

Александар С. ПЕЈЧИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 10. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

ЧИТАЊЕ КОМЕДИЈЕ: НИШТА НИЈЕ СМЕШНО (оцена – пресуда – заборав)

Истраживачка пажња се усмерава на утицај позоришне критике на обликовање рецепцијске свести и естетичких судова о српској комедији извођеној на сцени Народног позоришта од краја 19. века до 1941. године. На примеру репрезентативних аутора и њихових комедија указује се на то да су позоришни рецензенти и књижевни критичари заправо имали мало разумевања за протејски карактер комедије и њене жанровске специфичности, те су у великој мери утицали на касније истраживаче заводећи на погрешну помисао да је реч о уметнички мање вредним текстовима. У раду ће се зато поћи и од нових инструмената анализе, скренути пажњу на нужност познавања театролошких аспеката, у првом реду сценских условности, као и поетичких особености комичких жанрова.

Кључне речи: комедија, жанр, позоришна рецензија, догматска критика, заплет, комичке ситуације, сценске условности, театрализација.

1.0. Историја српске комедије, какву још немамо, била би у великој мери испреплетена са историјом српске позоришне критике, посебно са приказом (не)разумевања овог изазовног жанра. Изазовност савременог вредновања комедије препознаје се у укрштају неколико важних чинилаца: неповољан жанровски статус у историји српске критике, популарност код публике, заступљеност на репертоарима и несумњиво значајни естетски домети.

Од оснивања сталних позоришта у Новом Саду (1861), па у Београду (1868), овај, ненаучно аргументовано, потцењени жанр нашао је своје место на националним сценама. Овом приликом, јер простор рада то не дозвољава, биће речи само о комедијама извођеним на сцени београдског Народног позоришта. Исто тако, због великог броја писаца, њихових текстова, као и више стотина регистрованих рецензија, мора се дати веома сажет преглед, уз осврт на кључна поетичка и естетичка тежишта комедиографа и на ненаклоњене им тумаче.

* sasa.pejic@yahoo.com; <https://orcid.org/0000-0002-6171-4723>

1.1. Од отварања зграде Народног позоришта 1868, па све до Другог светског рата, не рачунајући комедије Јоакима Вујића, Јована Стерије Поповића, Косте Трифковића, Милована Глишића и Бранислава Нушића, изведене су 64 комедије чак 38 аутора.¹ Међу њима има слабих, али и веома добрих комедија, те је зато и штета што су заборављене. У овај импозантан број писаца и њихових комедија, нису укључени комедиографи чија су дела извођена само у Српском народном позоришту (нпр. Лукијан Тривунов Бранковић). Зато оправдано треба поставити питање због чега у историјама српске књижевности и позоришта, као и у књижевноисторијским и театролошким прегледима, претежно наилазимо на закључак да се српска комедија, посебно она у 19. веку, своди тек на Стеријин, Трифковићев, Глишићев и Нушићев опус, којима се код неких истраживача додаје још и отац српског театра, Јоаким Вујић (Шумаревић, Скерлић, Чекић, Милинчевић, Волк, Марјановић, Деретић). Ако се где и укаже на чињеницу да су се током 19. века јављали и други комедиографи, њихово дело се без опширније аргументације негативно вреднује. Међутим, издваја се и немали број истраживача, попут Боривоја Стојковића, Душана Михаиловића, Марте Фрајнд, Зорана Т. Јовановића и Горана Максимовића, који су у својим радовима ревалоризовали поједине комедиографе из српске баштине (уп. Пејчић 2025: 249).

2.0. Потребно је најпре одвојити позоришну критику од књижевне критике која се искључиво бавила текстовима драма. Српска позоришна критика од својих почетака, па све до међуратног периода највећи део рецензије посвећивала је анализи драмског текста, а у завршном делу, и то у мањој мери, разматрала је режију, игру глумаца, при чему нису изостајала сведочанства о утисцима публике, као и о посети. Тај први део рецензије био је посвећен углавном препричавању радње, што је нарочито корисно данас, када не можемо да дођемо до одређених извођених, а нештампаних текстова српских драматичара (Пејчић 2024а: 30). Потом би следила краћа анализа радње, уз изношење опаски на рачун њене драматургије, сценских решења и поетике комедије. Тек од 20-их година 20. века позоришни рецензенти пуну пажњу поклањају представи као свеукупном позоришном чину, па се у анализи равноправно дају импресије о тексту, игри глумаца, режији, али и о сценографији, некад и о костимографији.

2.1. Данас нам је познат већи број критичара с краја 19. и с почетка 20. века који су свој ауторитет неприкосновених естетичара утврдили у историји књижевности и позоришта, а што се поводом појединих тумачења и вредновања српских комедиографа мора довести у питање. Могу се издвојити они које историје позоришта и књижевности бележе с већом пажњом: Ђорђе Малетић, Матија Бан, Стеван В. Поповић, Драгомир Јанковић, Светислав Вуловић, Светолик Јакшић, Јован Грчић, Милан Јовановић, Данило А. Живаљевић, Хајим Давичо, Тодор Стефановић Вилоски, Боривоје Поповић, Слободан Јовановић, Павле Поповић, Милан Грол, Бранко Лазаревић, Милан Предић и други.

¹ Видети: Цветковић 1966, Петровић 1993.

Касније, у међуратном периоду, као неприкосновени ауторитети наметнули су се Велибор Глигорић (највише својом левичарском бескрупулозношћу а најмање знањем и стручношћу за позоришну уметност), затим Живко Милићевић, Душан Крунић, Милош Савковић, Драган Алексић, Милан Богдановић, Милутин Чекић, Ранко Младеновић, Велимир Живојиновић Масука, Тодор Манојловић, Никола В. Јовановић и др. Довољно је погледати критике које су, и на који начин, писали о Нушићу позоришни угледници: Грол, Слободан Јовановић, Крунић, Савковић, Глигорић, па се, уколико поседујемо смисао за тумачење поетике комедије, морамо запитати каквим су се естетичким мерилима руководили у негативним оценама опуса једног од највећих српских писаца?

2.2. Нема сумње да је утицај догматске критике, чији је најистакнутији представник био Ђорђе Малетић (Стојковић 2018: 384), нанео непроцењиву штету развоју српске комедије. Комедиографи су морали, с једне стране, да задовоље високе естетичке стандарде српских рецензената, чији је укус грађен на ренесансној и класицистичкој комедији, уз чврст ослонац на тзв. драмска јединства, која је прокламовала класицистичка поетика, а касније усталичила немачка теорија драме (Густав Фрајтаг).

Пре појаве догматске критике, на самим почецима развоја српске комедије и позоришта (Књажевско-српски театар у Крагујевцу), главни циљ представе је био увеселавање, разбибрига, па и добра сатиричка шала, што је темељно истражио најцењенији историчар српског позоришта, Боривоје Стојковић (2018: 38–39). Супротно тим првим назорима, догматска критика је прилазила оцени комедије са становишта морала и према унапред зацртаним моделима композиције драме, концептуализације карактера и технике карактеризације (од комедије се тражила чак и психолошка продубљеност својствена трагедији и драми у ужем смислу), не гледајући шта је то што радња и структура комедије пружају, него шта оне испуњавају или не испуњавају према неким унапред постављеним моделима. Такво полазиште доводило је тога да су једни критичари имали слуха само за комедију карактера, и, наравно, узор је био Стерија, па су комедију нарави, а поготову комедију ситуације/интриге и водвиљ, одбацивали као жанрове нижег реда. Очекивано је било да ће се мноштво мана запазити у комедији ситуације ако се она вреднује према поетичким одликама комедије карактера, као што се до истих негативних судова може доћи и у обрнутој компарацији.

2.3. Особеност естетичких и с њима скопчаних етичких вредности српске критике јесте и у културном обрасцу из ког она пониче. Доминантни тип патријархалне културе, где су јасно одређени принципи доличности, пристojности и оно што се сме рећи у јавности, а позориште је у пуном смислу та јавност, у ствари је био вододелница која је у великој мери усмеравала рецепцију комедије. Док су у приповеци и роману могле да се прихвате извесне слободније љубавне сцене, у позоришту, примера ради, све до друге деценије 20. века глумице нису смеле имати дубљи деколте. Зато је критика тражила да, ако се приказују неморалне, заблуделе личности, оне морају обавезно бити кажњене. Тражена је поука у дидактичко-педагошком духу, јер се

у вредновању комедије дуго одржао етички став да је позориште школа за народ. Уколико би то изостало, а бројни су такви примери, писац и његово дело су жестоко критиковани (нпр. Милан Савић поводом београдске премијере *Проводација*).

Поред тога, критичари друге половине 19. века били су веома осетљиви на преузимање тема и мотива од других аутора, што је у драмским пословима сасвим легитимно. Уколико би између писца и његовог критичара постојале неке размирице, а оне су углавном биле подстакнуте личним, али и политичким, уопште идеолошким разлозима, обрада туђег мотива била је повод да се осуди етика комедиографа. Тако је незавидно прошао, рецимо, Драгомир Брзак, који је своје гледане комедије *Мика практикант* и *Паланачке новине* радио према туђим мотивима (Милојевић 1890: 3).² Често се губила мера у критици, неретко се прелазило са анализе представе и комедије на вређање писца, дакле, са поља позоришта и књижевности на личне и политичке размирице. Нису такви написи били без последица, не само по ауторе који су били жртве рецензија него и по друге савременике, посебно млађе писце, који су се и с тог разлога устручавали да се више огледају у комедији. Ретки су били одмеренији критичари попут Тодора Стефановића Виловског, који је у случају Брзака, још у почетку његовог стваралаштва, стао на пишчеву страну и образложио у својој критици легитимитет преузимања мотива од других аутора, те дао афирмативан суд о комедији *Мика практикант* на страницама *Видела* (Виловски 1883: 2–3). Својеврсну пресуду о Брзаковом комедиографском опусу изрекао је знатно касније чувени историчар позоришта Боривоје Стојковић у својој капиталној *Историји српског позоришта*, закључивши да Брзакове комедије „не заостају у већој мери ни по садржају, ни по вредности, од малих Трифковићевих шала”, те да је он био „извесна жртва немара и брзоплетости књижевне критике” (2015: 374).³

3.0. Тешко су се српски позоришни рецензенти ослобађали утицаја догматске критике. Током осамдесетих година 19. века, а и касније, не напушта се став да је позориште школа за народ, и да се нарочито у комедији мора водити рачуна о обзирима, о приличности карактера: како се они представљају, у коликој мери радња и ситуације морају бити и веродостојне и морално узорите, при чему је сваки рецензент полазио са свог моралног становишта и захтевао увек неку врсту очите казне за неузорне ликове, заблуделе личности, па и да се у радњи појављује и функција резонера. Један од примера који се може узети овим поводом јесте и комедија у пет чинова *Проводације* Милана Савића. Рецензент Данило А. Живаљевић најпре у *Виделу*, а касније у засебно штампаној књизи, пита се како то да је млада девојка, јунакиња комада, могла да се заљуби у бонвивана, младог адвоката коме, док још нису

² Видети детаљније у: Пејчић 2014: 55–57.

³ Стојковић је као веома млад написао *Историјски преглед српске позоришне критике* (2018), где је износио афирмативне судове о савременим критичарима, почев од Грола, што се донекле могло и очекивати. Нешто умереније оцене изнео је знатно касније у својој капиталној историји српске драме и позоришта.

верени, доноси тањир супе да се растрезни пошто је провео бурну кафанску ноћ са њеним братом.

Мислимо да у нашем друштву није сав свет пијан, него да ће се наћи још који примерни младић, а да га нема, требало би га идеалисати, јер задатак комедије није само да исмеје друштво, него и да га поправља (*Подвукао А. П.*) (Живаљевић 1885: 47).

Чак се замерало и ако су комедије доследније писане у оквиру реалистичке поетике, па је приговарано да се не сме све што је у животу износити на позорницу (обично сирови, неморални карактери, преваранти, и њихов жаргон). Дакле, оно што је у текућој критици поздрављано у реалистичкој приповеци и роману, на некин начин забрањивано је позоришту, понајпре комедији. Јавност приказа, односно позоришна представа, тако се потврђује као друштвено ангажованија, провокативнија, те зато и препознавање није пожељно. Сасвим у духу схватања традиционалног патријархата да се неко наш, близак, а у овом случају ми-народ, не смемо на сцени приказивати какви заиста јесмо него или само јасно дефинисани изопачени појединци који би у радњи били недвосмислено педагошки критиковани, или приказани тенденциозно ублажених мана и погрешки, али и да су такви негативни ликови супротстављени идеализованим карактерима.

3.1. Овом приликом треба издвојити Павла Поповића јер он припада мањем броју критичара који су јасно правили разлику између књижевности и позоришта, признавали и уважавали нужну разлику између текста и представе, и нарочито разлику између драме за читање и драме за извођење, као и разлику између врста комедије. Кад у свом, данас нама драгоценом, књижевном и театролошком прегледу „Српски комади у С. к. Народном позоришту”, тврди да „драма није за читање него за гледање”, па мало затим и да је „драма непотпуна ако се не представља” (Поповић 1899: 68), Поповић има у виду да сценске условности морају бити „уписане” у структуру драме, да морају бити уважаване приликом анализе, да је без њих она мање вредно литерарно дело, евентуално драма за читање.

Поповић није ригидан у естетичким судовима нити подлеже неутемељеној хијерархији жанрова према којој је комедија нижа врста у односу на трагедију и драму у ужем смислу, али јесте ближи догматичарима у ставу да су њени жанрови попут комедије ситуације, комедије нарави и водвиља на естетички нижем ступњу од комедије карактера. Међутим, он исправно прилази сваком драмском делу самеравајући га у оквирима жанра који га је изнедрио. Зато Поповић те 1899. подсећа управу на комедије Д. Брзака, Мите Калића, Милана Савића и др. које би требало обновити на сцени (Поповић 1899: 102).

Критика је преферирала националну трагедију и историјску драму, више романтичарску трагедију него реалистичку драму, али публика је здушно дочекивала комедију. Укус публике није зато занемарљив у погледу оцењивања представе и естетских домета комедије. Треба бити поштен, па се не позивати на суд публике када је то потребно а одбацивати га као нерелевантан кад се коси са вредносним системом критичара. Код Поповића је видна та опрез-

ност. После ове, Поповић је објавио другу веома важну студију, „Српска драма у 19. веку”, у *Српском књижевном гласнику* 1902.⁴ Поповић је ту лепо образложио да у водвиљу, као и у комедији интриге, психолошко нијансирање излази из поетичких законитости жанра (Поповић 2001: 53). Нажалост, Поповићеве критике нису имале превеликог одјека код каснијих критичара.

4.0. У међуратном раздобљу обрачун рецензената са комедиографима није више имао за полазиште ранији догматски приступ у оцени структуре и поетике комада, него се у анализама разматрала друштвена актуалност теме, естетски домети хумора и начини карактеризације, где је најчешће на удару био сиже и систем мотивације. Уколико би се рецензентима радња учинила прихватљивом, обрушили би се на карактеризацију ликова, на то да су, према њиховом суду, ликови дати једнодимензионално, без психолошког нијансирања и то је јасан показатељ да такви критичари нису имали разумевања за комичке принципе, комичку структуру и као да нису имали ни довољно знања о протејском карактеру комедије. Када би комедија задовољила те наметане параметре, добила би се пре драма у ужем смислу или, у најбољем случају, трагикомедија у којој би удео смехотворних поступака био прилично умањен. Такви рецензенти, за разлику од Павла Поповића раније, правили су оштру разлику између текста драме као књижевног дела и позоришне представе, па сценске вредности текста нису тумачене као квалитет комедије, него или као нужна допуна која спасава дело, или баласт који угрожава његову књижевну страну. Све то износе позоришни рецензенти, они који би морали и те како да познају законитости сцене, њену поетику, да нарочито вреднују дела сценичног потенцијала.

И та чињеница довољна је да укаже на парадоксалност критичарског приступа и естетичких ставова. Драма је писана за позорницу да би се извела и зато мора задовољити формалне и практичне предуслове за поставку, а ако их не испуњава, то је или лоша драма или тзв. драма за читање. Зато је нелогично замерати драми на њеним формалним одликама, као и на сценском успеху (Пејчић 2024а: 31–32).

Примера ради, анонимни рецензент *Политике* поводом премијере *Сумњивог лица*, комедију одређује као симпатичну, али лаку комедију, где су ликови, по његовом суду, оцртани овлаш, али упркос томе слуту да ће дело опстати на репертоару само због сценских вредности, које и код овог рецензента нису мерило високих естетских домета (Аноним – Ж 1923: 4). Још је упечатљивији пример *Госпође министарке*. Сведочећи да је публика одушевљено напустила позориште, да се на представи здушно смејала, поједини рецензенти су у томе гледали неукост масе чија естетска мерила далеко заостају за њиховим (Пејчић 2024а: 30). Тако Д. Крунић користи прилику да омаловажи не само Нушићеву поетику него и његову публику када пише да он „голица по табанима периферијски менталитет” (Крунић 1929: 3).⁵ Уз њега следи и Д. Живаљевић, који се и тада, 1929. године, држи неутемеље-

⁴ Као засебно књишко издање штампана је први пут 2001, али под другим, прецизнијим насловом који је дао приређивач Горан Максимовић.

⁵ Видети опшрније у: Пејчић 2024а: 30–34.

них и брзоплето изнесених ставова Јована Скерлића поводом Нушићевог *Бен Акибе*, а који су Живаљевићу естетичка потпора у дисквалификавању *Госпође министарке* (1929: 551). Може се указати и на провокативну а добру комедију Светислава Предића *Господин министар*, јер у једној мери претходи Нушићевој *Госпођи министарки*. Предићеву комедију Крунић је још острашћеније напао одричући му списатељски дар, чак и смисао за хумор. Истичући да она „нема оштрине, ни замаха, ни горчине”, да се остало на „млитавом фељтонском покушају”, закључује да је „то једна неизрецива срамота да се једна таква неукусност прикаже на нашој највећој сцени” (Крунић 1927: 12). Такав неаргументован и неутемљен суд јасно је оставио последице и на Предићев каснији рад, а посебно на историчаре позоришта и књижевности. Посреди је веома инвентивно написана комедија која свакако заслужује пажњу, а данас се може читати у новом издању.⁶ Кад је реч о Крунићу, он се о веома доброј комедији *Јубилеј* Момчила Милошевића, зачудо умерено повољно изразио, али у завршном делу рецензије осуђује смешотворне поетичке сродности са Нушићем (1932: 6). Анонимни критичар часописа *Недеља* сав успех представе код публике приписао је глумцима, а о тексту је само приметио да савремено друштво не трпи смех и комедију (Аноним 1932: 4).

4.2. Треба још указати на то да српски рецензенти нису били блаконаклони ни према жанровским, поетичким и драматуршким искорацима. Лоше је прошао покушај Милана Савића да заснује српску историјску комедију. После прве такве врсте, *Цар проводација* (пре 1900), рецензенти нису бурно реаговали, али јесу након премијере друге, *Ксеније* и *Ксенија* (1910). Критичари су сматрали да историја и историјске личности нису подесан материјал за комедију (Грчић 1910: 247; Марковић 1910: 35), а Савић је успешно доказао супротно.⁷ У ову групу необичне тематике и донекле новог драматуршког/комедиографског потписа сврстава се и више сезона извођена комедија с темом о Великом рату, *У затишју* (1925) Уроша Дојчиновића. Критика је била подељена, али су гласнији били утицајнији критичари попут Крунића, који користи низ дисквалификатива, држећи ову комедију као слабу (1925: 3). Ранко Младеновић је био мало оригиналнији па је замерио да је тема превазиђена (након само седам година од завршетка рата?) и да припада карикираним музејским сликама (Младеновић 1925: 6).

4.3 Већ од краја 70-их година 19. века па све до 1941. окршај између комедиографа и критичара као да је водио ка једином могућем исходу – предавању забору једног од њих. Рецимо, у случају Душана Крунића то је заиста тако. Данас веома мали број посвећеника у историју позоришта зна за његов међуратни рецензентски рад, а о комедијама Бранислава Нушића, које је он здушно нападао, не бирајући некад ни речи, и даље се пишу студије, а оне се непрестано штампају и играју. Истине ради, Крунић је на почетица свог критичарског рада имао повољно мишљење о Нушићу. Похвално је дочекао премијеру *Сумњивог лица* 1923, а касније и обнову *Народног посла-*

⁶ Више о овој комедији видети у: Пејчић 2023б: 135–160.

⁷ О рецепцији ове комедије видети опширније у: Пејчић 2024б: 165–172.

ника 1924. Потом се и он окренуо против Нушића, напустио своје гледиште чак и о овим комедијама, па их се дотицао у негативном контексту поводом других премијера, као нпр. у оцени *Госпође министарке* (Крунић 1929: 3). Поводом *Мистер Долара* Крунић (1932: 7) и други позоришни рецензенти били су готово сагласни у настојању да на сваки начин оспоре драматуршке и поетичке одлике ове комедије, као да су безмало себе угледали сатирички приказане на сцени. Изречени судови да Нушић није способан да озбиљније концептуализује карактере, да су сижеи површни, радња подређена поетици водвиља, да му недостаје правог осећаја за хумор и сл., опстајали су код већине позоришних критичара и касније.

У другим случајевима, оцена, пресуда је утицала да се забораве и писци и њихове комедије, а такође и њихови критичари. Било би корисно истражити и у коликој мери су негативни судови критике утицали на ауторе да напусте овај жанр? После неумољиво строгих и неодмерених оцена позоришних рецензената, један круг писаца и поред лепог успеха, прихватања публике, ређе се јављао новим текстовима. Међу њима треба издвојити Чеду Поповића (у овом случају значајну улогу у његовом повлачењу из позоришта одиграла је и власт, због сатирички оштре комедије *Канцеларијско време*),⁸ затим Светислава Предића, Момчила Милошевића, Уроша Дојчиновића, а посебно треба истаћи глумицу, првакињу Народног позоришта Љубинку Бобић, јер је она несумњиво остала најзначајнији женски комедиограф до данас.

Необичност да веома популарна глумица напише комедију, није обуздао критичаре да и њено прво солидно дело, *Наши манири* (1935), дочекају противречним судовима у прилично разноврсним рецензијама. Оцене критике разликовале су се и у вредновању њеног наредног текста, *Отмено друштво* (1937), као и поводом њене последње комедије *Породица Бло* (1940), једне веома добро написане комедије такође о београдским монденима, изродима који се поводе за западном културом. Чак је и Винавер поводом представе *Породица Бло* остао у границама критичарских предрасуда, служећи се и нетачном жанровском класификацијом (лакрдџа). Винавер је оценио њен хумор као уличарски, а радњу комедије као трому, али упркос изнесеним поетичким и естетским замеркама, он признаје да је публика вриштала од смеха (Винавер 1940: 8).

5.0. У савременом тумачењу српске драмске баштине, не само комедије, требало би знатан простор да добију и театролошка проучавања, тачније они аспекти који се тичу позоришних рецензија, начина вредновања дела, затим и аспекти извођења (поделе, премијере, обнове), околности припремања представе кад се може доћи до таквих појединости (колико је било одржаних проба и сл.), а надам се треба имати у виду и захтеве сцене, тј. у коликој мери драма погодује извођењу. Другим речима, не сме се губити из вида мултимедијални потенцијал драме, да је она писана за позорницу, те зато условљена њеним и архитектонским (врста сцене) и извођачким могућностима (глумачка подела, њихове уметничке склоности). Као што се не може дело усмене

⁸ Видети: Јовановић 1997: 90–93.

књижевности тумачити мимо фоклорног контекста, особина усмене интерпретације, тако ни драму не би требало тумачити као искључиво текстуалну форму (Пејчић 2024а: 27).

5.1. Кад се прилази тумачењу текста комедије, треба такође бити обазрив, размотрити најпре ком жанровском профилу она припада, да ли и у којој мери одступа од конвенција жанра, да ли се уочавају синкретички жанровски елементи. Треба имати у виду да комедија гради свој особен систем вероватности, који је неретко привидно реалистичан, отуда се у конструкцији радње и концепцији карактера могу препознати комички поступци преувеличавања, али и гротеске, карикатуре, апсурда. Нереалистичка логика комедије најбоље се препознаје у поступцима монтаже (конструисане ситуације, укрштај односа ликова), у јукстапонирању ситуација које се сценским током уклапају по потреби радње, а не према искуственом/емпиријском осећају природног развоја.

У вези са театрализацијом радње и заплета, као мање структурне јединице, веома су важни поступци епизације (приповедање ликова о ситуацији, другом лику, о себи у циљу обликовања лепше биографије или преусмеравања ситуационог тока). Епизација се сценски успешно динамизује поступком *дијалогизације* (представљање свог и туђег говора у својеврсној глумачкој интерпретацији). Поступци епизације могу бити и показатељ драматуршке неумешности аутора, када он приповедање ликова користи да премости делове радње које није успео да сценски развије. Поред тога метадрамски поступци, а посебно глума ликова, својствени су комедији (*ауто-театрализација*). Изнад свега треба пажљивим читањем уочити и надаље правити разлику између сценске, скривене радње, и радње драмске приче. За тумачење је од прворазредног интереса оно што се театрализује (приказује на сцени и о чему се извештава да се збило ван сцене).⁹

5.3. Позоришни рецензенти од седамдесетих година 19. века па све до Другог светског рата привлачили су пажњу својом строгошћу, одсечно изрицаним пресудама о комедијама, не увек и аргументовано аналитичким приступом, чиме су у ствари наметали свој ауторитет. Нису га, дакле, градили стручношћу, доказаним пажљивим гледањем и читањем, него постављеним високим мерилима која су била општег типа: како они замишљају конструкцију радње и њен развој.

Вредновање комедије и њених врста од стране критичара у великој мери је било погубно по ауторе и њихов каснији рад. Те оцене остале су као сведочанство једног времена, естетике и уметничких достигнућа комедије, што се одразило и на њено релативно запостављање на српским сценама, као и на каснију рецепцију и незавидан статус српских комедиографа. Таква, претежно негативна рецепција позоришне критике утицала је и на српску књижевну историографију и историју позоришта. Истраживачи после Другог светског рата махом су се служили позоришним рецензијама, критичким написима,

⁹ Детаљније о наведеним терминима, побројаним начинима тумачења драме, њене, структуре, поетике, видети у: Пејчић 2019.

јер већина дела није била штампана, нека само у малом тиражу, што је у међувремену страдало, а нека су остала у периодичним публикацијама, те се није имало стрпљења, ни воље да се прибегне и архивском раду (да се пронађу, пажљиво прочитају и ти занемарени а извођени текстови), те су потоњи историчари усвајали мишљења ауторитативних критичара, и то најпре оних леве оријентације, попут В. Глигорића, М. Савковића, па и Крунића, у чији се суд није сумњало, а требало је.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. (Ж.) 1923:** Премијера „Сумњивог лица”, *Политика*, 31. мај, 4.
- Аноним (И.) 1932:** Премијера г. Милошевићевог „Јубилеја”, *Недеља*, 19. јануар, 4.
- Виловски 1883:** Т. С. Виловски, Листићи из позоришта, *Видело*, бр. 58, 2–3.
- Винавер 1940:** С. Винавер, „Породица Бло”. Комедија од Љубинке Бобић, *Време*, 26. април, 8.
- Глигорић 1932:** В. Глигорић, „Јубилеј” Момчила Милошевића, *Време*, 18. јануар, 2.
- Грчић 1910:** Ј. Грчић, Српско народно позориште: „Ксеније и Ксенија”, *Позориште*, 23, 247.
- Живаљевић 1885:** Д. А. Живаљевић, *Један оригинал на нашој позорници*, Београд: Штампарија Напредне странке.
- Живаљевић 1929:** Д. А. Живаљевић, „Госпођа министарка”, *Живот и рад*, 4, 551.
- Јовановић 1997:** З. Т. Јовановић, Судбина позоришног комада „Канцеларијско време” Чедо Поповића, *Театрон*, 100, 90–93.
- Крунић 1923:** Д. Крунић, Г. Нушића „Сумњиво лице”, *Правда*, 31. мај, 2.
- Крунић 1924:** Д. Крунић, „Народни посланик”: реприза, *Правда*, 21. јануар, 3.
- Крунић 1925:** Д. Крунић, „У затишју”, *Правда*, 9. септембар, 3.
- Крунић 1927:** Д. Крунић, Прекисноћне премијере, *Правда*, 18. септембар, 12.
- Крунић 1929:** Д. Крунић, Б. Ђ. Нушић, „Госпођа министарка”, *Правда*, 27. мај, 3.
- Крунић 1932а:** Д. Крунић, Момчило Милошевић: „Јубилеј”, *Правда*, 18. јануар, 6.
- Крунић 1932б:** Д. Крунић, Бранислав Ђ. Нушић: Мистер Долар, *Правда*, 18. септембар, 7.
- Марковић 1910:** Л. Марковић Мргуд, Извештај о представама, *Трговачке новине*, 5, 35–36.
- Милојевић 1890:** В. Милојевић (Мезартим), „Њему је мотика лек”, *Видело*, бр. 26, 3.
- Младеновић 1925:** Р. Младеновић, Војничка успомена у три чина: „У затишју” од У. Дојчиновића, *Време*, 9. септембар, 6.
- Пејчић 2014:** А. Пејчић, Драгомир Брзак: живот и рад. Драмски свет Драгомира Брзакa, у: Драгомир Брзак, Милош Цветић, *Три светла дана*, књ.

- 1 (прир. Александар Пејчић), Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 40–77.
- Пејчић 2019:** А. Пејчић, *Поетика заплета: трагедија, комедија, драма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пејчић 2023:** А. Пејчић, Животни и књижевни пут Светислава Ст. Предића: Комички свет власти – „Господин министар”, „Театрографија”, у: Светислав Предић, *Господин министар*, књ. 4 (прир. Александар Пејчић), Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 135–160; 131–134.
- Пејчић 2024а:** А. Пејчић, Госпођа министарка: генеза, структура, семантика, рецепција, у: Бранислав Нушић, *Госпођа министарка* (прир. Александар Пејчић), Ниш: Сцено принт, 9–36.
- Пејчић 2024б:** А. Пејчић, Игра спознавања: „Ксеније и Ксенија” Милана Савића, *Театрографија: „Ксеније и Ксенија” на сцени Српског народног позоришта*, у: Милан Савић, *Ксеније и Ксенија*, књ. 5 (прир. Александар Пејчић), Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 173–192; 165–172.
- Пејчић 2025:** А. Пејчић, *Театрографија: „Проводације” на сценама народних позоришта*, у: Милан Савић, *Проводације*, књ. 1 (прир. Александар Пејчић), Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 236–249.
- Петровић 1993:** Ж. Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Поповић 1899:** П. Поповић, Српски комади у Краљевском српском Народном позоришту, *Нова Искра*, 4, 67–68; 5, 88–90; 6, 102–103; 7, 119–121; 8, 139–141; 9, 157–158, 10, 171–173; 11, 187–189; 13–14, 236–238.
- Поповић 2001:** П. Поповић, *Српска комедија у 19. веку* (прир. Горан Максимовић), Панчево: Мали Немо.
- Стојковић 2015:** Б. С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба II*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Стојковић 2018:** Б. С. Стојковић, Историјски преглед српске позоришне критике, у: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба, допуне и казала*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 29–108.
- Цветковић 1966:** С. В. Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Aleksandar S. Pejcic

READING OF COMEDY: NOTHING IS FUNNY
(ASSESSMENT – JUDGMENT – OBLIVION)

Summary

The work analyzes the destructive influence of theater criticism on shaping the reception consciousness and aesthetic judgments of Serbian comedy performed on the stage of the National Theater from the end of the 19th century to 1941. Using the example of representative authors and their comedies it was shown that theater reviewers barely understood the genre specificities of comedy, so they

greatly influenced to later researchers mistakenly thought that these are texts, one after the other, of less artistic value. The work draws attention to new tools of analysis and the necessity of knowledge of theatrological aspects, in the first instance stage conditions, as well as the poetic characteristics of comic genres.

Keywords: comedy, genre, criticism, plot, comic situations, stage conventions, dramaturgy, theatricalization.