

ЖИВОТНИ И КЊИЖЕВНИ ПУТ МИЛАНА САВИЋА (1845–1930)

Живот и стваралаштво Милана Савића су изразито богати, разноврсни те на овом месту није изводљиво дати пуну слику него пре један шири пресек важних догађаја, његових публикација, чиновничких и друштвено-културних активности.¹

Милан Савић, драмски писац, приповедач, песник, књижевни и позоришни критичар, путописац, преводилац, културни и позоришни радник (члан Управног одбора Српског народног позоришта, уредник *Летописа Матице српске*, секретар Матице српске, библиотекар Матице српске) рођен је 22. септембра / 4. октобра 1845. године у Турској Кањижи (данас Нови Кнежевац), од оца Ристе, коме је то био други брак, и мајке Ане (рођ. Десанчић). Отац му је по образовању био правник а деда по оцу Давид Савић био је свештеник. Рођен је као треће дете по реду. Милан је једино дете које је преживело. Његова четири брата преминула су убрзо по рођењу.

У детињству је добио надимак Емил, како су га касније звали и блиски пријатељи. У раној младости, док је био на студијама медицине у Бечу, стекао је и други надимак Мица како су га претежније ослављавали сарадници, колеге и пријатељи, а непријатељи су га подругљиво прозвали Мица од Матице, када је он постао њен угледни члан, потом уредник и секретар. Када се укључио у књижевни живот, своје прве радове (комедије, приповетке, песме) потписивао је псеудонимом „Коста Ристић“.

¹ Уводно поглавље о животу и раду Милана Савића настало је с ослоном на одредницу у *Енциклопедији Српској народној позоришћа* (Нада Савковић), затим на књиге, аутобиографију Милана Савића *Прилике из мога живота* (прир. Миливој Ненин, Зорица Хаџић), 2009; *Савић Милан*, Миливој Ненин, 2011. и *Заборављени књижевници*, Горан Максимовић, 2013.

Занимљиво је истаћи због веза новосадских породица да су Десанчићи (родбина по мајци) имали знатног удела у његовом васпитању а касније и у друштвеном животу. Зна се да је било три сестре Десанчића, од којих је једна, Марија била уда-та за Јована Хаџића а друга, Јулијана за Јована Полита (њихов син је Михаило Полит Десанчић, адвокат, истакнути војвођан-ски политичар).²

Савићев отац Риста био је у млађим годинама сенатор у Кикинди, али је касније тај посао напустио посветивши се пољопривреди као економ, како се тада називало управљање пољопривредним добрима. Показана вештина руковођења имањем препоручила га је за управника имања барона у Банату. Касније, кад се венчао са Аном Десанчић, преузео је старање о имању спахије Ђорђа Сервицког, у Кањижи, где се и родио Милан. Ту је млади Милан искусио прво велико узбуђење, револуционарне године 1848–1849. под вођством чувеног војводе Стевана Книћанина када се због рата с породицом морао склонити у Темишвар. Тако се Савићев живот још у најранијем детињству почео неповољно мењати. Као дете, са непуне четири године доживео је велику личну трагедију када му је отац преминуо 31. јула 1849. године разболевши се од колере на путу ка ослобођеној Кањижи. Милан га није могао ни запамтити. Његова мајка је ве-ома тешко поднела губитак супруга те је одлучила да се привре-мено са Миланом, с јесени 1849, пресели у Беч.

По повратку из Беча, настанили су се накратко у Суботици, па су прешли у Нови Сад, где је Миланова мајка срела старог познаника, адвоката Косту Николића за кога се и удала 1852. Савић наводи из причања своје мајке да је она Косту Николића знала одраније, из времена када и његовог оца. Говорила му је да је, када се удавала, у комшилуку тешко боловао од туберкулозе тај млади адвокат и сви сватови су мислили да неће преживети (Савић 2009: 22). Он је ипак преживао, а Миланов отац је рано, у четрдесет другој години завршио свој овоземаљ-ски живот. У Кости Николићу Милан је нашао извесну замену за оца, јер се очух веома брижно односио према свом пасторку. Исте године, 1852. Милана уписују у основну школу у Новом

² На ову чињеницу скренула ми је пажњу проф. др Зорица Хаџић Радовић, којој и овом приликом захваљујем на драгоцености и несебичној помоћи.

Саду (тада је она обухватала само четири разреда). У Новом Саду је започео и средњошколско образовање, па затим продужио у Сегедину 1856. године где је завршио три разреда. Ту се код њега први пут буди интересовање за позоришну уметност. Из Сегедина се преселио у Печуј, где 1863. завршава осми разред гимназије, као не баш успешан и узоран ђак. У тим гимназијским данима, већ са шеснаест година он улази у бојемски живот, упознаје и жене, а по сопственом признању у раскалашности претерује за време студија у Бечу 1864. године када је одлучио да упише студије медицине инспирисан књигом о немачкој студентској дружини. Предавања нередовно похађа, али је зато редован у кафанама, и после пет година напушта студије. Прикључује се 1869. саксонском удружењу студената, тзв. буршевима, који су били и политички активни, па затим 1870. ступа у руску војску; борави у Кронштату и у Петрограду. Ту остаје годину и по дана. Када се 1871. вратио у Беч, одлучује да ипак обнови студије медицине, али после две и по године одустаје након новог неуспеха на испиту. Зато 1873. одлази у Немачку, у Лајпциг, где се уписује на Филозофски факултет, на одсек историје и географије. Студије лако завршава. У том периоду, 1874. улази у редакцију обновљеног часописа *Јавор* и једновременно педантно ради на докторској дисертацији.

Званични почетак књижевног рада Милана Савића означава 1875. година када објављује романтичарску приповетку *Румене руже у Јавору*. Током лета он је већ поднео молбу Школском савету за запослење, те је убрзо и изабран за наставника и управитеља српске учитељске школе у Горњем Карловцу, али се ту није дуго задржао, јер је у лето 1876. прешао у Нови Сад када је изабран за суплента у гимназији, и на том месту и у том звању је остао пуних пет година. Савић никада није био наклоњен наставничком позиву; рад у школама и гимназијама био је изнуђен егзистенцијалним разлозима. Исте, 1876. одбранио је докторску дисертацију у Лајпцигу, на немачком језику на теми из Српско-угарског рата 1735. године (на чувеној буни Пере Сегединца), коју је крајем године објавио такође у Лајпцигу, на немачком језику (*Der serbisch-ungarische Aufstand vom Jahre 1735*). Занимљив је податак да се и његов пријатељ Лаза Костић у тим годинама занимао за чувеног српског војсковођу, те да је, као што се зна, почео рад на, испоставиће се, одличној романтичарској трагедији насловљеној

именом овог српског хероја, *Пера Сејединац* (Костић је први и други чин објавио најпре у *Јавору* те 1875, а рукопис је коначно завршио 1881. а штампао га 1882).

Још као наставник, Савић 1877. постаје позоришни рецензент чувеног новосадског листа *Позориште*. На наговор Антонија Хаџића ради на драматизацији новеле Ота Гирнта *Die Socialdemokraten*, под насловом *Социјалне демократије*, и потписује је псеудонимом „Коста Ристић“. Ова комедија му широм отвара врата позоришта и трајно га везује за театар. Значајно је напоменути да Савић у својим мемоарима пише да је реч заправо о Гетеовој новели под тим насловом. На плакатима представе и у најавама у дневним листовима наводи се име мање познатог немачког новелисте Гирнта и Савићев псеудоним. Премијера комедије *Социјалне демократије* била је 22. маја 1877. и веома су је добро примиле и публика и критика. Чак је и Јован Грчић, њему ненаклоњен критичар, похвално писао о тој премијери.³ Тај податак о лепом дочеку критике буди пажњу и због тога што ту комедију Савић није потписао својим именом. Од те године креће нагли друштвени успон Милана Савића. Он је већ 1878. именован за члана Управног одбора Српског народног позоришта. Исте године објављује студију *Историја бујарској народа: до њојасиш државе му*, што је у ствари слободнији превод из књиге Константина Јиречека (*Geschichte der Bulgarien*, 1876).

Опијен почетним успехом своје драматизације, неуморно ради на комедији, па му управа позоришта прихвата нове рукописе. Представе настајале према његовим комадима примаће се са разноврсним успесима – пословичко неповерење критике према пре свега комедији, разилажења у оценама и претежније повољно реаговање публике. По сопственом сведочењу Савић је интензивније писао за позориште увек када је оно на дуже време било смештено у Новом Саду (Савић 2009: 86). У то време Српско народно позориште није имало сопствену зграду, било је принуђено да се често сели, да иде на

³ Грчић је у позоришним рецензијама знао да буде веома оштар, бескомпромисан према Савићевим комадима, али је занимљиво да је и у једном тексту објављеном у *Ситражилову* 1892. веома похвално писао о његовом књижевном и посебно драмском опусу. Видети: Грчић 1892: 423–425.

дужа гостовања по војвођанским градовима и варошима, али су чак и тада, судећи по вестима из дневних листова (највише у *Застави*), извођене и његове комедије, само оне нису све регистроване у прегледима репертоара, у *Својеници 1861–1961*.

Почетком 1879. године, 26. јануара, Српско народно позориште премијерно изводи његов први оригинални драмски текст, шаљиву игру у три чина, *Последња воља*; ни њу не потписује својим именом него користити псеудоним „Коста Ристић“. Представа је лоше прошла; више су критичари били незадовољни него публика, те је скинута са репертоара после прве репризе. Савић се сећа да му је те вечери, када је приметио његово неспокојство, чувени Антоније Хацић пришао и изрекао проницљив коментар управљен и ка њему и ка српским позоришним рецензентима: „Видите, Милане, да је лакше дело критиковати, него га написати“ (Савић 2009: 87). Недуго затим, исте године са половичним успехом изводе му се једночинке *Фрише-фуре* (24. фебруара) и *Наживио се* (24. марта), такође и оне потписане псеудонимом „Коста Ристић“. Критика није била једногласна у осуди, било је и позитивних рецензија, а публика их је нешто боље дочекала. Обесхрабрен овим у суштини неуспехом привремено напушта рад на драми, а у ствари то време користи да изучава српску и страну драму, да промишља о законитостима драматургије, посебно комике, истовремено се оглашавајући као позоришни рецензент и критичар.

Када је 1880. постао сарадник *Лейпцигског Матице српске*, у том најдуготрајнијем и најугледнијем часопису штампа рад „Вече с Костом Трифковићем“. Не запоставља ни друга поља књижевног стваралаштва. Покушава као лиричар, па у *Ошаци бини објављује* циклус „Ратне песме из Српско-турског рата“. Иако као песник није оставио већег уметничког трага, вредан је пажње овај циклус родољубиве лирике. Објављује затим и приповетку *Ивањско цвеће*.

Не могавши да се навикне на посао наставника, који га никад није привлачио, али и због доста других књижевних и друштвених обавеза, Савић 1881. напушта новосадску гимназију и одлучује се на смео корак да ради као новинар и да се издржава писањем приповедака, за шта се у то време добијао хонорар. Наступају године када се он у пуној мери предаје књижевности и позоришту, као и преводилачком раду (преводио са немачког и руског). Као сарадник прикључује се

политичким листовима *Засјава*, *Браник* и *Српско коло*, који су објављивали и књижевне прилоге проширивши број листова и часописа с којима сарађује (раније се активирао у *Јавору*, *Сиражилову*, *Лешојису Майице српске* и *Ошаџбини*).

Први већи подухват у Савићевом раду јесте превеођење Гетеовог *Фауста*, што је започео 1882. и тиме се, уз ретку упорност, бавио скоро четрдесет година, преправљајући, мењајући, штампајући поједине одломке, верзије, све до коначног издања 1920.

Прва запаженија новела, *Невенка*, изашла му је у *Лешојису Майице српске* 1883. А већ наредне године званично се враћа драмским пословима када му, 1884. године, 25. фебруара Српско народно позориште изводи нову комедију у пет чинова, *Проводације*, и тек њу је потписао својим пуним именом. Успех представе донео му је глас доброг комедиографа. Из тог времена остала је и једна анегдота коју је Савић радо причао. Реч је о томе да је громогласне аплаузе публике у ствари подстакнуо Антоније Хаџић тако што је ангажовао Савићеве пријатеље, официре да на његов знак аплаудирају и смеју се. Публика је потом и сама прихватила радњу комедије, чак више пута позивала глумце на поклон, тражила и аутора, али се Савић због треме није смео испети на позорницу (Савић 2009: 87–88). Ван сваке сумње је да се такав степен одушевљења публике није могао подстаћи ни одржати само деловањем неколицине његових пријатеља да представа и текст нису били занимљиви и уметнички успели. Међутим, та анегдота касније је коришћена у нападима на Савића да су он и његови пријатељи увек тако поступали, подваљивали, а такве малициозности је нарочито проносио Јован Грчић, што је и записао у једној тзв. позоришној рецензији, а поводом представе *Одсудни шренуци* (Грчић 1910: 190–191).

Осамдесетих година не запоставља Савић ни рад на приповеци; труди се да делује у оба књижевна рода, па 1884. штампа у *Лешојису Майице српске* приповетке *Добра њаршија* и *Последњи љубавац*, а наредне 1885. године у *Сиражилову* објављује роман *Разни љушеви*. Током године стиже да објави и превод првог дела *Фауст*. Изузетна радна енергија и снажна имажинација надаље се испољавају у писању нових комедија, па 1886. године Српско народно позориште изводи комедије *На добродворну цел* (20. фебруара) и *Добре воље* (6. марта).

Обе солидно пролазе код публике, не и код критике која је повољније дочекала другу комедију, *Добре воље*. Последња комедија, делимично дорађена, касније је премијерно изведена у београдском Народном позоришту 11. фебруара 1899. године и наишла је на далеко бољи пријем критике, а посебно публике. Треба навести да је у Народном позоришту, у Београду, и у Српском народном позоришту игран Гетеов *Фауст* у Савићевом преводу 1886. године, и представа је добро примљена.

Занимљиво је да се Савић нешто касније, 1887. одлучио да се врати наставничком позиву, што ће бити драгоцено за успостављање несвакидашњег пријатељства у српској књижевности. Те године изабран је за наставника у Зајечару, где је остао нешто више од годину дана. Почетком септембра 1887. приликом одласка на службу, свратио је у Београд код свог пријатеља Јована Бошковића и ту упознао Симу Матавуља с ким се од тада непрекидно дружи и активно сарађује све до Матавуљеве изненадне смрти 1908. Реч је о ретко узорном и за српску књижевност плодотворном пријатељству. Те године објавио је и прву збирку приповедака, класичног наслова *Пријатељске*. У Зајечарској гимназији остао је само до пролећа 1888. године, а Матавуљ ни толико није издржао као наставник, па се после три месеца вратио на Цетиње одакле је и пристигао. Није Савић својевољно напустио своје наставничко место у Зајечару. Он је добио отказ због неприличног геста на једној позоришној представи. Посматрајући како глумац у представи, једној сентименталној немачкој комедији, ватрено изјављује љубав, Савић, коме је одраније запала за око једна његова ученица, матуранткиња у гимназији, клекао је током представе и понављао речи глумца, чиме је желео и да пародира романтичарски стил глумца, али да посредно и сâм исказе своју занесеност младом девојком. Била је то досетка, али се мала зајечарска средина згрозила и министар је морао да га отпусти из службе (Аноним 1930: 3).

Наредни замашнији књижевни подухват Савић предузима када крајем 1888. и почетком наредне године почиње да пише, па 1889. и објављује роман у наставцима *Даша Ђонић*, у *Ошарбини*.

После неславне зајечарске наставничке епизоде вратио се у Нови Сад и успео да нађе нову службу. Почетком 1890. добио је место замене у Вишој женској школи, где је остао до

лета 1891. Та 1890. година биће значајна у његовом животу, на првом месту због нове трагедије – умире му мајка 14. фебруара. Три месеца иза тог трагичног удара, оженио се Јулијаном Јулком Давидовац, после чак седам година вереничког стажа, јер је венчање било раније заказано и јер је то била изричита жеља његове мајке. Што се тиче књижевних догађаја, те године у листу *Позоришће* објављује књижевноисторијску студију о Стефану Стефановићу „Наше драмско првенче“. А већ наредне 1891. године, 21. децембра чини покушај са драмским спевом *Дојчин Пејшар*, који је лепо дочекан на сцени Српског народног позоришта. Не само због сценског успеха, Савић је држао да тај спев иде у ред његових најбољих драмских радова.

Наредне 1892. најзад је наступила радост у његовом приватном животу када му се на његов рођендан родила кћи Аница, 22. септембра, касније чувени хелениста, књижевни историчар и професор универзитета (после удаје, Аница Савић Ребац).

Прекретна година у Савићевој књижевној каријери јесте 1895. када је изабран за секретара Матице српске и уредника *Летописа Матице српске*, а на дужност уредника је званично ступио 1896. од када потписује све бројеве, и на том месту је остао пуних петнаест година. За време свог уредничког мандата осавременио је концепцију часописа, проширио број сарадника и прилично је допринео да се *Летопис* у пуној мери укључи у савремени књижевни и културни живот српског народа (Максимовић 2013: 227–228). У *Летопису Матице српске* током 1895. и 1896. штампа значајну студију „Хумор и хумористе у књижевности српској“. Претходно му је 1895. године Српско народно позориште извело друштвену драму *Марија* (9. априла), солидног пријема код публике и критике.

Обезбеђен у погледу каријере и самим тим материјално, Савић се у потпуности посвећује књижевном и критичарском раду, уз наравно послове уредника и секретара Матице српске. Тако 1898. штампа у Новом Саду књигу студија *Из српске књижевности: слике и расправе*, па наредне 1899, као засебно књишко издање, објављује оглед *Живот и рад гра Јована Хаџића Светића* на 129 страница. У међувремену га прихвата и београдско Народно позориште, после премијера комедија *Проводације* (1884) и *Добре воље* (1889), у Београду је постављена и комедија *На леп начин*, 31. августа 1899. Међутим, она никад није играна у Српском народном позоришту. Успех

постиже и историјском комедијом *Цар проводачија*, чија је праизведба била такође у Београду, 26. септембра 1900. Касније је постављена и у Новом Саду, 15. децембра 1901. године, и та представа није добро прошла код критике, највише због тога што је на брзину спремана, те је публици била очигледна неуиграност ансамбла.

Наредне 1901. године Савић одлучује да после часописних издања приреди своје у међувремену дорађене комедије, *Добре воље*, *На леј начин* и *Цар проводачија*, и штампа их у једној књизи под заједничким насловом *Из њивидној свејш*. Затим се нижу књиге, настале као збирке радова, прилога објављиваних у периодичним публикацијама. Штампа 1902. књигу *Из њрошких дана: слике, црће, њриче*. Само две године касније, 1904. излази нова Савићева књига из штампе *Одсудни ѡренуци*, где је сабрао своје једночинке, од којих је неке дорадио (*На сѡаници*, *Игра вайѡром*). Убрзо се оне премијерно постављају на сцену Народног позоришта у Београду, 27. новембра 1904. Знатно касније, 21. јануара 1910. године, само ће три бити изведене у Српском народном позоришту (*На сѡаници*, *Меланија*, *Ђурђевићи*). Још једна једночинка из тог низа, *Игра вайѡром* играна је у Новом Саду тек 4. јуна 1921. у извођењу дилетантске трупе Занатска омладина, а у склопу прославе шездесетогодишњице Српског народног позоришта. У међувремену он стиже да те 1904. године, у својству члана делегације Матице српске, путује у Лужицу на свечано отварање Сербског дома.

Изузетан темпо рада полако оставља последице на Савића, чему се додају и сукоби са појединим критичарима, те он 1905, после двадесет седам година активног ангажмана, подноси оставку на место члана Управног одбора Српског народног позоришта. Тако добија више времена за књижевне послове, па још исте године у *Бранковом колу* објављује путопис *Код Луѡичких Срба*, а већ наредне, 1906. у *Позоришћу* се оглашава записима, у ствари сећањима, *За кулисама: доживљаји и уѡисци једној драмској ѡисца*, где је дао аналитички осврт и на свој комедиографски рад. Савић је за собом оставио и низ театролошких записа о глуми и глумцима, све штампане у листу *Позоришће* („Глумаштво и глумовање“, „Глумац почетник“, „Димитрије Ружић и Драга Ружићева“, „Ружић у Шекспировим улогама“, „Улога и одело“ и др.).

Иако се његове драме и комедије наизменично постављају у Београду и у Новом Саду, уважава се као драмски писац, код њега долази до засићења позориштем, највише ратом са неуморним недобронамерним критичарима, међу којима су се посебно истицали Јован Грчић, Данило А. Живаљевић, Лазар Марковић Мргуд, уз друге који су се скривали иза псеудонима. Он чини последњи покушај те са великим амбицијама ради на новој, испоставиће се последњој својој комедији, *Ксеније и Ксенија*, у пет чинова. Објављује је у наставцима 1909. у *Бранковом колу*. Тада се и враћа се у Управни одбор СНП-а, где остаје до наредне године када се поново повлачи. *Ксеније и Ксенија* је премијерно изведена 26. јануара 1910. на новосадској сцени, и поново се мишљење критике разилазило, од похвала до покуда, а публика је ипак аплаузима испратила представу. Исте године резигниран напушта и дужност секретара Матице српске због финансијских малверзација у чему није желео да учествује, што је довело и до судског процеса (у аферу је поред благајника и књиговође био укључен чак и остареоли Антоније Хаџић). Објављује другу књигу студија *Из српске књижевности: слике и расправе*. Званично подноси захтев за пензионисање 1911. Напушта и место уредника *Летописа Матице српске*.

У свежим пензионерским данима враћа се превођењу *Фауста*; превод ради испочетка. С јесени се с породицом сели у Беч ради студија кћери Анице. Указ о званичном пензионисању добио је тек 1912. док је боравио у Бечу, где званично остаје све до избијања Великог рата. Напад Аустроугарске на Србију затиче га у Италији, на путовању 1914. Вративши се у Нови Сад, из нужде се прихвата да замени Тихомира Остојића на месту секретара Матице српске (1916–1918), који је завршио у заробљеништву. После ослобођења, 1918. штампа путопис *Из старог Дубровника: приче с њима* и неуморно надале контролише, исправља свој превод Гетеовог *Фауста*, чију коначну редакцију објављује 1920. после безмало пуних 38 година рада на том послу. Исте године трећи пут у каријери улази у Управни одбор СНП-а, и ту остаје до наредне године и потом дефинитивно напушта позориште.

Замољен од пријатеља 1921. године, накратко се прихватио дужности библиотекара Матице српске, и тај посао обављао је четири месеца. Исте године приређује преписку

Светозара Милетића, у књизи штампа и свој оглед о њему, *Млади Милетић: његова писма гра Јовану Хаџићу Свеићу: његова прејиска с Јованом Ђорђевићем*.

Суочен са одласцима са животне позорнице својих колега, познаника и пријатеља, одлучује да остави потомству сећање на те књижевнике, уопште културне раднике. Тако 1922. у листу *Јединство* почиње да објављује некрологе и биографске портрете, сећања на своје савременике под заједничким насловом „Наши стари“, које ће затим наставити да објављује у *Застава* (1926–1929). Писани живописно, уз хумористичка опажања, навођења анегдота, догађаја у којима је и сâм учествовао, они су у доброј мери и сећања на његов живот и зато Миливој Ненин оправдано тврди да су ови записи више биографија Милана Савића, тј. његова аутобиографија (Ненин 2009: 8).

Не запоставља Савић ни свој научни рад, па 1923. објављује проширену студију, као засебну књигу, *Косџа Трифковић*. Потом се посвећује изради монографије о Лази Костићу, коју ће завршити и штампати уочи смрти, 1929. године под једноставним насловом *Лаза Косџић*.

После краћег боловања, преминуо је 21. фебруара 1930. године у Београду, у 85. години живота. Сахрањен је на Алмашком гробљу у Новом Саду.

*

* *

О каквом је вредном и вишеструко плодотворном ствараоцу реч најбоље говори податак да његова библиографија садржи преко 500 јединица. Не рачунајући сада књишка издања, Савић је остављао своје уметничке, стручне и научне прилоге у угледним листовима и часописима: *Јавор*, *Позориште*, *Оштрабина*, *Видовдан*, *Браник*, *Лейојис Мајице српске*, *Сиражилово*, *Српско коло*, *Илустриране новине*, *Сиража*, *Брајство*, *Застава*, *Босанска вила*, *Бранково коло*, *Српска домаја*, *Рад* и именик *Мајице српске*, *Јединство* и др.

Савићеве позоришне и књижевне критике имале су снажног одјека међу савременицима. Неговао је импресионистички, биографски и књижевноисторијски приступ. Оцене

књижевних дела изрицао је с пуно такта, мада је знао бити и наклоњен када је писао о својим пријатељима и књижевницима чији је рад уважавао (нпр. о Лази Костићу и Сими Матавуљу). Као песник и приповедач није оставио значајнији траг међу савременицима (што не значи да и тај део његовог опуса не треба пажљиво протумачити), али несумњиво јесте као комедиограф и мањим делом као писац драма (пре свега се издвајају једночинке *Меланија* и *Ђурђевићи*). У приповедној прози рано се определио за реалистичку поетику и претежније за сликање градског и паланачког живота, уз неретке хумористичке стилизације у опсервацији малограђана, свакодневно-просечног живота града.

Уза све уредничке, критичарске, научне, друштвено-културалне и друге списатељске послове, може се рећи да је Милан Савић био и плодан драмски писац. Зна се да је аутор осамнаест драмских текстова, а од тога осам вишечинских комедија (*Социјалне демократије*, *Последња воља*, *Проводације*, *Добре воље*, *На добротворну цел*, *На лей начин*, *Цар њроводација*, *Ксеније и Ксенија*), четири комичке једночинке (*Наживио се*, *Фрише фире*, *Игра вајром*, *На сјаници*), једне вишечинске драме (*Марија*), четири драме у једном чину (*Амајлија*, *Меланија*, *Ђурђевићи*, *Посејиа*) и једног драмског пева (*Дојчин Пејар*). Сви ти текстови су изведени у националним позориштима, а само три комедије нису штампане (*Социјалне демократије*, *На добротворну цел* и *Последња воља*).

Што се тиче Савићевих комедија, Горан Максимовић је истакао да се у њима „кроз ведри хумор разобличавају провадацисање и женидбе из интереса, пробисвијети и варалице, торокуше и алапаче, али и женска лаковјерност и поводљивост, те уопште растрошни малограђански живот и расипничко понашање, однарођавање и опонашање начина живота у туђинском духу, чиновнички неморал и сл.“ (Максимовић 2013: 229–230).

Ван сваке сумње је да у Савићу српска комедија има доброг представника. Без обзира што се понегде може приговорити појединим драматуршким решењима, понекој комичкој карактеризацији или у неким случајевима недовољно развијеној мотивацији, у целини посматрано, посебно његове комедије *Проводације*, *На лей начин*, *Цар њроводација*, *Игра вајром*,

На сџаници, Ксеније и Ксенија, заслужују нова читања, тумачења и нове сценске поставке.

Велике заслуге за афирмацију Милана Савића припадају у првом реду цењеним књижевним историчарима, поузданим проучаваоцима српске књижевне баштине Миливоју Ненину и Зорици Хацић Радовић. Они су још 2009. године приредили Савићеве аутобиографске записе, Прилике из мога живота. Затим су наредне године приредили његове записе *Наши сџари*. Потом је Ненин 2011. објавио монографију *Савић Милан* где је објавио огледе о Савићу и његову преписку са Милетом Јакшићем, Светиславом Стефановићем, Лазом Костићем и Иларионом Руварцем. На тај начин је Савићево дело полако почело да привлачи проучаваоце, па и издавачке куће.

Последњих неколико година издавачка кућа Порталибрис објављује прештампана издања из Савићевог драмског, приповедачког, путописног и критичарског опуса. Иако нису приређена (само кратка белешка о писцу и делу на корицама), вредна су пажње јер ипак пред савремене читаоце износе готово недоступна дела из српске књижевности и позоришта.

Као реч на крају овог поглавља може послужити одлична опсервација личности Милана Савића из пера угледног књижевног историчара и проучаваоца историје и поетике српске књижевне баштине Горана Максимовића:

Мало је у српској књижевности било личности са ведријим духом и снажнијим алтруизмом. Посједовао је ријетку способност да гради истинска и несебична пријатељства са многим писцима (издвајамо Лазу Костића и Симу Матавуља), публиковао им је радове, помагао их је новчано, провадацисао им богате удаваче, старао се о њиховом здрављу, писао афирмативне критике о њиховим дјелима, а пошто је доживио дубоку старост многе је истински ожалио у некролозима и књижевним огледима.

(Максимовић 2013: 225)

ШВИНДЛЕРИ НОВОГ ВРЕМЕНА: ПРОВОДАЦИЈЕ МИЛАНА САВИЋА

Милан Савић се рано определио за позоришну уметност, и то за деловање у више праваца, као позоришни рецензент, позоришни писац, критичар и члан Управног одбора Српског народног позоришта. У свом драмском стваралаштву наклоњенији је био комичком жанру, с тим што је до краја живота покушавао да остави траг и као писац драма и драмских спева (Дојчин Пејшар, 1891; Марија, 1895; Амајлија, Меланија, Ђурђевићи, Посејта 1904).

У почетку је своје драмске текстове потписивао псеудонимом „Коста Ристић“, о чему је већ било речи. Од 1877. године, када је у Српском народном позоришту изведена комедија *Социјалне демократије*, настала према новели Ота Гирнта *Die Socialdemokraten*, Савић је упорно, уз значајне помаке, радио на свом драматуршком изразу. И поред доброг успеха једночинке *Фрише фире* (1879), обесхрабрио га је слабији пријем друге две комедије, обе такође постављене на сцену СНП-а исте године (*Последња воља*, *Наживио се*). Упркос томе, он се осамдесетих година 19. века у потпуности афирмише као комедиограф, али и као приповедач и као критичар. Тада му се изводе на сценама Српског народног позоришта и Народног позоришта у Београду комедије: *Проводације* (1884), *Добре воље* (1886) и *На добротворну цел* (1886).

*

* *

Комедија у пет чинова *Проводације* (1884) означава улазак у зрелу фазу његовог стваралаштва, и она је наговестила да су српска драмска књижевност и српско позориште добиле ствараоца са којим се озбиљно мора рачунати. Иако у драматуршком погледу није на завидном нивоу, ова комедија свакако је прекретничка у Савићевом драмском опусу и представља његово одлучније усмерење ка реалистичкој поетици.

Не може се порећи да је он обезбеђивао ауторитет свом делу и активним учешћем у позоришном и књижевном животу Новог Сада (члан Управног одбора СНП-а, позоришни рецензент и критичар, рецензент Матице српске, касније и

уредник *Лейойиса Майице српске*). У контексту тих културних и стручних активности треба сагледавати и рецензије представа настајале према његовим комадима. Најмање је било умерених, промишљених оцена; оне су се кретале између оспоравања и похвала његовом драмском таленту и поетици драмских текстова, о чему је било речи у поглављу *Театроірафија: Проводације на сценама народних йозоришйа*. Због тога, када савремени истраживач приступи анализи драмског опуса неког заборављеног или делимично запостављеног писца, мора бити прилично обазрив када се сусреће и са позитивним и са негативним приказима представа. Посебно треба водити рачуна о томе да ли је текст у целини изведен, уз минималне редитељеве корекције или је текст тек у штампаном формату добио свој коначни облик, као што је то случај са Савићевим *Проводацијама*.

*
* *

Комедијом у пет чинова *Проводације*, коју је жанровски непретенциозно дефинисао као шалу, Савић се усмерио на тему која је шире позната, нимало нова ни у књижевности ни у животу (женидбе, удаје, сплетке, проводације, препреке младима) баш као што је слично поступио и Стерија својом првом комедијом *Лажа и йаралажа*. Зато је било и очекивано што су поједини позоришни критичари указали да се Савић угледао на славног претходника, чак и да у том послу није био оригиналан (Живаљевић 1885: 25–26; 29–30) или су доказивали супротно (Цар 1886: 1035–1036) а неки су афирмативно извлачили тематско-мотивске паралеле са чувеном Стеријином комедијом *Покондирена йиква* (Аноним 1884в: 1124).

Тема, мотив женидбе и удаје, противљење родитеља љубавној вези младих, јер желе да њихово дете ступи у неку врсту интересног брака (богат младић, девојка која носи велики мираз), закупља комедиографе још од римске комедије. У тематском погледу реч је о *зайлейшу брањене љубави*, типске радње (љубави младих противе се родитељи или један родитељ; често се веза младих скрива), типских препрека (социјални, економски статус, лична нетрпељивост родитеља), типских ситуација (очајавање, преваре, ситуације несклада, понављања,

лудизма), као и типских ликова (покондирени или старовременски строги родитељи, неугледан супарник, сплеткашица, преваранти, смушени младић).⁴

Савић се опредељује за типске ситуације с два преваранта који завођењем девојака, богатим женидбама настоје да дођу до новца. Највише због коришћења ове типске ситуације поједини критичари су Савићу оспоравали оригиналност, у чему је предњачио Данило А. Живаљевић, који је чак и у облику књиге штампао своју критику 1885. године, под истим насловом како је она и излазила у наставцима у *Vigelu* 1884, *Један ориџинал на нашој позорници*. У том раду Живаљевић је прво изнео историјски преглед српске драме, од дубровачких драматичара, задржавајући се на комедијама настајалим и извођеним после К. Трифковића (Јаков Игњатовић, Милан Јовановић Морски, Милован Глишић и Драгомир Брзак) и затим се аналитички усмерио на Савићеве *Проводације*. Живаљевићу се не може спорити веома добра упућеност у поетику драме и позоришта, способност да уочи оно специфично драмско у тексту, педантност у анализи, с тим да је био наклоњенији тумачењу трагедије и драме у ужем смислу, а у тумачењу и вредновању комедије заузимао је крут, догматски став.

Живаљевић на првом месту критикује неадекватно изабран наслов, његов множински облик, а што је истакао и неколико месеци раније рецензент *Vigela*, потписан знаком ? (Аноним 1884в: 3). Није искључено да је аутор тог позоришног приказа такође Живаљевић (видети *Театрографију*). Он је мишљења да се насловом сугерише да је више проводација у радњи и да су / да је она главна личност (Живаљевић 1885: 28). Међутим, проводације су заиста и Симка Весова, која протежира свог рођака Илију Машина, али и Манојло, који посредује код своје сестре Радићке за адвоката Рајка Петровића. Чињеница јесте да они нису главне личности него је то Радићка и уз њу, као други важан лик, Север Драгић. Затим се Живаљевић труди да докаже да су Савићеве *Проводације* заправо прерађена верзија Стеријине *Покондирене њиве* (Живаљевић 1885: 28–35). Он уочава структуралне паралеле, запажа сродност функција ликова, одређене карактерне сличности

⁴ Више о *зайлећу браћене љубави* у епоси српског реализма видети у: Пејчић 2016: 45–47.

не уважавајући чињеницу да све то није својина једног писца. Типови, њихове карактеристичне особине, затим функције које обављају у комедији (мајка, отац, овде ујак, кћер, син, пријатељи, повереници, преваранти), уз непролазне мане као што су помодарство и уображеност, јављају се у делимично предвидљивом делокругу радње у историји овог жанра, и зато је то веома проблематичан аргумент у покушају доказивања плагијата. На крају је закључио да су карактери необрађени и недоследни, а да комедија не слика српско друштво (опаска изречена сасвим у духу морализаторског приступа дидактичке критике тог времена), да је у техничком погледу лоша и да у њој нема хумора (Живаљевић 1885: 45–46).

Међу онима који су с разлогом устали против таквог ускогрудног тумачења коришћења познатих тема, мотива и типова, као и функције ликова у радњи, био је цењени критичар и књижевник тог времена Марко Цар. Иако за њега *Проводације* немају већу уметничку вредност, аргументовано је бранио Савићев уметнички поступак. За разлику од Живаљевића, Цар је лепо доказао да се Савићеве *Проводације* могу довести у везу са Стеријиним *Покондиреном џишвом* тек на основу мотива провадацисања, те да је и карактеролошка сродност Радићке и Феме веома слаба.

Не пита се дакле више, је ли подлога изворна, већ како је писац своје дјело обрадио. То је велики Шекспир најбоље разумјевао, а за њим и Молијер [...] И уистину, највећа је глупост захтјевати, особито од драматскијех писаца *ајсо-лушну* оригиналност.

(Цар 1886: 1035)

Не треба у таквим замеркама, какве је изнео Живаљевић, гледати само несклоност критичара тумачењу комедије него пре њихову злонамерност, на шта им је отворено грубо реплицирао Цар. Лични односи били су и те како важни приликом оцењивања драмских дела, позоришних представа, посебно комедија на коју је критика увек била осетљива (несумњиво зазирање од смеха, подсмеха, духовитих стваралаца и људи).

Савићева оригиналност, тј. особеност *Проводација* препознаје се у начину на који је обрадио типску радњу, типске ликове, како је формирао драмску фабулу/драмску причу затим

конструисао сиже, радњу и заплет.⁵ У начину театрализације (обликовање драмске приче, избор и сценски приказ догађаја, концепција ликова и карактеризација, конструкција ситуација и заплета) Савић се определио да одступи од класичне љубавне приче и да радњу усмери више ка друштвеном ангажману. Због тога се о овој комедији не може говорити као о комедији карактера него пре као о једном жанровском профилу ближем комедији нарави него комедији интриге. Он се критички усмерио на типове нерадника, паразита, распикућа, младог нараштаја хедонистичких погледа на живот који су у тадашњој Војводини постајали све бројнији, а уједно је и указао на растући проблем помодарства. Није више била реткост да се у савременом друштву појављују особе које би желеле да су (неосновано) изнад свог друштвеног статуса. Савић није попут Стерије узео лик просте мајсторице него се определио за софистициранији лик имућне грађанке, удовице. Моћ новца у великој мери обликује Радићкин поглед на свет и редефинише односе са ближњима. Она се стиди свог брата Манојла земљорадника, али не и потенцијалног зета Илије Машина, који се такође издаје за земљопоседника, јер је он тобоже богат при чему Радићка увиђа да ће лако моћи управљати њиме јер је он притупаст. Отменост у понашању и иметак главне су вредносне смернице савременог новосадског и војвођанског друштва.

У том преусмерењу ка друштвеној критици Савић је понегде одступао од класичног комичког ритма. Приметно је да су одређене ситуације ритмички живље компоноване, управо оне где се траже брза размена реплика, сценска покретљивост, експресивност осећања а по обрасцу комедије ситуације (нпр. прва посета Машина, изјава љубави Машина или поигравање Данице Рајком), али и да се оне пресецају јукстапонираним ситуацијама далеко споријег ритма, са елементима епизације (приповедања ликова, монологске реплике, антиципација радње). Ти ритмички раскораци у сценском развоју по свему судећи су више сметали у извођењу представе у београдском Народном позоришту, посебно зато што је она мање времена спремана (видети поглавље *Театрографија: Проводације на сценама народних позоришта*).

⁵ О овим структурним чиниоцима, начинима театрализације и историјама наведених појмова, видети у: Пејчић 2019: 21–45.

*
* *

Савић је у процедурама карактеризације добро искористио три уобичајена драматуршка решења: *експлицирано нејосредну* (аутокоментари, коментари једног лика о другоме), *имплицитно нејосредну* (појава на сцени, изглед, понашање у датој ситуацији) и *експлицирано ауторску карактеризацију* (коментари и опис лика у персоналним дијалогима).⁶ Успешност комичке театрализације, као и развоја заплета препознаје се у томе што је Савић уједначио употребу *експлицирано нејосредне* и *имплицитно нејосредне карактеризације*. Колико се ликови самодефинишу, карактерно испољавају на сцени толико се о њиховим особинама, поступцима, одлукама сазнаје и из перспективе других ликова. У најмањој мери је искористићена *експлицирано ауторска карактеризација*.

Север Драгић је конципиран као велики преварант, заводник и паразит; издајући се за пријатеља притупастом Илији Машину, потрошио му је сав иметак. Типолошки он је једним делом конципиран на комичком наслеђу паразита, вештог слуге који се проводи на рачун богатих и приглуних младића. Овај пар ликова превараната другачије је и потпуније осмишљен него код Стерије у *Лажу и њаралажи*. Стеријин Алекса није у тој мери бескрупулозан, његова глума ипак је етички суздржанија те преваре не доводе до трагичких последица, а наступ му је управљен више ка самољубивој аутотеатрализацији. Насупрот њему, Север Драгић не преза ни од тога да толико повреди заведену девојку, да она изврши самоубиство (време драмске приче), и то га нимало не дотиче, чак не може у првом тренутку ни да препозна сестру своје претходне жртве. Код Стерије јавља се само један преварант, заводник Алекса, а његов слуга му тек делимично у томе помаже, али код Савића имамо синхроно деловање једног вештог и другог више трапавог преваранта. Контрастна концепција ликова није изразита, она је само утолико наглашена да омогући конструкцију комичких ситуација које ће се привидно развијати у повољном правцу по Севера. Он првобитно жели да искористи Илијину просидбу Данице

⁶ Ову поделу техника карактеризације утврдио је чувени немачки теоретичар драме Манфред Пфистер (1998: 271–285).

тако што би наставио да паразитски живи на његов рачун након богате женидбе, али се убрзо усмери ка главном плену, да сâм освоји њену мајку Софију Радић да би, кад му она препише имање после венчања, и њу хладнокрвно оставио. Север формално у радњи игра улогу помоћника Илији Машину, али у међуструктури радње реч је о субјекту заплета⁷ који диригује сценским током, с јасном стратегијом манипулације. Илија Машин такође попуњава фигуру субјекта заплета, само мањег акционог усмерења (подстицаји његовој радњи долазе од других, тетке Симке Весове и Севера Драгића). Током развоја заплета он ће неумешним деловањем посредно омогућавати Северу успешније кретање ка циљу (Радићка ће напустити жељу да уда кћер за Машину кад се укаже „прилика“ за њу, у лику Севера), али ће зато нехотице, пијан, у кулминацији радње у петом чину допринети преокрету и раскринкавању Севера.

Треба указати и на Савићеву концепцију Радићкиног брата Манојла, који се може довести у везу са Феминим братом Митром (*Покондирена џишква*), на шта је већ указао Живаљевић у намери да оспори Савићу оригиналност (Живаљевић 1885: 33–34). У оба случаја реч је пре свега о типолошкој сродности са резонером, чија је функција у радњи јасно одређена (педагошки, морализаторски тон, поучни утицај по младе и старије заблуделе личности у комедији). Међутим, Савић је Манојлу дао индивидуалне црте удаљивши га од класичног типа резонера; његова радња нимало није предвидљива како би се очекивало од резонера. Манојло се у критици сестре, њених поступака служи и подсмехом, иронијом, духовитим коментарима, спреман је и на контрасплетку а пред младима не заузима ригидан став. Он се, што је необично за патријархалну културу тог времена и у војвођанској средини, уклања од младих кад их затекне у присном разговору. Други пут, кад се увери у њихову обострану наклоност, тражи од њих да се загрле, чак и пољубе пред њим па на тај начин ритуално благосиља везу Рајка и Данице. Манојло ће касније бити најактивнији у намери да раскринка Илију и Севера, што јесте функција резонера, али без потоње морализаторске тираде.

⁷ О структури заплета, његовим фигурама (субјекат, коректор, интригант, окидач, објекат, режисер и др.) видети теоријску поставку у: Пејчић 2019: 137–177.

Јасно је да је Савић особено конципирао и карактеролошки обликовао своје главне ликове тако да поједине сличности (више типолошке и концепцијске) нимало не умањују његову оригиналност и пре се могу узети као омаж славном претходнику Стерији, али и као својеврсна реплика свету Стеријиних чувених комедија у контексту друштвеног и културног развитка војвођанске средине која није постала боља него што је то била неких пола века раније.

*
* *

Комедија *Проводације* вредна је пажње не само због интертекстуалних веза са Стеријиним комедијама *Лажом* и *паралажом* и, у мањој мери, са *Покондиреном шиквом*, него и због система фокализације, тј. начина формирања драмске приче и обликовања сценског света.⁸ И у Стеријиној *Лаж*и и *паралажи* драмска прича је широко заснована (Ромчевић 2004: 200), али је спољашњом фокализацијом изабрана њена завршна фаза, с тим што се у граничној ситуацији театрализује последица догађаја (предрадња) о Алексином завођењу Марије (долазак Марије, раскринкавање Алексе пред Јелицом и Марком). У Савићевим *Проводацијама* основна драмска прича искоришћена је слично као и у Стеријиној једночинки, с том разликом што се у завршној фази радње театрализује последица трагичног догађаја из времена драмске приче (смрт несрећне Руке не претходни непосредно радњи).

У анализи радње веома је важно раздвојити информације које се сазнају на сцени путем приповедања ликова, монолога или сценских ситуација, од оног што се заиста догађа на сцени и иза сцене, истовремено или у краћим временским размацима. Потребно је дакле водити рачуна о разлици између драмске приче/фабуле (свеукупност свих догађаја, свих информација) од предрадње (догађаји који непосредно претходе експозицији) и сценске радње (непосредан догађајни ток).

⁸ *Спољашња фокализација* усмерава се на питање *шта* је театрализовано из приче (накнадно склопљене), а *унутрашња фокализација* одговара на питање *како* је театрализовано и који ликови, односно чије тачке гледишта су носиоци те театрализације. Детаљније о драмској фокализацији, видети: Пејчић 2019: 74–86

Спољашњом фокализацијом делови драмске приче и предрадње *Проводација* распоређени су током развоја заплета и овде ће се навести сви кључни догађаји и намере ликова:

- Радићка је остала удовица, наследивши велико имање (део драмске приче).

- Радићка је прихватила Рајка да помаже њеном сину Веселину око учења (део драмске приче).

- Родила се љубав између Рајка и Данице, Радићкине кћери (део драмске приче).

- Радићка се променила, покондирена је, нема добар однос са братом Манојлом (предрадња, скривена и сценска радња).

- Радићка жели да уда кћи за Илију, тобожњег земљопоседника; проводацише његова тетка Симка Весова (предрадња, па сценска радња),

- Север Драгић искоришћава Илију (паразитски однос, потрошио његов новац); смислио план да се Илија вери Даницом (део драмске приче, предрадња, сценска радња).

- Север, као велики заводник и манипулатор, завео је Ружу, која је потом због њега умрла (део драмске приче).

- Јелица, Ружина сестра, собарица код Радићке заклела се да ће осветити сестру (део драмске приче, сценска радња).

У *Проводацијама* три кључна догађаја предрадње театризују се почетком заплета и на крају у граничној ситуацији (покушај просидбе, искоришћавање Илије, раскринкавање Севера).

Шире замишљене биографије ликова (Радићка, Манојло, Веселин, Рајко, Илија, Север, Симка) оптеретиле су комички ритам радње. Другим речима, мноштво података о прошлости ликова и њиховим односима морало је бити сценски оправдано, потврђено развојем заплета, али није увек, па је зато радња разгранатија.

Прва фаза заплета, у првом чину, театризована је пошетом Симке (нашла прилику за Даницу, Манојло се противи, Радићка одушевљена). Наредна важна ситуација заплета јесте Илијин покушај просидбе, спрдња Манојла, очевидан Илијин неуспех. Радња се затим успорава Даничиним рефлексивним монологом, па флертом са Рајком. Напетост се подиже

*режијом ђоїлега*⁹ кад се унутрашња фокализација измести у правцу Манојла који угледа Даницу и Рајка у присном разговору (I, 15).

Други чин отвара Северов монолог (биографија, предрадња, најава радње), па амбијентална сцена (приказ променаде, свакодневног, просечног дана у граду). Ситуације причања на променади динамизују се унутрашњом фокализацијом (важна тачка заплета је сазнање да би се Радићка радо поново удала). Скоковита унутрашња фокализација обухвата неколико група ликова и ту је нагласак на просторној релацији – Радићкин и Северов сто, потом и сто за којим седи Рајко. Унутрашњом скоковитом фокализацијом утишава се дијалог, а већи значај даје се тачкама гледишта ликова (коментаришуће, когнитивне, психолошке, дескриптивне). Наредне важне ситуације заплета театрализују се од 7. појаве другог чина. Илија упознаје Севера са Радићком, што овај користи да се глумачким средствима представи као отмена и угледна личност богата утицајним познанствима, али и као сентиментални љубавник. Затим Илија и Север договарају сплетку како ће се понашати према Радићки и Даници, која задужења ће преузети у игри завођења. Овде се такође подиже ниво напетости *режијом ђоїлега* – из прикрајка их посматрају Манојло и Веселин.

Трећи чин отвара Радићкин монолог а затим се нижу краће, веома добро театрализоване ситуације (сведени, динамички дијалози у склопу карактеризације – Даница и Радићка, па Даница и Веселин о просидби, па Симка и Илија). Потом се консекутивно развија већа ситуација – игра улоге, манипулација Илијом (Веселин и Даница), која ће се премрежавати ситуацијом удварања Севера Радићки (лагање, аутотеатрализација).

На почетку четвртог чина временски проток сигнализан је Даничиним коментаришућим монологом кад извештава да се мајка недавно веома чудно понаша. Развијају се ситуације извештавања (Даница препричава Рајку како су

⁹ Техника *режије ђоїлега* (манипулација унутрашњим фокусом) искоришћава се за ситуациону динамику, прослеђивање информација. [...] Типична је ситуација кад важан разговор из прикрајка прислушкује или посматра трећи лик који је управо тада наишао. На тај начин се (повременим измештањем унутрашњег фокуса) сцена чита и његовим очима и, у зависности од жанра, подиже се ниво драмске или комичке напетости (Пејчић 2019: 134).

намагарчили Илију), динамизоване комичким ситуацијама *огујовлачења* и *јонављања*. Преусмеравање радње једног субјекта ка циљу/повољном исходу фокализује се монтажним поступком (Манојло као сведок Даничине и Рајкове љубави тражи да се пред њим загрле и пољубе). Театрализују се потом ситуације *огујовлачења* и *јонављања* када се поново Веселин и Даница поигравају смушеним Илијом правећи га лудим да он заправо није разговарао са Даницом. Наредна ситуација је типична комичка ситуација *разговора љувих* кад Манојло постави питање о будућности младих – он мисли на Рајка и Даницу, а Радићка на себе и Севера.

Пети чин отвара ситуација сплетке када Манојло окреће Илију против Севера предочавајући му да је жртва његове преваре. Нижу се потом мање ситуације сегменти радње не би ли заплет добио на динамици, у првом реду Северова званична просидба Радићке, инсистирање да се одреди што скорији датум венчања, па Северово кокетовање са Даницом. Напетост расте с појавом собарице Јуце (ситуација препознавања) када он схвати да је Јуца рођена сестра његове претходне жртве, али и театрализацијом Северове бескрупулозности и вештине да се извуче из неприлике због удварања Даници (свој поступак он Илији тумачи као искушавање Даничине постојаности). Гранична ситуација је веома добро изабрана. У тренутку препознавања и Северовог покушаја да поткупи Јуцу, појављују се Радићка, па Манојло и пијани Илија и убрзо долази до демаскирања варалице.

Координацијом спољашње и унутрашње фокализације заплет је објективистички театрализован. Разлика је што код овако сложеног заплета, поготово кад се у површинској структури јави резонер (Манојло), драмска прича има неколико стајних позиција, односно субјективистичких углова. Томе свакако доприносе интроспективни и коментаришући монолози. У основи у овој комедији нема много ситуација сегмената радње (ситуације које покрећу радњу, мењају или стварају нове одnose) а то се одражава на неуједначен комички ритам (Пејчић 2016: 185).

Скривена радња није безначајна за сценски ток заплета *Проводација*, чак се поставља питање да ли су одређени догађаји могли бити и сценски обрађени. Приметан је велики ситуациони и временски распон између упознавања Севера с

Радићком и ситуације када ју је већ освојио и планира венчање. Можда је могло да се театрализује како Север заводи старију удовицу. Спољашњом фокализацијом нису довољно информативно прочишћени ни догађаји из приче/фабуле.

*
* *

Слично као и у другим Савићевим комедијама, и у *Проводацијама* је честа техника *режије ѿоїледа* и измештање унутрашње фокализације најчешће у комбинацији са монтажним поступком (појава лика у веома погодном или неповољном тренутку, зависно од тога кога се највише тиче исход ситуације), а у функцији развоја заплета, преусмерења, преокрета, комике, нивоа знања. Тако се у петом чину на вратима појави Радићка баш у тренутку кад Север нуди новац Јуци да ћути, да не говори о својој сестри, па се сцена „чита“ Радићкиним очима (Пејчић 2016: 185).

РАДИЋКА

Обучена.

А сад, господине! (*Види Севера како даје Јуци новаца.*) А шта је то?

СЕВЕР

За себе.

До сто ђавола! (*Гласно.*) Ах, милостива, дао сам девојци новаца да доведе фијакер...

(I, 13)

Код Савића *монѿажна ѿехника*¹⁰ не нарушава логику комичке радње и доприноси подизању комичке напетости. Рецимо, у првој фази заплета, у јеку Манојлове и Радићкине расправе због Симке и њеног проводацисања, Симка долази на сцену говорећи брзо и опширно (I, 3).

¹⁰ Термин *монѿажна ѿехника* обухвата оне драматуршке поступке који се тичу конструкције улазака ликова на сцену, укрштаја радње ликова различитих усмерења и жеља, кад се преклапају ситуациони низови и повезују односи и радње одређених ликова. Детаљније о овој техници видети у: Пејчић 2019: 129–134.

*
* *

Колико је Савић овладао драмским писмом запажа се и у експозицији *Проводаџија*. Експозиција треба да понуди основне информационе смернице за концепцију ликова, за предисторију њихових односа и посебно за конструкцију заплета.

У првој појави првог чина најпре се сазнаје о банчењу Радићкиног сина Веселина (комичко поређење са калуђерима карактеристично за српске реалисте). Јављају се коментаришуће, описне тачке гледишта у функцији карактеризације са стране. Из Радићкине тачке гледишта негативно се квалификује Рајко, као неко ко јој квари сина, наводи на алкохол. Међутим, супротна вредносна Даничина тачка гледишта посредно указује на постојање емотивног односа (брани Рајка пред мајком). Уједно се у Даничиној одбрани Рајка открива да аброноша Симка шири гласине о њему. Супротним тачкама гледишта (појава сплеткашице Симке) театрализује се црно-бели портрет ликова. Тако из тачке гледишта Манојла, Радићкиног брата, следи опис ликова, њихове физичке реакције. Посредно се сазнаје и да је Манојло на страни Рајка и Данице, као и степен покондирености Радићке, малограђанке која тражи богатог и угледног зета и помало се стиди свог брата земљорадника. Експозиционе информације реалистички посредно се прослеђују, па се о односима ликова сазнаје из контекста ситуације, дијалога, али су притом неке информације сувишне у нешто опширнијим репликама.

*
* *

Савић није драматуршки најпрецизније и најдоследније конструисао *звездасџи зајлеџи*¹¹ у *Проводаџијама*. Неједнако

¹¹ *Звездасџи зајлеџи* разликује више субјеката, обично три, чији су циљеви различити. Иако су циљеви различити, проблемска ситуација је заједничка за све субјекте, па се линије радње, интереси ликова и путеви до појединачних циљева укрштају у тачки базичне проблемске ситуације, односно у проблемској ситуацији која окупља интересе ликова. Кључна за *звездасџи зајлеџи* јесте обједињујућа/заједничка ситуација која укршта радње ликова у усмеренима ка различитим циљевима. Линије радње субјеката пресецају се тако што једни другима

су активне три фигуре субјекта и, што је проблематичније, циљеви нису у потпуности различити, али зато јесу побуде, мотивације ликова.

У уводним сценама Рајко је више вербално театрализован као субјекат који жели да ожени Даницу, док се сценски као други субјекат најпре јавља Илија, чија је радња ограниченог домета, подложна утицају других фигура. Илија на наговор, подстицај тетке проси Даницу руковођен њеним великим миражом, за њега је циљ у ствари девојчин новац, а не она сама. Ситуациони троугао полако се смешта у други план појавом Севера. Он подстиче Илију да се удвара Даници, али убрзо по сазнању од Мајерке, продавачице сладоледа, да би се Радићка можда поново удала, Север се устреми на богату удовицу не би ли сâм дошао до целокупног имања/плена. Тако трећу фигуру субјекта попуњава најагилнији лик – Север Драгић.

Рајко Петровић покушава да нешто предузме, али већим делом је ситуационо блокиран (делимично активна фигура субјекта). Зато је током развоја веома активна фигура коректора заплета (побољшање ситуационог тока) коју наизменично попуњавају Веселин, Даничин брат и ујак Манојло. Веселин потом попуњава и фигуру редитеља (игра улогу своје мајке, спрдња са Илијом). Од трећег чина активира се и фигура објекта заплета коју попуњава Радићка, чиме заплет добија на пуном комичко-сатиричком замајцу.

Није доследно укрштање линија радње субјекта заплета. Највеће растојање је између Севера Драгића и делимично активног Рајка, јер невезано од Северовог (не)успеха не мења се битно Рајкова позиција (потенцијално би се могла променити, јер је Радићка занесена везом са Севером).

За ритам развоја *звездасиої зайлетиа* веома је важан систем препрека. У експозицији се театрализује Радићка као препрека младима (јасно изражен отпор према Рајку), што подупире и њена намера да кћер уда за Илију Машина. Препрека се даљим развојем ипак ситуационо не наглашава довољно, јер Илија није оставио посебан утисак на Радићку. Током наредних чинова покушава се да се комички исцрпи ситуација псеудотроугла док се једновременно јавља систем проблемских

стоје на путу остварења жеља, достизања циља, па су ликови уједно и препреке једни другима (Пејчић 2019: 238).

ситуација театрализованих из позиције Севера (како завести Радићку, како скрајнути њеног сина Веселина, избећи Илијину реакцију) и Рајка (како придобити Даницу, изјавити јој љубав, како одобровољити Радићку и добити дозволу за женидбу њеном кћери). Унутрашњом фокализацијом радња се усмерава ка Радићкином имању, односно покушају да је Север ожени. Најизразитија, уједно и кулминативна проблемска ситуација конструише се после ситуације препознавања (Радићкина собарица је сестра девојке коју је Север завео и због кога се она убила). Север привидно успева да разреши ту проблемску ситуацију убедивши Радићку да је собарици нудио новац само да унајми фијакер, а кад се Јуцина реакција понови, на тренутак је увери да је собарицу подговорио њен брат Манојло. Савић у тој граничној ситуацији заплета, и потом расплету, успева да у брзим сменама реплика, конфигурацијама улазака, излазака нагло преокрене ситуацију у корист младих (Рајко и Даница) а у правцу освешћивања заблуделог lika (Софија Радић) и раскринкавања, пораза и кажњавања превараната (Север, Илија).

*
* *

Добар осећај сценског развоја, сценског живота запажа се и употреби различитих врста дидаскалија. Уз пантомимичне присутне су и сценографске, аудитивне, интерпретативне и персоналне (сигнализација емотивних стања ликова, физички описи ликова, експресија осећања, динамика мимике, геста, кретања, начина изговарања реплика, опис звукова, спољних гласова).¹²

Пантомимичним дидаскалијама сигнализирају се нарочито емотивна и психолошка стања ликова. Њих Савић одлично користи да у духу реалистичке комедије одређени лик неизречене мисли или осећања изрази гестом и/или мимиком.

СИМКА

Радићки.

Наћи ће он већ овде ружичине ланце.

Показује на Даницу.

¹² О предложеној типологији дидаскалија видети у: Пејчић 2019: 123–127, а посебно теоријску књигу, прву такве врсте: *Дидаскалије*, Анђелковић 2022.

ДАНИЦА

Сјази њо и маше љавом као да неће.

(I, 3)

*
* *

Будући да се у Савићевим *Проводацијама* театрализује разграната драмска прича, очекивано је што је техника епизације у већој мери присутна и што често иде науштрб драмског развоја. Споредни комуникацијски канали (монолози, *јовори за себе*, у *сјрану*¹³) претежно функционишу као коментар и ређе антиципација радње.

Говори за себе у овој комедији, иако су део коментара, тока мисли ликова, сценски се делимично чују и у зависности од ситуације могу бити део система комике. Иако је говор за себе још актуалан у реализму, није прихваћен као што је то био случај у ранијој традицији. Такав говор мора се сценски мотивисати, па ће ликови у Савићевој комедији говор за себе понекад чути као шапутање, изузев у случајевима кад се антиципира радња и кад је реч о комичком коментару (Пејчић 2016: 188). Тај говор у традицији драме функционише као израз тренутног расположења лика и по правилу се не чује на сцени, у свету ликова, али га наравно мора чути гледалац у последњем реду позоришне сале. Овде сусрећемо и другачије примере. Манојло чује шапутање Радићке и Симке па коментарише у *јовору за себе* (I, 3).

Запажа се поигравање и другим конвенционалним драмским поступцима, попут сигнализације туђег говора, који не би требало да се чује на сцени, као у ситуацији када се изненада на вратима појави Манојло и затекне љубавни разговор Рајка и Данице, тада он прокоментарише да неће да им смета (I, 15). Немогуће је да га ликови на сцени не виде, то није у складу са поетиком реалистичке драме, те Савић зато додељује ироничку реплику Даници („Је л’ то говорио когод?“).

¹³ О драматуршкој разлици *јовора за себе* (израз унутрашњег тока мисли) и *јовора у сјрану* (коментар изражен у правцу публике), видети у: Пејчић 2019: 107–108.

Говори за себе у овој комедији, иако су део коментара, тока мисли ликова, сценски се делимично чују и у зависности од ситуације могу бити део система комике. Иако је говор за себе још актуалан у реализму, није прихваћен као што је то био случај у ранијој традицији. Такав говор мора се сценски мотивисати, па ће ликови у Савићевој комедији говор за себе понекад чути као шапутање, изузев у случајевима кад се антиципира радња и кад је реч о комичком коментару (Пејчић 2016: 188). Тај говор у традицији драме функционише као израз тренутног расположења лика и по правилу се не чује на сцени, у свету ликова, али га наравно мора чути гледалац у последњем реду позоришне сале. Овде сусрећемо и другачије примере. Манојло чује шапутање Радићке и Симке па коментарише у *Говору за себе* (I, 3).

Запажа се поигравање и другим конвенционалним драмским поступцима, попут сигнализације туђег говора, који не би требало да се чује на сцени, као у ситуацији када се изненада на вратима појави Манојло и затекне љубавни разговор Рајка и Данице, тада он прокоментарише да неће да им смета (I, 15). Немогуће је да га ликови на сцени не виде, то није у складу са поетиком реалистичке драме, те Савић зато додељује ироничку реплику Даници („Је л’ то говорио когод?“).

Говори за себе стилизовани су претежније као комички коментари других ликова, а монологи су више рефлексивног карактера и у функцији коментара претходне ситуације.

Посебно се театрализују ситуације причања. Реч је о уобичајеном поступку *ејизације* који би требало да је подређен драмској театрализацији. Свакако да драмски није инвентивна прва појава Севера. Коришћење монологске форме да би се позиционирао лик у свету радње, одредиле или откриле његове жеље, намере, није било карактеристично за реалистичку поетику (дефинисање Северовог односа са Илијом, нужни биографски подаци, коментари, антиципација радње). Боље и драматуршки ефектније за даљи развој заплета искоришћена је Мајеркина коментаришућа тачка гледишта такође наративног потенцијала (прича, искази о другоме). Она даје пресудна обавештења Северу чиме нехотице мења догађајни ток, неповољно и по Илију и по Рајка (II, 2), те Мајерка у том делу попуњава фигуру интриганта (ситуационо погоршање односа по одређене ликове).

У следећој добро компонованој ситуацији причања, Север се представља Радићки (аутотеатрализација и креирање имагинарног идентитета) истицањем своје лажне биографије. Лудичким поступком *креирања имаинарної иденитијетета* појачава се двосмисленост, двозначност игре, што пружа занимљиве могућности приликом сценске поставке. У зависности од нивоа знања (колико писац открива) може се глума ликовва учинити загонетнијом, нарочито изостављањем самосвести (ситуација кад се лик пред другима демаскира или кад најављује глуму) [Пејчић 2016: 217]. Северово причање о авантури у катакомбама, у Италији схематизовано је дескрипцијом, коментарима и дигресијама а посебно *гијалоџизацијом* (управни и неуправни говори у репликама).

У трећем чину, заводећи Радићку, Север обликује своју биографију новинара, приповеда о моћи манипулације (истина је ствар интерпретације). Ово је важна информација, јер се посредно поручује да је склон уцени и манипулацији (III, 18) [Пејчић 2016: 188]. Лако се у том делу запажа концепцијска сличност са стратегијом Гогољевог глагољивог преваранта Хљестакова (познанство с високим личностима, утицајност).

Описне тачке гледишта ликова активирају се када треба увести лик у радњу и дати карактеризацију са стране, нпр. етичка тачка гледишта Радићке о адвокату Рајку Петровићу (пијаница, квари јој сина Веселина). Насупрот њој, у тој експозиционој ситуацији Даница брани Рајка, оправдава њихово дружење, чиме се на посредан, дакле драмски начин дају назнаке емотивног односа Данице према Рајку. Успешност овако театрализоване експозиције употпуњује се Даничним коментарима о наредном важном лику који ће ступити на сцену, провадацики Симки Весовој. Даница у одбрани Рајка од мајчиних оптужби указује да лош глас о младом адвокату шири заправо Симка Весова, коју она вредносно описује као аброношу што уноси немир у породични живот.

Ово су добри примери како се поступци епизације могу подредити драмском развоју, па посредством тачака гледишта ликова пружити нужне информације за карактеризацију, дати назнаке међусобних односа и драмским начином усмеравати ситуациони ток. Међутим, како сам раније истакао, у *Проводацијама* се примећују и потешкоће да се без претежнијег ослањања на поступке епизације драмским начином, ситуационо

уобличи поједина обавештења о ликовима, о протеклим догађајима, као и жеље, намере ликова, као што је то случај у Северовом монологу почетком другог чина или са другим информативним монолозима (нпр. Радићка почетком трећег чина). Упркос томе, не може се спорити да је Савић ипак успешно театрализовао радњу *Проводација*. Водио је рачуна о сценској кретњи (добра мотивација промене конфигурације ликова) и невербалној комуникацији ликова, о сигнализацији њихових психолошких, емотивних стања, посебно о поступном развоју ситуација и особеној карактеризацији (индивидуалне црте).

*
* *

Лудистички поступци (глума ликова, драма у драми) чести су у Савићевом комедиографском опусу. Он је волео различите нивое игре привида и суштине, да акцентује савремену потребу човека да се претвара, да глуми измештајући се у правцу идеалне, замишљене персоналости, чак и у правцу креирања имагинарног идентитета. Имати потребу да се буде неко други јесте један од показатеља психолошке и идентитетске нестабилности, што је Савић лепо уочио, али је ретко добро театрализовао као у случају концепције Севера Драгића. Већина других ликова глумачким обрасцем се служи у циљу инфантилног задовољства, постизања неког (њима важног) животног циља.

У трећем чину Савић је театрализовао веома успешно *драму у драми*. Након Илијиног удварања и Даничиног тобожњег снебивљивог пристанка, она га упућује да се обрати њеној мајци, како је и налагао тадашњи друштвени кодекс патријархалне средине. Тада из себе, из мрака, променивши боју гласа одговара Веселин у улози своје мајке одбијајући и вређајући збуњеног Илију (поступак коришћења туђег идентитета). Измештање унутрашње фокализације веома је важно за комички учинак и семантизацију простора подвале/игре. Увреде и различити комуникациони нивои део су смехотворних поступака ове подвале. Ликови играју типичну ситуацију просидбе – младић околишно изјављује љубав, девојка се тобоже стиди, упућује на родитеља, а затим следи грубо одбијање.

ИЛИЈА

Фрајла Даница је заљубљена у мене.

ВЕСЕЛИН

У таквог шмокљана!

ИЛИЈА

Трине се.

Шта?! (*Даници.*) Госпођице, је л' тако?

ДАНИЦА

Јесте, јесте.

ИЛИЈА

Да сте заљубљени у мене?

ДАНИЦА

А то! А ја сам мислила... е па добро. (*Гласно.*) Ја сам заљубљена у њега.

ВЕСЕЛИН

Није него роткве! Заврнућу ти шију.

(III, 7)

Циљ наредне игре јесте да се Илија исмеје, направи лудим, јер потом Даница пред мајком пориче да је разговарала са Илијом. Игра се продужава и пред Симком. Веселин је у међувремену поново неприметно ушао у собу и подражавао мајчин глас користећи увреде приликом одбијања Илије.

*

* *

Хумористичка театрализација заснива се на глуми и на ситуацијама понављања, одуговлачења, инкомпатибилности, као и на тачкама гледишта ликова (комички коментари), а у мањој мери на вербалним чиниоцима комике мада ни они нису неуспешни. Подсмевајући се Илијиној приглупости приликом посете, његовом покушају да се удвара Даници, Манојло уједно исмева сестру Радићку. У тој ситуацији (I, 5) *јовор за себе* функционише као комички коментар (гротескно је довођење у

везу ђубрења земље и срца/љубави; иронија у Манојловим коментарима) [Пејчић 2016: 191].

Ситуације настале на различитим комуникацијским равнима нису нарочито хумористички успеле уколико се изоловано конструишу. Савић је избегао ту замку па је најпре театрализовао заљубљену Радићку, односно искористио комички потенцијал необичног пара (матора удовица – младић, пре-варант) [Пејчић 2016: 192] а затим је театрализовао њену заљубљеност на сцени током разговора са Манојлом (Манојло говори о Даници и Рајку, а Радићка мисли да је реч о њој и Северу). Таква ситуација инкомпатибилности¹⁴ могла је имати још већи смехотворни учинак да је раније постављена, али то би и нарушило концепт радње.

За похвалу је како је Савић обједињено театрализовао комичке ситуације *понављања* и *одуговлачења* у примерима које пружају сценске ситуације прво Данице и Рајка а затим Данице и Илије.

После представе коју су за Илију извели Даница и Веселин у трећем чину (драма у драми), почетком четвртог чина Даница, спазивши с прозора Рајка, допушта му да је посети иако је сама код куће. Комички је веома успела и за прву већу кулминацију заплета важна та ситуација укрштања поступка *понављања* и *одуговлачења* када Даница понови мало другачију игру, али у овом случају истинско завођење и искушавање Рајка (IV, 2). Она му најпре каже да ју је Илија запресио, па даје штурџа обавештења како је изгледао тај сусрет (ситуација одуговлачења), шта је Илија казао, питао, па како му је она одговарала, како је поступила (ситуација понављања), те га и упутила на своју мајку (јасна иронизација патријархалног правила изјаве љубави и просидбе) и током приповедања Даница намерно прави паузе у говору изводећи на тај начин Рајка из стрпљења.

Друга, већа ситуација радње где се укрштају комички поступци *понављања* и *одуговлачења* јесте она кад се недуго затим вратила Радићка (III, 8–13). Она покушава да разоткрије о чему се ради, са ким је то тобоже разговарао Илија и о чему.

¹⁴ Ситуације *инкомпатибилности* одликује несклад између различитих, опречних карактера и намера ликова (несагласност је на акционом, социјалном, културном, биолошком, емотивном, психолошком, старосном, професионалном, образовном нивоу) [Пејчић 2019: 52].

Радићка више пута дозива Даницу (ситуација понављања), али незвани, изнебуха ступају на сцену други ликови (Веселин, па Манојло, па Симка), па кад најзад дође и Даница, мајка пропитивањем не добије ни од ње одговор о чему то булазни Илија (ситуација одуговлачења). На тај начин успешно се подиже ниво комичке напетости. Савић и у наредном, четвртном чину театрализује краће ситуације у којима одлично укршта комичке поступке *одуговлачења* и *понављања*, где је опет Даница у главној улози. Прво у ситуацији са Илијом Машином (IV, 6) она одуговлачи да му призна шта му је недавно рекла (тобожње признање љубави и пристанак да се уда за њега), тако што се лукаво поиграва њиме, тражећи да Илија понавља њене и своје реплике. Реч је о комички успелом лудистичком поступку, тј. игри другим ликом пред публиком (у овом случају је то Симка).

Поводом ових ситуација, а са становишта концептуализације лика и процедура карактеризације, јасно је да је и Даница веома добро обликован лик, са јасним индивидуалним цртама те мање предвидљивог деловања, дакле изван стереотипних ликова младих какви су се јављали све до раних Нушићевих комедија у заплетима љубавне теме.

*
* *

Наизглед јасне и стереотипне радње, комедија у пет чинова *Проводације* ипак нуди више у поетичком, композиционом и карактеролошком погледу. Савић је следио Косту Трифковића у том ненаметљивом сатиричком ангажману. Потребно је зато обратити пажњу на биографије ликова, на њихове вредносне ставове (коментаришуће реплике, монолози), као и на поступања ликова (пре почетка радње, затим на сцени и између чинова). Он је препознао једну тенденцију савременог новосадског живота ка променама на културолошком плану, с јасним знацима слабења патријархалних стега. Уочио је да се развој градске културе удаљава од традиционалних хришћанских (и српских) вредности, запазио је тај нови слободнији однос младих према родитељима и обавезама (школовање, студије), да се све више младих радије приклања животним радостима (боемисање), да настоје да лагодним путем, без рада, дођу до

иметка. То је био нови, ступајући градски живот, материјалистичких вредности који је Савић добро познавао, у младости и искусио, па му није било тешко да га пажљиво опсервира. Он је успешно посредством Севера, затим и Софије Радић, а нешто мањим делом Илије Машина театрализовао и слабљење морала, нову (не)осећајност, бескрупулозност. Не треба сметнути с ума да је и Радићка, када јој се укаже прилика да се подичи младим, успешним, образованим и утицајним удварачем, спремна да потпуно запостави будућност своје деце, безмало и да их лиши наследства. У настојању и да прикаже живот улице, свакодневни, просечни дан, Савић доказује да следи постулате реалистичке поетике, те, као старији, пре Нушића, даје покушај комедије нарави. Та врста комедије није освојила критичаре ни у зрелој фази Нушићевог стваралаштва, јер је управо приказивала актуалне животне проблеме грађанства, што је неретко сметало позоришним критичарима и рецензентима представа.

*

* *

Позоришни критичари оптерећени личним односима са Савићем и предрасудама о комедији нарави, интриге и нарочито о водвиљу, нису ни покушали да пажљивије читају његове комедије нити да помније прате представе о којима су извештавали. Тако се и у случају Милана Савића потврдило да утицај позоришне критике може бити пресуђујући у каснијем вредновању опуса драмског писца. Без сваке сумње позоришна критика, и то искључиво она Савићу ненаклоњена, утицала је у наредним деценијама на историчаре књижевности и позоришта, јер су они извесније више пажње поклањали тој критици а не, како би требало, читању и изучавању његових драмских текстова. То је упадљиво у случају *Проводација* и других комедија у овом избору.

Александар Пејчић