

Алојз Ујес

ЧИЊЕНИЦЕ И ПРЕТПОСТАВКЕ О ДВОРСКОМ ПОЗОРИШТУ ЈОВАНА ПЛЕМЕНИТОГ НАКЕ У БАНАТСКОМ КОМЛОШУ

ПРИСТУП ИЗУЧАВАЊУ ПОЗОРИШНОГ И КУЛТУРНОГ СИСТЕМА ЈОВАНА ПЛЕМЕНИТОГ НАКЕ ИЗ БАНАТСКОГ КОМЛОША (1814—1889)

Властелинско, спахијско позориште Јована племенитог Наке, које је он изградио у свом дворцу у Банатском Комлошу, вероватно крајем тридесетих година XIX века, још увек представља непознат, скоро фантомски театар, па је разрешавање ове енигме веома изазован посао.

Прве податке о Накином дворском позоришту почео сам да прикупљам у Бечу још 1965. године¹, а већ 1971. године обрадовао сам се позиву Матице српске за изучавање српског позоришта² и пријавио, поред осталих, и тему „Инвентаријум предмета властелинског позоришта Јована пл. Наке.”

Трагао сам за примарном документацијом о Накином театру у Бечу, Будимпешти и Темишвару. Открио сам само фрагменте изворне документације. Више нису открили ни аустријски ни мађарски театролози³. Био сам принуђен да у истраживање кренем од некролога штампаног у Змајевом „Јавору” (год. XVI, бр. 13. од 26. марта 1889), у ствари од приказа Накиног живота, посебно позоришног стварања, преписаног из бечког листа „Neues Wiener Tagblatt”.

¹ Као стипендиста владе ФНР Југославије и владе Аустрије био сам на специјализацији у Институту за театрологију у Бечу, код проф. Хајнца Киндермана (1965—1966). Изучавао сам утицај аустријског дворског и грађанског театра на формирање и развој позоришта на тлу Југославије.

² Матица српска (Одељење за друштвене науке) организовала је „Саветовање о потреби систематског проучавања позоришне прошлости у Срба” у Сремским Карловцима 8. и 9. новембра 1971. године. Као последње саопштење наведено је: Алојз Ујес (Београд), поред осталих тема и „Инвентаријум предмета властелинског позоришта Јована пл. Наке.”

³ Видети: F. Hont, *Magyar színháztörténet*, Budapest 1962; G. Staud, *Magyar Kastélyszínházak, I, II, III*, Budapest, 1963, 1967, III knjiga: „Nákó János Nagykomlószy Színháza”, str. 105—110; Isti, *Magyar színháztörténeti bibliográfia I—II*, Budapest 1975—1976; F. Kerényi, *Magyar színháztörténete 1790—1873*, Budapest 1990, 34; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas (I—XII)*, Wien 1957—1970; и други.

Трагови до Накиног театра водили су од далеких приватних дворских театара високе ренесансе у Италији⁴, преко државних свечаности Луја XIV „краља сунца“⁵, до двора царице Марије Терезије у Бечу⁶ и дворова угарских великаша, грофова и племића⁷. Требало је пронаћи „матрицу“, модел, узорне примерке који су потицали са великих дворова највећих империјалних држава, а које су преузимали, опонашали, копирали и према својим могућности премоделовали мањи и мали дворови: високо, средње и ниже племство.

Позориште у дворцу Јована племенитог Наке у Банатском Комлошу припадало је галаксији европских племићских позоришта⁸. Та припадност се огледала у концепту, функцији, богатству власника, у репертоару, у високо постављеним циљевима и учешћу самог Наке у уметничком програму свога театра. Претпостављам да је архитектонско и сценско-техничко решење било у складу са сложеном функцијом овога театра.

Алевин Рикард у свом делу *Велико свейско ѿзорицише* подвлачи значај изградње племићских двораца као новог простора и услова развитака „културе свечаности“ и каже: „Тек када је са изградњом барокног дворца, по први пут дошло до градње великих светских свечаних сала и када су научили да ове велике просторе одговарајуће осветле, постао је могућ развитак са бројним последицама, чиме је било омогућено да се време одржавања свечаности премести из дана у ноћ. Дворјани су променили природни ред ствари, при чему су од дана направили ноћ⁹, а од ноћи дан...“ Он подвлачи значај државних свечаности Луја XIV и записује: „Сав двор је понесен, окупља се око Луја XIV. И одавде полази ватрено море које заслепљује целу Европу. Тамо преко до Варшаве, Штокхолма и Петрограда, сви дворови се претварају у трабанте једног „сунчаног система“ (Sonnensystems), који не кружи око моћи саме државе него око сјаја свечаности у Версају.“¹⁰

Чувени театролог Хајнц Киндерман у својој *Позоришној историји Европје* (књ. V, 2 део, стр. 676), у одељку са поднасловом „Позоришта угарске у XVIII веку“, утврђује однос угарског високог племства према културном систему Аустријске царевине и каже: „Угарски племићи су приликом својих зимских боравака у Бечу, већ поодавно имали прилике да упознају високи уметнички смисао позоришта; управо неки од њих, као што су то Естерхази, гроф Грашалковић, грофови Карољи, па Баћањи, Радај и гроф Ердеди, изградили су у својим мађарским дворцима

⁴ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, knj. II—VIII; J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Wien 1933. Од 13. до 20. одељка; M. Dietrich, *Goldene Vlies-Opern der Barockzeit ihre politische Bedeutung und ihr Publikum*, Wien 1975; A. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, I, Beograd 1962; isto, *Barok katoličkih dvorova*; R. Alewyn, *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Munchen 1989.

⁵ R. Alewyn, *nav. delo*, Barockkunst und Fest, 40—60.

⁶ H. Kinderman, *nav. delo*, V, 7—127.

⁷ M. Horányi, *Das Esterhazysche Feenreich*, Budapest 1959. и G. Staud, *Magyar kastélyszínházak*, I—III, Budapest 1963—1967.

⁸ H. Kinderman, *nav. delo*, IV—VI.

⁹ J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, 411, i, R. Alewyn, *nav. delo*, 28.

¹⁰ R. Alewyn, *nav. delo*, 8.

своја племићска позоришта према аустријским и немачким мустрадама.”¹¹ Настављајући анализу позоришног стварања у дворским, племићским театрима тога времена, Киндерман тврди: „Ова слика угарског позоришта XVIII века била би непотпуна и нетачна, ако не би још говорили о позоришту племства (Adels-theater). Оно није било ни специфично немачко, ни специфично угарско, већ као и позориште рококоа аустријских и немачких племића — европско. Припадници угарског високог племства поседовали су понајвише, своје „зимске палате-дворце” (Winterpaläste) у Бечу. Многи су већ овде постали мецене ове или оне гране театра... Најзначајнија места где се неговао театар високог племства у пределима Угарске, били су Дворци породице Естерхази (Esterhazy) у Естерхази и Ајзенштату (Eisenstadt), који је још тада припадао Угарској.”¹²

Најпотпнију студију о култури и уметности на двору најмоћније породице угарских грофова Естерхазија дао је Мађаш Хорањи (Horányi Mátyás) у свом делу *Естерхазијевско царство вила* (Das Esterhazysche Ferenreich). Хорањи је за наслов књиге навео Гетеове¹³ речи којима је окарактерисао наступ грофа Николе Естерхазија, односно његове уметничке екипе, у Франкфурту на Мајни, приликом крунисања Јосипа II за цара 1764. године. Тада је Естерхазијева уметничка екипа приказала најфантастичнији програм, такмичећи се са многим грофовима и великашима, приликом овог великог европског славља. Гроф Никола Естерхази — љубитељ уметности (раскоши и свечаности) највећи поседник феудалних имања у Угарској, изградио је свој дворцац у француском стилу и тако је на угарско тле пренео француски аристократски идеал живота: чаробни свет свечаности у парковима, ловове, ватромете, оперске представе и безброј других програма разних свечаности које су трајале скоро у континуитету у току целе године.¹⁴

За време грофа Николе двор Естерхазија је као центар западноугарске културе постао познат у целој Европи. Естерхази су преузели модел дворских свечаности од француског двора. Никола Естерхази је у част венчања свог сина са грофицом Маријом Терезијом Ердеди (Erdődy) аранжирао тродневне свечаности. Првог дана су биле „забаве за народ” у природи, у великом парку. После обеда приказана је опера *Acide*, а дан је завршен балом у богато украшеној сали дворца. Другог дана приређени су свечани обед, различита весеља и на крају маскенбал. Трећег дана изведена је комична опера.¹⁵

Када је Марија Терезија¹⁶, царица Аустријског царства, боравила у кругу угарске аристократије (Палфи, Бађањи, Чаки и Естерхази) Никола

¹¹ Н. Kinderman, *nav. delo*, V—2, 676.

¹² *Isto*, 676.

¹³ М. Horányi, *nav. delo*, 5.

¹⁴ *Nav. delo*, 10. Haydn Giuseppe, „Acide”, Eisenstadt 11. I 1763. (Horányi, str. 206); М. Horányi, *nav. delo*, 10.

¹⁵ М. Horányi, *nav. delo*, 10.

¹⁶ М. Horányi, *nav. delo*, 38. (Посета царице Марије Терезије Братислави), и на стр. 87. царичина посета дворцу Естерхазија 1773. године.

је свирао са својим оркестром. У Естерхазију и Ајзенштату (Eisen-stadt — Kismárton) приређиване су многобројне свечаности са богатим гозбама, операма, лововима, ватрометима, пантомимама, балетима, војним парадама, концертима и „сеоским весељима”. На овим свечаностима често су страним гостима приказиване „срећа и радост народа” (Glück und Freude des Volkes)¹⁷. Чувени песник Бесењи (Bessenyei) пише о неких две хиљаде сељака који су поздрављали грофа уз ларму и уживајући у храни. Гроф је организовао долазак око тристо парова из оближњих села, који су долазили са својим заставама и музичком пратњом.¹⁸

Нешто нижи и мало сиромашнији грофови и племићи, па и Нако, опонашали су садржаје ових свечаности. Претпостављам да су им давали неки свој лични печат и посебност, иако верујем да је матрица остала иста.

РАНГИРАЊЕ НАКИНОГ ДВОРСКОГ ТЕАТРА У БАНАТСКОМ КОМЛОШУ У ОКВИРУ АУСТРИЈСКОГ ПОЗОРИШНОГ СИСТЕМА

У часопису „Allgemeine Theater-Chronik”, органу за опште интересе немачких позоришта и њихових чланова, за годину 1860, на страни 168, под насловом „О позоришној статистици”, извршени су рангирање и попис свих позоришта у Аустрији. Констатовано је да у монархији постоји 65 позоришта: у Првом рангу 15 (то су највећи театри у царевини, од Бургтеатра у Бечу до Градског позоришта у Темишвару). То су стална, репертоарска позоришта која свакодневно приказују представе. У Другом рангу су 22 позоришта, најчешће стална позоришта у већим градовима. У Трећем рангу је 28 позоришта која у недељи играју 2—4 пута.

Са угодним изненађењем можемо да констатујемо да се у овој трећој групи налази и Театар у Комлошу, дакле Дворско позориште Јована племенитог Наке. Без обзира на критеријуме по којима је редакција часописа рангирала позоришта, Накино позориште се нашло на списку сталнијих, активнијих театара у царевини, дакле у Европи, у статистичком извештају који обрађује позоришно биће немачког говорног језика на тлу Аустрије. Оно се налази у групацији са следећим театрима: у Арад-у, Карлсбаду (Карлове Вари), Осијеку (Esseg), Лугошу (Lugos), Маријенбаду (Marijanske Lazny), Плзену (Pilsen), Панчеву (Pancsova), Терезиенштату (Суботица, Theresienstadt, Szabadka), Тренчину, Белој Цркви у Банату (Weisskirchen), Вараждину и другима.

На овај начин Накино властелинско, дворско позориште, верификовано је од стручне, еснафске организације, као чињеница која обавезује сваког театролога, истраживача, у даљем изучавању како Накине личности, тако и његовог културног система и театра у Банатском Комлошу.

¹⁷ *Nav. delo*, 80.

¹⁸ *Nav. delo*, 82.

О ДЕШИФРОВАЊУ КОНЦЕПТА, УМЕТНИЧКЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ
РАДА И УСПЕХА ВЛАСТЕЛИНСКОГ ПОЗОРИШТА
Ј. ПЛЕМЕНИТОГ НАКЕ

Покушаћемо да делимично откријемо главне карактеристике Накиног театра, служећи се новооткривеном документацијом и новим тумачењем старијих записа, и да укажемо на његово сродство са племићским дворским театрима широм Европе. У ту сврху ћемо анализирати следећу документацију:

1. Новопронађени „Инвентаријум предмета овдашњег властелинског позоришта”, из 1844. године (Банатски Комлош)²⁰,
2. Извештај Лазара Петричевића Хорвата о прапремијери опере *Vida Liberata* Л. Гуљелмија, изведеној на сцени Накиног Дворског театра 27. јуна 1847. године²¹,
3. Извештаје управника Накиног театра, објављене у званичном Алманаху немачких позоришта, штампаном у Берлину²²,
4. Приказ Накиног Дворског театра у „Allgemeine Theater-Chronik” из 1861. (за 1860) из Лајпцига²³, и
5. „Инвентаријум позоришне гардеробе властелинског позоришта” из 1861. године (Накиног театра под управом А. Цербонија).

1. О „Инвентаријуму” из 1844. године

Пуким случајем добио сам на увид „Инвентаријум” предмета Накиног властелинског позоришта из 1844. године, приликом изучавања српског позоришта у Темишвару 1968. године²⁴. „Инвентаријум” има укупно 22 странице формата 35 x 21 cm и у њему је забележено и описано 547 предмета (костими, обућа, реквизита ситна, оружје, делови наме-

¹⁹ Allgemeine Theater-Chronik, Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder, Leipzig, 1861 (за 1860), на стр. 168 наслов: „Zur Bühnen-Statistik”.

²⁰ *Inventarium d'iesherrschaftlichen Theater Gegenstände. Aufgenommen, Sigt. Bt. Komlos am 9-ten Dezember 1844.* Превео А. Ујес, коректор Емилија Ујес, 1968.

²¹ G. Staud, *Hochgräfliches Theater in Ungarn*, Wien 1976. Под бр. 18: *Das Theater des Herrn Johann Nákó in Nagykomlós.* У овој студији аутор је у целости цитирао извештај Лазара Петричевића Хорвата (Lázár Petrichevich Horváth), који је објављен у недељнику *Heti Szemle*, *Honderü Heti Szemle* 9 (Honderü 13. VII 1847) 33—35.

²² *Deutscher Bühnen-Almanach*, Berlin 1834—1918, као најпотпунији годишњак позоришта немачког говорног језика, доносио је вести и из далеке провинције о свим позоришним догађајима. У броју од 1861. године доноси извештај о Цербонију (Zerboni), као управнику Накиног дворског позоришта, и, вероватно, Цербонијево мишљење о Накином театру. За сезону 1861/62. извештај Ј. Сенцла (Julius Senzel) о Накином театру и уметничком стварању и атмосфери у њему. Исти алманах доноси податке о Карлу Ремају (Carl von Rémay) и Матији Отепу (Mathias Ottepp) од 1847. до 1900. године.

²³ Allgemeine Theater — Chronik, Leipzig 1861.

²⁴ „Инвентариум” из 1844. год. дозволио ми је да снимим господин Роберт Рајтер (Reiter), са псеудонимом Liebhart, пензионисани службеник позоришта у Темишвару, приликом мог боравка у граду (1968). Говорио ми је да је чешће одлазио у Комлош и да претпоставља да има више докумената о Накином театру.

штаја, украсна бижутерија, украсна пера, балетски трикоји и др.). Писан је руком, немачком готицом. На последњој страни је забележено: „Сачинио га Антон Кик (Kick), протоколист”. Он га је и потписао.

На основу „Инвентаријума” можемо да констатујемо да је Нако изградио и отворио свој театар у дворцу, у Банатском Комлошу, пре 1844. године. У то време још је школовао глас у Бечу, код познатог педагога и композитора, Италијана Гуљелмија (Luigi Guglielmi). Претпостављам да је то могло да буде између 1835. и 1839. године, у првој фази Накиног позоришног стварања, која сасвим сигурно траје до Мађарске буне 1848. године. То је период Накиног трагања за својим посебним стилем, за властитом формулом дворског театра. „Инвентаријум” сугерише да ту фазу назовемо „златном фазом” Накиног театра, јер су костими, сценска реквизита, круне које носе краљеви или цареви на Накиној сцени, заиста од сувога сребра и жеженог злата. Навешћемо неколико бројева из „Инвентаријума” који то недвосмислено потврђују:

Бр. 1—6. Раскошне хаљине извезене златом и сребром и опточене хермелином.

18—20. Сицилијанска одела извезена сребром и златом.

27. Један појас сав од сребра.

29. Један појас сав од злата.

55. Један далматински костим од црвеног сомота са великим цветовима, врло богато извезен у сребру и злату, са подсукњом од тешког жутог атласа такође извезеном у злату и сребру, са обојеним камењем.

62. Грчки костим од светло плавог свиленог сомота, богато извезен и украшен златом и разнобојним стакленцима.

78. Један краљевски шлем са круном од злата и сребра, са визиром.

80. Један француски шлем са црвеном гривом од вуне, са једним пегазом од злата и другим митолошким фигурама.

82. Један бојни шлем од злата и сребра, украшен гвозденим ексерицама.

90. Један оклоп богато украшен златом. Један такође сав од сребра. Један прсни штит, богато украшен златом...

98. Један бојни шлем са златним копчама и сребром. Два оклопа од чистог сребра, за груди...

100. Два штита од сребра и злата... Скупоцени савијени мач са куglom од злата... Један челични мач украшен брилијантима.

„Инвентаријум” нам открива један бајковити свет из маште. Са пребогатим костимима сицилијанским, италијанским, далматинским, шпанским, француским, албанским. Међутим, на овом списку нема српских, мађарских или румунских костима. То говори о Накиној естетској, културној, књижевној и филозофској оријентацији и репертоару. Био је то лични, приватни театар младог, прелепог, пребогатог, нарцисоидног властелина, заслепљеног својим богатством које му је омогућавало да на сцени остварује своје скривене снове и да уместо папирмашеа, декпапира, танушних и лажних позоришних костима и дрвене реквизите изнесе на сцену праве круне од чистог злата, шлемове од сребра и злата, кости-

ме извезене златом и сребром и опточене хермелином и тако, макар у позоришту, „надироди Ирода”. „Инвентаријум” је из времена успона Накиног театра у Комлошу, тада је и унесен у списак племићских позоришта угарске високе властеле.

Најбогатији и најмоћнији угарски гроф Никола Естерхази је у једном тренутку узвикнуо: „Што може цар, то могу и ја!”²⁵ али се не сећам да је на сцени излагао реквизите од злата и сребра. То је учинио Нако у својој јединственој театарској лабораторији.

2. Извештај о припремијери опере *Buda Liberata* изведене у Накином дворском театру 27. јуна 1847. године

Значајан прилог изучавању позоришног стварања Јована племенитог Наке дао је Лазар Петричевић Хорват (Lázár Petrichevich Horváth), позоришни критичар из Пеште, у свом приказу прапремијере опере *Buda Liberata*. Приказ је превазишао обичну позоришну критику, јер је обухватио све делове једне шире и значајније свечаности у дворцу Ј. пл. Наке.²⁶

Познати мађарски театролог Геза Штауд (Geza Staud) је, приликом писања своје студије *Велико-Комлошко позориште Јована Наке* (Nákó János Nagykomlói színháza), нашао за сходно да у целости објави приказ Л. Петричевића, јер није имао скоро никаквих других веродостојних докумената који би на бољи начин описали припремање и приказивање прапремијере опере *Ослобођење Будима* од Л. Гуљелмија и све друге „узгредне” манифестације које су биле обавезне за скупове високог племства и аристократије у Угарској, односно на свим дворовима племића у Европи.

Петричевић нас обавештава: „У дворцу господара Јована Наке, у Комлошу, 27. прошлог месеца приказана је прва италијанска опера. Господар Нако, и сам страствени певач, много је жртвовао да би ову лепу врсту уметности код нас одомаћио. Једно мало позориште украшено врло лепим декором²⁷, раскошним костимима и са свим још другим неопходним, покренуло је љубитеље музике у околини. Хор се састоји од 18

²⁵ М. Horanyi, *nav. delo*, 10.

²⁶ Lázár Petrichevich Horváth, *Neti Szemle*; Honderu 1847, II, Нр. 13. Јули, Стр. 33–35.

²⁷ Позната су нам два сценографа, сликара, који су били ангажовани у Накином Дворском театру: Johann Engerth, који је био ангажован у Немачком театру у Пешти још 1810, а 1845. године је осликао свечану завесу у Накином театру. Поново га 1847/48. године налазимо у Пешти, где ради у „Interims Theater”, после пожара у великом Немачком театру у Пешти. Други је Мориц Леман (Moritz Lehmann), наведен као сликар у Накином театру у Allgemeine Theater-Chronik (1861, стр. 248). Као чувени сценограф и сликар бечких театарара, изгледа да је чешће радио код Наке. Извео је сценографске радове и за Гуљелмијеву оперу *Buda Liberata* (27. 6. 1847). Леман је радио и за Српско народно позориште у Новом Саду, о чему обавештава Јован Суботић у аутобиографији, у делу који говори о његовом раду у СНП: „Поред тога дадем код Лемана, који је био у своје време најславнији молер декорација за театре, неколико кулиса и кортина опет за јефтине новце начинити, и донети их у Нови Сад. „Он је забележио и дивљење публике том новом декору.” И с једне и с друге стране чуо сам где једно другом дошаптавају: „Та то је хофбина” (стр. 85).

дивних младих љубитеља уметности²⁸, а оркестар броји 36 чланова, међу њима су и понеки изванредни, истакнути уметници.”²⁹ Он нас даље обавештава: „Међу појединим улогама, међу дамама, налазимо госпођицу Паулу Страдион, ученицу маистра Николаја, која је са успехом наступила у Миланској скали и госпођу Калисту Фиорио (Callista Fiorio), веома цењену, једну од најбољих италијанских контраалтисткиња, као и познатог Палтринијерија (Paltrinieri) и господу Смитера (Smitter) и Фиорија, који су доведени са италијанских сцена на гостовање у Комлош. Они одговарају највишим мерилима, као баритон, бас и бас-буфо. Тенорске улоге негује домаћин и менаџер, који је у исто време изванредан редитељ³⁰. Он то ради са истим жаром и трудом, као и похвале вредном уметничком преданошћу, када пева.” Петричевић нас обавештава да је премијера успела, јер је била „прави драгуљ”, за чију лепоту је заслужан маестро Гуљелми који је и припремио ову оперу и био диригент на првом приказивању. Он се посебно осврће на судбину композитора Гуљелмија, који је био професор певања у Бечу, затим на наговор Накин дошао у Пешту у Националну оперу, где није прихваћен; међутим, Нако га је ангажовао у свом дворском театру у Комлошу. Нако је иначе још 1845. године наручио и касније извео две Гуљелмове опере (*Un matrimonio per Rappresaglia*, опера буфа, и *Buda Liberata*). Петричевић напомиње да је Нако наручио опере и богато платио. 1847. године штампан је либрето опере на немачком језику: *Die Befreiung Ofens (Buda Liberata)*. Oper in drei Acten von Giacomo Sacchero. Die Musik ist eigends komponiert und dem wohlgeborenen Herrn Johann Nákó von Nagy — Szent-Miklós gewidmet von Luigi Guglielmi. Pesth, 1847. Gedruckt bei Landerer und Hecknast. Петричевић каже да је рад на оперским делима у Накином театру био студиозан и да је било око 25—30 проба до премијера. Даље наводи да после позоришних представа следи господска трпеза у једном за ту прилику посебно постављеном свечаном шатору³¹ у врту³², а после тога

²⁸ Назнака да је „хор састављен од 16 младих љубитеља уметности” отвара нова питања. Откуд „љубитељи” у професионалном пројекту. Ко су ти певачи из Банатског Комлоша који могу да певају уз познате оперске певаче. Да ли су позајмљени из Темишвара или неког другог театра? Да ли је реч о хорским саставима какве су имали руски грофови, од „робља са имања” (Sklaventheater)? Видети: Н. Kinderman, *нав. дело*, V, 562—569.

²⁹ Накин стални оркестар је 1847. године бројао 36 музичара, професионалаца, ангажованих на годину дана уговором. Нако је свој оркестар изнајмио 1861. године Карлу пл. Ремају, за представе у Вршцу. Постоји непроверен податак да је Јосиф Шлезингер, познати диригент и музичар на двору Милоша Обреновића, у Крагујевцу, прво свирао у Накином оркестру, одакле је прешао у Крагујевац (I. Камбуров, *Југославска музика*, Софија 1940, 13).

³⁰ Накино дворско позориште је његов лични театар и он одређује све димензије његовог рада и стварања. Петричевић наводи да је Нако био „изванредан редитељ”. У ствари, био је власник, концептант, финансијер, редитељ-надредитељ, супервизор и главни извођач у свом театру. Он је, вероватно са тимом стручњака, био и концептант свих „узгредних манифестација”, јер свака гала-представа, каква је била и *Освобођење Будима*, представљала је посебну манифестацију припремљену за двореве Беча, Пеште и многих других средњих и нижих племића.

³¹ „Богаташка гозба у свечаном шатору, посебно постављеном за ову прилику” је део програма „дворских свечаности”. То је била обавезна „тачка програма” у којој су тимови сценографа, мајстора светла, пиротехничара, физичара и хемичара правили 1001 чу-

су гости поново довођени у позоришну салу, где су се до зоре веселили и уживали. Петричевић још напомиње да је опера, односно зингшпил, потпуно италијанског карактера, од једног италијанског маистра писана за Италијане. Изведена је на италијанском језику у Накином театру. Публика је такође била репрезентативна, а сваком госту је остављена могућност да сам да одређен прилог, уместо плаћања улазнице, јер је приход био намењен добротворној сврси: прикупљена средства су упућена у Бечкерек, учитељу Verzáru, за уређење дечјег вртића. Послато је 470 гулдена³³. Још је напоменуто да на жалост неће бити више реприза опере *Buda Liberata*, јер је Палтринијери заузет у Пешти, где треба да буде отворено Градско позориште.

У свом кратком коментару Г. Штауд напомиње да су оне „лепе декорације” Накиног театра, сликане од познатог позоришног сценографа Јохана Енгерта (Johann Engerth), који је још 1810. започео своју сценографску каријеру у Немачком позоришту у Пешти, а радио је и за Мађарско национално позориште, а 1845. године је ангажован од Наке да наслика главну завесу у његовом дворском позоришту у Великом Комлошу.³⁴

Из наведеног Петричевићевог извештаја можемо да утврдимо сличности и разлике између Накиних и других „дворских свечаности” и да потврдимо сродство тих свечаности, без обзира да ли су извођене у Француској, Италији, Пољској, Русији, Аустрији или Угарској, односно у Банату. Њихови носиоци и организатори, редитељи и супервизори били су главни финансијери, али и главни „извођачи”. Такав је био Луј XIV, затим Марија Терезија, Гете са кнезом Аугустом, Николаус Естерхази — љубитељ раскоши и свечаности, па и наш Јован племенити Нако. Матрица ових свечаности створена у Паризу код Луја XIV преносила се на све остале дворе Европе. Сваки је двор или дворчић уносио своје посебне програме, којима је изражавао своје етничке, језичке, културне и друге специфичности. Гете, као директор Вајмарског дворског театра, жалио се на безброј „вантеатарских” активности које је морао да

до, којим су желели да засене уважене госте. Непревазиђен је пример грофа Николе Естерхазија, који је за долазак царице Марије Терезије у свом дворцу у Естерхази изградио цео Кинески павиљон са безброј чуда од светлости, рефлекса и боја. Када пронађемо скице Накиног „свечаног шатора” моћи ћемо да судимо о његовој лепоти и цени.

³² Ми још увек немамо представу о Накином „врту”, односно парку, који је био саставни део дворца, као урбанистичко-архитектонска целина. Дворци најбогатијих племића Угарске били су прво грађени по узору на италијанске, са италијанским вртovima, затим по угледу на паркове Луја XIV, француске, и коначно на енглеске. Наш „отац српског позоришта” Јоаким Вујић у својој књизи *Живојописаније* (Карлштат 1833, 90–93), описује сусрет са чудима у парку грофа Ницког: „Тако по совершенију мога фруштука изиђем, из собе, пак отидем у једну близу Двора башчу, која се зове Англијска (Der englische Garten)...” У њој је наишао на стародревну „руину-развалу”, затим један виноград, па „храм младога Бога Бахуса, који је прекрасно измолван...”, затим пође „доле ко храму Божиње Диане...и Диану такоже видим измолвану са стрелама и псима к лову приуготовљену.”

Пошто се добро испрепадао од силних скульптура које су се налазиле у парку, једва се опоравио и вратио у Дворац. Затим описује безбројне собе у Дворцу и на крају се здраворазумски шеретски насмеје свим тим чудима.

³³ Петричевић, наведени извештај (1847).

³⁴ G. Staud, *Hochgräfliches Theater in Ungarn*, 303.

обавља са ансамблом театра, па је поред 622 премијере у периоду 1791—1817, за време своје дуге управе, морао да брине о свим другим „дворским свечаностима”: именданима, рођенданима, дочецима значајних личности и другоме. Нако је у свом „златном периоду” засенио госте златом, сребром и хермелином, а сада је у Банатском Комлошу створио острво или боље рећи центар оперске италијанске културе.

Јован племенити Нако је, изгледа, имао посебан афинитет према италијанској музици. Вероватно је као дете богатих родитеља слушао италијанске певаче у Пешти, Бечу или Венецији. Иначе, пореклом је са јужног Балкана. Свој глас је школовао у Бечу код поменутог Л. Гуљелмија, италијанског композитора и бечког учитеља певања. То су једине вести о његовом школовању, иако верујем да је, као и остала племићка младеж, имао више кућних учитеља и професора. Нако је био тенор, па је и то разлог више да заволи италијанску музику. У њој је могао сигурније да промовише своје певачке и личне способности и жеље. Поред тога, италијанска музика (опера) је била прилично запостављена у Пешти па је поновна афирмација била облик иновације у племићским театрима Угарске.

Наручивањем и извођењем опере Л. Гуљелмија *Ослобођење Будима* Нако је покушао да оствари неколико циљева: да скрене пажњу на себе и свој театар у далеком Банату, да промовише италијанску оперу која је постала реткост, да у свој репертоар унесе стару тему, која је тренутно била политички актуелна, јер су Мађари у предвечерје револуционарне године 1848. захтевали одвајање од Беча, потпуну државну, политичку, економску, културну и сваку другу самосталност, па је *Ослобођење Будима* могло да има призив тихог солидарисања са мађарским интелектуалним и револуционарним круговима. Уосталом, сва су Накина имања и велелепне зграде биле у Угарској земљи, изузимајући палату у Бечу.

Главне личности опере *Ослобођење Будима* биле су:

Херцог од Лотрингена	Гроф Павле Естерхази
Гроф Баћањи	Гроф Ариберт Сапари, и
Марија Баћањи, његова сестра	Абдурахман, паша од Будима. ³⁵

Описан је и приказан историјски догађај који се одиграо 1686. године, када су Мађари и хришћанске војске заузеле Будим.

На крају желим да напоменем да је опера певана на италијанском језику.

Мислим да управо ова премијера опере *Buda Liberata* указује на све битније карактеристике Накиног Дворског театра и на Наку — уметника, креатора и организатора свих елемената сложеног система „позоришних пројеката”, где је театар био само један од најзначајнијих делова „програма дворских свечаности”. Петричевић нам само у једној шкртој реченици каже да су овом чину присуствовали високи гости. Треба претпоставити да су гости били из Беча, из Пеште и других градова, много-

³⁵ G. Staud, *Magyar kastélyszínházak*, III. *Nákó János Nagyközlői színhaza*, 107—110.

бројни пријатељи, грофови и племићи који су, свакако, позивали и Наку на своје свечаности и „театре”.

„Сербске народне новине” из Пеште, такође су донеле занимљив извештај о прапремијери опере *Buda Liberata*. На 198. страници новине из Пеште пишу: „У Б. Комлошу 27/14. од. о. м. пјевана је у особено за овај случај у спаинском двору уређеном позоришту талијанска опера под именем: Ослобожденије Будима”. Међутим, док је Петричевић приказао целовит догађај, са свим детаљима извођења и другим бројним манифестацијама, оцењујући их као успешан уметнички догађај, дотле је извештач из Пеште изражавао дубоку захвалност Наки и његовој супрузи „Г. Анастасији от Нако” за учињена добротинства српском народу. Посебно је нагласио да ће приход са ове представе отићи „на заведеније чувања неодрасле сироте дече у Бечкереку.” Томе је додао: „Овом је приликом предхваљени Господин многобројне најотменије госте господском вечером и велелепним увесељенијем угостио и частио.” Пештанске новине доносе још један значајан податак о Наки, који је после пожара, у којем је „немачки у Пешти театар изгорео”, прихватио ансамбл овог великог позоришта „и одвео их је већим бројем на добра своја у Комлошу, гди су сад његовим трошком поменуто дјело: Ослобожденије Будима, у хужојественим песмама са пуним одобрењем многочисленно сазвани гостију представили. О овом догађају позоришни критичар Петричевић не пише ни редак, само нас обавештава да се *Ослобожденије Буда* неће моћи више пута приказати, јер чувени певач Палтринијери мора да се врати у Пешту, где треба да буде отворен Градски театар. У ствари, привремени театар (Interim-Theater) уместо великог који је нестао у пожару. Желим да подсетим читаоца да је велики „Немачки театар у Пешти” (Deutsches Theater, Pesth), са једном од највећих дворана у Европи, изграђен 1812. године. Тада је управа Пеште „Мађарском позоришном друштву” изнајмила Градско позориште у „Rondelli”, а оно ће Јоакиму Вујићу омогућити да у њој буде изведена прва позоришна представа на српском језику (24. августа 1813)³⁶. Припремајући своју беседу за свечано заседање Матице српске 1890. године, под насловом „У спомен и славу Јовану плем. Наки Велико-Сентмиклушком”, о Светом Сави 1890. године³⁷, Антоније Хаџић, чувени секретар Матице српске и управник Српског народног позоришта из Новог Сада, скоро у целости ће преписати чланак из новина из Пеште и највећим делом и читуљу посвећену Наки и објављену у Змајевом „Јавору” (а преведену из „Neues Wiener Tagblatt”), и написати предивну беседу у част и славу Јована племенитог Наке и његове супруге Анастасије. Та беседа ће многим историчарима српског театра послужити као извор података о Накином театру, али они, по правилу, неће наводити тај извор. Антоније Хаџић је као извор навео „Сербске народне новине” (1847/50), али није читуљу из „Јавора”, односно бечког листа, одакле је узео све податке о Накином дворском театру.

³⁶ А. Ујес, *Позоришно стваралаштво Јоакима Вујића*, Београд 1988.

³⁷ А. Хаџић, *У спомен и славу Јовану плем. Наки Велико-Сентмиклушком*. О Светом Сави 1890. године, *Летопис Матице српске*, 1673, Нови Сад 1891, 104–110.

О УПРАВНИЦИМА НАКИНОГ ДВОРСКОГ ПОЗОРИШТА У БАНАТСКОМ КОМЛОШУ

Позориште у дворцу Јована племенитог Наке било је једно од значајних позоришта угарских племића и грофова и као такво описано је у књигама познатог мађарског театролога Гезе Штауда (Geza Staud) под заједничким насловом *Magyar Kastélyszínházak* са театрима у дворцима Естерхазија (Esterhazy), Баћанија (Batthyány), Палфија (Pálffy), Радаја (Ráday), Карољија (Károly), Кеглевића (Keglevich), Венкхајма (Wenckheim) и других.

Накино позориште је сигурно имало услове за приказивање драма, опера и балета и свих других жанрова.

С обзиром на чињеницу да су стални театри племићских породица представљали централну институцију њиховог културног система и били најскупоценији инструменти тог система, поред високе пажње коју су практиковали власници театара према овим осетљивим институцијама, они су, по правилу, ангажовали и посебне директоре својих театара, који су били стручни и уметнички руководиоци и креатори уметничког стварања у тим театрима. Најбољи директори путујућих позоришта, заједно са ансамблима, били су ангажовани уговором на једну или више година и остављали свој уметнички печат на сезоне које су провели у дворским театрима широм Европе.

О управницима Накиног театра знамо врло мало, међутим и то је довољно да можемо да констатујемо да је ангажовао најбоље и најспособније директоре путујућих дружина, са њиховим театрима и репертоарима. На жалост, немамо податке о „златном периоду” Накиног театра, оном до 1848. године, пре „мађарске буне”, него само о оном после 1857. године, када је укинута опсадно стање на територији Баната, које је трајало од 1849. године. То је био период најмрачније театарске цензуре коју је увео Александар Бах (Bach), озлоглашени министар полиције Аустријске царевине.

За сада поседујемо документацију о следећим управницима Накиног театра, које је он ангажовао за следеће сезоне:

1860/61. Alfons von Zerboni,
1861/62. Julius Senzel,
1862/63. Carl von Rémay,
1868/69. Matthias Ottepp.

Иако поседујемо „веродостојне податке о раду прва два директора путујућих позоришта, па и њихова мишљења о Накином театру и условима за стваралаштво у његовом дворском театру, ми ћемо, ипак, на основу праћења рада и индиректним путем покушати да дамо основне карактеристике и репертоарску оријентацију и друга два директора (С. v. Rémay и М. Ottepp) и претпоставке о њиховом доприносу Накином театру.

СЕЗОНА 1860/61. ALFONS VON ZERBONI KAO DIREKTOR
НАКИНОГ ДВОРСКОГ ПОЗОРИШТА У БАНАТСКОМ КОМЛОШУ

Значајно место у разјашњавању величине ансамбла, његовог квалитета, организационе структуре и репертоара, има извештај из „Немачког позоришног алманаха” (Deutscher Bühnen-Almanach, Berlin) из сезоне 1861/62, који доноси податке о претходној сезони. Под насловом В. Komlos in Ungarn, а у поднаслову у заградама „Herrschaftlich v. Nako'sches Schlosstheater”, на пуне три странице дат је опис дирекције са директором и целим ансамблом. С обзиром на значај овог документа цитираћу га у нешто скраћенијој верзији од оригинала:

„Власник: Господар von Nako de Nagy St. Miklos.

Директор: Гдин. Alfons von Zerboni, истовремено води послове надредитеља, а посебно режију драмских дела и забавних комада.

Редитељ водвиља и лакрдија: Г-дин Weidmann (Вајдман).

Диригент (Kapellmeister): Г-дин Wanoncsek (Ванончек).

Репетитор хора: Г-дин Schidek (Шидек).

Секретар позоришта и библиотекар: Г-дин. Hausmann (Хаусман).

Позоришни сликар: Гдин. Schumann (Шуман).

Инспицијент: Г-дин Roth (Рот).

Суфлер: Г-дин Lindner.

Оркестар ангажован од Господара пл. Наке, годишњим уговором, састоји се од 22 лица.

— Представљачко особље:

Господа:

Hausmann (секретар и библиотекар), комичне и мрзоволне очеве,

Knorr (хероје и опседнуте љубавнике),

Rau (љубавнике),

Rousseau (помоћне улоге и партије баса),

Roth (инспицијент), значајне споредне улоге,

Schiffmann (значајне улоге),

Schumann (сценограф, сликар декора) карактерне комичне улоге,

Schütz (озбилне и комичне очеве),

Wahlberg (карактерне улоге и улоге тенора, тенорбуфо),

Weidmann, редитељ (комичне улоге у лакрдијама, водвиљу, оперети),

Von Zerboni — директор: конверзационе љубавнике и бонвиване,

Zerner (епизодне улоге).

Даме:

Г-ђица Baroche (љубавнице и јунакиње-хероине),

Г-ђица Elwitz (епизодне улоге),

Г-ђица Forster (љубавнице, субрете),

Г-ђа Hausmann (мајке-хероине, пристојне даме, профињене комичне ул.),

Г-ђица Kamentzky (смешне мајке),

Г-ђица M. Schäfer (плесачице, играчице, мале улоге и пажеви),

Г-ђица W. Schäfer
Г-ђица Reis (водвиљ и локалне лакрдије, оперета),
Г-ђа Weidmann (сентименталне и наивне љубавнице),
Г-ђа von Zerboni (трагичне, крпке и живахне љубавнице).

Хор: састављен од 6 мушких и 6 дама.
Дечје улоге: Wilhelm Schumann.

Технички персонал:

Шеф позоришне технике и машиниста: Г-дин Brunner са 4 помоћника,

Инспектор расвете: Г-дин Born са помагачима,
Гардеробер: Г-дин Donner са помоћницима,
Облачиља: Г-ђа Donner са две помоћнице.
Фризер: Г-дин Schneider,
Позоришни слуга: Г-дин Johann Pavel,
Четири стална статиста (Hausstatissten),
Неопходно помоћно особље (Hilfspersonal).

Прекршили уговор и отишли:

Г-дин Albin,
Г-дин Wollrabe, jun.
Г-ђица Pellner.

Гости:

Г-дин Seidler, јун. из Братиславе (Pressburg),
Г-дин Hofmann, из Темишвара,
Г-ђа Walter, из Темишвара.

Новитети у репертоарском плану:

- *Ein Burgermeister und seine Familie* (Председник града и његова породица),
- *Er ist taub* (Он је глув),
- *Schwarz auf Weiss* (Црно на белом),
- *Der Ehemann vor der Tür* (Муж пред вратима), и
- *Die weiblichen Seeleuten* (Женски морнари).

На крају овог извештаја налази се најзначајнији део саопштења о Накином театру. Њега је сигурно саставио сам директор Цербони, што се може потврдити и из „Инвентариума предмета Накиног театра за сезону 1860/61” који је потписао Цербони.

О „ИНВЕНТАРИЈУМУ” ИЗ 1860/61. ГОДИНЕ

„Инвентаријум” је састављен из два дела, први — у којем је пописана гардероба са ситном реквизитом до доласка директора Цербонија и други — у којем су пописани костими и други предмети који су напра-

вљени (сашивени, купљени и др.) под управом Цербонија. Попис и контролу извршио је сам Цербони. У пописивању су учествовали и људи, вероватно нашег порекла, један је Mihailović, а други Ђ. Окановић. Можда је и Шифман (Schiffmann) она личност која је уплатила одређену суму новца као дар Српском народном позоришту у Новом Саду³⁸. И он је потписао део „Инвентаријума”. „Инвентаријум” је писан на немачком језику, латиницом и понегде готицом, на 16 страница величине 34 x 21 cm. Списак садржи 2764 предмета, а вредност описаних предмета изражена је сумом од 1.138,50 гулдена. На самом крају „Инвентара” попис су потврдили Gustav Löcs и Alfons von Zerboni.

„Инвентаријум” предмета Накиног дворског театра из 1860/61. године знатно се разликује од онога из 1844. Историјски догађаји су изменили политичке, економске и културне прилике. У „Инвентаријуму” из 1860/61. више нема предмета од „сувога сребра и жеженог злата”. Има више „позлата” дрвених предмета. Понека хаљина и капа са утканим златом и сребром. Нема више хермелина. Костими су грчки, мађарски, пољски, француски, италијански. Сукњице од тила, рококо-костими, оде­ло за арлекина, турске папуче, шпански шешири, грађански и сеоски костими. Промена репертоарске оријентације променила је и фондус костима и свих других ситних и крупних реквизита Накиног театра у Банатском Комлошу. Измењена је функција театра.

О ЈЕДИНОМ ПРЕОСТАЛОМ ПЛАКАТУ ИЗ НАКИНОГ ТЕАТРА

Овим плакатом откривамо састав позоришне дружине А. пл. Цербонија у Накином театру у сезони 1860/61. и потврђујемо тачност података из „Алманаха за немачка позоришта.”

Пренећемо текст у целини: Позориште које је Госп. пл. Nako de Nagy St. Mikloš, наследник властелинства Маненфелд, један од првих, кавалира, дао да се изгради са укусом и стручним познавањем, у историјама свога дворца, заиста је украшено племићком елеганцијом.

Господар Нако је уопште себи поставио лепе задатке, да своје значајно богатство употреби за унапређење и потпомагање лепих уметности.

Дирекција позоришта добија месечно, поред одређене субвенције: позоришну зграду, оркестар, осветљење и целокупан технички персонал — бесплатно, а поред тога и дневни приход (са благајне) чиме се покривају све потребе позоришта.

Узимајући у обзир да је садашњи директор Гдин. плем. Цербони са промишљеношћу и стручним знањем ангажовао позоришно друштво, које одговара префињеном укусу Госп. пл. Наке, знатно је повећана ранија субвенција, а и у односу на управљање позориштем начињен је повољан уступак.”

³⁸ М. Томандл, *Српско позориште у Војводини*, II 36. Овде он наводи следеће: „Своту од 2.500 форината завештао је Христифор Шифман, управник Накиног спахилука у Банатском Комлошу, с тим да се позоришту исплаћује годишња камата.”

Захваљујући „Алманаху” из 1860. године открили смо целокупно устројство Накиног дворског театра, величину ансамбла, састав дружине, карактеристике репертоара, начин финансирања и доказ да његово позориште није било бесплатно, како су тврдили многи, него су посетиоци плаћали улазнице. Од прихода на благајни покриван је део трошкова театра. Сазнали смо понешто и о самој позоришној згради, о којој ништа нисмо знали.

Од Накиног театра под управом Цербонија остала су још два значајна документа: „Инвентаријум позоришне гардеробе сачињен 1861. године” и засада једини плакат за представу „Ковачица из Штијерске или Последнице једног излејта” (*Die Hammerschmiedin aus Steiermark oder Folgen einer Landpartie*) локалну лакрдију са певањем у два чина од Јосифа Шика (Josef Schick).

Очито је да плакат није био у употреби, јер нису уписани ни година, месец, дан и час играња. Плакат је био штампан за оглашавање представе *Ковачица из Штијерске или Последнице једног излејта* Јосифа Шика. У заглављу плаката наведено је име театра „Herrschaftlich von Nako'sches Schlosstheater” дакле „Властелинско дворско позориште Нака”. Великим словима готице написан је назив комада и жанр дела и наведен је писац либрета Ј. Шик. Интересантно је да није наведен композитор, иако је он био чувени Франц Супе (Franz von Suppé), рођен у Сплиту, а умро као славни композитор оперета у Бечу (1819—1895). Прапремијера овог дела изведена је у Бечу у „Theater der Josefstadt zu Wien” (14. октобра 1842), а одмах затим у „Deutsches Theater in Pesth” (Немачком театру у Пешти) 1. фебруара 1843, затим у „Theater an der Wien” (23. септембра 1846). Већ у сезони 1847/48. дело је било на репертоару позоришта у Темишвару под управом Крајбига (Kreibig) и Нецла (Nötzl). Претпостављам да је представа у Темишвару била успешна, па је отуда дошла и на репертоар Цербонијев, мада је дело постало популарно у театрима немачког говорног језика. Темишвар је иначе био велик центар немачког театра од 1760-их година, све до забране играња на немађарском језику (1896). Значајно је напоменути да су два нама позната управника Накиног дворског театра били и управници великог Градског позоришта у Темишвару Карл фон Ремај (Karl von Rémay, 1866. и 1876) и Матијас Отеп (Mathias Otterp, 1870). Сасвим је сигурно да је Нако са породицом долазио у зимске дане и у Темишвар и гледао позоришне представе као и сви племићи и властелини из уже и шире околине Темишвара, па ће нека будућа студија о утицају театра у Темишвару на Накино дворско позориште у Банатском Комлошу вероватно потврдити ову претпоставку. Докторска дисертација одбрањена на бечком Универзитету³⁹ потврдила је дубоку везу између репертоара бечких театарара и театра у Темишвару у периоду 1764—1899, омогућавајући даље изучавање утицаја театра у Темишвару на ближу и даљу околину и позоришно

³⁹ Maria Josefa Rosl Schütz, *Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. u 19. Jahrhundert*, Wien 1944 (рукопис).

стваралаштво у ширем региону Баната од Темишвара до Вршца и Панчева, односно Петроварадина и Новог Сада до Земуна и Београда.

Овај једини преостали плакат потврђује ранију претпоставку да улазнице нису биле бесплатне. Цене су тачно утврђене: нумерисана места 30 фр., а само улазак 20 фр.

Плакат доноси потпуну поделу улога, која је следећа:

Г-дин Клекс, дворски чиновник	Г-дин Hausmann
Његова жена	Г-ђица Kamenitzky
Густав, њен син	Г-дин von Zerboni
Софија, његова кћерка	Г-ђа Weidmann
Мах Hartmuth, богати трговац дрветом из Баварске	Г-дин Schütz
Георг, његов син	Г-дин Rousseau
Frau Susanne Eisenblüh, жена-ковач (ковачица) из Mürzzuschlaga, удовица	Г-ђица Reis
Liserl, њена девојка	Г-ђица Elwitz
Herr von Mauskopf, лихвар, зеленаш	Г-дин Wahlberg
Frau v. Pfaunenfuss	Г-ђица Forster
Herr von Warerl, породични пословођа	Г-дин Weidmann
Frau von Stingelberg	Г-ђица Schäfer
Ein Wirth — крчмар	Г-дин Rau
Ein Kellner	Г-дин Roth

На плакату је назначено да је почетак у 7 часова. Плакат је штампан у Темишвару код Förk-а и компаније, у згради Пијариста.

ЈУЛИУС СЕНЗЕЛ, УПРАВНИК НАКИНОГ ТЕАТРА У СЕЗОНИ 1861/62.

Познати директор немачких путујућих позоришта Јулиус Сенцл био је чест гост наших предела, посебно Војводине. Његова позоришна делатност код нас одвија се посебно у времену Баховог апсолутизма (1849—1862) и обновљене германизације. Сенцл је скоро пола века играо по нашим градовима. Прво је играо у Галицији (1847/48), а одмах затим у Војводини (1852/53), где је закупио дворане у Белој Цркви, Оравици, Вршцу и Великом Бечкереку. Игра класичне комаде, али и петпарачке. Већ 1855/56. је у Великом Бечкереку у такозваном Ераријалном театру (Aerarialtheater), у функцији директора, подузимача, редитеља и глумца. „Алманах” даје потпуну листу његове дружине са репертоаром.

У сезони 1857/58. Сенцл је поново објединио у један театарски полигон Лугош, Вршац и Белу Цркву⁴⁰. У Вршцу у Градском парку отвара

⁴⁰ А. Ујес, *О неким карактеристикама старијег периода позоришне културе града Вршца до 1918. године*. Народно позориште „Стерија” у Вршцу од 1945. до 1975. Нови Сад — Вршац 1980, 209.

летњу позорницу „Арену” (8. јуна 1858). Следеће сезоне закупљује дворане у Панчеву, Оравици, Белој Цркви и Вршцу. У сезони 1860/61. закупио је у Вршцу зграду позоришта и „Арену” у парку. Подстиче Карла Цеа (Carl Zeh), власника аптека у Вршцу, да се определи за позориште. Це оснива „Немачко градско позориште” у Вршцу (1871—1874), пише комаде, игра и сарађује са многим директорима позоришта.⁴¹

Под насловом *Једно необично позориште* познати часопис за општа питања немачких позоришта „Allgemeine Theater-Chronik” из Лајпцига, за 1860. годину, на страницама 247—248, приказује „Накино Дворско позориште у Комлошу” („Das Nakosches Schlosstheater in Komlos”). Овај текст открива стварне вредности овога театра, његов висок професионални ниво, функцију у том делу света и уметничке тенденције. Чланак је редакцији послао, вероватно, сам Ј. Сенцл, тадашњи директор Накиног театра. Он је као стручан и искусан директор позоришта веома добро проценио основне вредности Накиног театра. Он извештава: „Комлош се налази у Банату недалеко од Темишвара. Поседник властелинства Господар пл. Нако, узгред буди речено, један је од најбогатијих поседника имања на овим просторима, воли музику и позориште у високом степену. Директор позоришта Сенцл, чије позоришно друштво с времена на време игра у овом позоришту и чије позоришно стварање потпуно задовољава захтеве мецене, позван је да се стално ’настани’ (у Комлошком Дворском позоришту), што је и договорено постојећим уговором.” Аутор овога извештаја додаје: „Поред прихода позоришта, директор позоришта би добио и месечну субвенцију од 1.200 Фл., бесплатно, грејање и осветљење. Сва гардероба као и све декорације најчешће су израђене у Бечу, а последње су од М. Лемана и све су израђене и допремљене о трошку власника дворца. У току недеље, по правилу, приказују се четири позоришне представе и један концерт. Оркестар је изванредан.” Извештач завршава своје оцене и каже: „Укупно узевши, стање у овом позоришту је тако сјајно да оно стварно може да конкурише понеком мањем немачком Дворском позоришту. У овом театру влада својерестан уметнички живот који нас нехотимично и неминовно подсећа на Вилхелма Мајстера.⁴² Оваква дарежљивост какву практикује Госп. пл. Нако требало би да је јединствена у својој области.” Овај извештај представља редак доказ о студиозном уметничком раду у Накином театру и условима у којима живе ангажовани уметници.

Претпостављам да је Сенцл у Накином театру показао све особине изузетног организатора и координатора и уметничког директора, каквог смо га упознали у градовима Војводине које је повезивао у једну културну, односно театарску целину, са прецизним календаром рада и добрим и разноврсним репертоаром. Сенцл је увек имао добар стручни матични тим: редитеље за драму, комедију, лакрдије, оперете и др., затим дири-

⁴¹ *Нав. дело*, 214—221.

⁴² Ј. В. Гете (Johann Wolfgang Goethe 1749—1832) написао је дело аутобиографског карактера *Wilhelm Meister*; у њему је описао прве додире са позориштем, затим касније позоришно стварање, приказујући га као мукотрпан, студиозан, мултидисциплинаран рад којем се уметник посвећује без остатка.

генте, сликаре декора, инспицијенте, шефове техничких служби, разносаче плаката, билетаре на благајни, кључаре ложа и остале. У његовом репертоару налазе се значајна дела европске и немачке драматургије: *Кашница од Хајлбронна*, *Гвоздена маска*, *Марија Стјујарти*, *Карло XII на острву Риген*, *Дијамант краља духовног*, *Палаћа и лудница*, *Два њишћоља*, *Последњи човек*, *Нови Монтије Христ*, *Мачевалац из Равене*, *Сиротица из Ловуда*, *Адријена Лекуврер*, *Мајур сунцовраћ* и друга. Скоро сва ова дела играла су и наша национална позоришта, Српско народно позориште у Новом Саду и Књажевско Српско народно позориште у Београду, али неколико деценија касније. Желим да подсетим да је у Сенцловој дружини умро Заурман (Johann Sauer mann), некадашњи први редитељ нашег „Летећег дилетантског позоришта” из Новог Сада, које је играло у Загребу у оквиру „Илирског народног театра” (1840—1842).⁴³

Претпостављам да је Ј. Сенцл допринео одржавању нивоа Накиног театра иако, на жалост, немам податке о његовим уметничким резултатима, па ни о његовом репертоару.

КАРЛ РЕМАЈ (CARL RÉMAJ) ДИРЕКТОР НАКИНОГ ДВОРСКОГ ТЕАТРА У СЕЗОНИ 1862/63.

Познати директор немачких путујућих позоришта Карл Ремај (Carl Rémaj) рођен је у Ачу (1818—?). Пропутовао је уздуж и попреко Банат и Војводину. Гостовао је у сваком значајнијем месту. Једна је од значајних позоришних личности XIX века која је стварала на нашим просторима. Његов радијус кретања не може се свести само на Војводину, јер он се креће од Беча до Темишвара и Београда и од Сарајева до Лавова. Он је глумац, редитељ, наредитељ, драмски писац и прерађивач дела, управник позоришта и родоначелник породице Ремај у позоришном свету Аустријске монархије.

Нашој стручној јавности познат је само преко Стојковићеве *Историје српског позоришта* и Шумаревећеве *Историје позоришта у Срба*. Један занимљив рад о Ремају није штампан у Зборнику „Један век Народног позоришта у Београду 1868—1968.”

Погрешно је дешифрован као Немац, иако је био Мађар. Истина, био је позоришни стваралац немачког говорног језика и водио је искључиво немачка путујућа позоришта, све док се, уочи Мађарске револуције (1848) национално, идеолошки и културно није определио за револуцију. Као члан Немачког позоришта у Пешти (Deutsches Theater in Pest) писао је „Проглас народима Аустрије и Угарске”.⁴⁴ Затворен је јер је водио демонстрације против цара и Царства у Будиму и Пешти. Осуђен је на десет година строгог затвора, са ланцима. Одлежао је само до 1850.

⁴³ А. Ујес, *Прилог расправи о Летећем дилетантском позоришту и њочецима професионалног позоришног живота на српскохрватском језику 1838—1842*. (поводом 150-годишњице Србског дилетант-содружества) Свеске Матице српске, града за културну и друштвену историју 18, Нови Сад 1990, 13—26.

⁴⁴ Н. Батушић, *Ira Aldridge u Zagrebu*, Сцена 2, Нови Сад 1968, 212—216.

године, када је помилован, као и многи други уметници Угарске. Међутим, није му дозвољено да обавља позоришну делатност у великим градовима, него само у провинцији. Определио се за Војводину. У време Баховог апсолутизма био је стално праћен. Морао је да подноси извештаје о свом кретању и раду, о трупи и репертоару. Писао је молбу за дозволу приказивања, за сваки комад посебно. Пратим његов рад од 1846. године⁴⁵, од првих наступа у Целовцу (Klagenfurt), преко Загреба (Agram), у којем се нашао 1848. године, у време почетка револуције, па све до Београда (1865; 1867), где је министру Цукићу предложио да оснује Српско национално позориште, због чега је изгуран из Београда⁴⁶. Захтев српских интелектуалаца да министарство не изда Ремају дозволу, него да позове Српско народно позориште из Новог Сада да гостује у Београду, убрзао је оснивање Књажевског Српског Народног позоришта у Београду. Желим још да напоменем да је Ремај заслужан за гостовање Ајре Олдрица (Ira Aldridge), чувеног црнца-глуме, који је тумачио Шекспирове ликове. У театру Х. Станковића, у Загребу, 1853. године, Ремај је био у функцији „редитеља Гдина. Олдрица” и када је Ајра глумио Отела Ремај је био Јаго. Олдриц је тумачио ликове на енглеском, а Ремај и ансамбл на немачком.⁴⁷ Ремај је, изгледа, био добар редитељ, а још бољи глумац. Приказивао је значајна дела европске драматургије: Шекспира, Гетеа, Шилера, као и савремене драме. Његов фах су први љубавници, млади хероји, бонвивани и карактерне улоге. Игра Фауста, Хамлета, Јага, Дон Карлоса, Грацијана, Магдафа, Гарика и многе друге велике ликове.⁴⁸

Поставља се питање да ли је један бивши револуционар и затвореник царских казамата у Будиму и Пешти могао да буде управник Дворског позоришта породице Нако у Комлошу. Изгледа да је то било сасвим логично, јер је експанзија мађаризације после стварања Двојне монархије омогућавала рехабилитацију „бунтовника из 1848.” Не знамо шта је приказивао у Накином театру, али у сезони 1862/63. као директор позоришта у Араду, Лугошу и Великом Бечкереку, имао је на репертоару као новитете следећа дела: *Егмонџа*, *Валенџијајна*, *Магбеша*, *Мину од Барнхелма* и друге. Годину дана пре тога (1861) у истом „Алманаху” је наведено да је играо: Гетеовог *Фаусџа*, *Чаробну виолину*, *Један нови свейџ*, *Оџмиџу Сабињанки*, *Орфеја у доњем свейџу* и друга дела (опет у уједињеним театрима Арада и Лугоша). Да би могао да просперира на ширим теренима Двојне монархије, купио је племићску титулу, а свог сина Карла дао је у војнике, па је постао „К. и. К. Offizier a. D.”, што је често наводио у извештајима које је слао „Алманаху” у Берлин.

⁴⁵ А. Ујес, *Позоришно стварање Карла џл. Ремаја на џлу Јуџославије 1847—1890* (у рукопису).

⁴⁶ Молба Карла пл. Ремаја упућена министру просвете Цукићу, са предлогом за оснивање Српског националног позоришта у Београду. Акта Мин. просвете, VII 1517 из 1867. године.

⁴⁷ Н. Батушић, *нав. дело*, 213.

⁴⁸ Deutscher Theater-Almanach 1847—1890.

Без сумње велики позоришни стваралац, Карл племенити Ремај је могао да у знатној мери одржи и унапреди уметнички ниво Накиног театра, као и организациону структуру театра, који је све мање био „дворски”, а све више грађански театар. Када будемо пронашли документацију о Накином театру моћи ћемо са сигурношћу да утврдимо Ремајев допринос Накином театру, али и војвођанском, мултиетничком и мултикултурном.

МАТИЈА ОТЕП ДИРЕКТОР НАКИНОГ ДВОРСКОГ ТЕАТРА У БАНАТСКОМ КОМЛОШУ

Познати банатски историчар Срећко Милекер (Срећко, Бодог, Felix Milleker) навео је у свом делу *Историја немачког позоришта у Банату*⁴⁹ да је у Накином дворском театру у Комлошу 1868. године управник био Матија Отеп (Mathias Otterp). Његов рад на територији Војводине и целе некадашње Југославије, пратим преко расположиве документације. Он се први пут појављује 1841. године у Немачком позоришту у Марибору (Marburg in Steiermark, Алманах, Берлин 1841, 456—458. Забележен је као инспицијент. Временом је постао цењен директор немачких путујућих позоришта. Крстарио је Војводином и био чест гост Вршца, Темишвара и других градова, као и Ремај и Сенцл. У Вршцу игра и 1867. године, када његов ансамбл приказује Гетеовог *Фауста* (I део) и Шекспировог *Оћела*, али и Зајцову оперету *Момци, на брод* (Mannschaft am Bord, 1863). У сезони у којој преузима Накин дворски театар, он се налази са својим позориштем и Сибију (Sibiu, Hermannstadt). Он је управник, надредитељ, редитељ за драму и комедије. На листи новоизведених премијера налази се 35 дела. Међу њима: *Сињор Фаготто* (Signor Fagotto), *Путовање за Кину* (Reise nach China), *На вулкану* (Auf einem Vulkan), *Бечки животи* (Wiener Leben), Гарибалди, *Стари другови* (Alte Schulden), *Краљ Карло II*, и три дела о цару Јосифу II, чувеном просветитељу, којем су хвалоспеве певали Доситеј и Емануило Јанковић.

Отепов ансамбл броји 37 чланова уметничког сектора, 19 у техничком сектору, хор од 20 чланова, што је скоро 80 чланова театра.⁵⁰

Претпостављам да је у Накином театру играо нешто од наведеног репертоара и да је допринео афирмацији Накиног дворског театра.

Наведени управници су били међу најбољим управницима путујућих позоришта у јужном делу Аустро-Угарске монархије,⁵¹ па претпостављам да су у одређеном степену допринели очувању и унапређењу Накиног дворског театра, које је он тако љубоморно чувао и неговао.

⁴⁹ F. Milleker, *Geschichte des deutschen Theaters im Banat*, Wrschatz 1937, 44.

⁵⁰ Deutscher Bühnen-Almanach за 1867—1869.

⁵¹ Матија Отеп је био и управник чувеног Темишварског позоришта, што представља сигуран знак да је био способан организатор и добар познавалац позоришног стваралства. Види: M. J. R. Schütz, *Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert* (дисертација одбрањена у Бечу 1944, стр. 137).

НАКО И ПОЗОРИШТЕ НЕМАЧКОГ ГОВОРНОГ ЈЕЗИКА

Износећи податке о Накиној позоришној делатности, Антоније Хаџић, чувени управник Српског народног позоришта у Новом Саду, поред осталог рекао је: „Накина позоришна дружина давала је, по моди онога времена, представе на немачком језику”.⁵² Покушаћемо да делимично објаснимо Накин однос према позоришту немачког говорног језика.

А. Хаџић сугерише мисао да је приказивање представа на немачком језику, у овом случају у Накином дворском театру, „по моди онога времена”. Мислим да није реч о моди, јер се представе на немачком језику дају и у Чешкој, Пољској, Италији, Француској, Русији, Румунији, као и у свим нашим земљама: Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини, у Далмацији и наравно у Угарској, и многим другима. Експанзија немачког театра је у директној вези са економском, политичком, војном и културном експанзијом коју су спроводиле Немачка и Аустрија на широким теренима истока и југоистока Европе. Заједнички именитељ те „театарске експанзије” била је германизација. Међутим, тој „моди” је одговорено оснивањем националних театара. Отпором против германизације, касније мађаризације или италијанизације, изграђиван је национални театарски систем. Интересантно је да сви театролози и историчари позоришта понављају ту констатацију.

У време када је Нако школовао глас код Гуљелмија у Бечу, немачко позориште је било у највећем успону и у стручном и занатском смислу било је узорно. Од великих центара немачког говорног језика Темишвар је географски био најближи Наки. Он сам је припадао племству Аустријског царства, а део непокретних имања, вероватно и новац, налазили су се и у Бечу. С друге стране, основну комуникацију са театарским системом Царевине могао је да остварује скоро искључиво на немачком језику. Сви (нама досад познати) управници Накиног театра били су управници немачких путујућих позоришта. На најпознатијим сценама угарских племића углавном се играло на немачком језику, изузев када су извођене италијанске опере. Тај свој однос према позоришту немачког говорног језика Нако је задржао до краја живота, што потврђује и вест из читуље коју је објавио Змајев „Јавор” (бр. 13 од 26. марта 1889, стр. 207), где се налази текст пренет и преведен из бечког листа „Neues Wiener Tagblatt”: „Са Господином Наком је нестало човека, који је својим добротворством и оригиналношћу стекао себи имена на далеко, а особито је у аустријском позоришном свету био на лепоме гласу”. У истом чланку се закључује: „Хуманитарни заводи у Бечу изгубили су много смрћу Накином, а тако исто и бечка позоришта, у којима је већином држао претплаћену ложу, па и онда, кад је на дуже време Беч оставио.”

Миховил Томандл у свом капиталном делу *Српско позориште у Војводини* (I књига, стр 135) о Накином театру каже: „Истовремено кад је основано Српско народно позориште постојало је у Комлошу, у Банату,

⁵² А. Хаџић, *нав. дело*, 108.

приватно позориште спахије Јована пл. Нако од Сенмиклуша, у коме су давале претставе на немачком језику”, затим преписује остале податке из већ преведене читуље из бечког листа, понешто додајући и одузимајући, као и многи други који су писали о Накином театру.

Анализирајући допринос Јована племенитог Наке српском језику, књижевности и култури, Живан Милисавац такође преписује податке из већ познатог извора, нигде не наводећи извор: „Много је путовао и пропутовао је готово цео свет, а касније је у своме дворцу у Комлошу основао позориште у коме су давале представе на немачком језику”.⁵³ И познати историчар хрватског театра Павао Циндрић у делу *Hrvatski i srpski teatar* (Загреб, 1960, стр. 131) пише о Накином театру: „Nabavio, je bio čak i kulise i kostime, a u družini su se nalazili i glumci iz Већа. U tom se Nakovu kazalištu igralo na njemačkom jeziku, vjerojatno su se davale Goetheove i Schillerove drame i Mozartove opere, a možda čak i Shakespeare i Molière.” Ни Циндрић не наводи изворе из којих црпе податке, него маштовито импровизује своју верзију „Наковог казалишта”.

На основу изложене, веродостојне документације, можемо да констатујемо да је Накино дворско позориште припадало немачком позоришном систему и да су представе приказиване на немачком језику. Зато га је стручни немачки часопис „Allgemeine Theater-Chronik” из Лајпцига и унео у званичан списак сталних репертоарских позоришта Аустријске царевине, а „Almanach für Freunde der Schauspielkunst” из Берлина у своје редовне публикације. Једино прапремијера Гуљелмијеве опере посвећене Наки *Освајање Будима* (1847) са целом серијом италијанских опера истог композитора, које су изведене у Накином театру, говори о Накином италијанском експерименту. Тај изузетак само потврђује правило.

Уколико је Накино Дворско позориште постојало и радило и после његове смрти, посебно после 1896. године, када је Министарство Угарске „превело” театар из Министарства полиције у ресор просвете, онда је и оно могло да игра само на мађарском језику,⁵⁴ као и сва друга позоришта, изузев Српског Народног позоришта у Новом Саду, за које је важила посебна одлука.⁵⁵

О ПОРЕКЛУ ПОРОДИЦЕ НАКО

Душан Ј. Поповић у обимном делу *Срби у Војводини*, у одељку „Срби племићи” каже: „Наше племство, у претежној мери грчког и цинцарског порекла, било је највећим делом настањено у Банату. Око 1840. године, по величини поседа, ранг-листа наших племићких породица изгледала је отприлике овако: „На првом месту била је породица Нако, ко-

⁵³ Ж. Милисавац, *Оснивање и рад књижевне задужбине Јована Нако*, 450.

⁵⁴ А. Ујес, *Позоришна монографија Вршца*, 230—233.

⁵⁵ „Нагодбом” (Ausgleich) су решена питања која се односе на рад институција које су настале у време Аустријске царевине, а на тлу Војводине. Српско народно позориште је наставило рад као једино професионално позориште, односно немађарско позориште на тлу Војводине.

ја се делила на племићку и грофовску грану; племићка је била имућнија.” У наставку излагања каже: „Породице које би се могле узети да имају везе са нашим народом имале су ове поседе: Гроф Александар Нако имао је Албертфлор, Српски Велики Семиклуш, Српски Чанад, Немачки Чанад и насељену пустару Поргањ... Јован пл. Нако имао је Комлош, Констанцију, Маријенфелд и Наково.” У поднаслову „Племићке породице”, Поповић даје кратке биографије племићских породица, њихове успоне и нестанак, односно претапање или однарођивање. За породицу Нако наведено је: „Наке су прешле у аустријске земље из краја око Ђевђелије између 1660. и 1690. По једној исправи која се налази у Државној архиви АПВ, они су имали племство у својој домовини већ око 1300.⁵⁷ У аустријским земљама добили су племство браћа Христифор и Кирило.” У наставку је генеалогска студија грофовске породице, док је о племићској лози Нака написано: „Јован се родио 1814. Око 1840. држао је у поседу Српски Чанад, Наково, Констанцију и Комлош. Био је ожењен Анастасијом Вучетић из Трста. 1837. је у Матици српској основао задужбину са 5.000 форината за помагање развоја српске књижевности...Касније је у свом двору у Комлошу, саградио позориште у којем су давале представе на немачком језику.⁵⁸ На ово позориште трошио је веома много. Представе су биле бесплатне, а Нако је госте често пута и почастиио. Имао је кћер Милеву која се удала за принца de San Marco. Прешла је у католичку веру и основала неколико задужбина у хумане сврхе.” Пишући о изборном сабору у Сремским Карловцима 1842. године, Поповић наводи: „По мишљењу Теодора Мандића то је био последњи сабор са феудалним сјајем. Племићи су се натицали у раскошу руха, кочија, слугу, — у првом реду Петар Чарнојевић и Јован Нако, који је на сабор дошао као гост.”⁵⁹

Д. Ј. Поповић је у свом делу *О Цинцарима* утврдио њихов допринос српској и балканској култури, односно култури балканских народа. Он пише: „Цинцари чине веома важан и интересантан проблем не само по наш народ него и по остале балканске народе. Већ је Каниц сасвим тачно приметио да су они један од најважнијих културних елемената Балканског полуострва. Из њихових породица изашла је прва интелигенција не само код нас него и код Бугара, Румуна, Арбанаса. Међу балканским народима они су били највише Балканци. ...Нема ниједне етничке групе на Балканском полуострву да је они нису задужили, и то много. Они су обилно дајући свима, расули себе. ...Заступљени међу свим балканским групама, они су учинили много за јединствену културу Балканског полуострва. Цинцари су били главни неимари заједничке балканске културе: материјалне, интелектуалне и моралне.” На крају закључује: „Задатак је

⁵⁶ Д. Поповић, *Срби у Војводини*, III. *Од Темишварског сабора 1790. до Благовешћенског сабора 1861*, Нови Сад 1963, 76.

⁵⁷ *Нав. дело*, 91.

⁵⁸ *Нав. дело*, 92; Д. Поповић преписује већ познату читуљу из Јавора.

⁵⁹ *Нав. дело*, 63.

балканске науке да проучи њихов утицај у животу сваке поједине балканске групе, јер, овај, очевидно, није био незнатан.”⁶⁰

У области позоришног стварања Цинцари су заиста дали многе истакнуте појединце који су на овом пољу задужили скоро све балканске народе. Били су покретачи позоришног живота, организатори оснивања националних позоришта, драмски писци, преводиоци, глумци, редитељи, директори позоришта, министри за културу и финансијери позоришног стваралаштва. Тако је било код Срба, Хрвата, Мађара, Румуна, Македонаца, Бугара, Грка и Албанаца.

Јован племенити Нако је припадник те етничке групације и један од родоначелника позоришног стварања у Банату. То је плејада умних, талентованих и вредних културних, и позоришних стваралаца, којој припадају и Јован Стерија Поповић, Бранислав Нушић, Стеван и Марко, Капдеморт, породица Мичин из Беле Цркве, и многи други у Срба. Код Хрвата Димитрије Деметер, др Бранко Гавела, Naum Maly, а код Македонаца Љубиша Георгијевиќи, Тодорка Кондова, Слободан Унковски и многи други. Изгледа да се цинцарска позоришна лоза обнавља у наше време, јер све више је талентованих позоришних стваралаца из те етничке групе.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

На крају овог рада, који је заснован на чињеницама и претпоставкама, као и компарацијама изведеним из модела које је Нако буквално или надахнуто имитирао и копирао, чини ми се да, ипак, можемо да утврдимо низ нових чињеница које нас за корак-два приближавају коначном решењу, односно целовитој и на примарној грађи заснованој монографској студији о Дворском позоришту Јована, Јохана, Јаноша племенитог Наке у Банатском Комлошу.

Накино дворско позориште у Банатском Комлошу је далеки сродник позоришта Луја XIV у Паризу, царских и краљевских позоришта у Бечу, Минхену, Вајмару и ближи сродник и савременик позоришта у дворцима угарских палатина, грофова и племића: Естерхазија, Грашалковића, Патачића, Сечењија, Брунсвика, Баћанија, Палфија, Фештетића, Карољија, Кеглевића и других.

Накин театар је његова лична креација. Он је био само део сложенијег система „дворских свечаности” које су презентирале високом племству као доказ културног и уметничког нивоа самог Наке, али и доказ његовог богатства, његове дубље повезаности са племством датог времена, њиховим навикама и стандардима. На примеру прапремијере, наручене опере *Buda Liberata*, могу се препознати скоро сви елементи „система дворских свечаности” као универзалне манифестације европског високог племства.

⁶⁰ Д. Ј. Поповић, *О Цинцарима. Прилози ишћању иосћанка нашеџ ѓраћанскоџ друшћива*, Београд 1937, 306—307.

Нако је тачно знао правила игре, испуњавајући их према постојећим узусима, вероватно дограђујући их својим талентом, богатством и маштовитошћу балканског поете. Као власник, финансијер, главни креатор свог театра, његов редитељ и надредитељ, главни координатор, организатор и менаџер, његов врхунски уметник и истовремено његов контролор и надзорник — Нако је као школовани позоришни стваралац суверено владао својим театром као сигурним средством за самопоказивање и самопотврђивање. Он је имао прилике да се одмалена припреми за театре: пореклом из племићске породице у којој се васпитавао и театром, могао је врло рано да схвати театрализовани систем племства којем је припадао по рођењу. Његове „године учења” у Темишвару, као најближем позоришном центру, затим у Будиму и Пешти, па у Бечу, а вероватно и у Паризу, Берлину, Минхену, Венецији и Риму, омогућиле су му темељит увид у европски театар, посебно у раскошне дворске свечаности. Изгледа да је путовао и учио целог живота. Према томе, он није био само „љубитељ уметности”, него уметнички образован племић-уметник, стваралац.

У Банатском Комлошу је изградио свој дворцац из бајке, и свој театар, своју културну резиденцију. Ту, на крају света, где се и родио и где је сахрањен, иако је био грађанин Пеште, Беча, и других градова, изградио је свој „уметнички град”, своју уметничку лабораторију. Изгледа да није сасвим без основа поређење са Гетеовим театром, односно атмосфером у *Вилхелму Мајстџеру*, па ни са краљем Лудвигом II⁶¹, наравно све у посебној банатској варијанти.

Позоришно и културно стварање Јована племенитог Наке припада мултиетничкој, вишејезичкој, вишеконфесионалној банатској, као и балканској и европској култури и позоришту. Његов театар сигурно улази у историју немачког, српског, мађарског, грчког, цинцарског, италијанског, румунског и вероватно албанског театра.

Накино царство се распало, ишчезло, нестало. Оно на жалост није могло да припадне некој од нација које су конституисале своје националне музеје, библиотеке, збирке, националне театре и друге институте националних култура, као што је то случај са италијанским, немачким, аустријским, француским и посебно угарским високим племством. Једина дуговечнија институција коју је основао Јован пл. Нако је Фонд при Матици српској, којим је унапредио српски језик, позоришну драматургију и књижевност, и у чијем се „Основатељном завештанију”⁶² определио као Србин.

Када је 9. марта 1889. године Нако у Бечу преминуо, бечке новине су донеле подужи некролог у којем је наглашено: „Са господином На-

⁶¹ Х. Киндерман, *Историја европског позоришта*, VIII, 80. Овде аутор приказује Баварског краља Лудвига II као настрану личност која сама гледа „затворене представе”, само за њега. Аутор подвлачи чињеницу да је Лудвиг II имитирао „Краља-сунце”, Луја XIV, да „се често, костимиран као Луј XIV, возио ноћу у златним кочијама, тражећи уметнике који би били спремни да са њим поделе његов свет фантазије”. Мислим да то поређење са Лудвигом II нема основа и оно је плод преписивања читуље из „Јавора”, без критичког суда.

⁶² „Основатељно завештаније Иоанна од Нако. „Дано у Пешти на Светог Иоанна Крститеља дне 7-ог Јануарија 1844. љета.”

ком је нестало човека, који је својим добротворствима и оригиналношћу стекао себи имена на далеко, а особито је у аустријском позоришном свету био на лепоме гласу.” Аутор некролога додаје: „Хуманитарни заводи у Бечу изгубили су много смрћу Накином, а тако исто и бечка позоришта, у којима је већином држао претплаћену ложу, па и онда, кад је на дуже време Беч оставио.” Можемо само да претпоставимо да је у Бечу био претплаћен на ложе у више театара и да је био донатор за многе театарске пројекте или позоришта. Нако лакоруки је често путовао значајном театарском трансверзалом Беч—Пешта—Нови Сад—Темишвар—Банатски Комлош, па имамо право да претпоставимо да је на више места оставио своје хуманистичке „златне трагове”.

Јован племенити Нако је један од првих и највећих добротвора српског народа, јер је у периоду конституисања српског културног система, позоришног посебно, основао свој Фонд за унапређење српског језика и књижевности, што је била претпоставка за развијање драматургије, сценског говора, књижевног језика и српске глуме, односно српског позоришта у целини, са ове и са оне стране Дунава и Саве. Иако није учествовао у помагању „Летећег дилетантског позоришта” из Новог Сада, ни у оснивању Српског народног позоришта у Новом Саду, као ни у помагању покушаја да се у Београду оснује стално позориште, мислим на „Театар на ђумруку” (1841—1842), и на „Театар код Јелена” (1847—1848), као и на Књажевско српско народно позориште (1851—1869) — Нако је, ипак, индиректно, оснивањем Фонда при Матици српској у Пешти, заједно са свим Србима из Србије и Војводине постављао камен темељац будућем српском позоришном бићу.*

* Предлажем да наставимо изучавање живота и рада Јована племенитог Наке — у виду мултидисциплинарног и мултинационалног балканског пројекта, а да носилац тог пројекта буде Матица српска из Новог Сада, са одговарајућим институцијама оних земаља у којима је деловала племићка породица Накиних. Пре свега мислим на Југославију, Мађарску, Румунију, Аустрију, Грчку и Италију.

Веома радо бих припремио предлог Пројекта за изучавање Накиног театра у Банатском Комлошу.

Срдечно се захваљујем др Божидару Ковачеку, председнику Матице српске, на позиви за учешће на овом лепом скупу и др Миодрагу Јовановићу, уреднику Темишварског зборника, на фотографијама Накиног дворца у Банатском Комлошу, присећајући се да смо заједно прикупљали податке о ликовној, односно позоришној историји српског народа, када смо заједно били на специјализацији у Бечу 1965—1966. године.



Луј XIV у костиму за балет *Ballet Royal de la Nuit* у улози Сунца



Гутенбрун и Пехсил 1770, Никола Естерхази, љубитељ уметности и раскоши, родоначелник Естерхазијевског „Вилинског царства”



Бланшар, Никола Естерхази II



Оперска представа у Дворском театру Естерхазија



Шулц Јован племенити Нако од Сенмиклуша



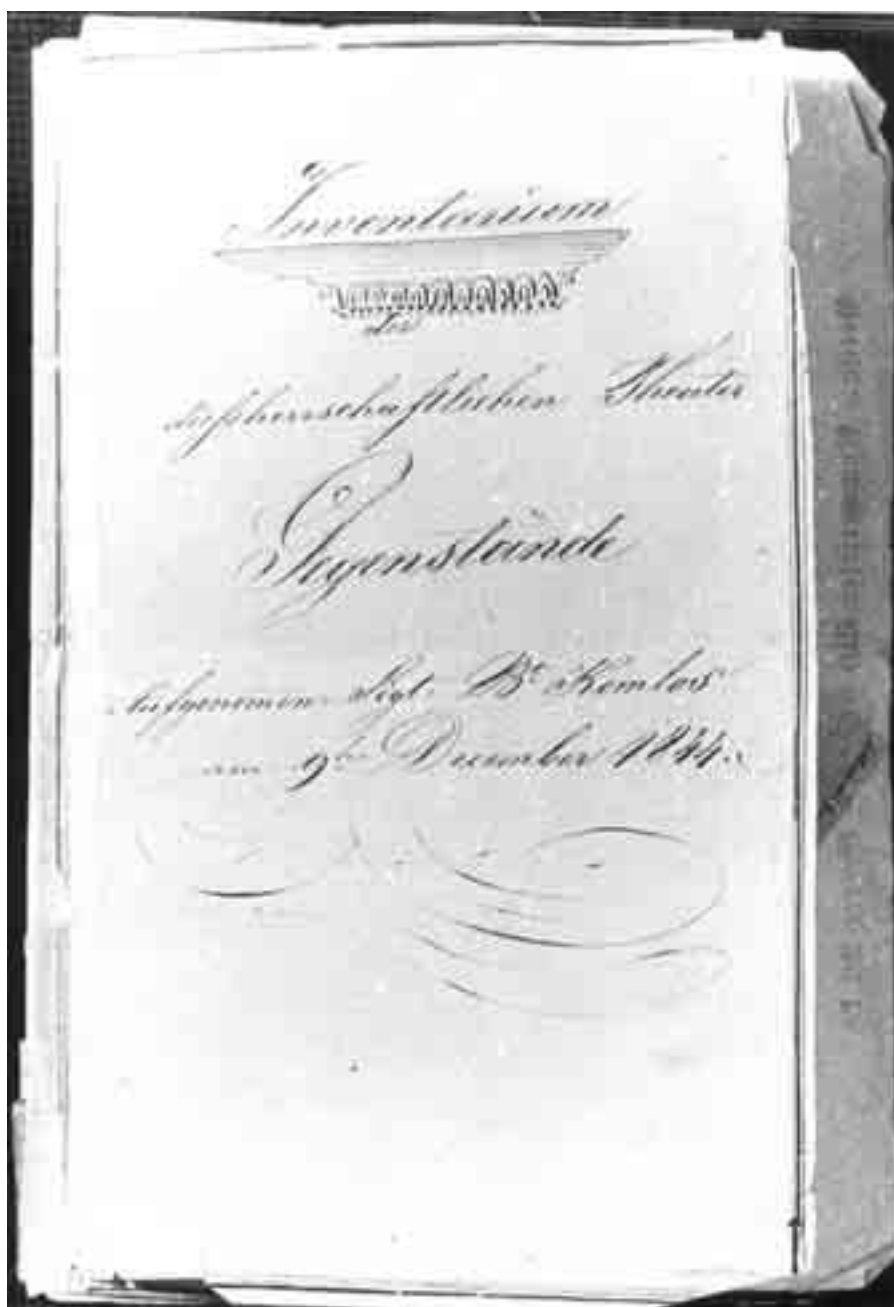
Никола Барабаш, Анастасија Нако, рођена Вучетић



Дворац Карољија, који је вероватно послужио као модел Ј. Наки за његов дворац са позориштем у Банатском Комлошу



Садашњи изглед дворца Ј. Наке у Банатском Комлошу



Насловна страна „Инвентариума предмета” Накиног Дворског позоришта
из 1844. године



Зграда Немачког позоришта у Пешти, изгорела 1847. године



Зграда Српског магистрата у Темишвару дуго је била Градско позориште (1760—1850)

Alojz Ujes

FACTS AND ASSUMPTIONS ABOUT THE NOBLE JOVAN NAKO'S
COURT THEATRE IN BANATSKI KOMLOŠ

Summary

On the basis of the newly-found documents (Vienna, Budapest, Timisoara, Belgrade), this study represents an attempt to shed light and possibly reconstruct the noble Jovan Nako's (1814—1889) Court Theatre in Banatski Komloš. The author insists on the profound study based on the primary documents and on the relation of Nako's theatre with a great galaxy of court and aristocratic theatres in Hungary, Austria, Germany and the French Court, as the main source and model for all European court theatres.

Beautiful, very rich and ambitious nobleman Jovan Nako, Tzintzar by origin, was raised in an old aristocratic family and was predestined for theatre. He trained his voice in Vienna with the famous Italian singing-instructor and composer L. Guglielmi and appeared as an opera singer on the stage of his Court Theatre with professional Italian singers, and probably with others, too. Till 1848, on the stage of his theatre everything was aimed at self-expression and self-confirmation: costumes of the costliest silk interwoven with gold and silver, edged with ermine fur. Crowns of pure gold, belts of silver and gold. A sword-hilt adorned with diamonds. Soldiers' helmets and basinets also of pure gold and silver. Expensive settings done by the best set-designers from Vienna and Pest.

In his theatre German was used, except in the Italian operas. His theatrical creativity belongs to the history of German, Serbian, Hungarian, Romanian, Tzintzar, Greek, Italian and, perhaps, Albanian theatre. His theatre belongs to the theatrical experience of the south and south-east part of Europe.

The study underlines J. Nako's great contribution to the Serbian literature and language, and indirectly to the Serbian theatrical culture, because a great number of Serbian writers received an award from Nako's fund established at the Matica Srpska in 1844.

The author advocates the preparation of the project for the study of Nako's theatrical and cultural creativity whose main proponent would be Matica Srpska, with the necessary participation of the countries in which the aristocratic Nako family lived.

Alojz Ujes

DATE ȘI IPOTEZE CU PRIVIRE LA TEATRUL DE CURTE DIN
COMLOȘUL BĂNĂȚEAN AL LUI JOVAN GENEROSUL NAKO

Rezumat

Acest studiu reprezintă o încercare ca pe baza unor documente noi, găsite la Viena, Budapesta, Timișoara și Belgrad, să fie elucidat, și eventual reconstituit Teatrul de Curte al lui Jovan generosul Nako (1814—1889) în Comloșul Bănățean. Se insistă asupra studierii mai aprofundate și întemeiate pe documentația primară și pe legăturile teatrului lui Nako cu marea galaxie a teatrelor de curte și nobiliare ale Ungariei, Austriei, Germaniei și Curții franceze, drept principala sursă și model pentru toate teatrele de curte europene.

Nobilul Jovan generosul Nako, un nobil foarte frumos, foarte bogat și ambițios, de origine aromână, a fost educat într-o veche familie nobiliară și a fost predestinat teatrului. La Viena a studiat tehnica și arta vocală la cunoscutul învățător de canto și com-

pozitor italian L. Guglielmi și a participat, în calitate de cântăreț de operă, pe scena teatrului de curte al său, împreună cu cântăreți italieni profesioniști, probabil și cu alți cântăreți. Până, în 1848 pe scena teatrului său totul a fost în fundia autoconfirmării: costumele confecționate din cea mai scumpă mătase au fost întretesute cu aur și argint și tivite cu hermelină. Coroanele au fost din aur pur, iar brăiele de argint și aur. Mănerul sabiei a fost împodobit cu diamante. Coifurile și calpacele de asemenea de aur și argint pur. Decorul foarte scump a provenit de la cei mai buni scenografi din Viena și Pesta.

În teatrul său se juca în limba germană; excepție erau operele italiene. Creația sa teatrală aparține istoriei teatrului german, sârb, maghiar, român, aromân, grecesc, italian și, poate, albanez.

Teatrul său aparține experienței teatrale a Europei de sud- și de sud-est.

În lucrare este subliniată contribuția deosebită a lui Jovan generosul Nako la literatura și limba sârbă, prin urmare în mod indirect la cultura sârbă, deoarece un număr mare de scriitori sârbi au obținut premiu din Fondul Nako, înființat pe lângă Matica srpska în anul 1844.

Autorul propune elaborarea unui proiect pentru studierea creației lui Nako în domeniul teatrului și culturii, promotorul urmând să fie Matica srpska, cu participare obligatorie a țarilor în care a trăit familia nobiliară Nako.