жонглирању са најразличитијим представама и писцима, понекад се губио добар укус, слабио је квалитет, чему је допринело и учестало приказивање нових комада које глумци у Народном позоришту нису имали времена да науче. Добијали су због тога негативне критике, понекад су деловали и као група аматера, а не правих уметника, али су ипак успели из свега тога да се издигну јер је било оних сјајних

појединаца који су постајали носиоци репертоара. Важан тренутак био је и долазак управника Шапчанина и драматурга Глишића, који су донели театру доста нових и добрих идеја. За све то време, војвођанско Мезимче било је и даље попут правог номадског позоришта, борило се за свој опстанак, трудило се да удовољи гледаоцима, да не изневери идеје на којима су почивали његови уметнички темељи, да оствари мисије око којих су се сабрали Јован Ђорђевић, Стефан Брановачки, Светозар Милетић, Јован Јовановић Змај и многи други културни посленици, када су се изборили за оснивање сталне дружине, али је ипак бивало и критиковано.

Почетак новог столећа почео је на сличан начин. Рецензенти су умели да буду веома строги, њихови текстови неретко су били непријатни, а у свим тим оштрим речима заправо се крила тежња да разбуди и мотивишу глумце, управнике и драматурге. Ређале су се негативне критике, али су ансамбли одолевали свим притисцима и грабили храбрим, некада и уморним, а некада ентузијазмом испуњеним корацима ка правом уметничком путу, са ког су накратко скренули, али су кроз неколико година ипак успели да му се врате. Када је реч о присуству италијанског комичног театра, није се много тога променило. У Новом Саду приказане су до почетка рата само Ђакометијева и Галинина комедија, а Народно позориште поред реприза, понудило је и неке нове писце, представнике веристичке комедије. По две премијере имали су Ђузепе Ђакоза и Марко Прага, једну Ђероламо Ровета, а међу њима нашло се места и за Голдонијеву *Мирандолину*. Колико је публика имала понекад чудан укус, показује то да је за прву изведбу једне од најбољих Голдонијевих комедија остао велики број непродатих улазница. Требало би напоменути и то да је у Народном позоришту било и знатно више драмских премијера и да је разноврсност репертоара, који су чинили Ђовани Верга, Роберто Брако, Енрико Бути, Феличе Кавалоти и Сем Бенели, показала да је било доста преводаца и да су се поред готово десетоструко веће заступљености француских писаца, и италијански изборили за место на позорници. Ипак, нису се ни сва преведена дела нашла пред публиком, што показује и биографија једног од најбољих глумаца на прелазу између два столећа, али и најплоднијег преводиоца са италијанског језика,

Богобоја Руцовића. Неколико комада које је приредио за театар никада нису одиграни.

Прикупљена сведочанстава из дневне штампе, али и из неких других докумената и промишљања на која су упућивали, водили су и ка спознавању разлога због којих је тако велика разлика постојала у избору италијанских писаца између ова два ансамбла. Због временске дистанце и природе истраживања, тешко је са сигурношћу рећи да су они у потпуности утврђени, али је пронађено неколико путоказа који су водили ка различитим и веома уверљивим узроцима. Први је извирао из чињенице да је београдски ансамбл играо готово увек пред истом публиком, те је и имао већу потребу за учесталијим премијерама. Новосађани су често репризирали јер су путовали по Бачкој, Барањи, Банату и Срему, али су им почетком двадесетог века због таквих избора поједине вароши понекад и затварале врата.

Други разлог могао би бити и долазак Богобоја Руцовића у Народно позориште који је превео десетак дела, неке од њих је и режирао, у појединима је играо, а уз њега су за исти ансамбл преводили и Михаило Добрић, Миодраг Ристић, Милан Димовић, Симо Матавуљ, Душан Синобад и неки други. С обзиром да је од почетка рада СНП-а и НП- постојала сарадња међу њима, те да су Руцовићев превод Галинине комедије и Добрићев Ђакометијеве доспели на позорницу новосадског ансамбла, закључује се да су остали били доступни, али да их управници из неког разлога нису бирали. Покушао је то да објасни Јован Грчић, али је тврдио да италијанска књижевност није била привлачна преводиоцима, те тиме његово образложење губи на уверљивости.

Трећи разлог могао би се пронаћи у гостовањима великана италијанског глумишта који су публику одушевљавали, а рецензенте инспирисали да пишу најлепше позоришне критике. Ернесто Роси, Густаво Салвини, Ермете Новели и Италија Виталијани пружали су београдској публици уметничке чаролије о којима се и годинама касније причало, и у штампи писало живо и надахнуто, што је само потврђивало колики су траг они оставили у душама оних који су имали част да их гледају на позорници. Били су то посебни и ретки тренуци када се у београдском театру на драмским представама тражила улазница више. Када је Новели 1905. извео Прагину *Алилују*, запитао се један рецензент зашто се одлучио да

непознатим делом свога сународника отпочне гостовање и веровао је да би било боље да се определио за неког чувеног писца. Глумац можда није ни претпоставио колико ће се битном показати његова одлука, будући да је две године касније прва Прагина комедија имала премијеру, да је друга стигла 1911, а да је београдски ансамбл, услед добре сарадње са загребачким, преузео од њега 1908. управо превод *Алилује*. Ово је уједно и прави показатељ како се могла наћи инспирација за креирање репертоара.

Колики су утицај на управу и публику имали критичари, није лако закључити. Позоришна рецензија стасавала је заједно са театром, савесно је извештавала о већини представа, похваљивала је, бодрила, али је по потреби и кудила. Од кратких записа и ретких дужих промишљања о инсценацијама шездесетих и седамдесетих година деветнаестог века, долазило се с временом до зналачки написаних критика, посебно у књижевним часописима, али од краја столећа и у појединим дневним листовима. И када се они који су више подсећали на обичне гледаоце – извештаче оставе по страни, истичу се Милан Грол, Јован Грчић, Јован Храниловић, Јефта Угрочић, Лазар Марковић Мргуд, Милан Предић, Павле Поповић, Драгомир Јанковић и многи други, у чијим су се текстовима преплитали стручност, занос и љубав према театру. Међу рецензентима јављају се и неки од преводилаца са италијанског језика, чији су текстови најчешће били литерарни и у којима се видело добро познавање драмске књижевности. Такви су били Стојан Новаковић, Хајим Давичо и Миодраг Ристић. Сви они пружили су прегршт сведочанстава на којима се умногоме заснивало и писање овога рада.

Преглед италијанске комедије пружио је и нека друга сазнања. Једно од најдрагоценијих представља проналазак неколицине првих превода сачуваних у рукопису. Они се углавном налазе у Архиву Народног позоришта, а поред представљених комедија и Бракове драме *Од зла горем*, у њиховој збирци постоје и неки други драмски текстови. Њиховим листањем и ишчитавањем откривају се и неке нове особености времена у којем су настајали. Поред тога што пружају слику о начину на који се преводило, језику, осећају преводилаца за сценски говор, они неретко приказују и како су драматурзи прегледали, бирали и поправљали текстове за извођење, будући да већина њих обилује стилским

корекцијама. Сва ова сазнања заправо отварају могући пут за нека нова истраживања која би се управо усмерила на ове текстове, али и на шири и детаљнији преглед свеукупног италијанског репертоара на позорници Народног позоришта. Неколико рукописа чува се и у Библиотеци СНП-а, док се једини примерак Голдонијеве комедије *У лажу је плитко дно* налази у Рукописном одељењу Матице српске. У Музеју позоришне уметности Србије и Матици српској пронађено је и прво штампано издање Фераријевог *Самоубиства* у преводу Данила Живаљевића.

Поред свега овог, истраживање је показало да су и поједини београдски глумци управо у италијанским комадима остварили неке од својих најбољих улога. Милораду Гавриловићу публика је на интерпретацији Нерона честитала, Софија Цоца Ђорђевић, за коју је и била преведена Галинина комедија, освојила је Београђане улогом девојчице Маријете, блиставих рола имали су и Богобој Руцковић и Зорка Тодосић. У Новом Саду истакли су се још шездесетих година деветнаестог века Алекса Савић и Димитрије Ружић у Голдонијевој посрби, као и Пера Добриновић нешто касније у *Сеоској школи*.

Када се сагледају прве деценије рада Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду, прво шта се уочава јесте са коликом су их радошћу дочекали сународници, али и колико су, поред свих успона и падова, одолевали изазовима и успели да се очувају као прави представници културног живота у срединама у којима су настали. Ослушкивали су публику, будним оком читали критику, слушали савете и предлоге својих уметника и трудили се да пруже оно најбоље од себе. Изазови се били велики, као и новчане неприлике, историјске прилике такође су оставиле трага на њиховом уметничком путу, али су се на њима нашли и италијански драмски писци и пре свега комедиографи. Било је и оних, попут Д'Анунција, Бертолација, Берсеција, који нису имали премијеру, али је из овог истраживања произашао закључак да је београдски ансамбл пружио разноводан комедиографски репертоар, који је некада више, а некада мање привлачио гледаоце, али је оставио значајног трага у уметничком развоју овог театра. Новосадски ансамбл је у њему до почетка Првог светског рата оскудевао, али су, ипак, оне приказане комедије, превасходно посрбе, одигрле важну улогу у образовању укуса војвођанске публике. Када је главна друштвена позорница

постала поприште ратних дешавања, ови ансамбли спустили су завесе, али су се по успоставњу мира поново сабрали око истих уметничких циљева, наставили су да одолевају новим недаћама, да се диче великим успесима међу којима има и оних остварених на премијерама и репризама комедија италијанских аутора, и што је посебно важно, да трају до данашњих дана.

8. Литература:

- а. (1874). *Сеоска школа*, „Позориште“, бр.13: 51.
- Аноним (1862а). *Србско народно позориште*, „Даница“, бр. 19: 315.
- Аноним (1862б). *Представљања Српског народног позоришта*, „Јавор“, бр. 20: 160.
- Аноним (1862в). *Представљања Српског народног позоришта*, „Јавор“, бр. 27: 216.
- Аноним (1862г). *Србско народно позориште*, „Даница“, бр. 21: 348.
- Аноним (1862д). *Представљања Српског народног позоришта*, „Јавор“, бр. 22: 176.
- Аноним (1863а). *Србско народно позориште*, „Даница“, бр. 19: 301.
- Аноним (1863б). *Србско народно позориште*, „Даница“, бр. 28: 445.
- Аноним (1863в). *Србско народно позориште*, „Даница“, бр. 1: 15.
- Аноним (1864). *Србско народно позориште*, „Даница“, бр. 5: 78.
- Аноним (1865а). *Србско народно позориште*, „Матица“, бр. 3: 68.
- Аноним (1865б). *Позориште*, „Виџа“, бр. 2: 24.
- Аноним (1865в). *Позориште*, „Виџа“, бр. 3: 39.
- Аноним (1866а). *Србско народно позориште*, „Матица“, бр. 17: 405–407.
- Аноним (1866б). *Србско народно позориште*, „Матица“, бр. 25: 595–600.
- Аноним (1866в). *Србско народно позориште*, „Матица“, бр. 27: 642–643.
- Аноним (1868а). *Србско народно позориште*, „Матица“, бр. 21: 502–503.
- Аноним (1868б). *Србско народно позориште*, „Матица“, бр. 33: 789–790.
- Аноним (1870а). *Народно позориште*, „Видов-дан“, бр. 14: 2.
- Аноним (1870б). *Из позоришта*, „Јединство“, бр. 14: 6.
- Аноним (1870в). *Народно позориште*, „Јединство“, бр. 6: 24.
- Аноним (1870г). *Народно позориште*, „Видов-дан“, бр. 5: 2.
- Аноним (1870д). *Народно позориште*, „Видов-дан“, бр. 33: 2.
- Аноним (1870ђ). *Народно позориште*, „Видов-дан“, бр. 47: 2.
- Аноним (1870е). *Народно позориште*, „Видов-дан“, бр. 256: 2.
- Аноним (1875). *Народно позориште у Београду 1874 године*. „Отаџбина“, књ. 1: 317–329.

- Аноним (1882). *Народно позориште*, „Видело“, бр. 122: 3.
- Аноним (1883). *Листићи из позоришта*, „Видело“, бр. 63: 2–4.
- Аноним (1886а). *Народно позориште*, „Видело“, бр. 224: 4.
- Аноним (1886б). *Народно позориште*, „Српске новине“, бр. 54: 215.
- Аноним (1886в). *Народно позориште*, „Српске новине“, бр. 77: 315.
- Аноним (1886г). *Позоришни преглед*, „Гусле“, бр. 7: 12–14.
- Аноним (1887). *Поглед на репертоар Кр. народног позоришта у Београду*, „Позориште“, бр. 18: 89–90.
- Аноним (1888). *Позориште и уметност*, „Стражилово“, бр. 2: 31–32.
- Аноним (1891). *Изабела Орсенијева*, „Преодница“, бр. 4: 63–64.
- Аноним (1894). *Стање нар. позоришта*, „Мали журнал“, бр. 100: 1–2.
- Аноним (1895). *Ернесто Роси*, „Позориште“, бр. 25: 97–98.
- Аноним (1896). *Народно позориште*, „Мали журнал“, бр. 69: 1.
- Аноним (1899). *Позоришне прилике по свету*, „Позориште“, бр. 2: 9–10.
- Аноним (1899). *Књижевност и уметност*, „Српске новине“, бр. 216: 2.
- Аноним (1900а). *Из Народног Позоришта*, „Народне новине“, бр. 27: 2.
- Аноним (1900б). *Сеоска Школа*, „Народне новине“, бр. 56: 1–2.
- Аноним (1900в). *Српско народно позориште*, „Застава“, бр. 60: б.н.
- Аноним (1902). *Пред крај сезоне*, „Београдске новине“, бр. 165: 3.
- Аноним (1903а). *Српско Народно Позориште*, „Застава“, бр. 192: 1–2.
- Аноним (1903б). *Српско Народно Позориште III*, „Застава“, бр. 261: 1.
- Аноним (1903в). *Наше народно позориште*, „Застава“, бр. 251: 1.
- Аноним (1903г). *Позориште*, „Београдске новости“, бр. 72: 3.
- Аноним (1904а). *Позоришна скупштина*, „Застава“, вечерња, бр. 287: б.н.
- Аноним (1904б). *Сасвим празно*, „Политика“, бр. 152: 3.
- Аноним (1904в). *Мирандолина*, „Политика“, бр. 160: 3.
- Аноним (1904г). *Трупа Италије Виталиани*, „Београдске новине“, бр. 131: 130.
- Аноним (1904д). *Виталијани као Дениза*, „Политика“, бр. 128: 2.
- Аноним (1904ђ). *Засута цвећем*, „Политика“, бр. 131: 2.
- Аноним (1904е). *Концерт Елвире Ревере*, „Браник“, бр. 235: б.н.
- Аноним (1904ж). *Из позоришта*, „Политика“, бр. 122: 3.
- Аноним (1905а). *Народно позориште*, „Београдске новине“, бр. 263: 3.

- Аноним (1905б). *Ермете Новели*, „Позориште“, бр. 34: 215–218.
- Аноним (1905в). *Наше Народно позориште*, „Застава“, југарња, бр. 171: 1.
- Аноним (1905г). *Јадни Пјеро*, „Политика“, бр. 439: 3.
- Аноним (1906). *Кавалерија Рустикана*, „Политика“, бр. 1023: 3.
- Аноним (1907а). *Позоришна хроника*, „Дело“, бр. 43: 408–412.
- Аноним (1907б). *Два последња новитета*, „Вечерње новости“, бр. 138: 6.
- Аноним (1907в). *Брако Роберто; Од зла горем*, „Београдске новине“, бр. 356: 388.
- Аноним (1908а). *Дорина*, „Мали журнал“, бр. 29: 3.
- Аноним (1908б). *Позоришна хроника*, „Дело“, књ. 46: 124–128.
- Аноним (1909а). *Криза*, „Београдске новине“, бр. 152: 3.
- Аноним (1909б). *Марија, кћи пуковније*, „Ново позориште“, бр. 9: 34–35.
- Аноним (1909в). *Допуне, односно исправке неколиким опаскама на овогодишњи новосадски репертоар*, „Ново позориште“, бр. 9: 35.
- Аноним (1909г). *За ангажман*, „Вечерње новости“, бр. 108: 2.
- Аноним (1911). *Позоришна хроника*, „Београдске новине“, бр. 115: 2.
- Аноним (1912). *Талијанска Опера*, „Политика“, бр. 3027: 3.
- Б. (1905). *Јадни Пјеро*, „Правда“, бр. 80: 2.
- вић. (1901). *Српско народно позориште*, „Застава“, бр. 277: б.н.
- Волк, Петар (2009). *Преображење: драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*. Београд: Алтерс.
- Г. (1896). *Марија кћи пуковније*, „Позориште“, бр. 32: 126–127.
- Г. (1901). *Српско народно позориште*, „Позориште“, бр. 35: 194–195.
- Глишић, Милован Ђ. (2008). *Репертоар и приходи народног позоришта у Београду 1868–1894*. Београд: Архив Србије.
- Голдони, Карло (1787). *Терговци*. Лајпциг: Типографија госп. Таибела.
- Грол, Милан (1952). *Из позоришта предратне Србије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Грол, Милан (1902). *Из позоришта*, „Српски књижевни гласник“, бр. 5: 377–382.
- Д. (1865). *Позориште*, „Вила“, бр. 7: 94.
- Деретић, Јован (2007). *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam book d.o.o.
- Дотлић, Лука (1941). *Голдони: „Лажљивац“*, „Дан“, бр. 49: 6.
- Ђорђевић, Јован (1869). *Беседа*, „Србске новине“, бр. 135: 367.

- Ђорђевић, Јован (1895). *После позоришне прославе у Београду*, „Браник“, бр. 3: 2–4.
- Ж. В. (1940). *Голдони: „Лажљивац“*, „Политика“, бр. 11667: 16.
- Ж. Л. (1912). *Богобој Руцовић*, „Бранково коло“, св. IX: 257–258.
- Ж. Р. (1890). *Књижевност, наука и позориште*, „Уједињење“, бр. 35: 2–3.
- Живаљевић, Дан. А. (1886). *Народно позориште*, „Видело“, бр. 54: 3.
- 3– (1874). *Сеоска школа*, „Позориште“, бр. 7: 27.
- Илић, Милорад Ј. (1905). *Позоришна хроника*, „Дело“, књ. 37: 131–135.
- Ј. М. (1900). *Музика у позоришту*, „Народне новине“, бр. 1: 4.
- Ј. Хр. (1904). *Четири жене под једним кровом*, „Позориште“, бр. 17: 102.
- Јанковић, Драгомир М. (1901а). *Позоришни преглед*, „Српски књижевни гласник“, књ. 1, бр. 1: 62–69.
- Јанковић, Драгомир М. (1901б). *Позоришни преглед*, „Српски књижевни гласник“, књ. 4, бр. 17: 60–75.
- К. М. Ј. (1911а). *Како су синоћ играли*, „Политика“, бр. 2614: 3.
- К. М. Ј. (1911б). *Пир поруге*, „Политика“, бр. 2551: 3.
- Ковачек, Божићар (1973). *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859–1895*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Костић, Лаза (1893). *Народно глумовање*, „Гласник Земалског музеја“, бр. V: 357–368.
- Коцебу, Аугуст фон (1814). *Крещалица: едно јавно позорище у три дејствија преведена Јоакимомъ Вучемъ*. Будим: Писмени Кралевског Всеучилища Пешанског.
- Л. К. (1886). *Народно позориште*, „Видело“, бр. 82: 2–3.
- Л. М-д. (1904). *Четири жене под једним кровом*, „Браник“, бр. 258: 4.
- Лазаревић, Бранко (1911). *Позоришни преглед*, „Српски књижевни гласник“, бр. 10: 798–801.
- М. (1872а). *Ни бригеша*, „Позориште“, бр. 75: 342–343.
- М. (1872б). *Ни бригеша*, „Позориште“, бр. 76: 350–351.
- М. (1890). *Српско народно позориште*, „Позориште“, бр. 36: 142–143.
- М (1908). *Дорина*, „Вечерње новости“, бр. 34: 3.

- М. Б. (1911). „*Девацие*“ комедија у четири чина, написао Марко Прага, „Дело“, књ. 59: 306–312.
- Малетић, Ђорђе (1884). *Грађа за историју Српског народног позоришта у Београду*. Београд: Чупићева задужбина.
- Марјановић, Петар (2005). *Мала историја српског позоришта*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Ми-ја-х (1879). *Народно позориште*, „Исток“, бр. 116: 2.
- Милићевић, Милан (1888). *Поменик знаменитих људи у српског народа новијега доба*. Београд: Чупићева задужбина.
- Мисаиловић, Миленко (2008). *Значења српске комедиографије*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Нушић, Бранислав (2013). *Изабрана дела*. „Писмо ћерки Маргити“. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- О. (1904). *Српско народно позориште*, „Застава“, вечерња, бр. 253: 1–2.
- Павић, Милорад (1991). *Класицизам*. Београд: Досије и Научна књига.
- Петровић, Живојин (1993). *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2000). *Лутка и обред*, „Сцена“, књ. II, бр. 5–6: 44–46.
- Поповић, Јован Стерија (2001). „О театру и театралним делима“, у: *Критике, полемике писма*. Вршац: КОВ.
- Поповић, Павле (1926). *Из књижевности*, књ. 3. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона
- Поповић, Павле (1938). *О „Собранију“ Доситеја Обрадовића*, „Глас СКА“, књ. CLXXVI: 1–98.
- Поповић, Павле (1902). *Српска драма у XIX веку*, „Српски књижевни гласник“, бр. 5: 348–360.
- Поповић, Павле (1902). *Српска драма у XIX веку*, „Српски књижевни гласник“, бр. 3: 199–207.
- Поповић, Павле (2001). *Српска комедија у XIX веку*. Панчево: Мали Немо.
- Предић, Милан (1908). *Позоришни преглед*, „Српски књижевни гласник“, бр. 21: 934–938.

- Проф. Д. (1898). *Салвини у београдском позоришту*, „Искра“, бр. 1: 15–17.
- РМС: *Речник српскохрватског књижевног језика* (1967), т. 1, Матица српска и Матица хрватска.
- Станојевић, Предраг (1994). *Српски преводи Голдонијевих комедија у XVIII и XIX веку*, „Театрон“, бр. 87: 31–34.
- Стефановић Караџић, Вук (2012). *Изабрана дела*. „Писмо кнезу Милошу Обреновићу од 12/24. априла 1832. године“. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Стефановић Караџић, Вук (1985). *Српски рјечник*. Београд: Просвета – Нолит.
- Стојковић Боривоје (1932). *Историјски преглед српске позоришне критике*. Сарајево: Босанска пошта.
- Томандл, Миховил (1953). *Српско позориште у Војводини I (1736–1868)*. Нови Сад: Матица српска.
- Томандл, Миховил (1954). *Српско позориште у Војводини II (1868–1919)*. Нови Сад: Матица српска.
- Ђоровић, Владимир (2006). *Илустрована историја Срба*. Београд: Алнари и Акиа М. Принц.
- У. (1904а). *Права живота и Права душа*, „Политика“, бр. 150: 3.
- У. (1904б). *Синоћна Федора*, „Политика“, бр. 126: 3.
- У. (1905). *Велика недеља*, „Политика“, бр. 677: 3.
- У. (1906). *Руцковићев повратак*, „Политика“, бр. 936: 3.
- У. (1907а). *Криза*, „Политика“, бр. 1193: 3.
- У. (1907б). *Од зла горем*, „Политика“ бр. 1415: 3.
- У. (1908). *Алилуја*, „Политика“, бр. 1654: 3.
- Ферари, Паоло (1887). *Самоубиство*. Панчево: Браћа Јовановић.
- Фрајнд, Марта (1978). „Посрбе“ на српским позорницама деветнаестог века, „Књижевна историја“, књ. 10, бр. 40: 565–579.
- Цар, Марко (1885). *Слике из новије италијанске књижевности*, „Стражилово“, бр. 36: 1137–1144.
- Шапчанин, Милорад П. (1872). *Писма из Србије II*, „Позориште“, бр. 69: 305.



- Appolonio, Mario (1981). *Storia del teatro italiano*. Firenze: Sansoni.
- Aristotel (1955). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Kultura.
- Castelvecchio, Riccardo (1863). *Il medico condotto e il maestro di scuola del villaggio*.
Milano: Francesco Sanvito.
- Castrucci, Clotilde (1898). *Il teatro di Paolo Ferrari*. Città di castello: S. Lapi
tipografo.
- Coccoluto Ferrigni, Pietro Francesco Lepoldo – Yorick (1922). *Il teatro di Paolo
Ferrari*. Milano: Carlo Aliprandi.
- Coccoluto Ferrigni, Pietro Francesco Lepoldo – Yorick (1905). *Vent'anni al teatro*.
Firenze: Francesco Lumachi.
- Cossa, Pietro (1882). *Nerone*. Torino: F. Casanova.
- Cossa, Pietro (1877). *Messalina*. Torino: F. Casanova.
- Costetti, Giuseppe (1901). *Il teatro italiano nel 1800*. Rocca S. Casciano: Licinio
Cappelli.
- Croce, Benedetto (1914). *La letteratura della nuova Italia – saggi critici*, vol. 1. Bari:
Gius. Lateraza & Figli.
- Croce, Benedetto (1921). *La letteratura della nuova Italia – saggi critici*, vol. 2. Bari:
Gius. Lateraza & Figli.
- Croce, Benedetto (1922). *La letteratura della nuova Italia – saggi critici*, vol. 3. Bari:
Gius. Lateraza & Figli.
- Čale, Frano (1968). *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Zagreb:
Matica hrvatska.
- D'Amico, Silvio (1972). *Povijest dramskog teatra*. Skraćeno izdanje priredio Sandro
d'Amico. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- De Sanctis, Francesco (1898). *Scritti vari, inediti o rari*. Napoli: Ditta A. Morano.
- Della Valle, Cesare (1856). *Considerazioni sullo stato attuale del teatro italiano*.
Napoli: Stabilimento tipografico di G. Gioja.
- Della Valle, Cesare (1870). *Una scommessa fatta a Milano e vinta a Verona*. Napoli:
Giuseppe e Vincenzo D'Ambra.
- Di Castelnuovo, Leo (1872). *Impara l'arte*. Milano: F. Sanvinto.
- Đurić, Željko (2012). *Srpsko-italijanske književne i kulturne veze od XVIII do XX veka*.
Beograd: Filološki fakultet.

- Eko, Umberto (2011). *Kazati gotovo istu stvar*. Beograd: Paideia.
- Es (1913). *Музички преглед – Трубадур*. „Одјек“, бр. 40: 1.
- Ferrari, Paolo (1879). *Opere drammatiche di Paolo Ferrari*, vol.12. Milano: Libreria editrice.
- Ferrari, Paolo (1890). *Teatro scelto*. Milano: Fratelli Treves.
- Ferrone, Siro (2011). *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia: Marsilio.
- Filippi, Luigi (1913). *Giacinto Gallina – studio critico*. Venezia: Giusto Fuga.
- Fortis, Leone (1889). *Paolo Ferrari – ricordi e note*. Milano: Fratelli Treves.
- Gaston, Francesco (1863). *Isabella Orsini*. Napoli: Stabilimento tipografico degli Scienziati, Letterati ed Artisti.
- Gentile, Attilio (1901). *Dell'arte di Giaccinto Gallina*, “Rivista teatrale italiana”, vol. 1: 175–186.
- Giacometti, Paolo (1857). *Quattro donne in una casa*. Mantova: Editori Negretti.
- Giacosa, Giuseppe (1902). *Come le foglie*. Milano: Fratelli Treves.
- Giacosa, Giuseppe (1900). *Diritti dell'anima*. Milano: Fratelli Treves.
- Goldoni, Carlo (1903). *Il bugiardo*, Roma: Oreste Garroni, Editore – Librajo.
- Goldoni, Carlo (1981). *Il servitore di sue padroni*. Milano: Einaudi.
- Goldoni, Carlo (1994). *La locandiera*. Milano: Einaudi.
- Goldoni, Carlo (1971). *Мемоари*. Zagreb: Zora.
- Ignotus (1908). *Страни репертоар*, „Београдске новине“, бр. 28: 3.
- Jun. (1911). *Позориште*, „Ново време“, бр. 115: 2.
- Levi, Cesare (1922). *Autori drammatici italiani*. Bologna: Nicola Zanichelli.
- M. (1921). *Necrologio – 1901*, „Annali del teatro italiano 1901–1920“, vol. 1: 118.
- Marchesi, Giambattista (1903). *Romanzieri e romanzi italiani del Settecento*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Milosavljević, Petar (1991). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Nota (1908). *Травијата*, „Политика“, бр. 1485: 3.
- Pasquino (1890a). *Из позоришта*, „Народне новине“, бр.190: 3.
- Pasquino (1890б). *Позориште*, „Народне новине“, бр.192: 3.
- Pasquino (1890в). *Позориште*, „Народне новине“, бр.193: 3.
- Praga, Marco (1919). *La crisi*. Milano: Fratelli Treves.
- Praga, Marco (1923). *Rimembranze*, “Cronache teatrali”, pp. 21–31.

- Rol. (1905a). *Луцифер*, „Одјек“, бр. 232: 2
- Rol. (1905b). *Позоришна хроника*, „Одјек“, бр. 238: 3.
- Rovetta, Gerolamo (1920). *La realtà; La triologia di Dorina*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Sequi, Eros (1962). *'I mercanti' K. Goldonija i prevod E. Jankovića*, „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор“, књ. XXXVIII, св. 3–4: 167–175.
- Spektator (1899). *Неваљалци, драма од Ј. Ровете, с талијанског превео С. М.*, „Звезда“, бр. 25: 198–200.
- Stojković, Borivoje (1979). *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Todorović Lakava, Dušica (2013). *Pirandello in fabula*. Beograd: Filološki fakultet.
- Turlakov, Slobodan (1974). *Italijanske operske trupe u Beogradu. Do prvog svetskog rata*, „Teatron“, br. 1: 20–29.
- U. (1886). *Народно позориште*, „Новости“, бр. 8: 5.
- Valke. A.v. (1902a). *Једно позоришно вече у Млецима*, „Позоришни лист“, бр. 65: 489–490.
- Valke. A.v. (1902b). *Једно позоришно вече у Млецима*, „Позоришни лист“, бр. 67: 501–503.
- Volk, Petar (1992). *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.

Документа:

- Молба Сабору из 1865*. Приватна збирка Славка Кошутића.
- Преглед комада даваних од 1900. до 1907*. Рукописно одељење Матице српске, сигн. М.10720.

Преводи у рукопису:

- Голдони, Карло. *Мирандолина*. Библиотека Српског народног позоришта, сигн. 401/III.
- Голдони, Карло. *Слуга двају господара*. Библиотека Српског народног позоришта, сигн. 254/II.
- Голдони, Карло. *У лажу је плитко дно*, Рукописно одељење Матице српске, сигн. М.77.
- Ђакоза, Ђузепе. *Као лишће*. Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 265.
- Ђакоза, Ђузепе. *Права душе*. Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 247.
- Коса, Пјетро. (1890б). *Месалина*, Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 286.
- Коса, Пјетро. (1890а). *Нерон*, Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 285.
- Прага, Марко. *Девнице*, Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 206.
- Прага, Марко. *Криза*, Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 190.
- Ровета, Ђероламо. *Дорина*, Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 376.
- Ферари, Паоло. *Две госпе*. Архив Народног позоришта у Београду, сигн. 632.



Интернет адресе:

- Cossa, Pietro. *Nero, eine Comödei in fünf Acten*. Преузето 17. 10. 2015. са:
<https://archive.org/stream/neronecommediain00coss#page/n1/mode/2up>
- Danesi, Luigi (1898). *Messalina, Azione Storica Coreografica in 8 Quadri*. Torino: M. Artale. Преузето 19. 10. 2015. са: <https://archive.org/stream/messalinaazioni00giaq#page/16/mode/2up>
- Internetculturale:http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricercaExpansion.jsp?searchType=avanzato&channel__creator=Drammatica+compagnia+italiana+Tina+Di+Lorenzo+e+Armando+Falconi&opCha__creator=OR&opCha__contributor=OR&q=&channel__contributor=Drammatica+compagnia+italiana+Tina+Di+Lorenzo+e+Armando+Falconi&pag=2

Pernich, Marco (2012). *Appunti sull'emergere della figura del regista l'eclisse dell'autore teatrale e il problema dell'autorità*. Прейзето 3. 11. 2013. ca:
<http://www.dramma.it/dati/monografie/drammaturgo.pdf>

Petrocchi, Giorgio (1984). "COSSA, Pietro", *Dizionario Biografico degli Italiani*.
Прейзето 16. 10. 2015. ca: http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cossa_%28Dizionario-Biografico%29/

Прилог 1

Премијере италијанских комедија у 19. веку

Српско народно позориште	
Наслов	Аутор
<i>Опклада</i>	Ѓезаре дела Вале
<i>У лажи је плитко дно</i>	Карло Голдони
<i>Две кћери на удају</i>	Непознат
<i>Пољубац</i>	Непознат
<i>Ни бригеша</i>	Непознат
<i>Сеоска школа</i>	Рикардо ди Каstellвекјо
<i>Марија, кћи пуковније</i>	Гаetano Доницети

Народно позориште	
Наслов	Аутор
<i>У лажи је плитко дно</i>	Карло Голдони
<i>Радознале госпе</i>	Карло Голдони
<i>Сеоска школа</i>	Рикардо ди Каstellвекјо
<i>Ни бригеша</i>	Непознат
<i>Марија, кћи пуковније</i>	Гаetano Доницети
<i>Расејани муж</i>	Алесандро Њањати
<i>Две госпе</i>	Паоло Ферари
<i>Самоубиство</i>	Паоло Ферари
<i>Учи занат</i>	Лео ди Каstellнуово
<i>Нерон</i>	Пјетро Коса
<i>Месалина</i>	Пјетро Коса
<i>Четири жене под једним кровом</i>	Паоло Ђакомети
<i>Слуга двају господара</i>	Карло Голдони
<i>Тако ти је то у свету, дете моје</i>	Ѓачинто Галина

Српско народно позориште

Наслов

Тако ти је то у свету, дете моје
Четири жене под једним кровом

Аутор

Ђачинто Галина
Паоло Ђакомети

Народно позориште

Наслов

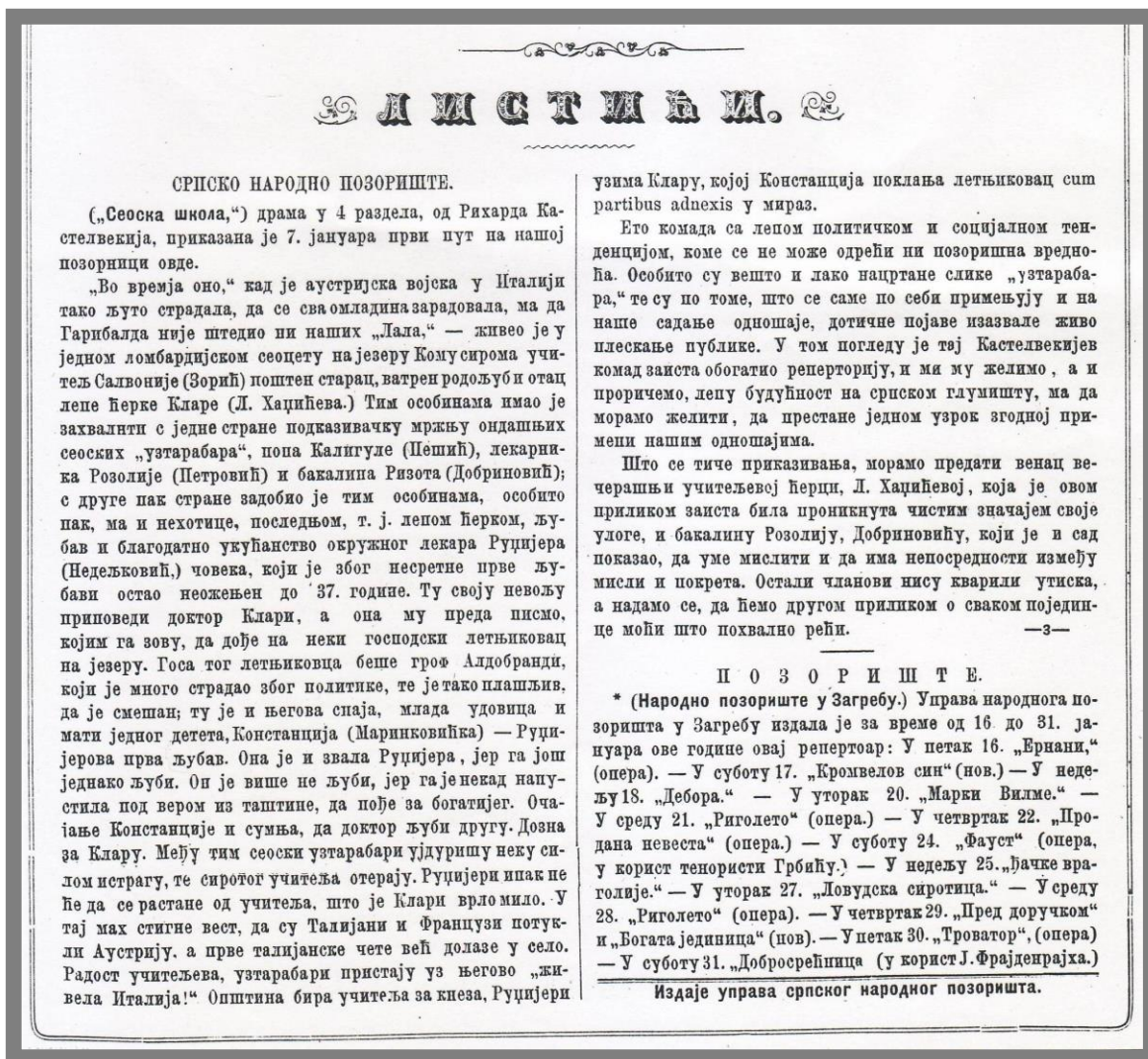
Као лишће
Права душе
Мирандолина
Криза
Дорина
Девике

Аутор

Ђузепе Ђакоза
Ђузепе Ђакоза
Карло Голдони
Марко Прага
Ђероламо Ровета
Марко Прага

Прилог 2

Новинска критика била је један од најзначајнијих извора на којима се темељило писање рада, зато су у овом прилогу дате у целости најзанимљивије рецензије које су биле посвећене изведбама италијанских комедија на новосадској и београдској позорници.



„Позориште“, 1874.

Позоришни преглед

„САМОУБИСТВО“ комедија у пет чинова, напи-
сана Паоло Ферари, превео с талијанског Дан. А. Живаљевић,
редитељ г. Јовановић.“

„Позориште је школа!“ узвикују оптимисте, „позори-
што наше мезимче...“ заночнију кађење поштоватељи ма
Талије — у трикоу, бласирани љубитељи балетског одел
кафе-шантана. „Позориште је — комендија, гди се човек м
слатко насмејати и заборавити за часак на озбиљност
вота, провести пријатно вече!“ са свим флегматично сл
раменима материјалисте и егонете... Е на послетку, поз
ште је место за љубавне ранцевуе, место за изношење
поте и тоалете — на пазар!

И с овим је исцриљено мишљење свију скоро со-
посетиона храма богинје Талије!... На да видите, с по
дом на позориште, какво је данас, нарочито код нас,
горња гледишта имају свога оправдања.

Дал' намерно, дал' случајно — канда се почело
више заборављати да „позориште“ треба да буде много
„школа“ — оно махом почиње код нас претварати се у „
мендију.“ Најбоље ту пролазе и код управе и код више
ближе што гледа преставе из леже и на „двоглед“ — фр
цуске закрднје врло лаке врете, „сушњивих“ моралних т
делација и т. д. или драма „срцеларајуће романтике“... Т
жда у потпомагању такве лаке врете „превода“ у одр
вању виших овако блазираних погледа на светска уз
вана и вазатак позоришта — лежи један део: — оскудице
изазерни нашим, позоришним делима? Но о томе други пут.

Довста, у сред оваких представника позоришног реп
тоара (којим се иде још и на нушење наше недељом и п
аником), пријатно нас изненађује, као неш препланак у с
иравне и туробне шуме, као велена побела бава у сред с
крајне пустиње по који тако редак „Бомад“ као што
Фераријска комедија под горњим насловом.

Основа ове, и по правилима драмске технике мајсторски изведене комедије, лежи у озбиљној ситуацији, која се пуно ослања на дарвинизам. Ви видите конзеквентно изведене на позорници узроке и последице — наслеђа и васпитања. Потка је овој комедији једна фамилијарна драма, која на први овлашан поглед не изгледа, да је далеко од романтизма, али фина карактеристика читавих, посве различитих типова, која служи главном задатку, тенденцији, коју писац заступа, чини да заборављате, да сте у позоришту. Већ вас отуд поздравља живот, истина. Ви видите живе људе онакве, какви су: сваки са својим добрим странама, са својим мањинама, ни један — па чак ни јунак комада — није тако савршен, као што уображавају неки писци и критичари, да мора јунак изгледати. То чини, да вас поред занимљивих сцена, мајсторски изведених, вештачки заокружених — срета потпун ефект, поред све сувопарне теме, поред свега озбиљног задатка, што га тенденција комада себи поставила за циљ.

Највећа погрешка изгледа да је, што је писац племенитој тенденцији, свом светлом задатку, жртвовао потпуну веру у истинитост. Већ много мирише на романтизам — самоубиство јунака Умберто Кампореџија, лудило његове жене Аделе, његово ишчезнуће и срећан одлазак — па чак и повратак из Америке у домовину, у прерушеном виду, лечење луде жене — све на очи гледаоца и за једно вече, ма да у комаду има забележени дуги размаци времена... Да ретки су случајеви, врло ретки, да готово ишчезавају, да се образован човек, који је склептан свима могућим несрећама и неприликама лишава живота, да не доживи љагу свог имена и карактера. А још ређи да остаје жив, да се каје за свој учин, да се куражно незнатан и нечувен бори до краја са свима препрекама, докле не обори све лажне предрасуде свог образовања и карактера, као на ново рођен подиже из нове темељ своје будућности и својих изгледа. Да, такав је тип врло, врло редак, ал' у ситуацији комада он је посве веран, посве истинит. Требаше смелости, куражи, дубоког промишљавања, много вештине — да се са оваким материјалом, да оваком замисли, дочепа у коштац драмска рутина једног писца. Тај писац мораде бити колико књижевник по занату и толико философ по појмању живота....

Негативном страном свакидашњице, најеканем писац је постигао — потпун драмски ефекат. Умберто Кампореџио, који би, у борби са негодама са свим малодушно подлегао, оставио жену у лудила, децу у највећој беди и свротици, са наслеђем несрећне мономанije — не би био достојан ни белешке новинарске у „полицијском гласнику.“ да се убио, „одузео себи живот.“ То би био невољник најниже врсте, каквих има на све стране. Али Умберто Кампореџио, који по својој ексцентричности, „лудом поштењу“, своје племенитом „несимвизму“ долази себи главе; који случајем, што му пријатељ Атило, одводи револверски метак у страну да му не разиерека главу, остаје жив; који се крије у франмасонској

нећини od kazni, što je da odilazi svojoj dugi mašini se tuđe srodjane i pobeгаа у Америку od срамоте — што je Лауру жену пријатеља свог греса Рамбалда Ламбринија завоо, жену своју лагао и неверно, спрам рођака своје жене, Цјера Лујџија осећао љуболору — тај Умберто са свим је нешто друго! Он се у Америци нати, труди, наставља своје научне радове и чини по науку и човечанство важна открића — прославља се под анонимом доктора Ребу и на јевропском континенту. После 20 година враћа се у Јевропу, сазнаје беду своје фамилије, лудило женино, неверство највернијег пријатеља, који његов рад краде, илме се као „туђим перјем кити“ а породицу, коју је покрао — оставља у беди. Наилази сина — слику своје младости и своје лудости. Наилази негдању „љубав“ своју — као кокету врло сумњаве врсте.... Он штудира све врсте лудила, од којих је не мало — и самоубиство. Назива га одушком — друштвених мана, „борбе за живот“, осуђује га, ал' с тиме не и несрећнике и невољнике, већ друштво и устројство његово. Он лечи жену од лудила, избавља сина — од мономахије, кћер од деморализације! Такав Умберто достојан је штудије једног Ферарија, тога она новије драмске књижевности талијанске!

Избор оваког предмета, оваког рада за преводјење — показује разумевање и критички дух преводиоца. Давање оваких нових комада, пожелели би „српском народном позорништу.“ Добро режирање и играње глумаца, сваком овако добром комаду.

Адела је врло лепа и благодарна улога, али треба не-обичне вештине, много штудије и добре воље — да се онако преставе прелази из света несазнања, у свет сазнања, из обичног стања у лудило и назад. Адела на нашој позорници одигла је веома првенства.

Умберто је изврсан. Мараски пак у својој мазеној уло-жици верна, жива слика, поред марљивости и штудије прана глумачка способност, у мимци, говору, кретању, појави и незаборављању ситуације у својој улози. Тротини — са својим тенским врекањем на слову „р“ и иначе, заборавио је да је „комичар“, но је играо своју улогу онако, како је требало, без „курисања“ трећој галерији. Емилио се пустио у љубав-ничку декламацију — као за свечано-тузле прилике. Кла-тилда — била је на махове нерасположена и утегнута а не увек наивно, законислено, живоно девојче. То беше „спа-дање на концерт.“ Пијер Лујџи — беше у својој струци а то много значи код њега.

У опште су глумци играли с вољом. Публике беше и обилне — да је и управа могла бити задовољна и уверити се, да могу и озбиљнији комади, до што су „Три жене“, „чу-низи кућу и кау.“

„Гусле“, 1886.

— После „Медведа“ приказан је комад под натписом: „Тако ти је то у свету, дете моје“, комедија у 2 два чина, написао Ђ. Галина, с талијанског превео Г. Р. — Простор листа нам не допушта, да изнесемо овде ма и укратко садржину и овог комада. Стога ћемо да речемо о самом комаду само толико, да је у главном — добар. Главна мисао пишчева је, чици нам се, у томе, да прикаже, како се данас васпитавају деца, а како их не би смели васпитавати. Писац има и духа и полета, и ако је поједине делове свога дела одвећ опширно разрадио, као на пример што је и нарочито разговор матере Ђулије и кћери јој Маријете, која уз то често изгледа, да је појава из неког другог света, толико је неприродна према схваћању нашег света овде на земљи. Што се пак самог приказивања тиче, можемо са задовољством рећи, да смо уживали у њему, нарочито гледајући играње гђе З. Добриновићке (Маријете), која тога вечера беше необично добра. Па онда приказивање гђе Бакаловићке (Ђулије, матере Маријетине), г. Душановића, који беше изврстап као професор Маријетин, госп. Николића (Ђавини) и г. Динића (Антонио), који у овим улогама беху што 'но реч „у свом елементу“ и најзад г. Васиљевића, који и овога пута, као и увек, беше врло добар.

Но, овом приликом нека нам је на завршетку допуштено напоменути нешто, што се врло често практикује код наших глумаца и глумица, а што би требало отклонити, да не смета ни њима ни слушаоцима њиховим. А то је често брзо и неразумљиво изговарање и погрешно наглашавање појединих реченица и речи. А тога има доста и код мушких и код женских. Мало их је међу њима, који пазе на то и ако се и жалост и радост, и гњев и др. даде живо изразити и онда, кад се лакше и разумљиво исказе сваки слог и свака реч. —вић.

„Застава“, 1901.



Виталијани као Дениза.

Што смо о овој великој уметници рекли у своја два последња броја морали би и сада поновити, кад је реч о њеној Денизи. О њој се могу казати само речи хвале. Дениза јој је била веома фина, кабинетска стварчица, која је својом тугом и својом истинском сузом учинила на публику незапамћен утисак. Прича њена пред Андрејом, нарочито оно место о детету, врхунац је глумачке уметности. После тога чина је уметници предан велики венац од стране наших глумаца. Предали су га г-ђа Цоца Борђевићка, г. г. Рудовић и Милутиновић. Том је приликом г. Рудовић поздравио уметницу на српском и италијанском језику. Између осталог захвалио се, у име колега својих уметница, што је дошла да их научи правој уметности.

Уметница је била овим призором очигледно изненађена и дирнута. Потресеним гласом покушала је у неколико речи да се захвали, док није наједанпут искрено узвикнула: *Eviva Serbia!*

Остали су се талијански глумци држали веома добро и чинили пријатну хармонију.

Продумено гостовање.

И ако је г-ђа Италија Виталиани дошла у Београд само за три представе, позоришна управа нашла је начина да продужи њено гостовање и с тиме да прилике Београђанима да ову чувену талијанску уметницу виде у њеним најјачим улогама. Вечерас се приказује Тоска, сутра дневна представа Марија Стурт, вечерња Заза и у понедељак Марија Антоанета. За све ове четири представе обичне су цене вечерњих представа.

Г-ђа Виталиани као Тоска.

Вечерас се у позоришту приказује Сардуова Тоска, у којој насловну улогу игра наша талијанска гошћа

г-ђа Виталиани. Београдској публици пружена је прилика да види чувену талијанску уметницу у једној од најјачих њених улога.

и два жандарма. Кад су рупили у собу — фабрика је радила пуном паром; машина је била „мостирана“ на једној дрвеној стожници крај постоље; детективи су разгледивши оштру гледали мајстору Перку и било им је страшно мило. Рајмондо Машин, овај „агент шиваћих машина“, објашњавао им је све добро отрано те мајсторине.

Али кад врата шкриниште и Пери Милетов узгласи бајонето на жандарменим грудима, он кутро спомеде „фабрику“ и кутину је код самозаку. Но све је било додана. Најпознати и машини и Јолку петокруну, која је била тек изашла из фабрике те отага још круна, па носе при протресе најпознати у пласту елима и емсу, он који је ковац прављен. Жандарми су одмах мисли Пери и Раки лопови на руке и одволи их у Нови Сад. Обојана су иривани дело. Прављени новци разутрали су по Мађарској све до Пеште и — по Србији. Веће, да су до сада разутрали око 15.000—20.000 круна. Привани су и да су правили банковне од 30, 50 и 100 круна и да су их разутрали на 150.000 круна, али многу отела да кажу, где су им сакривене те „машине“, те мајсторини оца коца оно хубо Пери Милетовог.

Тако је наша полиција узвратила опште тачно, које у толико времена управљало овој „маши“ под подем аустроугарске полиције.

КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Професор др. Јохан Гебауер.

Прејуче је у Прагу нарасно умро др. Јохан Гебауер, чувени професор опште филологије на пражком универзитету.

Гебауер је рођен 1838. године, умро је данас у 88. години. По савршеном студијам био је дуго година гимназијски професор, 1861. године изабран је прво за доцента, а одмах после тога за редовног професора универзитета у Прагу и директора словенског семинара.

Професор Гебауер је био један од најчученијих професора словенско филологије.

ДОЗОРИШТЕ.

Крива.

Комедија у три чина, написана Марко Прага. С тајнијаног превод. Мих. Доубај. Давала се у Народном Позоришту у суботу 12. и у петак 13. маја, под редом г. Мил. Гавриловића.

Крива — мало негодан лавис да београдског публику. Наш свет је одмах пошмелио, да ће ту бити речи о мншитарској криви. Међутим овде је требала да буде представљена крива у орлу једне правствено неуређене жене.

Комед. од дешава у најпозније дана, тако рећи јуче-прејуче; али да није оно многе спокривше злочина. да се не помане пезалица, могао би се сасвим лако принити и као парче из четрдесетих година прошлога столетја.

Николета, то је та деца жена, правела је мало негодно девојачтво. Она није имала матери, ма да јој матери није била умрла. Раса је код своје тете толико слободно, да је то већ било више него по америкањани; памрала је луце по мађарима, имала много пријатеља, терала компиу на коњу са неманијатим лудима, који би је јолут срели, дивала се у балону у вавудх на само са официрима до великих висиона, пушила јавно, — а није била богата, — е, па доде, а куд бите више!

У ку се излуди жели добродушан, имућни и мекси Пери, диван Ромео најновијих дана. Да је најновијих, јасно се види по томе, што је брат Перов, отресати и честити Рајмондо, још између деведесет четурте и деведесет осаме године био најпознати, а сад већ преко четрине године потпуковник и оставио.

Па да знате, како је изабљен овај модерни Ромео од четрдесет година! Ево, како сам сам каже, како он луце води своју жену и поболе три године брале:

— ... Да је неким мачко узети, убо би се, а сад жавем од ње и са лу. Светлост ми допане на њихих очују, вавудх из њивна дата, толоста од њивна пољупца, — кад бих је морао изгубити, умро бих... Понека пут ме та мисао доведе по лудима. На пример, кад сам ван куће, у поноћу, ја, пошкитно, најизлудити претанам, да радим. Кроз гласу одједном ошче: Николета? Као да је жпне нема, као да сам је нагу- био!.. Неколико се минута свом снагом борим противу то неивнаде мисли, која пређе у отрах, — на сво уалуд! Морам да одјурим кући, да је извиди, да је ватрими, да он узврати својим отама, да је још ту, да живи, да је моја. Ако се случајом не деан под куће, онда — да поудим!

Немам снаге, да је гдагод тражи; али јурнем у њоку собу, удисом мирво, који је она оставила; љубим њену одећу, најобичну прико столица, отворим ормане да видим њено опало, њено ругла. Све је ту, у реду; није није по- белга, није ме напутила, на паднем на постољу, и плачем, плачем као дете...

А ноћу се поникнут најизлудити проудим... Савао сам, да је толико болова, или да је умрла. И то пређе у бражење... И овде морам да устемим и да на врховима претину одек у њоку собу. Уђем полако, опрезно... Ако је будна, јурнем, ватрлим је, обаснем је пољупцима, плачући, махнито, не вавујући ни сам зашто. Ако ли спава, седнем полако на калоплачу, крај постоље, и тако седим ту у ноћној синци поникнито, задржавајући дах до само воре...

Е, па сад, ки онаким четрдесетогодишнем Ромеоу на године 1906. да не лаване рогине!

И жена му их натлаче, јер о љубави има савеним другачије мисљење него он. Она, управо, боље рећи, и има јакног мисљења о љубави. Она каже, да не воли човека, с ким је изурдила брак, а да воли само своје мужа, — кад ва- ре. Само да му је вистово љубав од претерано снагеи постали отужна, блутована. Згрешила је на лакомислености, од дуга времена, не знајући воћ шта хо... Хтела је да проба и љубав без љубави; предива се човеку, како то обично би- на, гурину од својих мужа, на је наде- тла, да и то није богата шта, — човек човек...

А на њеног мужа је поглавата не- срећа још у томе, што није дошломо човек.

Он је спутно женино невојство, али зато што је је љубав изакном љубав лу, која је била њивна стрепт пуша и чула, и што, што је, — ма како да је јак у својим пошоница и свома рачу, — у љубави био кутавно створење, под- јермљено стравбу, која је сваки лав сво више расла, уместо да се стивава — није имао хрибности, да тражи, да дође до савиња и праве негине, на је јавне носе и да под озмиљем трни и вати, него да изгуби то обожавамо створење, без којег му, како каже, живот није имао никакве вредности...

То је била, до луце, кутавична, па чак и ормако, како и сам признаје, — али он другачије није могао.

Па кад се, по повратку његовога брата Рајмонда, који је сасвим верно пре- фотографисан стари тип Димит и Сар- дуон, отвор ипак открије, — онда, по- сие изавати мува, код ове Јогувасте ле- не меле допане, ако је перовати, до- криво, и ми нацугтамо поворашну дво- рину у каци, да ће се Николета, ова не- јасна и заговетва жена, — војасно на- сликана или најасно приказана, — про- поштити... јамачно све докле, док јој сплет не вавале дуго време, или док не- синони довер не отугује.

Овај комад од само четрине пет пана, био је лико изведен. Поворачка је из- гледала лепо, била је китаваста, и ако мало претрпано, замештана.

Николета је била, што рекао Рајмон- до, француски лепо приказана; госпођица Гавриловић је имала у ризима Рајмон- дову улогу штога снага и тиме је доваљано рогине; госпођица Милутиновић је од овог изабљеног, олабог и шав- ченог мужа начисно језуку од својих најбољих улога; госпођа Тодорска је своју Фушију приказала шретом, та- мама као што треба; а госпођица Тодор- ских, служавка Вулијета, — кад је била изабљена, да у најпозније хитам од- лесе једно писмо, — рекла је да ће пре етићи пешке, него трамвајем.

Ето, какви су тајнијаски трамваји...

ВРЕМЕ.

У овим мајским данима крива је лико општа која захвата простор веће од наше Србије, или се појављује овде-онде као депривична. Србија је у времеу непо- дава са мислим тлопоница, који су били у мислима. Вавало 4 ми, тамна толоста да добро поване улича. Ужине 1 ми, то је за нашу врбућку кан воде за у- морног човека, а и у Београду је тек по кија кав пропрохала.

Јуче је била непогодна крива у Ло- сковицу и околина од 11 ми. Та је ко- личина довољна да се изургула већша опет аваста. Нити 4 ми, Крајјаван 1 ми. Шрема стаљу барометарског притиска не можемо очекивати језу и језбу лаву.

БЕЛЕШКЕ ИЗ НАУКЕ.

Један јестаственички феномен.

Немачки научник Јаков Шиф кутно је у Америци по врло скупе нонце и пошловно јестаственички музеју у Фраг- фурту један прани природни феномен. То је котур диншпоноуца, диншпоноуца гуттера на праншторисања доба. То је прани котур те врсте, што поване у Бароу, а у опште до сада је и мањено свеста неколико и то непотпуно.

Научник је изаручио, да је ова жи- нотична морала пре много милиона го- дина изумрети у пражима Нјомангу у афријанска поева и килочача.

Овај снакст је отужан у пошоници ди- орном стаљу. О димензијама ове пренос- тичке жинотичне може се добити појма, кад се чује, да јој је врат дугачак 5 метара, реп скоро 7 метара, а цело тело 18 метара. Ђај је ова жинотична снажана изаручава, била је висока преко 4 метра.

За транспорт брешидно пропривра- них остатака диншпоноуца гуттера, који допане лавом на Пујорка, било је по- требно 23 савдука, од којих је сваки тежак 250 килограма тако дакле, да целокупна пошкљала авасеа 5750 кило- грама!

МИСЛИ МАРКА ПРАГА.

— ИЗ „КРИЗЕ“ —

Свет елитра ексипитим изабљеница крива.

Живиле је, напошкетку, отвар, коју треба да учини снаки наметан човек, сваки потпун грађавина.

Забљубени човек често изгуби главу и не зна, што говори.

Свакад су мање ризне ствари, криве се чине јавно; криве излаше човека ове које се радо тејно.

Забљубени мужеви ку, као и сви за- блубљени луди, поворачки и елеше, — ав- крива не треба изабљати криву и отва- рати ризне без доваљно пољаву у ризу.

Делто књ. 59. 1911 стр. 306-312

Хроника
Народно позориште

ХРОНИКА

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

„Девнице“ комедија у четири чина, написао Марко Прага.

Дати драму простом конверзацијом, не упуштати се дубље у психолошку анализу личности, склопити ситуацију тако, да она не изгледа тражена, то је основна црта, то је компас Прагиног рада у „Девницама“. Ова драма вас подсећа на какав рад, рађен кредом, овлаш, али тако да тек из даље видите предмет и осетите идеју. Чини вам се као да писац веле: „Као што видите, није ништа необично, ви сте за ту ствар већ знали. Ја вам ово, што кажем не нудим као нешто оригинално, као нешто што сам ја сам својим генијем пронашао. То је за Бога догађај који се десио и дешава ту, поред вас, сваки дан у суседној авлији. Указујем вам руком на тај догађај и кажем вам, да је то само једна чиста констатација.“

И збиља јо то догађај обичан, врло обичан и ипак, он вам никад није пао на ум, о њему нисте мислили као што нисте никад мислили: зашто камен пада на земљу кад га пустиш с висине, а не лети к небу? Тај догађај, чак и сам ток догађаја, све вам се то чини нешто, што је као оно суђајама, прорекнуто још прве ноћи. Чини вам се да је породица госпође Делфине осуђена на оно, што вам писац износи, још од смрти оснивача те породице, катастарског чиновника Тоси. Кућа госпође Делфине има дакле свој фатум у самој себи и за тај фатум она није крива.

А та кућа је збиља интересантна. И као што Виторио, коментатор целе ове драме, каже, та интересантност лежи у

нечем што се управо не да рећи, но што се мора осетити. „Та је породица sui generis.“ И збиља треба много, много ситних података, па да видите у чему је интересантност те породице.

То је породица коју сачињава права, истинита удовица госпођа Делфина, са своје три кћери: Паулином, Нином и Селеном. То је породица у којој се не зна ни за какав роман, породица у којој кћери немају љубавника, у којој је мати на своме месту, у којој... И ипак покушајте да се ожените ма једном од тих девојака: сви ће вас осуђивати. Ви не знате зашто. Шта је то? Какво је то „али“ иза кога се, сем тачкица, не може ставити ни једна реч? (Како би то рекао Виторио.)

У осталом, ево вам те породице. Најстарија кћи Паулина је повучена, ретко се виђа, дакле она и не чини интересантност куће (ма да је она, као што ћемо видети, главни јунак драме.) Остале две кћери су ведре, раскалашно и бије их глас, ма да садржина тога гласа никад није постојала и ма да вам нико не уме рећи, шта се управо хоће тим ружним гласом. Па ипак Нина се не устручава да деколтована, готово у неглижеу, одикрине врата од салона у коме су гости, да тражи од матере какву ситницу за тоалету. Иста та Нина улази у салон, у коме је један човек, кога никад дотле није видела, жваћући бомбоне. Мати, пак, прилично је ограничена и сиротица, као оно у „Демимонду“ Димињу, приређује „вечере при којима се осећа да су празне фијоке и да ће се сутра заложити какав сребрни накит, да се плате црвене свеће и сладолед.“ У својој наивности, а пазећи стално на такт и пристојност, не устручава се да на све начине лови зета. Она јадница, сањива и забринута, кува чај за госте, док јој се кћери забављају, а не зна да се у њену кућу долази само онда, кад човек хоће да растера дуго време, кад рецимо нема цоваца за позориште, а не иде му се ни у лумповку ни у кабарет. Донесите госпођи Делфини улазнице за позориште, за какав концерт, позовите је — ићи ће с вама.

У опште интересантно је схватање те породице о томе шта се пристоји, а шта не пристоји. Наиме, ако им ко понуди какву хаљину примиће је само тако, ако рекне да ју је добио као поклон од неког пријатеља из Кине, из Персије.

Непристојно је ићи у кућу каквог младог човека или разних

Д Е Л О

бећара, који су су узгред буди речено једини посетиоци ове куће, али зато, ако их који млади човек позове на имендан или рођен-дан, матери и обе млађе кћери неће му одбити позив. Са свим је све једно, колико пута месечно тај млади човек слави рођен-дан и имен-дан. Исто тако они, који су позвани на вечеру код госпође Делфине, мораће се сами побринути за јело, јер сем киселе чорбе „са свим случајно“ у кући неће бити ничега више.

Као што се види, породица са својим личним погледима. И на крају крајева ти погледи нису нарочито необични.

Марко Прага је уснео да дах ове породице, које дескрипцијом које догађајима, врло тачно да. А поред тога уснео је на лак начин дати једну трагедију душе која, у свој комедији, где се трагично са смешним тако чудно меша, чини да човек и нехотице уздрхће, усталаса се као што се усталаса читајући какву просту причу.

Описивање и догађаји — све се то чудно меша у овој комедији у којој ништа није досадно, у којој све иде онако како иде и у животу, у којој се писац труди да ни једну ствар, ни једну реч не подвуче.

Цео први чин је лака конверзација над којом се лагано и осетно навлачи вео трагедије, трагедије *sui generis*. Како је проста, нетеатрална, природна трагедија првог чина. Три младе девојке у друштву бећара играју полку, смеју се, задиркују се с људма који познају и живот и жене више но што би то требало. У тренутку Вам се учини, да те јадне девојке не знају шта чине, јер осећате како зависн само од тих, већ, прилично животом истрошених људи, да ли ће их инстинкт нагонити да заведу коју од њих. Али убрзо увидите, да оне све врло добро знају, да им је та мало дрска, а ипак у суштини невина, шала све, и да ће, чим једном падну, свршити за навек.

А матери? Она за то време, док пада поноћ, док ври самовар, док удара клавир, бесни полка, ослоњена на лакат, уморна, — спава.

Збиља колико трагикомедије!

Где је догађај те драме? упитаће се.

Право рећи, догађај је у самој породици. Али можда то изгледа парадоксално. Онда ево у кратко догађаја.

Паулина, најстарија кћи, увек повучена као девојке које

нешто носе на души, избегава друштво, избегава раскош и воли једног младог човека, који као какав Арман Дивал, воли њу не водећи рачуна о породици њеној. Он нема породице, његов је једини пријатељ Виторио. И Виторио га одвраћа од женидбе Паулином, која ма да можда вреди и у ствари, а не само као љубљено створење заљубљеног човека (јер као што је познато љубавник види више но што треба) ни у ком случају не сме му постати жена. До душе Виторио и сам осећа, да ће можда исту глупост, како рече, учинити он с Нином, али тек ред је да пријатеља одврати. Узгред буди речено, и најмлађа кћи Селена има свог обожаваоца у старом, излапелом кичошу, дегенерисаном маркизу Цопи. Дакле свака кћи прети већ својим романом!

Даријо је запросио Паулину. И сад настаје она права криза због чега „Девике“ ваљају, и због чега би се за „Девике“ могло, као оно за Шопенхауера, рећи, да имају своју лаку и своју тешку страну. Паулина се боји тог брака, она би хтела да све то прође у миру, она осећа да га није достојна. Она је хтела још раније, много раније рећи свом љубљеном Дарију једну страшну тајну, но што је дубље залазила с њим у љубав, све је теже било рећи ту тајну... Даријо и она стоје у соби, мати је крај њих, а на собним вратима куца, да уђе стари пријатељ породице Верчелини, да благослови будући брак, да пољуби у чело, место оца, Паулину и Дарија. И тада Паулина осећа, да не може издржати. Она дрекне, не пушта Верчелиниа у кућу, јер — и завеса пада.

Стара историја. Паулина, прва невина овчица, пала је као жртва старом курјаку Верчелиниу, тугору породице. Тај грех није имао последица, али Паулина осећа да ту тајну сад, кад је венчање ту, не сме сакрити своме мужу. Збиља, трагикомедија своје врсте. Толико девојака из поштених кућа у сличној прилици не би пошло њеним трагом, а она из извикане породице признаје веренику све. — А за то време Нина спрема бегство у оперу, где ће постати певачица и милосница првом Крезу, Селена бежи с њом заједно, да био постала милосница Маркизу Цопи, јер и једна и друга знају да је удаја за њих нешто изгубљено, и једна и друга се узалуд питају: „Куд води Даријева свадба?“ ма да ни једна ни друга не знају за Паулинин грех. Зашто те девојке знају да оне нису за поштене жене, кад су оне у ствари поштене? То је трагикоме-

Д Е Л О

ја, рећи ће вам Прага, то је закон фатума те породице и необјашњив је као и сви закони. То се само констатује.

Виторио осећа да Паулина није крива, он је још воли, јер љубав се не може убити ни таквим гласом, али осећа, појима да му Паулина не може бити жена. Он није романтичар, да га љубав заслепљује, он није еманципован, да ће волети и уирљаног идола, он није храбар, није толико велик, да ће уз пркос свима спасти ону у коју верује. Он је смрвљен, оним што јесте. Он није из драма старинских, да проклиње, да се свети; он се само гневи, њему је тешко што је то тако. Или боље рећи, сам његов гнев је због тога, што још воли, он је бесан на сава себе, због тога што још воли.

И ипак он је слаб, он јој предлаже бегство, да му она тамо у туђем свету постане милосница, дотле (то разуме се не каже модеран човек, то се подразумева) док не усне, да је начини себи досадном. Сад му је психолошки немогуће без ње, али као што вели један филозоф „љубав се љубављу гони.“ Он ће се потрудити да нађе нову љубав. А дотле? Он пада у загрљај Паулини и волеће је.

И једна ружна мисао сене му кроз главу: „Ти ми то зато сад велиш, што знаш да ти ја не могу ништа рећи, јер те волим.“

Смрвљена бедница осећа колико је гадна та његова реченица, колико је непсихолошка. Кад је требало да му то каже? Онда кад је он још био далеко од ње? По тој логици, требало би рећи целом свету. Или онда кад је осетила да он није као сви други, онда кад је осетила, да се у њој буди оно што се никад није јавило? Не, ни онда. Она му је рекла сад, сад кад тај растанак боли и њу и њега. Она је из чаше љубави пила, пила док је могла и кад је та чаша требало да се и последњи пут принесе устима, да се испије и последњи гутљај, да би се у ту чашу точило друго пиће, пиће брачне среће, она је чашу разбила, јер је поштена.

И ви видите Прагу како се смеје демонски и пита: „Где лежи трагедија?“

Само, на жалост, Прага тиме и завршава; он баца ракету, а не тиче га се куда ће одлетети.

Увређена, сломљена Паулина одјури у собу и залуци вратима, а Даријо остаје сам, да пати и да је заборави, јер он ће наћи љубав. А она? Она ће, можда, ако буде осетљива,

извршити самоубијство или отићи за сестрама, јер „то је крај девицама“ вели Прага. —

Као што се види драма која несумњиво оставља утисак, која није необична, али која не спада ни у оне које се само гледају, да би се више знало. Ова драма збуњује и сваки час у животу, на каквом соареу, при каквој расквареној веридби, при дебну какве певачице ви ћете се сетити Прагиних „Девица“. Може се овој драми замерити много ситница, може се пребацити појединим недетаљисаним местима, може се рећи да драма дохвата један велики проблем, а не решава га. Како да га реши? Једино решење је покушати да се у друштву не јављају такве породице, где отац умире рано, где мати остаје са ћеркама, где се нема новаца, где треба наћи зетове и где постоје тутори. А како да се то изведе? И зато ће опет рећи Прага, да је то комедија, — комедија *sui generis*.

*

На приказ као да није обраћено довољне пажње, можда зато што се знало, да се код нас та сатиричка драма, са јаким цецкалицама, за које треба бити и сувише еманципован и културан, неће примити као што треба.

Нарочито се може рећи да није довољно схваћена ова двојност, комичног које полази од првог чина и улази у други и трећи и трагичност, која у главном почиње од трећег па иде до краја. Јунаци ове драме били су г-ђа Таборска и г. Бековић.

Г-ђа Таборска је била више сентиментална, но интелигентна, а то не сме бити. Паулина има не сентименталности, оне болесне сете, којој се не зна узрок, но бола, коме се зна узрок: њу је увредио свет, не да јој да живи, ма да она има пуно права на живот. Зашто је она крива, зашто је она прогнана из живота, зашто она треба да буде оно што су њене сестре, чак горе но што су њене сестре, кад је она од њих интелигентнија, и има више смисла за живот? То госпођа није довољно истакла, те је у један мах изгледало, као да сви имају више права на живот и да сви боље разумеју живот но она. То се нарочито видело у театралном гесту другог чина. (Њен плач није смео бити плач сићушног просјака, но увређеног духа, који не може да се свети). Њен четврти чин, где је ситуација јасна, где она тражи да живи где грчевито брани

ДѢЛО

вој пад, брани своју свесну искрену љубав, где је она млада, заносна, увређена и страсна, госпођа је била добра, ма да је и ту требало да буде мање плачевна.

Г. Бековић је добро учинио што није био сентименталан. На тај начин, до душе, није одговарао увек осећању Паулинином, али је био у својој роли. У опште г. Бековић има осећања и логике за идеалне љубавнике.

Г. Рудовићева улога је била једна од оних у којима је он у свом фаху. Његов Виторио, је био интеллигентан, човек из живота, резигнатор, свестан свега што чини, чак и онда кад не чини оно што треба, човек који уме да се нађе у сваком положају, који разуме и људе и атмосферу око себе, једном речи светски човек. Све то г. Рудовић је играо уметнички.

Г-ђа Паранос (Нина) била је непоштена нераспусна девојка, место да буде поштена, а распусна девојка.

Г-ђа Тодосићка је била добра и била би још боља да је била мање интеллигентна, да је била припростија, с мање такта.

Мало више је можда написано о овој драми. Овим дужим написом хтели смо рећи, да нема увек право јавно мњење и да по њему не треба судити; јер по мишљењу публике, која је слабом посетом демонстрирала против „Девица“, оне су рђаве. Међутим ми смо уверени, да су и оне *sui generis* и да ће имати своју публику.

М. Б.

„Дело“, 1911.

Биографија аутора

Маријана Саватовић рођена је 1980. у Новом Саду. Основне студије филолошких наука завршила је у родном граду, а магистарску тезу *Италијански репертоар на позоришним сценама у Војводини од 1861. до 1941.* одбранила је у мају 2014. на Филолошком факултету у Београду. Предаје италијански и српски језик, бави се превођењем, а за Змајеве дечје игре превела је збирку италијанске поезије за децу *Краљ спагетта и краљица вила (Il re dello spaghetti e la regina delle fate)*. Учествовала је на неколико научних скупова, конференција и семинара и објавила неколико научних радова. Предмет њеног интересовања преваходно су италијанска и српска књижевност, позориште и италијанско-српске књижевне и културне везе.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписана Маријана Ј. Саватовић

број уписа _____

Изјављујем

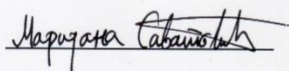
да је докторска дисертација под насловом

Италијанске комедије на сценама Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду од њиховог оснивања до Првог светског рата

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 13. априла 2016.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Маријана Ј. Саватовић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада: *Италијанске комедије на сценама Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду од њиховог оснивања до Првог светског рата*

Ментор: проф. др Жељко Ђурић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Потписана Маријана Ј. Саватовић

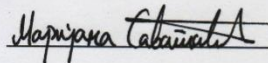
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ти лични подаци могу се објавити на мрежним странама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 13. априла 2016.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Италијанске комедије на сценама Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду од њиховог оснивања до Првог светског рата која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци; кратак опис лиценци дат је на полеђини листа.)

Потпис докторанда

У Београду, 13. априла 2016.

