



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Мирјана П. Кртолица

**ДЕЛА БРАНИСЛАВА НУШИЋА У
ТРАНСМЕДИЈАЛНОМ КОНТЕКСТУ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2023.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Mirjana P. Krtolica

**WORKS OF BRANISLAV NUŠIĆ IN
TRANSMEDIAL CONTEXT**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2023.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

Проф. др Горан Максимовић, редовни професор, Универзитет у Нишу,
Филозофски факултет

Наслов:

Дела Бранислава Нушића у трансмедијалном контексту

Резиме:

Без обзира на то што је Бранислав Нушић један од писаца чија се дела још увек изводе као позоришне представе и упркос томе што је велики број Нушићевих дела адаптиран као филм, тв драма или серија, не постоји рад који представља анализу екранизација његових дела. Предмет нашег истраживања је била анализа Нушићевог књижевног рада из перспективе трансмедијалне наратологије. Захваљујући трансмедијалној методи пружили смо нови поглед на Нушићево стваралаштво и тиме приказали његово дело, али и књижевност с краја XIX и почетка XX века из перспективе нових, савремених теорија тумачења књижевног дела. *Ефектом грудве снега* од Нушићевих дела настао је велики број опера, стрипова, позоришних представа, филмова, телевизијских филмова, драма и серија. Анализа је потврдила да су књижевно дело и његова адаптација два одвојена дела која су саставила два различита ствараоца. У раду су систематично приказана интересантна редитељска решења за адаптирање дела. Неки редитељи су пратили хронологију смењивања догађаја, а неки су од тога одступили. Вођени Долежеловом типологијом, препознали смо сва три типа надовезивања једног фикционалног света на други. Дела су стављана у нове просторне и временске контексте, редитељи су попуњавали празнине у „прото свету“, а различите редитељске интенције понекада су итицале на промену жанра. Ипак, жеље и тежње Нушићевих јунака остале су непромењене и управо у томе треба тражити разлоге савремености Нушићевих дела.

Научна област:

Филолошке науке

Научна
дисциплина:

Српска књижевност XIX и XX века.

Кључне речи:

трансмедијална наратологија, Бранислав Нушић, српска књижевност,

адаптација, позориште, филм, телевизија

УДК: 821.163.41.09 Нушић Б: 791/792.09 (043.

CERIF
класификација: Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија
књижевности

Тип лиценце
Креативне
заједнице:

CC BY-NC-ND

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral Supervisor: Prof. Dr Goran Makssimović, full time professor, University of Niš, Faculty of Philosophy

Title: Works of Branislav Nušić in transmedial context

Abstract:

Regardless of the fact that Branislav Nušić is one of the writers whose works are still performed as plays in theaters and despite the fact that a large number of his works has been adapted as film, television drama and series, there is no paper that presents an analysis of his screen adaptations. The subject of our research was the analysis of Nušić's literary work from the perspective of transmedial narratology. Thanks to the transmedial method, we were able to provide a new approach to Nušić's writings. Thus, we presented his work as well as the literature from the end of the 19th and the beginning of the 20th century from the perspective of new, contemporary theories of the literary interpretation. Nušić's works were transformed into a large number of operas, comic books, theater plays, films, television films, dramas and series by *the snowball effect*. The analysis has confirmed that the literary work and its adaptation are two separate works made by two different creators. Interesting directorial solutions for adapting works are systematically presented. Some directors followed the chronology of the events and some have deviated from that. Guided by Doležel's typology, we have recognized all three types of connecting one fictional world to another. The works were placed in new spatial and time contexts and the directors have filled in the blanks of the original world. Different directorial intentions have sometimes made a change of genre. However, wishes and strivings of Nušić's characters are intact and there are the reasons for modernity of Nušić's works.

Scientific Field: Philological sciences

Scientific Discipline: Serbian literature of the 19th and 20th century

Key Words: Transmedial narratology, Branislav Nušić, Serbian literature, adaptation,

theater, film, television

UDC: 821.163.41.09 Нушнӧ Б: 791/792.09 (043.

CERIF
Classification: H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative
Commons
License Type: **CC BY-NC-ND**

САДРЖАЈ

1	Увод	9
1.1	Трансмедијална наратологија и њене основе	10
1.2	Теорија адаптације	17
1.3	Медији у контексту трансмедијалне наратологије	22
2	Позориште као медиј	26
2.1	Природа позоришног медија	28
2.2	Технике израза у позоришту	32
2.3	Позоришна представа	35
3	Филм као медиј	39
3.1	Природа филмског медија	41
3.2	Технике кинематографског израза	44
3.3	Филмска адаптација	49
4	Телевизија као медиј	54
4.1	Телевизијски филм	58
4.2	Телевизијска драма	61
4.3	Телевизијска серија	63
5	Књижевни рад Бранислава Нушића	65
5.1	Комедије	73
5.1.1	Народни посланик	79
5.1.2	Сумњиво лице	85
5.1.3	Обичан човек	89
5.1.4	Свет	91
5.1.5	Пут око света	97
5.1.6	Госпођа министарка	102
5.1.7	Мистер Долар	108
5.1.8	Ожалошћена породица	113
5.1.9	Ујеж	117
5.1.10	Др	121
5.1.11	Покојник	125
5.1.12	Власт	129

5.2	Мале сцене.....	132
5.2.1	Шопенхауер.....	134
5.2.2	Под старост.....	135
5.2.3	Два лопова.....	136
5.2.4	Мува.....	138
5.2.5	Дугме.....	139
5.2.6	Кијавица.....	140
5.2.7	Миш.....	141
5.2.8	Аналфабета.....	143
5.3	Грађанске драме.....	145
5.3.1	Тако је морало бити.....	148
5.3.2	Пучина.....	152
5.4	Хумористичка проза.....	157
5.4.1	Општинско дете.....	159
6	Трансмедијални контекст Нушићевих дела.....	170
6.1	Народни посланик.....	178
6.2	Сумњиво лице.....	189
6.3	Свет.....	207
6.4	Пут око света.....	211
6.5	Госпођа министарка.....	222
6.6	Мистер Долар.....	242
6.7	Ожалошћена породица.....	253
6.8	Ујеж.....	257
6.9	Др.....	261
6.10	Покојник.....	269
6.11	Власт.....	272
6.12	Мува.....	277
6.13	Тако је морало бити.....	279
6.14	Пучина.....	283
6.15	Општинско дете.....	288
6.16	Адаптације настале од више Нушићевих дела.....	292
7	Закључак.....	308
8	Литература.....	321
	Биографија аутора.....	334

1 Увод

Тема наше докторске дисертације је *Трансмедијални контекст дела Бранислава Нушића* и представља анализу Нушићевог књижевног опуса из перспективе једне од савремених посткласичних теорија. Разлози због којих смо се одлучили да се бавимо овом темом су многобројни: желели смо да осветлимо Нушићев рад из новог угла, употпунимо списак извођења Нушићевих дела, спознамо узроке савремености његових дела и прикажемо начине на који се његов текст прилагодио новом медију, новој изведби и контексту, укажемо на значај Бранислава Нушића за српску културу и уопште, анализом његових дела пружимо ширу слику српске књижевности с краја XIX и почетка XX века и дамо допринос новим тумачењима књижевних дела.

С обзиром на то да је тема нашег истраживања интересантна, а предмет анализе разноврстан, било је неопходно да прикупимо велики број адаптација Нушићевих дела. Прикупљајући информације о извођењима позоришних представа дошли смо до закључка да ће наш рад остати ускраћен за одређени број позоришних поставки, које, нажалост, нису снимљене. Чињеница да се Нушић изводи више од једног века на сценама домаћих, али и иностраних позоришта већ на почетку показала нам је да ће наше истраживање обухватити тек мали део адаптација. Незнатни број адаптација пронашли смо на интернету и само једну у видео клубу. Уследило је исцрпније претраживање, које смо спровели у Програмском архиву РТС-а. У разговору са архиватором, који нам је помогао да пронађемо сачувану грађу, сазнали смо да је велики број снимака Нушићевих адаптација изгубљен. Ипак, успели смо да пронађемо довољни број адаптација, како бисмо могли да спроведемо наше истраживање. Истраживањем је обухваћено двадесет и девет обрада Нушићевих дела. Кратки филм *Мува* из 1950. године сачуван је у архиву Кинотеке, где смо погледали филмску пројекцију. Напомињемо да је ово истраживање спроведено на сачуваном и снимљеном материјалу и да су старија извођења нама остала недоступна. Тренутно се у позориштима широм Србије изводи једанаест позоришних адаптација Нушићевих дела. У Народном позоришту у Београду се игра *Народни посланик* у режији Саше

Гаврића. На репертоару Југословенског драмског позоришта налази се позоришна представа *Пучина* редитеља Егона Савина. У Српском народном позоришту у Новом Саду дају се чак три представе: *Госпођа министарка* у режији Радослава Миленковића, *Јованче на путу око света* Златана Пушкаша и представа *Аутобиографија* у режији Предрага Штрпца. На репертоару Крушевачког позоришта налазе се три позоришне адаптације: *Фамилија, чин III, сцена 14* (представа по мотивима Госпође министарке) у режији Жанка Томића, *Сумњиво лице* у режији Окрет театра Београд и представа *Свиња* редитељке Соње Кнежевић. У позоришту „Бора Станковић“ у Врању даје се представа *Министарка* у режији Владимира Лазића. У Народном позоришту у Нишу играју се две позоришне представе: *Госпођа министарка* Душана Јовановића и *Покојник* Жељка Ђукића.

Главни метод нашег проучавања био је трансмедијални. Пажња је усмерена ка односу књижевног текста и његове позоришне, филмске или телевизијске адаптације. Определили смо се да прикажемо начин на који се трансмедијалним приповедањем дошло до више адаптација једног дела, урадимо анализу тих адаптација, укажемо на велики допринос Бранислава Нушића српском позоришту, филму и телевизији, употпунимо списак извођења Нушићевих дела, прикажемо Нушићево дело из нове перспективе и тиме дамо нови поглед на српску књижевност с краја IX и почетка XX века.

1.1 Трансмедијална наратологија и њене основе

Наратологија је теорија приповедања заснована на структурализму, која се бави проучавањем природе, форме и функционисања приповедања и настоји да опише наративне компетенције (Prince 2011: 122). Прве назнаке наратолошких истраживања проналазимо још у антици, а њене прве теоријске поставке препознајемо у нормативним поетикама Платона и Аристотела. Ипак, наратологија се као самостална научна дисциплина конституисала тек шездесетих година прошлог века. На њено формирање као самосталне научне дисциплине утицај је имала француска структуралистичка школа, чији су представници – Жерар Женет, Цветан Тодоров и Ролан Барт – конституисали наратолошки метод. Термин „наратологија“ први пут је употребио Цветан Тодоров у свом делу *Граматика Декамерона* (*Grammaire du Décaméron*) 1969. године. Структурализам се као правац у истраживању и анализирању књижевних дела развио нарочито под утицајем лингвистике, а темеље структурализму

поставила је *Општа лингвистика* Фердинанда де Сосира, у којој је он направио разлику између система језика (*langue*) и система говора (*parole*). Дејвид Херман истиче да су рани наратолози покушали да у наративним текстовима користе лингвистику усредсређену на кôд којој су недостајали основни ресурси за анализу приче. Уколико би се аналитичар фокусирао на лингвистички систем, Херман сматра да би тако занемарио процесе стварања света у контекстима приповедања (Herman 2017: 43 – 44).

Осамдесетих година двадесетог века десио се велики „наратолошки заокрет“ (*narrative turn*), који је условио промену у погледу главног предмета наратолошких истраживања и начина на који се наратив разуме. Наратолошки заокрет је сменио класичну наратологију посткласичном и одредио наративност као главни предмет наратологије. Наративност представља „скуп својстава карактеристичних за приповедање, којима се оно одваја од онога што није приповедање“, односно „формалне и контекстуалне црте које (приповедни) текст чине мање или више наративним“ (Prins 2011: 121). Дејвид Херман је први употребио термин „посткласична наратологија“ у уводном поглављу зборника *Наратологија: Нове перспективе у наративној анализи* (*Narratologies: New Perspectives in Narrative Analysis*). Херман у овом тексту под термином „посткласична наратологија“ обухвата више различитих метода у проучавању приповедања. Истиче да посткласична наратологија не одбацује достигнућа класичне наратологије, већ се њима користи обогаћујући их новим методолошким поступцима и преиспитујући области њихове примене (Herman 1999: 3). Посткласична наратологија заправо превазилази ограничења класичне наратологије. Она причу третира као тек почетну тачку за анализу, која обухвата више међусобно повезаних текстова. Жан Ноел Тон сматра да су француски структуралисти у својим теоријским основама наратив одређивали као интернационалну, трансисторијску, транскултуралну и фундаментално трансмедијалну категорију тиме што се он може јавити у готово бескрајно много различитих облика, али су они мање били заинтересовани за разноврсност медија (Thon 2016: 2). Посткласична наратологија је поље својих истраживања проширила на друге медије, тако да наратолошка истраживања доживљавају експанзију у погледу ширине третирања одређених медија као канала за представљање наратива. Вишемедијални приступ тексту отвара наратологију и према другим дисциплинама, па је можемо одредити и као интердисциплинарну. Посткласична наратологија има више грана, које проучавају

наратив из посебних перспектива користећи се засебном методологијом: когнитивна, природна, неприродна, трансмедијална, афективна наратологија и друге.

Трансмедијална наратологија се бави преносом приче кроз више различитих медија тако да је њеном развоју нарочито допринела појава нових медија као што су филм, фотографија, радио, грамофон и телевизија. „Нови медији имају особину да у себе усисавају све претходне уметности, које се за узврат поново ревитализују, баш под утицајем медија у експанзији“ (Drašković 2000: 118). Са њиховим настанком дошло је до промене статуса који је уметност имала до тада. Валтер Бењамин у тексту „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ објашњава промену до које је дошло у области уметности са појавом нових техничких средстава и указује на допринос, значај и вредност нових уметности – фотографије и филма. Бењамин указује на пораст културне и изложбене вредности уметничких творевина насталих захваљујући технологији и умножавању уметничких производа. Истиче и да техничка репродукција мења однос маса према уметности (Benjamin 1974: 107– 108).

Поред техничке револуције, на развој трансмедијалних истраживања имале су утицај и промене које су се одиграле у оквиру хуманистичких наука. Нарочито су важна следећа два догађаја: први је Сосирова теорија знака, чији је концепт почела да примењује семиологија у фотографији и на филму; а други значајни догађај је допринос канадског теоретичара Маршала Меклуана (Marshall McLuhan), који је избрисао границу између елитне и популарне културе и истакао да је садржај било ког медија увек други медијум. Каснија појава интернета и новине у могућностима његовог коришћења допринели су промени у поимању медија и указали на потребу да се осавремени приступ појму медија. Трансмедијална наратологија, ипак, нема своје уско поље истраживања а узрок томе јесте немогућност да се назове наратологијом медија (третирајући појам медиј у једнини) јер она није везана за један одређени медиј. О овом проблему ћемо нарочито говорити када будемо разматрали медије у контексту трансмедијалних истраживања. Како Тон у својој књизи *Трансмедијална наратологија и савремена медијска култура (Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture)* истиче, трансмедијална наратологија је корисна као „кишобран појам“ за наратолошке праксе које се фокусирају на медије радије него на литерарни текст (Thon 2016: 14). Александра Миловановић истиче да се флексибилност трансмедијалности „као термина у ширем смислу, може применити на све (ин)директне везе најмање два,

а најчешће више медија, које се развијају истовремено и/или у дугом периоду, унакрсно (across) и/или између (in-between) медија“ (Milovanović 2019: 22).

Иако се трансмедијална истраживања примарно везују за развој и експанзију употребе нових медија, трансмедијално приповедање није посебност дигиталног, савременог, техничког доба. Примера који ово потврђују има много. Тако прве појаве трансмедијалног приповедања срећемо још у античкој Грчкој. Мит је коришћен у различитим медијима као што су скулптура, архитектура, драма. Такође библијске приче на Блиском истоку јесу пример трансмедијалног приповедања. Оне су биле записане приче у књигама, али како већина људи није могла да их прочита биле су изговоране током церемонија. Поред тога, биле су обухваћене у радњи драма, илустроване на сликама и витражима (Ryan 2013: 363). Примере трансмедијалног приповедања срећемо у нашој средњовековној култури. Фреске многих манастира приказују делове из прича о свецима (Причешће апостола), њиховим подвизима (као што је фреска Светог Ђорђа на којој убија аждају), затим илуструју и догађаје из Библије као што су рођење Пресвете Богородице, рођење Исуса Христа, распеће Исуса Христа и слично.

Како бисмо избегли могућност да појмове трансмедијална наратологија и трансмедијално приповедање наводимо као синониме и тиме створимо нејасноће, направићемо разлику између ова два појма. Мери-Лор Рајан у свом тексту *Трансмедијална наратологија и трансмедијално приповедање (Transmedia narratology and transmedia storytelling)* објашњава да је трансмедијална наратологија шири појам од трансмедијалног приповедања. Она се бави наративним потенцијалима медија и модалитета које они кодирају, начинима на које се наратив може креирати преносом из једног медија у други, као и могућностима и ограничењима медија (Ryan 2016: 2). Рајанова описује трансмедијално приповедање одређујући његова два типа. Прва врста трансмедијалног приповедања јесте *ефекат грудве снега* или *ефекат лавине (snow ball effect)* и односи се на ситуацију када једно дело постане популарно и поново актуелизовано или постане значајно за културу тако да у оквиру истог или различитих медија добије наставке и адаптације. Овај тип трансмедијалног приповедања биће заправо предмет нашег интересовања. Примери ове врсте трансмедијалног приповедања јесу серијали *Хари Потер* и *Господар прстенова*. Други систем трансмедијалног приповедања је онај који је причу од почетка замислио као пројекат који треба да се развија на више медијских платформи. Пример је *Матрикс* који

укључује: филм, видео игрице и стрипове. Тако светови приче постају комерцијалне франшизе с намером да публика конзумира што више различитих медија (Ryan 2013: 363).

Постструктуралистичко схватање појма текст који се одваја од појма дело, налазимо у раду Ролана Барта „Од дела до текста“ у коме он прави дистинкцију између текста, методолошког подручја чије је исходиште језик, и дела које је фрагмент материје која заузима одређени део простора (Bart 1986: 182). Трансмедијална наратологија под термином прича не подразумева само написани текст. Приче „се трансмедијалним приповедањем обликују у наративне светове, стварајући систем лавиринта у ком влада логика полицентричности (једна прича има више центара у више медија)“ (Milovanović 2019: 34). Структуралистичко поимање парова прича-дискурс Херман сматра важним за анализу наратива, али ипак предлаже употребу термина *свет приче* који боље објашњава оно што се може назвати „екологијом наративне интерпретације“ (Herman 2002: 13). Свет приче заузима централно место у трансмедијалној наратологији, будући да држи заједно различите текстове у систему. Овај појам указује на начин на који приповедачи наратива граде низ изјава, догађаја и радњи. Реципијенти не само да покушавају да сложе делове радње у један линеарни временски ток већ покушавају да одреде значај временске линије која се јавља поред осталих могућих праваца развоја у свету у коме се наратија дешава. Да би се разумео наратив потребно је одредити како се радња и догађаји повезују са оним што се можда десило у прошлости, дешава се у садашњости и што се може десити а резултат је онога што се већ десило. Светови приче могу се посматрати као глобални ментални прикази који омогућавају тумачима да извуку закључке о предмету и појавама, било да су експлицитно или имплицитно укључени у наратију (Herman 2002: 10). Важност таквих стратегија у контекстима наратива је део онога што мотивише Хермана да пређе са „приче“ на „свет приче“. Он користи свет приче да наговести снагу наратива да створи свет, његову могућност да пренесе приповедача одавде и сада, из интеракције „лицем у лице“, или просторно-временских координата једног сусрета са штампаним текстом или биоскопским наративом у овде и сада који конструишу деиктички центар света о коме се приповеда (Herman 2002: 14).

Наратив се у оквиру трансмедијалности дефинише изван вербалних оквира и шири на друге облике преноса комуникације. Нарочито је важно да се ипак одреде границе тог ширења, јер би у супротном сваки текст постао наратив. Свет приче је

представа која настаје у уму реципијента, односно сваки текст који подстиче менталне процесе. У уводу зборника *Свет приче кроз медије (Storyworlds across Media)* у контексту образлагања концепта света приче, наглашена је важност улоге реципијента. Наиме, док аутор креира свет приче кроз продукцију знакова, читалац, гледалац, слушалац користи шему (*blueprint*) готовог текста да конструише менталну слику света (Ryan, Thon 2014: 3).

Ипак, не може сваки текст пројектовати свет приче. Филозофски текстови, на пример, не могу то да учине. Рајанова причу, наративни дискурс, одређује као представљање, али за разлику од дискурса, то представљање није кодирано у материјалним знаковима. Наратив дефинише као комбинацију приче и дискурса, а његова способност да подстиче приче у уму разликује наративне дискурсе од других типова текста (Ryan 2005: 3).

Свет сугерише одређени простор, а прича низ догађаја који се дешавају у времену (Ryan 2013: 364). Рајанова дефинише свет приче кроз његову статичну и динамичну компоненту. Одређује и три односа које свет приче гради у интеракцији са текстом: један текст – један свет приче (ситуација у којој реципијент креира потпуно исти свет), однос један текст – много светова приче (текст је неодређен тако да се може повезати са бројним причама, а као пример за овакав однос наводе се хипертекст и компјутерске игрице) и однос један свет – много текстова (препричавање и поновно причање приче о истим херојима, карактеристично за све адаптације) (Ryan 2013: 365).

Како бисмо одредили шта се заправо преноси из једног медија у други требало би одредити садржај сваког света приче. Свет приче је састављен од: егзистената (ликова и објеката, који су значајни за радњу), простора где су егзистенти лоцирани, физичких закона који одређују које врсте догађаја се могу а које се не могу догодити, друштвених правила и вредности, догађаја (узрока промена стања које се дешавају у временском распону уоквиреног наративом) и менталне реакције карактера на перцепцију догађаја и стања ствари (Ryan 2014: 35 – 36). Садржај света приче погодан је за пренос кроз различите медије, али ћемо о самом преносу и последицама које он узрокује детаљније говорити у поглављу које следи.

Трансмедијалност треба разликовати и од појма трансфикционалности. Предмет проучавања трансмедијалности јесте пресељење света приче кроз два или више различитих медија, док се трансфикционалност бави пресељењем фикционалних

ентитета кроз више различитих текстова, али они припадају истом медију (Ryan 2013: 365). Можемо рећи да је трансфикционалност посебна врста трансмедијалности. Лубомир Долежел у књизи *Хетерокосмика: фикција и могући светови* говори о феномену трансфикционалности. Он сматра да фикционални свет представља области радикалне неодређености и игру између празних и попуњених места. Долежел тврди да је литерарна комуникација заправо интеракција: писањем аутор производи текст и тиме конституише фикционални свет. Рајанова прави разлику између појма свет приче и фикционални свет. Истиче да је свет приче много шири концепт од фикционалног света, јер покрива и чињеничне и фикционалне приче, односно приче испричане као истините стварне приче и приче које формирају сопствени фикционални свет (Ryan 2014: 35 – 36). Овде би требало објаснити и појам интермедијалности. Павао Павличић бележи да је интермедијалност „поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други; један од тих медија обично је умјетнички“ (Pavličić 1988: 170). Павличић додаје да мора „остати видљиво да је неки елемент дјела преузет из другог медија и да је у дјелу у коме се појављује он само ‘гост’“ (Pavličić 1988: 171). Интермедијалност може да служи као генерички термин за све оне феномене који се (као што и наговештава термин *интер – између*) на неки начин налазе *између* медија. *Интермедијално* према томе означава оне конфигурације које имају везе са прелажењем граница између медија (Rajewsky 2005: 46).

Када се говори о врстама односа којима се фикционални свет може надовезати на неки други свет, Долежел издваја однос експанзије, модификације и транспозиције о којима говори и Мери-Лор Рајан. У свом делу *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, Долежел истиче да „све постмодернистичке прераде изнова дизајнирају, изнова лоцирају и изнова вреднују класични протосвет“ (Doležel 2008: 213). Ипак, упозорава да типологија служи само за грубо орјентисање (Doležel 2008: 214). Транспозиција задржава главну причу протосвета, коју премешта у нови простор или време. Експанзија проширује обим оригиналног света приче попуњавајући празнине у „протосвету“ новим егзистентима, конструисањем предисторије или постисторије, претварајући секундарне карактере у хероје приче, креирањем нових региона у свету приче које карактери посећују или пролонгирајући време покривено оригиналном причом кроз наставке. Измештање конструише суштински другачију верзију протосвета изнова дизајнирајући и причајући причу. Измештање, као најрадикалнији тип постмодернистичке прераде, ствара „poleмичке антисветове“, који по

Долежеловим тврдњама „подривају или негирају легитимост канонског протосвета“ (Doležel 2008: 213). Овим трима односима Мери-Лор Рајан додаје и цитатност (*quotation*) која се односи на оне случајеве када цитирани елемент није интегрисан у свет приче и ствара ефекат дисонанце и несагласја (Ryan 2013: 366).

Долежел увек истиче интеракцију између ауторовог писања текста који креира фикционални свет и процеса читања у коме читалац процесуира текст и затим конструише фикционални свет (Doležel 2008: 203). Улога реципијента у процесу стварања приче је велика и представља сложен когнитивни процес. Постављањем читаоца, односно реципијента, на тако важно место у процесу креирања фикционалног света, Рајанова појашњава везу између менталне презентације света коју ствара реципијент и наративних намера истичући да реципијенти не попуњавају празнине узимајући чињенице из стварног света, већ користећи се својим стеченим знањима и искуством (Ryan 1991: 51). За разумевање тог процеса важан је концепт когнитивних оквира (фрејмова), структура знања уз помоћ којих се изграђују „концептуалне представе о свету“. Вернер Вулф тврди да ти ментални концепти „представљају главно оруђе за интеграцију стварности, уметности и других феномена који су повезани са опажањем, искуством и комуникацијом“ (Милосављевић Милић 2015: 13–14).

Рајанова објашњава да свет приче нуди основе за разликовање два типа наративних елемената: интрадијагетичких и екстрадијагетичких. Први подразумева елементе који постоје у склопу света приче, док други обухвата оне елементе који нису део света приче али играју круцијалну улогу у његовом представљању. Она конкретизује ова објашњења наводећи неколико примера. У грчкој драми глумац и његовог говор јесу у склопу света приче, а коментари хора и њихова улога се крећу од важних до маргиналних. Хор припада ширем оквиру приче, док ликови припадају ужем оквиру. У „језички заснованом“ наративу прави се разлика између говора карактера и дискурса наратора. Први увек припада причи, док други може али и не мора да буде део приче (Ryan 2014: 37).

1.2 Теорија адаптације

Као што смо већ објаснили у претходном поглављу, *ефекат грудве снега* као један од типова трансмедијалног приповедања, често се везује за адаптацију. Теорија адаптације је од велике важности за разумевање процеса преноса једног света приче кроз различите медије и објашњењем основних постулата теорије адаптације

објаснићемо боље и механизме трансмедиијалног приповедања и трансмедиијалне анализе.

Дефинисати адаптацију је прилично комплексан задатак, јер једнозначна дефиниција адаптације неће обухватити све њене специфичности. Линда Хачион на почетку своје књиге *Теорија адаптације (A Theory of Adaptation)* одређује адаптацију као процес, производ и рецепцију (интертекстуалност). Одређујући адаптацију као производ она наглашава да је адаптација широко транспоновање одређеног дела. То транспоновање може да укључи промену медија или жанра или да промени контекст, а може и да подразумева транспозицију из реалног у фикцију и слично. Адаптација, као процес креирања, према Линди Хачион укључује (ре)интерпретацију а онда и (ре)креацију¹ (Hutcheon 2006: 7–8). Адаптацију можемо одредити и као интертекстуалност посебне врсте. Наиме, Линда Хачион се послужила дефиницијом Михаела Александера одређујући адаптацију као палимпсестно дело које прате њени прилагођени текстови (Hutcheon 2006: 6). Хачион истиче да је адаптација уједно и форма интертекстуалности и да ми доживљавамо адаптације као палимпсест кроз сећања на друга дела која одјекују понављањем са варијацијом (Hutcheon 2006: 8). Роберт Стем истиче да су филмске адаптације у непрестаном вртлогу интертекстуалних референци и трансформација текстова укључујући текстове у бескрајни процес рециклаже, трансформација и трансмутација (Stam 2005: 31).

Хачион сматра да оваква вишезначна дефиниција адаптације боље објашњава њену природу, јер се може применити не само на филм и сценске изведбе, већ и на друге видове адаптирања (Hutcheon 2006: 9). Адаптирати одређени текст не значи само пренети га на филмско платно, већ адаптација укључује разне врсте транспозиција: пренос песме у музику, књижевног дела на сликарско платно и слично, јер поље адаптације није строго ограничено филмом и романом. Хачион одређује и три врсте транспозиција које се дешавају приликом адаптације. Први и најчешћи тип јесте приповедање-приказивање (односно и приказивање-приповедање). У прелажењу са приповедања на приказивање адаптирањем се морају драматизовати опис, нарација и мисли који морају бити преведени у говор, радње, звуке и визуелне слике. Промене које се дешавају тичу се медија, али и жанра. Други тип јесте приказивање-приказивање и примера за овај тип транспозиције има много. То је сваки случај у ком дело из једног перформативног медија пређе у други. Трећи тип јесте интеракција-

¹ Са наше стране додајемо да транспоновање може, али и не мора да укључује неку од ових промена.

приповедање или приказивање (односно приповедање или приказивање-интеракције) Овом типу припадају компјутерске игрице, које имају близак однос чешће са филмом него са прозном фикцијом. Као пример наводи роман Џејн Остин *Гордост и предрасуда* и игру која је њена адаптација и укључује играча: победник је играч који први стигне до цркве на венчање (Hutcheon 2006: 38–50).

Као што смо већ објаснили, адаптација је једна форма интертекстуалности. Хачион, приликом објашњавања односа који имају адаптација и адаптирани текст, прави аналогију између пародије и адаптације истичући да адаптација ипак не крије своју везу са текстом од ког је постала. Када нешто назовемо адаптацијом, ми заправо наглашавамо везу са текстом који је био полазна тачка за њен настанак (Hutcheon 2006: 3). Ако овако посматрамо адаптацију и јасно истичемо везу коју она има са текстом на основу ког је настала јавља се бојазност да се адаптацији може оспорити њена аутономност. Хачион, ипак, наглашава да отворене везе адаптације са текстом од ког су настале не оспоравају њен статус аутономног дела и могућности да буде протумачена и вреднована као таква. Такође, блиска веза између адаптације и адаптираног текста не сме бити ни критеријум разматрања нити центар анализе (Hutcheon 2006: 6–7). Адаптација не представља опонашање другог дела, већ понављање неког од његових саставних елемената (као што су ситуације, ликови, контекст...) али у новом пољу дискурса (Casetti 2004: 82). Заправо, важно је да истакнемо да визуелна уметност није инфериорна у односу на књижевност о чему сведочи Стем. Он сматра да адаптација никада не може бити копија оригинала (Stam 2000: 58). Са овим ставом слаже се и Линда Хачион која истиче да је адаптација понављање, али понављање без копирања (Hutcheon 2006: 7).

Адаптирати текст заправо значи превести га из једне комуникативне ситуације, са једног језика, у другу комуникативну ситуацију, односно у други језик. Али шта је заправо оно што се адаптира? У контексту трансмедијалне анализе свет приче се преноси из једног медија у други. Хачион дефинише причу као заједнички именилац, као језгро које се транспонује кроз различите медије и жанрове. Приликом адаптирања, еквиваленција се тражи у различитим системима знакова за различите елементе приче: у темама, догађајима, свету, карактерима, мотивацији, перспективама гледања (фокализацији), контексту, симболима и ликовима (Hutcheon 2006: 10). Адаптирањем сви ови елементи приче могу да направе разлику у значењу. Промене које настају адаптирањем, односно одступањем од теоријског идеала, који је у пракси немогуће

достиги, могу се тицати и самог медија. Сваки медиј поседује посебан језички систем, који причу преноси кодним системом знакова карактеристичним за њега. Заправо, није могуће адаптирати одређену причу и остати у потпуности веран оригиналу. Тај теоријски идеал је тешко постићи, јер на промене приликом адаптирања утичу бројни фактори. Један од њих може да буде контекст у који смештамо причу приликом адаптирања (Hutcheon 2006: 150). Редитељ може да одлучи да промени крај приче или да причу представи из новог угла. Хачион нарочито обраћа пажњу на верност адаптације оригиналу, а тај проблем се неретко разматра у контексту теорије адаптације. Са ставом Хачион да је верност оригиналу немогућа (Hutcheon 2006: 171) слаже се и Абот сматрајући да су књижевно дело и његова адаптација „два одвојена комада два различита ствараоца“ (Abot 2009: 188).

Промене које се дешавају у процесу адаптирања могу се односити на изостављање или додавање одређених делова. Владимир Петрић истиче да „филм *технички* не може да обради сав опсежан материјал романа, понекад ни драме. Поред тога, ако се адаптор слепо придржава оригинала, филм на основу таквог сценарија неће моћи да израсте у самосвојно кинематографско дело. Зато је, ипак, боље прерадити роман или драму и створити филм који ће суштину дела изразити на кинематографски начин“ (Petrić 1968: 32). Како би успео да причу прикаже у оквиру својих временских ограничења, филм се, на пример, служи елипсом. Филмска економичност се огледа у томе што нам филм не саопштава све епизоде приче и не приказује сваки тренутак једног временског низа. „Што филм има смелије елипсе, смелије временске скокове утолико ће више добити на збијености и драматичној снази“ (Gavrić 1991: 41). Примера за промене има много и о њима ћемо свакако говорити више када будемо разматрали сваки од медија посебно и образлагали којим се средствима и каквим језиком користе.

Начин на који ће се редитељ односити према тексту који се адаптира може бити вишезначан. Брајан Мекфарлан у својој студији *Од романа до филма (From Novel to Film)* разматра чему треба да буде веран филмски редитељ када адаптира једно дело и наводи три могуће категорије које су отворене за филмског ствараоца и за критичку процену његове адаптације: транспозицију, коментар, и аналогију (McFarlane 1996: 17). У транспозицији је роман дат директно на екрану са минимумом приметних интервенција од стране редитеља; коментар оригинал приказује у промењеном облику, било намерно, било омашком, и вероватно се тиче другачије намере редитеља од оне

коју је имао аутор дела; аналогија представља значајно одступање са циљем прављења новог уметничког дела.

Поставља се питање због чега су адаптације толико популарне и њихов број расте из дана у дан. Линда Хачион наводи више разлога који доводе до велике популарности адаптација: економска привлачност, правни разлози, културни, лични и политички мотиви. Разлог због којег се снима велики број адаптација је задовољство које се буди приликом гледања адаптације. Хачион сматра да је задовољство које адаптације буде код публике у понављању, разликама, сличностима и новостима (Hutcheon 2006: 114). У културолошком контексту велико задовољство пружа изнова причање исте приче (Hutcheon 2006: 176). „Услед растућег броја пратећих програма индустријске забаве франшизе пружају нове начине да се доживи свет приче ангажујући публику и награђујући фанове. [...] Франшиза, у најужем смислу, подразумева комерцијалну експлоатацију основног текста плуралним продужецима и разноликошћу маркетиншких производа који везују публику осећањем да њиховим поседовањем постају део франшизе. Она може имати један текст и разликује се од филмске серије за које се унапред планирају наставци, и трансмедијалне саге, која се шири мултиплатформски. Франшизе могу бити базиране на књигама, филмовима, телевизијским серијалима, стриповима, видео-играма. Најуспешнији тип јесу *Звездани ратови*“ (Milovanović 2019: 25).

Трансмедијална анализа првостепено „посматра процесе адаптације и наративног ширења (од збирке књига ка телевизијском серијалу и низу видео-игара *Игре престола*) другостепено, екстензију медијских граница под утицајем конвергенције (дигитални портали и агрегатори сабирају све врсте текстова и формата, рецепција се одвија без разликовања њихових специфичних система на једном екрану), а у трећем кораку ремедијацију особина медија кроз њихову апсорпцију и асимилацију (класични медији прихватају и интерактивност нових медија)“ (Milovanović 2019: 23). Заправо, у контексту трансмедијалне анализе „трансмедијалност подразумева трансфер, промену и ширење од једног медија до другог“ (Milovanović 2019: 23).

У контексту теорије адаптације медији имају круцијални значај. Они су материјално значење израза адаптације (Hutcheon 2006: 34). Појава и експанзија нових медија која се десила у прошлом веку довела је и до промене у начину третирања уметности. Због тога су медији веома важни када говоримо о адаптацији али и

трансмедиијалној наратологији. Стога је неопходно објаснити положај медија у контексту трансмедиијалних истраживања.

1.3 Медији у контексту трансмедиијалне наратологије

Трансмедиијалност поставља медије на важно место и приступа им из перспективе сопствених истраживања. У уводном делу зборника *Наратив кроз медије (Narrative across media)* Мери-Лор Рајан наводи три методолошка изазова с којима се сусреће трансмедиијална наратологија, а који су у непосредној вези са проблемом медија. Први је опасност да се специфичности појединачног текста сматрају особинама медија; други је проблем „медиијског слепила“ који представља неселективни пренос концепата дизајнираних за проучавања одређеног медија у други медиј; трећи је проблем „медиијског релативизма“ и састоји се у погрешној претпоставци да, с обзиром на то да су медији различити, наратологија мора да своје методе сагради од делова сваког медија“ (Ryan 2004: 33–34). Ове проблеме потребно је макар донекле отклонити, јер ће једино тако постојати могућност да се медији правилно разумеју и јасно објасни шта се подразумева под трансмедиијалном анализом.

У тексту „Трансмедиијална наратологија и трансмедиијално приповедање“ („Transmedia narratology and transmedia storytelling“) Рајанова покушава да потражи одговарајућу дефиницију медија у Вебстеровом енглеском речнику (Webster's English Dictionary). Тамо је пронашла две дефиниције: прва под појмом медији подразумева канал или систем информација, комуникација или забаве, а друга материјална или техничка средства уметничког израза. Прва дефиниција медије одређује као трансмисију информација и ту спадају новине, телевизија, радио, интернет, уопште системи направљени дигиталном технологијом. Друга дефиниција обухвата медије који су културлошки препознати као форме изражавања: музика, плес, сликарство, књижевност, стрип и компјутерске игрице (Ryan 2016: 2). Примећујемо да ова дефиниција не даје објашњења појму медији, већ их само разврстава. Рајанова објашњава да би трансмедиијална наратологија требало да медије третира на другачији начин. У тексту „Прича/Свет/Медиј“ („Story/World/Media“), Рајанова наводи листу феномена који се могу сматрати медијима: канали масовних комуникација као што су новине, телевизија, радио и интернет; технологије комуникације као што су штампа, компјутер, филм, телевизија, фотографија и телефон; специфичне апликације дигиталних технологија као што су компјутерске игре, хипертекст, блог, имејл, Твитер

и Фејсбук (друштвене мреже); начин на који се кодирају знаци како би се учинили трајним и начини очувања података о животу као што су писање књиге, снимање звука, филма и фотографија; семиотичке форме израза као што су језик, слика, звук и покрет; уметничке форме као што су књижевност, музика, сликарство, плес, скулптура, инсталације, драма, опера и стрипови; материјали од којих су сачињена дела или знакови којима су презентовани као што су глина, камен, уље, папир, силикон, свици, кодекс књига и људско тело (Ryan 2014: 26). Жан Ноел Тон разликује конвенционалне медије: филм, стрип и видео игре и прототипске медијске форме: одлике филма, графичких романа и наративних видео игрица и медијских жанрова (хорора, суперхеројског жанра, фантастике и научне фантастике) (Thon 2016: 19).

Класификација медија није лоша полазна тачка за дефинисање медија, али ипак не даје конкретне одговоре и објашњења о природи медија. Покушаји да се медији објасне једном универзалном дефиницијом показали су се безуспешним, бескорисним и често нетачним. Рајанова медије пореди са „речима природног језика“. Овакав концепт медија умногоме помаже да се створи представа о неухватљивости медија у погледу коначног дефинисања. Баш као што и речи у језику имају различита значења тако и медијима није лако дати једно коначно значење. Напори да се медији дефинишу имају своје предности и мане. Када бисмо успели да направимо универзалну дефиницију медија, умногоме бисмо олакшали посао истраживачима различитих дисциплина које се њима баве. Међутим, како Мери-Лор Рајан истиче, полисемична природа језика добра је за поезију, али лоша за науку. Зато она предлаже рад са великом колекцијом алата, који испуњавају прецизне задатке. Такође, чврста дефиниција медија је немогућа када их сагледамо из перспективе културолошких наративних форми, нарочито уметничких, које немају сопствену технологију (Ryan 2014: 26–27).

Рајанова указује да постоје три критеријума на којима почивају медији и то су семиотички, технолошки и културолошки. Семиотички феномен обухвата категорије као што су слика, звук, језик и покрет. Пример семиотички заснованих медија јесу музика, сликарство, скулптура и вербална уметност. Техничка димензија укључује не само филм, телевизију, фотографију као технологије које дефинишу медије (*media-defining technologies*), већ и сваку врсту продукције или материјалне подршке. Културолошка димензија обухвата оне видове комуникације који играју важну културолошку улогу али не могу бити карактеристични за семиотичке или технолошке

феномене. Ту спадају новине, позориште и стрипови (Ryan 2014: 29–30). У контексту образлагања разлика између три перспективе које се тичу медија, Рајанова одређује и три приступа ономе што она зове „медијски свесном наратологијом“. То су семиотички приступ који истражује наративну моћ језика, слике, звука, покрета, интеракције „лицем у лице“ и различите комбинације; затим технолошки приступ који истражује проблеме као што је, на пример, начин на који технологије конфигуришу везу између пошиљаоца и примаоца, како утичу на ширење, складиштење и препознавање и како поседовање одређених врста материјала доприноси причању приче (нпр. интерактивност код дигиталне технологије). Културолошки приступ се фокусира на понашање корисника и продуцентата као и на интуицију која гарантује постојање медија. Примењен на наратив, овај приступ истражује теме као што су забавна култура, приче на блогу или на твитер налогу, и процес продукције и одабира прича у вестима на телевизији (Ryan 2014: 30).

Наратив се у трансмедијалним проучавањима доводи у везу са медијима. Иако је трансмедијална наратологија појам наратива проширила ван вербалних граница, ипак је потребно направити извесна семантичка сужења јер би у супротном сваки текст сваког медија био одређен као наратив (Ryan 2005: 2–3). У оквиру трансмедијалних истраживања граница и могућности медија, али и наратива, поставља се питање да ли је могуће сваки аспект било ког наратива транспоновати у сваки медиј. Дејвид Херман, правећи аналогije са сазнањима и закључцима до којих су дошли француски структуралисти, истиче да су одређени аспекти сваког наратива исти независно од медијума. Херман образлаже да је у односу који су поставили француски структуралисти прича-дискурс, односно фабула и сиже, приповедно и наратив, први део ових парова независан у односу на медијум, а да је други део зависан од одређеног медија (Herman 2004: 51). Рајанова се слаже да се дистинкција између приче и дискурса може лако применити на пренос кроз медије, али да се исто тако могу селити и карактери, догађаји и свет приче (Ryan 2005: 2).

Медије треба схватити као неаналитичку категорију, чија се методологија не може учврстити и уједнозначити. Начин на који ће прича бити пренета реципијентима (читаоцима, гледаоцима или слушаоцима) последица је заправо природе и специфичности сваког од појединачних медија. Рајанова истиче и да два различита медија не могу да донесу слична значења или користе слична средства у оквиру доктрине медијског релативизма (Ryan 2005: 2). Херман објашњава да, иако наративи у

различитим медијима експлоатишу заједничку залиху принципа наративног дизајна, они их експлоатишу на другачији, одређеном медију специфичан начин или на одређен опсег начина одређених својствима медија (Herman 2004: 51).

Данијел Пандеј сматра да су нови медији мултимедијални јер комбинују медије са различитих извора чија је веза манипулативна. Термин мултимедија нуди продуктивни модел за разумевање комплексне и преклапајуће везе између медија (Punday 2011: 21). Рајанова користи појам „мултимедијалних медија“ и прави поређење са медијима који имају само једну карактеристику (*single media*). Такозвани „једнозначни медији“ (*single media*) јесу чисто семантичке категорије језика, слике и звука. „Мултимедијални медији“ су технолошки и културолошки феномени као што су филм и позориште. Мешањем различитих типова знакова и технологија на иновативан начин мултимедија је постала медиј (Ryan 2014: 26).

Када медије посматрамо из перспективе њихових наративних могућности, видимо да постоји евидентна разлика између њих. Рајанова објашњава да су неки медији предодређени да причају причу, а неки не. Не може сваки медиј да понуди исте наративне ресурсе, а транспозиција ће ипак утицати на причу. Постоји одређено језгро значења (*a core of meaning*) које путује кроз медије, али његов наративни потенцијал ће бити испуњен, актуелизован другачије када доспе у нови медиј (Ryan 2005: 1). Исто тако, ни свако преношење кроз различити медиј не представља трансмедијални феномен. Као пример ћемо навести књигу и њен аудио запис. Сваки медиј понаособ има своје карактеристике и од њих зависи на који ће се начин прича представити у њему. У том смислу приликом извођења трансмедијалне анализе потребно је обратити пажњу на природу медија и његове наративне могућности. Сваки медиј пружа нове могућности за тумачење, док истовремено нуди бројна ограничења у односу на неки други медиј. Линда Хачион истиче да су медији као материјално значење израза адаптације од круцијалне важности за адаптирање текста (Hutcheon 2006: 34).

2 Позориште као медиј

Када говоримо о настанку позоришта веома је важно да почнемо од ритуала, као антрополошког феномена, јер он представља примитивне почетке позоришне уметности. Због тога ритуал² сматрамо „иницијалним језгром“ (Кошничар 2002: 13) од ког је настало позориште. Античка многобожачка религија одликовала се ритуалима у част богова које су поштовали, а нарочито важним за настанак позоришта сматрају се светковине празноване у част бога Диониса, такозване *Дионизије*. Роналд Харвуд објашњава да је слављење Диониса, сина Зевса и смртне жене Семеле, од пресудног значаја за развој позоришта (Harvud 1998: 47). Харвуд истиче да је *Дионизијски обред* „нека врста духовног ослобађања које диктира сопствене облике и форме“ (Harvud 1998: 47). Тако су ти први древни верски обреди посвећени полубогу Дионису пуни раскалашности и разуданости завештали „један нарочит легат свом наследнику, драми: позориште је у Атини било слављено као уметност на светом Фестивалу драме, посвећено Дионису“ (Harvud 1998: 57). На овим светковинама, које су се одржавале у пролеће, такмичило се у рецитовању дитирамба, приказивале су се драме разних аутора и бирао се најбољи писац.

Данас не знамо поуздано како је изгледало класично позориште, али ни позоришта савременијег периода. „Писани документ веома је тешко наћи све до последње две до три стотине година“ (Harvud 1998: 16). Остаци великих амфитеатара и зграда у којима су се изводиле представе, спорадични записи који се налазе у драмама или другим списима могу нам помоћи да наслутимо и реконструишемо изглед позоришта у различитим периодима у прошлости. Док трагамо за позоришним коренима не смемо никако занемарити драму која је од свог настанка била подређена

² Нил Грант указује на чињеницу да су неки од елемената позоришта постојали у древним градовима-државама Сумера за које се сматра да представљају прву цивилизацију. Елементе позоришта могуће је пронаћи у светковинама које су обележавале разне етапе календара. Грант нарочито истиче Пролећне светковине када је обичан човек у току једног дана могао да глуми краља (Грант 2006: 12).

позоришној изведби. Заправо, разматрање настанка позоришта немогуће је без узимања у обзир настанка драме као књижевне врсте. Позориште је на изванредан начин у стопу пратило развој драме од примитивних покушаја до њене чврсте теоријске поставке, јер је била условљена сценским, односно позоришним извођењем. Драма је настала из ритуала, импровизацијом – трагедија из дитирамба, а комедија из фаличких песама певаних хорски за време обреда. „Према предању, у једном тренутку неко из хора је сигурно искорачио напред и започео дијалог с вођама дитирамба“ (Harvud 1998: 46). У својим драмама Есхил је увео и другог, а Софокле трећег глумца, „који тумаче више улога користећи различите маске помоћу којих се разликују мушке и женске улоге, а одређују старосне, сталешке и карактерне разлике, док се хор устаљује на 12 до 15 чланова“ (Јовановић, Јаћимовић 2013: 32). Учешће хора се све више смањивало и предност се давала дијалогу.

О драмској књижевности говорили су Платон и Аристотел у својим капиталним делима и дали прве теоријске поставке теорији драме вршећи класификацију песничких врста. Платон је у делу *Држава* учинио прву класификацију књижевности, а потом је његову класификацију допунио Аристотел. Кључна разлика јесте у свеобухватности и исцрпности начина на који су извршене класификације песничких врста. Платон дели књижевност на основу присуства или одсуства приповедача у делу на: чисто подражавање (комедија и трагедија), једноставно песничко причање (дитирамб) и мешање првог и другог начина (еп) (Platon 2009: 95).

Код Аристотела је Платонов критеријум за класификацију означен као начин подражавања и придружује му још два критеријума – средства и предмет подражавања. Тиме је „створио прву целовиту жанровску теорију која се није задржавала само на књижевним текстовима већ се бавила уметношћу уопште“ (Milutinović 2009: 13–14). Када говори о начинима подражавања, Аристотел истиче разлику између књижевних врста које подражавају приказујући и оних које то чине приповедајући. Јасно уочавамо да су трагедија и комедија од свог настанка биле везане за своје сценско извођење и да им је то била првобитна намена, а да ће се оне касније кроз развој тумачити и као текстови намењени читању. Аристотел издваја три начина песничког подражавања: песник може да приповеда „на уста неке личности“ (еп); да говори у своје име (еп и дитирамб) или да приказује лица која врше радњу (комедија и трагедија) (Aristotel 2015: 60). Предмет подражавања су људи, који могу бити бољи или слични нама или пак гори од нас. Овим критеријумом подражавања Аристотел прави једну од

фундаменталних разлика између трагедије, која подражава људе боље или сличне нама, и комедије која подражава људе горе од нас.

Драма је у античко доба била нераскидиво везана за сценско извођење „до гашења сцене. Тек тада драме постају чиста књижевност, могу бити писане као чиста књижевност“ (Ман 1984: 291). Драма је наставила развој и независно од позоришта, а позориште се прилагођавало и другим књижевним жанровима који су често били адаптирани за сцену, али и захтевима епоха које су обележиле његов развој. Заправо позориште је до свог институционалог заснивања имало разне облике не само у антици, већ и у периодима који су за њом следили. Представе су се изводиле на отвореном простору, улицама, трговима али и дворовима где су се окупљали гледаоци. То нас наводи на закључак да је позориште заправо „свуда где постоји нека тачка сусрета између глумца и његове потенцијалне публике“ (Hauard 2012: 21).

Позоришна уметност је доживљавала трансформације током развоја, а жеља за гледањем представе није се смањивала. Са модернизацијом дошло је и до осавремењивања позоришта, тако да су техничка достигнућа умногоме допринела развоју позоришног медија. „Део трансформација савременог театра, као и његових тежњи, везан је и за нову, значајну улогу коју технички аспект и језик масовних медија игра у њему“ (Кроња 2008: 14). Сасвим природно, као што то бива са уметношћу, позориште се прилагодило савременом добу и почело да користи његова достигнућа. Иако је било покушаја да се позориште преобликује и прекрше неке од његових норми, не можемо рећи да су сви експерименти, којима је позориште у току свог развоја било подвргнуто, били успешни.

2.1 Природа позоришног медија

Позоришна уметност представља посебан феномен, који не престаје да фасцинира човека. Захваљујући својим специфичним карактеристикама, она се издваја од осталих аудио-визуелних уметности, мада одржава извесне везе са њима. Позориште „представља посебан медиј који интегрише књижевне, музичке, редитељске, глумачке ликовно-сценске и друге елементе, у специфичан уметнички језик који комуницира у времену и простору“ (Муждека Манџука 2000: 25). Позоришна уметност, као што смо већ показали, има своју дугу традицију, али се као медиј кроз време усавршавала и мењала. Позориште је, као и култура уопште, често било под утицајем савремених друштвених и политичких догађања. Одсликавало је

време, догађаје, људе који су били део актуелне, савремене, стварности. Позоришне представе су неретко обрађивале савремене теме, указивале на проблеме у друштву и имале функцију да искритикују неугледну стварност. Међутим, позоришно дело које посматрамо и прихватамо као збиљу, представља „посебан облик израза стварности“ (Муждека Манџука 2000: 21).

Стварање позоришне представе обухвата комплексне технике, које почињу од идеје редитеља и завршавају се перцепцијом гледаоца. За разлику од других аудио-визуелних уметности (филма и телевизије), извођење представе, уколико се она не сними, представља непоновљиво искуство. Тако је једна од основних карактеристика позоришне уметности живо извођење на сцени, које „се одвија у одређеном временском и просторном континуитету“ (Кроња 2008: 22). Без обзира не то колико се глумци темељно спремају за извођење представе и усавршавају извођење улоге које играју пред гледаоцима, колико дуго трају пробе текста и сценског извођења, техничке и костимографске пробе, глумац има само једну шансу да тог дана представу прикаже публици окупљеној у позоришној сали. Такође, током извођења позоришне представе између публике и глумаца на сцени не поставља се никакав посредник (као што је, на пример, филмска или телевизијска камера). Ове особине позоришта као медија омогућавају специфичну „комуникацију“ између публике и гледаоца тако што глумац може да одмах види реакцију публике на своју изведбу. Ипак, између глумца на сцени и публике упоставља се извесна дистанца. Ели Фор, чувени филмски теоретичар, истиче да свет позоришног комада „који се одгирава на позорници, затворен нам је и онда када седимо међу глумцима на самој позорници или када је арена позорнице окружена гледаоцима, као у циркусу. (...) Глумци не говоре са нама, за њих не постојимо, својим присуством можемо да нарушимо композицију дела, али никада не можемо да постанемо један од елемената композиције“ (For 1978: 92). Између публике и глумаца поставља се рампа, коју не смемо прећи уколико не желимо да покваримо позоришни чин. Рампа представља „позоришно разграничење између гледалишта и позорнице, линија расветних тела постављена испред позорнице, преграде које те светилке заклањају од гледалаца“ (Здравковић 2013: 178). Чак и када нам се глумци, монологом или говором у страну на неки начин обраћају, не очекују од нас никакав одговор, нити наше учешће у радњи представе.

Публика има важно место у креирању представе, позоришног чина, и у давању смисла и целовитости њеном извођењу. „Као сложени медиј позориште се потпуно

остварује у часу када гледалац као прималац поруке може да утиче на поруку, да реверзибилним путем утиче на обликовање уметничког дела које се истовремено на лицу места ствара“ (Муждека Манцука 2000: 21). Публика је та која затвара отворени круг започет много пре самог сценског извођења. „Разумевање радње, било да је реч о тексту или представи, подлеже сличним когнитивним законима“ (Pavis 2021: 101). Уобичајено је да једна представа неко време буде на репертоару позоришта. Тиме је гледаоцима омогућено да исту представу, односно њено поновно извођење, погледају још једном или да међусобно коментаришу више извођења истог комада. „Седењем у публици, представа може у целини и сваки пут изнова, да се посматра критички и другачије, успоређивањем реакција једне и друге групе гледалаца“ (Hauard 2012: 128).

Позоришна уметност има одређена правила која се, без обзира на велике креативне слободе које пружа уметнику, ипак морају испоштовати. Чувена правила о „три јединства“ које је Аристотел поменуо у свом капиталном делу *О песничкој уметности* (додуше не тако експлицитно како су схватили неки тумачи његове *Поетике*) важни су за разумевање позоришне уметности. О јединству трагичке радње Аристотел је говорио на следећи начин:

„Утврдили смо да је трагедија подражавање неке завршене радње, која има извесну величину, јер је цело и оно што нема никакве нарочите величине. А цело је оно што има почетак, средину и завршетак (...). Трагичка прича, када је она подражавање неке радње, треба да подражава једну радњу, и то целу, и поједини делови догађаја треба да буду тако повезани да се целина, ако се ма који део премеће или одузима, одмах ремети и растура. Јер нешто што се може додати или не додати, а да се не осети разлика, то више није битан део целине“ (Aristotel 2015: 69–71).

Радња мора да буде једна, целовита, али то никако не искључује постојање више паралелних токова радње. Наиме, Аристотел говори о „склопу трагичке радње“ који приликом одузимања или додавања одређених делова радње, не сме никако да буде нарушен.

О јединству места и времена Аристотел није говорио тако искључиво како су то, на пример, ренесансни тумачи његове *Поетике* схватили. Ренесансни теоретичари, који су тумачили Аристотелово дело *О песничкој уметности*, заправо „не разликују време збивања трагедије (пре текстуалног уобличења) и време приказивања трагедије (у театру, пред гледаоцима) нити узимају у обзир да временско протезање Едипове

трагедије, на пример, обухвата Едипово рођење у Теби и редитељско одбацивање – излагање на планини Китерону, детињство и младост на Полибовом двору у Коринту, одлазак пророчишту у Делфима, потом убиство оца на тремеђи у Фокиди“ (Misailović 1988: 24). Као што видимо јединство времена (односно временска ограничења које намеће позоришно извођење) превазилазе се језиком. Догађаји се препричавају, о њима сазнајемо посредно из приче других јунака. Због тога драматуршки организовано време захтева транспоновање природног времена у уметничко време, односно драмско време. Што се тиче јединства места, сасвим је јасно да је позориште везано за једну сцену, за један драмски простор. Једини начин да се простор промени јесте промена сценографије и стварање илузије померања са претходне тачке. Миленко Мисаиловић, вођен Хајдегеровим схватањем да су простор и време у дијалектичком односу и да прелазе једно у друго, истиче да су простор и време *драматуршке константе*. Они „имају 'лик' који одговара просечном искуству и поимању, али ако време и простор посматрамо и као средства уметничког израза, онда тај исти спрег сила означен као време – простор, добија други смисао: тада време – простор може да допринесе откривању суштине свега што се појављује“ (Misailović 1988: 17).

Позоришно извођење обележено је визуелном и аудитивном перцепцијом. Оно што је написано тек треба да буде вербализовано и визуализовано. Оба ова стимуланса у функцији су постизање катарзе код окупљених гледалаца. Језик позоришне представе се умногоме разликује од драмског текста. Они деле исте знакове, али је њихова изражајност другачија. Драмски текст доминира у времену, а позоришни језик мора се остварити и у времену и простору. Представа је скуп полисемичких знакова, чија је перцепција сложен процес (Муждека Манџука 2000: 53). Језик позоришног дела је двојачко окарактерисан и састоји се од речи (од којих су обликовани монолог, дијалог и говор у страну) и визуелног приказа ентеријера и ликова. Међутим, то нису непомични призори и зато је сценски покрет важан део позоришне представе. Позориште, као и књижевност, користи реч као главно средство изражавања (Вабас 2000: 29). „Језик је најважнији за позориште“ (Hauard 2012: 38), због тога што „доминација речи на позорници изазива одговарајуће слике у машти публике“ (Misailović 1979: 15).

Читав позоришни ансамбл учествује од почетка до краја у грађењу позоришног дела. Композиција представе подразумева сложен процес и захтева напор читавог ансамбла да пројекат изнесе на прави начин. За остварење замисли или идеје редитеља потребно је да се састави режисерски план постављања. Он „мора да садржи

одређивање оних врло важних елемената; 1) стил представе, 2) композицију – слику представе, 3) обликовање представе (сценографија, компоновање музике и сл); 4) организација радова око представе“ (Gočakov 1979: 88). Редитељ има задатак да, у сарадњи са осталим позоришним ствараоцима, обликује дело. Пишући сценарио, сценариста мора имати на уму да треба да пружи довољно информација свим учесницима у формирању представе – глумцу, сценографисти, костимографу, техничкој подршци – јер је то једини начин да се представа у потпуности реализује у складу са његовом замисли.

2.2 Технике израза у позоришту

Позориште се користи одређеним техникама, захваљујући којима употпуњује свој израз и постиже пун уметнички ефекат. Реч је о свим интервенцијама које визуализују и озвучавају написани сценарио и радњу једног комада преносе на сцену. Сваки од корака за састављање целовите позоришне слике има захтеве који се морају доследно испоштовати. Поред сценарија који подразумева разне облике језичког изражавања, важно је обратити пажњу и на друге невербалне технике израза којима се користи позоришна уметност.

Међу најважнијим техникама позоришног израза налази се сценографија. Већ смо истакли да је језик најважнији за позориште, али, како Памела Хауард подвлачи, она се сценографијом користи како би нагласила и разоткрила текст и причу која стоји иза њега (Hauard 2002: 38). Сценографија заправо обележава, уређује и оживљава простор одигравања представе. Пошто је позориште у немогућности да се у потпуности ослободи јединства места, промена сценографије током представе надомештава „непомичност“ сценског простора уносећи у њега динамичну црту. Мисаиловић истиче да сценографија као стваралачки процес обухвата више задатака као што су сценографска анализа текста и стварање визије простора у коме ће се представа играти, суочавање сценографске и редитељске идеје о простору, завршно уобличавање идеје представљено у виду цртежа, скица, макета, технолошку реализацију сценографије у одговарајућим материјалима и реализацију сценографије на позорници (Misailović 1988: 300). Сваки од ових корака изузетно је важан и због тога мора бити у потпуности испланиран. „Редитељ и сценограф морају још на самом почетку да одлуче шта желе да гледалац схвати и понесе из те представе. (...) И сценограф и редитељ морају да покушају да објективно сагледају своје предлоге,

замишљају себе и као гледаоце, који нису читали нити проучавали комад, већ добијају од њега, у току два или три сата гледања, представу као комуникацију нечијег вишевременског мукотрпног рада“ (Hauard 2002: 91).

Позоришну представу употпуњавају, поред изгледа сцене, и осветљење и изглед глумца, а ништа мању улогу у оживљавању простора немају звук и музика. Са увођењем осветљења у позориште надоместила се немогућност позоришта да на сцени истакне детаљ као што то може филм захваљујући камери. „У позоришту гледаоци посматрају збивање увек из истог аспекта са исте удаљености, те због тога редитељ на сцени може да истакне детаљ једино светлошћу или извлачењем глумца на рампу“ (Petrić 1968: 93). Захваљујући осветљењу могуће је истаћи одређене предмете, важне за усмеравање гледаоачеве пажње у правцу који је осмислио редитељ. Када је глумац на сцени и пажња публике треба да се усмери ка њему, светло ће бити уперено према глумцу, а пригушено према осталим лицима или стварима. Такође, осветљење игра важну улогу приликом промене сценографије. Светло на сцени ће бити пригушено тако да нећемо јасно видети особу и начин на који намешта нову сценографију све док се светло поново не упали.

Централна личност позоришне представе је, наравно, глумац, који својом глумом и физичким изгледом доноси лик. Ан Иберсфелд међу „позоришне предмете“ поред елемената декора и реквизита наводи и тело глумца, (Ibersfeld 1982: 149) Глумац, а то не важи само за позоришну уметност, лик презентује телом и гласом – начином на који говори и дише. „Сваки лик дише другачије, као што хода и креће се – другачије; ако глумац дише правилно, уједначено, његов лик може да дише другачије“ (Marković 2002: 34). Глумац мора прилагодити свој говор лику који игра. Као пример узећемо ситуацију када глумац тумачи лик јунака који болује од астме. Тада ће се глумац трудити да прилагоди своје дисање тако да верно одглуми астматичара. Уколико лик има урођену говорну ману, глумац је дужан да се прилагоди и текст изговара на начин на који би га изговарао човек који поседује баш ту говорну ману. Подједнако важним сматрамо и начин на који се глумац креће. Зато се посебна пажња посвећује сценском покрету јунака.

Позоришни радници помажу глумцу да што верније представи лик публици. Костимографи бирају костим који ће глумац носити на сцени. Костим представља „облик визуелно – организованог 'текста' оствареног: материјалом од кога је костим

начињен, спољашњим обликом у коме се костим јавља, композицијом која одређује изражајну структуру костима, начином ношења којим се костим карактерно оживљава и сценски продуховљава“ (Misailović 1990: 105–106). О важности костима говори чињеница да један драмски комад „може да се изведе без декора, али ту је увек бар један извођач којег треба имати у виду, и он мора да има нешто на себи. Костими тако постају продужени део глумаца у простору. Они стварају цео један свет наглашен светлошћу, који се може разумети без икаквог декора“ (Hauard 20002: 110). Костимографи у складу са идејом коју има драмски писац (који даје описе изгледа костима) шију и стварају костим, који је заправо драматуршко средство, које „осим основне функционалности, све више остварује и своја *симболична или метафорична значења*“ (Misailović 1990: 54). Мисаиловић сматра да је јако важно, пре разматрања значења костима, размотрити основна значења делова тела, јер како он тврди „драматуршко значење костима произилази из глумчевог изражавања драмске радње не само речима него и телом, а *људско тело и његови делови непрестано се прожимају друштвеношћу као обликом своје егзистенције*“ (Misailović 1990: 53). Костим увек има посебну улогу у приказивању јунака, одређивању његовог материјалног стања, положаја у друштву, контекста у коме живи и слично. Због тога глумца „треба подстаћи не само да носи костим, стилски или модеран, него да живи у њему, претварајући га у своју другу кожу“ (Hauard 20002: 110).

Шминка нема ништа мању улогу у визуелном дочаравању лика. Мисаиловић објашњава етимолошко значење речи шминка (немачке речи *Schminke*) указујући да у позоришту она не значи „улепшавање боје лица и израза лица“ већ да се у театрологији шминка односи и „на поступак којим се глумачко лице саображава лику (карактеру или типу) које учествује у позоришној представи. Према томе, циљ позоришног шминкања није визуелно улепшавање глумачког лица, већ карактеролошко уобличавање глумачке физиономије. Како би се, мењањем њених линија, боје и конфигурације, глумачка физиономија могла трансформисати у замишљени сценски лик, који ће се сценски оживотворити у току представе“ (Misailović 1990: 60). У стварању јунака позоришне представе помажу сценски маскери и власуљари. Маска је од почетка била везана за позориште с обзиром на то да је пратила ритуал и представљала је обредни предмет. Перике, али и фризура, имају јако важну улогу у дочаравању лика, јер заправо представљају саставни део његове појавности.

Извођење представе прате звук и музика, који у позоришту имају изузетан значај у остављању потпуног емоционалног и психолошког утиска на гледаоце. Због тога звук треба укључити у пробе већ на самом почетку, како би и глумци могли да своју изведбу прилагоде звучним ефектима и музичким блоковима. Дина Кеј и Џејмс Лебрехт сматрају да се музика и звучни ефекти који се користе у позоришту могу поделити у четири групе: оквирни ефекти, позадинска или амбијентална музика (*background music*), звучни и музички прелази и специјалне нумере. Оквирни ефекти служе за обележавање почетка (уводна музика), завршетка представе (завршна музика) и њених делова (музика између чинова) и они постоје независно од радње на сцени. Позадинска музика прати драмску радњу и има задатак да нагласи атмосферу драмског момента, али је ликови на сцени не чују. Звучни и музички прелази илуструју развој радње кроз време и постор и постоје ван ње (Кеј, Lebreht 2004: 36).

Приликом дизајнирања звука за представу треба се одредити за реалистички или стилизовани приступ. Реалистички приступ подразумева звучне ефекте и музику који делују истинито и животно, док стилизовани приступ може бити илустрован или апстрактан. Стилизовани приступ користи елементе из стварног живота преобликујући их претеривањем, изобличавањем или концептуализацијом. Илустровани приступ подразумева илузију реалности звука (Кеј, Lebreht 2004: 32–36). Удружене, све наведене технике израза у позоришту чине саставни део креирања позоришног чина и припремају се дуго и темељно тако да крајњи производ буде у складу са замисли редитеља.

2.3 Позоришна представа

Одлазак у позориште и гледање позоришне представе представљају посебан доживљај и разликују се од посете било којој другој културној установи. Већ смо неколико пута истакли да су драма и позориште од настанка повезани на посебан начин. Иако је драма данас независна књижевна врста, многи сматрају да она свој пун сјај добија тек у позоришту. Светозар Рапајић истиче да „откривање могућих слојева значења у драмском делу, тумачење ликова, стилско и жанровско ситуирање, потврђују се или оповргавају тек у овом живом, тродимензионалном облику, којим се као најпоузданијим текстом утврђује потентност драмске материје, и у којој ће оживљеној форми она најефикасније профункционисати“ (Рапајић 2013: 19). Волкенштајн сматра да је специфичност драме „непоходан услов театралног успеха; ма

колико вредно било књижевно дело написано у форми дијалога, оно постаје – драма – тек када се организује методом акционог развитка“ (Volkenštajn 1966: 92).

Свако драмско дело „позоришним извођењем добија други појмовни облик“ (Муждека Манџука 2000:52). Неретко су драмски текстови предмет адаптације позоришних представа, али адаптација углавном неће подразумевати обраду читавог текста и представа неће увек обухватити целокупну радњу драме. Истакли смо да адаптација не значи копирање дела, његово приказивање на другачији начин већ ново аутохтоно дело. Тако се приликом састављања сценарија редитељ не ослања на већ утврђени шаблон. Драмски текст и позоришна представа се разликују по изражајним могућностима и средствима којима се служе. Због тога је приликом адаптирања текста потребно усмерити пажњу на специфичан позоришни језик чија је природа аудио-визуелна и језички кôд текста који се адаптира прилагодити језичком кôду позоришне представе.

Позоришни текст „је сачињен од два различита али нераздвојна дела, од *дијалога* и *дидаскалија* (или сценских напомена или режије)“ (Ibersfeld 1982: 17). Дидаскалије у позоришном тексту „неизбежно одређују контекст комуникације, оне одређују дакле *прагматику*, што ће рећи конкретне услове употребе говора“ (Ibersfeld 1982: 18). Сценарио за позоришну представу прати драмску поделу на чинове, сцене и појаве, али примарни драмски текст се мења најпре у погледу обима. Позоришна представа не може увек у потпуности да прикаже радњу драме и због тога сценариста мора да процени које је делове драме могуће занемарити, а које неизоставно мора приказати у представи. Такође, промене се могу вршити у самом тексту тако да се реченице не преузимају у целини, већ могу да се мењају, скраћују или шире. То зависи најпре од идеје коју има редитељ и уметничког ефекта који жели да постигне. Постоји више разлика између драме и сценарија. „Треба поћи од тог става и видјети да је предоцбени слој драмског текста (предочавање кретања, односа, геста, лица, па и мјеста збивања радње) већ у самом поступку фиксације коју чини неуспоредиво шкртије и неодређеније, него на пример у роману или новели. У роману, у читању романа сасвим је другачија ситуација. Имали смо времена и те како се упознати с лицима, њиховим поријеклом, често знамо њихову одјећу, стол за којим сједе, њихове гесте, израз лица; писац нас води у предочавању чврсто и поуздано, не морамо се враћати да бисмо се присјетили пријеђеног пута“ (Švacov 1976: 63). Због тога у

сценарију за представу треба конкретизовати многе недовршене или недовољно одређене делове драме које се тичу визуелног, али и аудитивног садржаја.

Поред драме можемо адаптирати романе, приповетке и друге прозне врсте у позоришну представу. Тада је потребно да се њихова литерарна форма преточи у драмску. „Прије свега тако да се њихова просторна обиљежја и временски ток организују у драмски простор и драмско вријеме, да се обликују у драмску радњу“ (Švacov 1976: 94). На формалном плану потребно је учинити извесне модификације. Приповедање је потребно разложити и преточити у монолошко и дијалогско обраћање лица. Сценариста треба да опише из прозног дела сведе на дидаскалације и дијалог. У позоришној представи дијалог и монолог као два основна средства изражавања заузимају централну улогу. Уколико желимо да адаптирамо роман на позоришну сцену, приликом писања сценарија морамо најпре изоставити описе предела, ентеријера и ликова и одредити се за дидаскалације, описе који треба да буду смерница редитељу и глумцу. Дескриптивни делови претачу се у визуелни ефекат. Као визуелни медиј, позориште посебну пажњу посвећује оном што је спољашње у погледу изгледа сцене и ликова, што често носи дубље значење. Монолог, дијалог па и говор у страну бивају „озвучени“ делови говора ликова у роману. Све наведено у великој мери редукује и потискује улогу маште читаоца, али буди заинтересованост гледаоца и слушаоца, чија машта мирује а чула се буде. Процес гледања представе и читања књижевног дела подстичу, дакле, различите мисаоне процесе. Гледалац неће морати да попуњава празна места, као што су изглед лика или неког простора, који могу да буду непотпуни или изостављени или пак долазе постепено. На тај начин гледаочева машта је сабијена, јер све што је некада морао да замишља и измашта, сада види и чује на сцени. Боја гласа лика, његова гестикулација, мимика, висина тона којим се обраћа – све је то већ одређено. Међутим, визуелна природа позоришног медија онемогућава нам да проникнемо у унутрашња стања ликова. Понекад видимо само њихову спољашњост, а унутрашњи свет или ток мисли које можемо да пратимо читајући роман приликом гледања представе остају нам недоступни. Говор у страну и монолог су средства којима се донекле надокнађују ови недостаци. Вешта глума и звучни ефекти дочаравају психолошко стање јунака.

Као својеврсни аудио-визуелни спектакл, позоришна представа мора да обради обимну радњу једног романа у ограниченом временском периоду. Представа не може да прикаже све тренутке једног романа и служи се редукцијом и скраћивањем

одређених делова радње. Радња је сада обрађена из перспективе композиције драмске радње – има експозицију, заплет, кулминацију, перипетију и расплет. Због тога влада мишљење да је приповетку, као краћу прозну врсту, лакше адаптирати. Међутим, и адаптирање приповетке захтева исте поступке трансформације као и роман.

После завршеног сценарија, редитељ заједно са глумцима треба да прочита текст. Позориште као „независна и аутономна уметност треба, како би васкрснуло или просто живело, да јасно означи по чему се разликује од текста, од чисте речи, од књижевности и од свих написаних и унапред утврђених средстава“ (Artaud 1971: 121). Због тога редитељ заједно са глумцима има задатак да приликом анализе текста сценарија стави акценат на: „а) садржај комада с обзиром на идеје, заплете и радње, б) излагање у којој епохи и којој средини, како и под којим условима се радња одвија; в) дефинисање карактеризације ликова и њихов однос према другим ликовима, г) унутрашње (психолошке) и спољне (физичке) акције у комаду, д) објашњавање задатка сваке улоге и сваке сцене“ (Муждека Манџука 2000: 92). Тако ће се процесом „тумачења и преношења текстуалних садржаја драмски текст трансформисати у сценски“ (Dadić Dinulović 2017: 90). Потом следе исцрпне пробе на којима се изведба усавршава. На пробама су присутни сви позоришни радници који помажу редитељу да своју замисао доведе до жељеног циља. Последња, генерална проба представља задњу прилику да се нешто промени или процени да је нешто потребно одузети или додати. После завршених проба, премијера представе је најбољи показатељ успешног рада и сарадње свих позоришних радника.

3 Филм као медиј

Развој филмског медија је започет у прошлом веку и био је условљен проналаском филмске камере. За разумевање развоја и конституисања филма као медија, али и уметности, неопходно је, најпре, објаснити основни принцип на коме почива – принцип покретних слика. „Ми у филму не опажамо предмете, филм нам нуди слике“ (Gavrić 1991: 30). Људска перцепција филмских слика почива на двама својствима, који омогућавају илузију континуитета у смењивању слика. То су *тромост мрежњаче* (тзв. *ретинална перзистенција*) и *фи ефекат* (*фи феномен* или *фи кретање*). *Ретинална перзистенција* је особина људске перцепције захваљујући којој слика, која се региструје на ретини ока, и после нестајања из видног поља, још кратко остаје у нашој свести. Питер Мари Роже је 1824. године објаснио ову способност људског ока, а 1912. гешталт психолог Макс Вертхајмер објаснио је *фи ефекат*. Он подразумева способност људског ока да издваја и уочава облике. „Када се један облик у кадру резом директно наставља истим или другим обликом у истом или другом делу површине кадра на екрану ће доћи до ствара илузије кретања“ захваљујући *фи ефекту* (Babac 2004: 115).

Камера је, као основно средство за стварање филмских слика, имала своју предисторију. Прву камеру за покретне слике изумео је Вилијам Диксон, а потом је Томас Едисон конструисао уређај *кинетограф*. Затим је Едисон „ангажовао Диксона да усаврши малу машину за гледање коју је сам већ био пројектовао за приватну употребу у лабораторији“ (Кук 2018: 26). Тако је настао *кинетоскоп*. Овај уређај могао је да омогући само једном гледаоцу да кроз окулар посматра снимак. Важно место у развоју филмског медија заузимају браћа Луј и Огист Лимијер, чији је изум *кинематограф* омогућио да филмску пројекцију посматра више гледалаца. Браћа Лимијер представљају прекретницу у развоју филма и са њима започиње историја светске кинематографије. Лимијери су 25. децембра 1895. године у Паризу приказали своју прву пројекцију. Њихов изум, *кинематограф*, могао је да снима само кратке снимке који су били нека врста филмских журнала. „Кинематограф је направљен тако да ради при брзини од 16 сличица у секунди и тиме поставио стандард брзине немог филма“ (Кук 2018: 30). Пре проналаска браће Лимијер померања траке поред сочива камере нису била равномерна, па се илузија покрета није могла довести до савршенства. Лимијерови су омогућили да филмска трака пролази прецизно поред сочива и млаза светлости. Прва пројекција браће Лимијер је показала могућност комуникације покретним сликама услед различитог пулсирања живота који се утискује на филмску траку (Љубојев 1996: 71). „Прва филмска дела Томаса Едисона и браће Лимијер били су исечци из живота. На пример, у првим годинама филма у Француској, најпопуларнији филмови–сцене били су о ратним збивањима, путовањима у иностранству и у Француској, званичним прославама, домаћим и страним војним и спортским парадама, затим 'панораме' (филмови снимљени фаровима унапред или уназад и паралелним вожњама камере), сцене на мору и на градској улици или на тргу“ (Вабас 2004: 89) и слично.

На почетку развоја филмског медија није се схватао уметнички потенцијал филма. Многи су тврдили да филм не може бити третиран као уметност, с обзиром на то да су чврсто веровали да камера само механички репродукује стварност и да се ту дometи филмског медија заустављају. Заиста, „први филмови су имали значење докумената које је камера регистровала у стварности, па се због тога сматрало да филм није, нити треба да буде уметност“ (Petrić: 1970: 5). Међутим, захваљујући напретку који су учинили филмски ствараоци, филм је добио могућност да и теоријски буде разматран као нова, седма уметност како га је први пут назвао Ричото Канудо у есеју

„Теорија седам уметности“. Арнхајм сматра да се филмска уметност „почела постепено развијати оног тренутка када су се филмски ствараоци, свесно или несвесно, подухватили унапређивања специфичних могућности филмске технике, примењујући их у стварању уметничких дела“ (Арнхајм 1962: 37). Истаћи ћемо само једног од значајних филмских стваралаца, Жоржа Мелијеса, ког Кук сматра значајним за развој наративног филма. Он је „изумео значајна оруђа филмске наратије као што су затамњивање, одтамњење, преклапање, претапање и стоп-кадар“ (Кук 2018: 35). Развоју филма допринеле су и новине у могућностима коришћења филмске технике тако да је филмска уметност започела са немим и црно-белим филмом, а данас имамо могућност да слушамо и гледамо филм у боји. Дакле, важан допринос филму и филмској уметности су дали боја и звук.

3.1 Природа филмског медија

Основна разлика која постоји између филма и старијих медија који преносе причу јесте механичка условљеност његове продукције због које он има временски утврђено трајање (Gilić 2007: 114). Стварање филма представља комплексан и дуготрајан процес који почиње идејом редитеља (сценаристе), наставља се писањем синопсиса, потом сценарија филма и завршава тек доживљајем и перцепцијом гледаоца. Како би се проценила уметничка вредност неког филма и одлучило да ли га вреди снимати, сценариста најчешће саставља синопсис који укратко треба да изложи предмет, садржину и главну тему филма. Уколико синопсис добије добре критике и буде прихваћен, пише се сценарио. Неретко се воде полемике о томе да ли је важна књижевна вредност сценарија с обзиром на то да представља својеврсну литерарну форму. Боро Драшковић истиче да је сценарио чудан књижевни облик, који заправо „није ни литература ни филм“ (Drašković 2000: 119). Владимир Петрић сматра да за сценарио није од пресудне важности да поседује литерарне вредности. Сценарио може бити слабог књижевног квалитета, али на основу њега може бити снимљен добар филм. Ово је заправо последица природе филмског медија као визуелно-аудитивне уметности (Petrić 1968: 15). Филм, дакле не чини само реч, већ се састоји од три основна елемента структуре: речи, покрета и слике (Gavrić 1991: 57). Док је у књижевности и позоришту реч основно средство изражавања, „филм је, пре свега, уметност покретних слика пројиганих на екран“ (Babac 2000: 29). Због тога је значај речи у филму мањи него у позоришту, док се у поређењу са књижевним делом сам процес сазнавања дела разликује. Џорџ Блустоун прави разлику између визуелне и

менталне слике, једне доминантно перцептивне и представљачке (филм) и друге дискурзивне и концептуалне (књижевност) (Bluestone 1957: 132). За настанак филма неопходно је задовољити све критеријуме стварања визуелне слике, јер написано тек треба да буде реализовано кроз визуелно и аудитивно.

Сагласни смо са ставом да на настанак филма утичу бројни фактори који креирају филмску слику, тако да улога сценарија не мора бити пресудна за стварање квалитетног филма. Такође, сценарио се често мења на сету током снимања. У његовом преобликовању и уношењу измена у текст поред редитеља учествују и глумци. Некада баш најупечатљивија реплика из филма буде она која је случајно настала током снимања. Позориште остаје хендикепирано што се тиче оваквих промена. Његова изведба је у садашњости и не постоји могућност да се унесе било какве промене. У филму се једна сцена може понављати све док се не постигне „савршена“ изведба. „Знак филмске комуникације, за разлику од позоришног знака, уопште не води рачуна о карактеристикама одговора скупа или појединачног саговорника. Филмско дело је потпуно и довршено пре самог приказивања, а отворену димензију затвара тек пошто гледалац прими у свој унутрашњи свет, пошто доспе у центар његовог слободног тумачења“ (Betetini 1976: 13). Ова слобода филмског медија и могућност стварања дела „по мери“ без утицаја могућих грешака током „живог“ извођења последица је, заправо, технике захваљујући којој настаје, али о овим средствима више ћемо говорити у наставку.

С обзиром на то да филм није једнак сценарију, и да се одликује аудио и визуелним доживљајем, поставља се питање којим језиком заправо говори филм или, можда је правилније рећи, филмска слика. „Филм поседује свој специфични језик, различит од језика позоришта, књижевности, музике или сликарства“ (Вабас 2000: 29). Милан Дамјановић објашњава филмски језик делећи га на Језик I и Језик II. Под првим језиком он подразумева „језик у обичном и лингвистичком значењу речи“, али „не тек по литерарној основи, по књижевном делу које га углавном мотивише – већ и по сценарију – који увек има посебну књижевну форму, чак и по књизи снимања која има техничко – уметнички карактер. Штавише, целокупна филмска уметничка пракса »смештена« је у језику, у свакодневни и стручни језик, док филм као уметничко дело садржи дијалог као специфичну драмску говорну форму, употребљавајући осим тога језик на различите начине“ (Damjanović 1985: 10). Други језик је језик или говор

филмске слике који „прелази у трансгредијентној дијалектици онај први језик“ (Damjanović 1985: 11).

Поредећи позоришну и филмску уметност уочићемо више разлика. Једна од круцијалних јесте природност израза, којим се одликује филм. Владимир Петрић истиче да је основна разлика између филмске и позоришне глуме „у дискретности мимике, максималној природности реакција и у непосредном говору пред филмском камером“ (Petrić 1968: 87). На почетку развоја филмске уметности, позоришни глумац је и пред филмском камером глумио и понашао се као да је на позоришној сцени и да испред њега седи публика која уживо гледа његову изведбу. „Када су се појавила дела Дејвида Ворка Грифита (David Griffith), Сергеја Езејнштајна, Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin), откривши могућност и вредности нове визуелне синтаксе, рад филмског глумца је најзад постао саставни део сарадње у компоновању филмске приче“ (Betetini 1976: 72). Његова изведба морала је постати природнија од изведбе глумца у позоришту.

Декор је такође морао да се прилагоди филму. У позоришту је довољно да иза глумаца стоји платно на коме су нацртани прозори и ми ћемо поверовати да се они налазе у кући која има прозоре. На филму то није могуће, јер он тражи много реалистичнији однос према стварности коју приказује. Костимографија на филму и у позоришту је подједнако важна и има удела у стварању жељеног визуелног доживљаја. Међутим, костими које носе позоришни глумци не би могли да буду сасвим прихватљиви на филму. Они „морају да делују много аутентичније него на сцени“ (Petrić 1968: 87). Костими морају да одговарају контексту у који је смештена радња и да пренесу онај визуелни део филмске уметности на адекватан и филмском медију својствен начин.

Филмски сценарио разликује се од позоришног, али филм поштује захтеве позоришне драматургије у погледу развоја радње и потребе да она има експозицију, заплет, развој заплета, катастрофу (кулминацију сукоба) и расплет (катарзу) (Petrić 1968: 21). Разлике између позоришне и филмске режије у основи се тичу различитих уметничких ефеката и начина на које их ове две уметности постижу. Због тога се и основна средства изражавања умногоме разликују. На известан начин се може рећи да је „стандардни сценарио близак драми, иако збивања приказује много разгранатије и шире, јер је ослобођен јединства места и времена који позорница не може потпуно да

одбаци“ (Petrić 1968: 15). Филм не мора да поштује ова два јединства. Наиме, радња филма није ограничена само једним простором већ се може одвијати на улици, у кући, у аутомобилу и слично. Захваљујући монтажи ствара се својеврсни „филмски простор“ који може да обухвати више локација у јединствену целину, чији су прелази добро уклопљени.

Што се тиче јединства времена, филм много слободније поступа са временом, тако да креира посебно „филмско време“. Заправо, време се јавља „као структура различитих, често и унакрсних, временских токова о истом лику или у истом простору“ (Misailović 1979: 17). Рудолф Арнхајм говори о одсуству просторно-временског континуитета у филму и истиче да временски период који снимамо можемо сваког тренутка прекинути тако што ће после једне слике доћи нова која ће приказати оно што се догодило у друго време (Arnhajm 1978: 108). Нама не сметају тако велики временски скокови јер ми пристајемо да учествујемо у креирању филма. „Сматра се да међу свим уметностима филм у највећој мери пружа могућност за идентификацију, јер ослобађа човека и временских и просторних ограничења, приближава га у сваком (жељеном) тренутку збивањима, ставља га у положај јунака приче“ (Petrić 1968: 225). Овде је поново истакнута разлика између филмске и позоришне уметности.

Гледаоци заузимају став према догађајима који се дешавају пред њиховим очима. „Особа која у биоскопској дворани седе у фотељу у ствари се спрема да чује или, боље, да види неку исповест, она прихвата став човека који се припремио да сарађује са имагинарним, а не да опажа стварност“ (Gavrić 1991: 32). Бететини истиче да у биоскопу илузија стварности коју нам пружа екран заправо ствара код гледаоца атмосферу вероватности и жељу за лаким преношењем себе у свет слика, идентификацију са личностима и догађајима на филму (Betetini 1976: 20). Овакву слободу у кретању ликова, приказивању различитих предела и великих временских скокова омогућава монтажа као и низ кинематографских средстава обликовања, који представљају посебност природе филмског медија.

3.2 Технике кинематографског израза

Посебност филмском медију даје филмска камера, која је посредник између публике и дела одређеног аутора. Филмска камера представља комуникативни канал кроз који се знаци филмског израза приказују реципијенту. Она уједно представља дистанцу која се успоставља између аутора и публике, али је исто тако и посредник

који доводи у везу ове две удаљене инстанце. Ели Фор је истицао да је филмска камера „техника која служи умножавању и ширењу духовних производа“ и предвидео је да она „неће имати мањи утицај на људску културу од машине за штампање књига“ (For 1978: 85). И заиста Фор није погрешно када је то рекао. Осим промене погледа на културу и промене статуса који је уметност до тада имала, филмска камера је унела промене и у начин на који човек перципира стварност. Да би дошло до финалног формирања филма, пошто се обаве сви потребни кораци, важно је да изједначимо значај камере и перцепције гледаоца. У том међуодносу са једне стране налази се камера која „поступа по начелима строго незаинтересованог, научно заснованог процеса бележења светлосних знакова што се (...) фиксирају као резултат хемијске реакције у емулзији на филмској траци, и звучних таласа који се уписују у ту емулзију такође у виду светлосних таласа“ (Stojanović 1984: 72). Ипак, тек се опажајним поступком „живог организма који те стимулусе уобличава у аутономне, својеврсне форме што се у извесној мери приказују као сличне упамћеним формама перцептивног искуства стеченог у свакодневном контакту са обичним животом“ (Stojanović 1984: 72).

Филмска камера се састоји од мрачне коморе, објектива, сектора, механизма за покретање филмске траке и магацина за смештање ролни са траком. Објектив представља веома важан део камере. Он „може да сними предмет из безброј углова, те је важно изабрати управо онај који ће омогућити највећу изражајност предмета и његов најбољи композициони положај у кадру“ (Petrić 1968: 72). Тако једном предмету камера може приступити из неколико углова и тиме боље приказати све његове појединости. Филмска камера, „као и човек који се слободно креће, може да посматра предмет и изблиза и из даљине – очигледна чињеница коју морамо поменути, пошто се на њој заснива једно важно средство уметничког изражавања“ (Arnhajm 1978: 106).

Пре почетка снимања филма редитељ саставља књигу снимања у којој детаљно разрађује план како ће се снимање одвијати. Обично су листови књиге за снимање подељени на две стране – на левој се бележи оно што се види на платну, а на десној оно што се чује. Радња је подељена на секвенце, сцене, кадрове и планове. Књига снимања предвиђа и начине кретања глумаца, одређује угао снимања, композицију кадра, кретање камере (Petrić 1968: 41–42). Секвенца представља целину сачињену од више кадрова или сцена. Сцена обухвата радњу која се дешава на једном месту. Кадар обухвата радњу снимљену у току једног хода камере, јер чим се кретање камере заустави зауставља се и кадар. Кадрирање је сложени процес у коме „слично сликару,

редитељ и сниматељ компоњују кадар, одређујући како ће се глумаци кретати у његовом оквиру и шта ће тај кадар обухватити. Нарочито је важно одредити континуитет креатања које се продужује из једног кадра у други“ (Petrić 1968: 45).

Поред овако комплексних корака у стварању филма и стварања путоказа за правилно снимање филма, потребно је одредити и план. Он означава оно што просторно обухвата један кадар и може бити крупан, средњи и општи при чему је људска фигура мерило за одређивање величине плана (Petrić 1968: 45). Камера има ту могућност да одреди до ког степена рељефности може бити приказан предмет. Може да до најситнијих детаља прикаже људско лице и сваки покрет човека. Валтер Бењамин је у тексту „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ скренуо пажњу на чињеницу да се са техничком репродукцијом мења дотадашњи статус уметности. Техничка репродукција има могућност да истакне одређене аспекте оригинала који нису доступни људском оку или да поступцима као што су повећавање или успоравање ухвати слике које једноставно нису доступне природном виду (Benjamin 1974: 103). Специфичност филмског израза састоји се и у могућности филмске камере да приказује догађаје успорено или убрзано. Ове могућности које има филм видимо као велику предност у односу на позоришну уметност.

Такође неопходно је одредити и дубину поља. „У многим књигама пише да дубина поља у кадру одговара природној рецепцији нашег ока, која постиже исту оштрину за удаљене и блиске предмете. То је тачно само ако се има у виду психолошко прилагођавање нашег ока“ (Petrić 1968: 61). Редитељ има задатак да одреди и ракурс снимања, који подразумева углове снимања различитих од оних који се сматрају нормалним.

Важан аспект снимања филма јесте осветљење на шта указују најпре филмови рађени црно-белом техником. Арнхајм објашњава како се гледалац док посматра црно-бели филм „ни најмање не узбуђује што је у том свету небо исте боје као људско лице... (...) Филмска слика личи на стварност зато што у њој осветљење игра веома важну улогу. Осветљење, на пример, много помаже да се контуре неког предмета јасно издвоје“ (Arnhaјm 1978: 104). Редитељ мора да одреди и кретање глумаца, „да успостави логичан, психолошки оправдан однос међу њима, да то кретање симболички осмисли и да покрет унутар једног кадра повеже са другим“ (Petrić 1968: 93).

Проналазак звука, односно могућност бележења звука на филмску траку, представља важан моменат у развоју филма. Када је у питању драматургија звука, у аудио-визуелном делу говори се о трима основним врстама изражајних средстава: говор, музика и звучни ефекти (Влаћа 2008: 12). Захваљујући звучном филму филмска уметност је добила нове могућности и проширила своје функције које је до тада имала. Бабац наводи следеће предности звука на филму:

„1.Звук је појачао утисак реалистичности, аутентичности слике. Гледалац је открио нове вредности прожимања аудитивних и визуелних стимуланса, слично онима које намеће сама реалност. 2. Звук успоставља континуитет на нивоу прости перцепције и на нивоу естетичке сензације. (...) 3. Нормална употреба речи ослободила је слику експликативне улоге и омогућила јој да се посвети већој експресивности.(...) 4. Тишина је добила драмску и симболичку улогу. 5. Елипсе звука обогаћују изражајност слике и избегавају баналност изговорених речи које се не чују али се разумеју“ (Вабас 2000: 327).

До појаве звука „филм се удаљавао од реалистичке ситуације која је дала облик привидима са његових слика и добијао нестварне фантастичне димензије. Неми филм је, у своме деловању на публику, постепено производио утиске сличне онима које изазива миметичка игра или балет; садржина појединачних слика била је лишена вредности независног језичког елемента и свела је своју функцију у оквире пасивне улоге у ритмичкој игри, које је – и поред тога што се служи облицима снимљеним на филмској траци – наметала тим сликама неки закон монтаже њима стран, а каткад и привидан“ (Betetini 1976: 92). Међутим, са појавом звука филм се суочио са новим изазовима. Било је неопходно пронаћи и нове методе разраде дијалога и начине изражавања различите од оних које се примењују у позоришту (Вабас 2000: 330).

Филмска камера пружа могућност вођења гледаоца кроз радњу. Приликом гледања филма гледалац заузима тек привидно утврђену позицију, али му филмска камера омогућава да се „креће“ кроз простор заједно са њом. Гледалац се „непрестано креће како се његово око поистовећује са камером“ (Panfoski 1978: 121).

Постоји извесна разлика између изведбе позоришног и филмског глумца, условљена управо техником. Наиме, позоришни глумац презентује уметничко дело публици самим собом, својом личношћу, а филмски глумац то чини преко апаратуре. Такође, филмски глумац не приказује своју творевину публици и тиме губи могућност

да своју творевину за време приказивања прилагоди публици. Глумац који глуми на позорници уноси се у улогу, а то је често ускраћено филмском глумцу јер његово остварење није јединствено, већ је састављено од многобројних појединачних остварења (Benjamin 1974: 110–112).

Важан, а по нашем мишљењу најважнији, корак у састављању филма јесте монтажа која представља „специфично средство за сажимање и драматизовање приче“ (Babac 2000: 97). Приликом монтирања редитељ лепи снимљене парчиће, кадрове, али притом „не деформише реалност, већ се користи њом ради стварања нове реалности, а најкарактеристичније и најважније у овом раду је то што закони простора и времена који су у стварности неизбежни и несавладиви, у филмском раду постају еластични и послушни“ (Pudovkin 1978: 160). Тако он може да повеже два временски удаљена догађаја или да у једном континуитету прикаже радњу у више различитих објеката и тако створи специфично филмско време и филмски простор.

Пажња гледалаца се налази у рукама редитеља. Он одлучује шта ће бити доступно нашем оку, у којој мери и на који начин ћемо стећи утисак о предметима и ликовима, у ком правцу ће се кретати ток радње и који ће њен аспект бити у првом плану. „При монтажи води се рачуна о смењивањима планова и ракуса, о континуитету радње – збивања, о кретању (где почиње и где се завршава покрет у кадру), о светлости (тоналитету кадра) о композицији (распореду предмета, светлих и тамних плоха у разним кадровима)“ (Petrić 1968: 113). Иако редитељ користи парчиће, кадрове, у нашој свести радња се не дели на тако мале целине, већ се водимо познатим етапама развоја драмске радње. „Сцене на које гледалац спонтано разлаже филм одговарају моментима заплета приче, а не кадровима, јер, ако и јесу дуже него кадрови, за узврат су краће од секвенце“ (Gavrić 1991: 33).

Напомињемо да је развој филмске уметности условљен технолошким напретком. Данас, када технологија напредује из године у годину суочавамо се са новинама у области филмске уметности. Осим филмова у две димензије (тзв. 2D) постоје филмови које посматрамо у три димензије (3D). Ови филмови користе компјутерску и дигиталну апаратуру захваљујући којој се постиже ефекат треће димензије. Гледаоци стављају специјалне 3D наочаре, које им омогућавају перцепцију филмског простора и јунака у све три димензије. Постоје 4D, 5D, 7D и 9D биоскопи у којима гледање филма прате и додатни стимуланси и активности. Гледање филмова у

овим биоскопима представља сензацију за сва четири чула због нарочито реалистичног доживљаја приче. Такозвани 4D биоскопи омогућавају гледање филма у три димензије уз повремено померање седишта, док 5D биоскопи поред ових карактеристика укључују и специјалне ефекте: снег, кишу, ветар и мехуриће. У интерактивном 7D биоскопу можете да користите и играчку пиштољ да пуцате у мету. Најмодернији 9D биоскопи користе посебне VR наочаре уз помоћ којих гледаоци одлазе у свет филма и тако прелазе границу између виртуелног и стварног света (<https://www.xd-cinema.com/the-difference-between-4d-5d-6d-7d-8d-9d-xd-cinema/>).

3.3 Филмска адаптација

Књижевност је са појавом нових медија стекла „непрегледне могућности, и изненадне перспективе, не само за баснословни трансфер и освајање нове читалачко – слушалачко – гледалачке публике, већ и за сопствени иманенти развој преиначења старих и појаве нових жанрова и метајезика“ (Стојановић 1998: 41). Још у доба немог филма јавила се жеља да се од романа или драме направи филм. Међутим, у поређењу са адаптацијама какве данас познајемо, адаптације тог периода су имале улогу само да произведу кинематографски анимиране кратке визуелне цитате из дела (Buchanan 2012: 21). Иако се рани период развоја филмске уметности „може означити као период вулгаризације и симплификације књижевног дела, у смислу претерано упрошћеног и буквалног преношења књижевног дела у филм, овај период је за однос филма и књижевности врло значајан по томе што су се два медија наша на заједничком путу прожимања писане и визуелне цивилизације на корист и једне и друге“ (Руђинчанин 1999: 134). Данас филмска адаптација књижевног дела, захваљујући пре свега техничком развоју, може да обухвати готово цело дело и прикаже га на филмском платну.

Борис Ејхенбаум је 1924. године објаснио однос између филма и књижевности закључивши да је авантуристички роман нека врста везе која се може успоставити између њих. Истакао је да је филм „преотео од књижевности жанр авантуристичког романа. (...) Чињеница је јасна: књижевност дословно пролази кроз кино-апарат. Ако су неки мислили да та веза неће бити дуга, да ће филм, довољно сазревиши, напустити своју уважену сапутницу, они су се, очигледно преварили“ (Ejhenbaum 1972: 138–146). Понављамо да под термином адаптација не подразумевамо само филмску адаптацију. Лич објашњава да тако ограничени приступ теорији адаптације не иде у прилог њеним

достигнућима и значају. Он истиче потребу за адаптацијама и кроз друге медије: оперу, балет, позориште, веб стране, јутјуб видео и слично (Leitch 2012: 90).

Разлике између књижевности и визуелних и аудитивних уметности условљавају извесне промене које се дешавају приликом адаптирања књижевног дела на филмско платно. Приликом тих измена, сценариста је у потпуности слободан, али је у обавези да један кодни систем прилагоди другом. Адаптирањем књижевног дела на филмско платно чине се извесне промене директно у самом тексту. То се најпре тиче средства изражавања заступљеног у књижевним делима. Дијалог у филму разликује се од оног у драми и у роману из неколико разлога. Најпре, он мора „да буде функционалан, да подстиче развој радње, да објашњава ситуацију и, изнад свега да разоткрива психологију и унутрашња хтења карактера. (...) У драми је дијалог већином стилизован, песнички, литерарно згуснут изнад говора у стварности, а у филму мора да буде једноставан, животно убедљив, реалистичан. У роману је дијалог често веома дугачак и представља интелектуална контемплирања писца, који своје мисли излаже кроз уста јунака; у филму дијалог мора да буде најчешће кратак, као што је случај у свакодневном животу, не сме да представља пишчево филозофирање, већ треба да буде природна реакција одређеног карактера, у датим околностима“ (Petrić 1968: 27). Петрић објашњава да је то последица чињенице да је дијалог само један од аспеката филмске слике и да филм не може да буде оптерећен дијалогом. „Филмски глумац не може да се служи речју и дијалогом као главним полазним тачкама своје интерпретације: ова долази као део што допуњује комплексну слику, која се нуди, ма какви да су саставни делови који је одређују, да не ремети свој визуелни карактер чак ни онда када звучни део има пресудни значај“ (Betetini 1976: 76). Звучно никада не сме да преузме примат над визуелним, већ да слику, која није статична као фотографија, прати звук као једна од компонената филмског израза.

Редитељ може да унесе промене у саму садржину књижевног дела које се адаптира. Колика је, заправо, његова слобода у променама које чини да би створио своје дело? Одговор не ово питање не постоји, јер „сваки нови сценарио се ради другачије од претходног“ (Drašković 2000: 119). Редитељ сме да промени ток радње, смести радњу у другачији контекст, споредном лику да главну улогу и слично. Има потпуну слободу да приликом адаптирања измени све оно што ће ићи у корист постизању уметничког ефекта каквом он нагиње. Невена Даковић истиче да је адаптација „слобода игре и трансформације, оно што писац (...) изазива у нама, а не

визуализација утемељена на претпоставкама о ауторским интенцијама и визијама“ (Daković 2014: 23).

Уколико редитељ одлучи да адаптира роман, суочиће се са изазовима које мора да превазиђе како би филм приказао радњу прозног дела. Процес читања се умногоме разликује од процеса гледања филма. Гаврић објашњава да током процеса читања романа ми спајамо успомене са идејама које нам сугеришу речи. Читалац ствара замишљен свет у коме је учесник, али је тај замишљен свет створио у себи, сам га је саградио. У филму су нам, пак, дати субјективни утисци. Камера је та која управља и води гледаоца и преноси на њега утиске који се нису родили у њему (Gavrić 1991: 48). Приликом адаптирања романа неопходно је текст скратити, ослободити га дескриптивних делова, ликове драмски обогатити и повезати их чврстом фабулом. Драмски текст треба ослободити јединства места и времена, које, као што смо показали, филм превазилази. Неопходно је дијалог прилагодити филмском извођењу и приказати сликом оно што се у тексту описује речима или неретко штурим дидаскалијама. Када говоримо о прозним делима, не смемо занемарити и краће прозне форме од романа, као што је на пример приповетка, чија је адаптација умногоме лакше остварива с обзиром на то да редитељ не мора да улаже много напора како би ограничио обим радње коју ће приказати. Што се тиче романа, као обимног прозног дела, редитељ треба да се определи које ће догађаје изоставити, које елементе радње жели да задржи, а које може да дода како би постигао жељени уметнички ефекат. Интенције редитеља се могу потпуно разликовати од пишчевих, па је тада неопходно извршити радикалније интервенције.

У контексту разматрања адаптације романа потребно је размотрити и приповедање на филму. Милан Гаврић истиче да од три начина приповедања, филм поседује само два и да приповедање у трећем лицу изостаје. Наиме, он сматра да „приповедање у трећем лицу мора претпоставити постојање скупа конвенција и интенција“ што представља свакако изазов за онога ко жели да адаптира одређени текст (Gavrić 1991: 46). Милан Бабац истиче три врсте филмске наратије: објективну, субјективну и комбиновану. Објективна наратија јесте врста излагања садржаја неког догађаја посредством невидљивог и свезнајућег приповедача; субјективна наратија преноси садржај догађаја посредством видљивог приповедача – лика у филмској причи: комбинована наратија јесте спој објективне и субјективне наратије. Бабац сматра да захваљујући дискретности наратије гледаоци имају утисак да сами бивају

невидљиви сведоци и непосредно присуствују збивањима. Захваљујући поистовећивању са јунацима, гледаоци стичу утисак да збивања посматрају очима ликова филма. Субјективна наратија се понекада појављује и као *наратор из off-a* који се не види на слици али коментарише ликове и догађаје (Babac 2000: 221). *Глас из off-a* јесте једна од техника којом се филм користи како би надокнадио одсуство приповедног гласа. „Звук у филму може да се региструје непосредно за време снимања (помоћу микрофона који виси на дугачкој шипци, која се зове »пецаљка«), али се филм може озвучити и накнадно, у тонској дворани где се делови (кадрови) филма пројцирају на екрану, а глумац пред микрофоном поново говори текст, који се уписује на тонску врпцу“ (Petrić 1968: 135). *Глас* или *наратор из off-a* је техника која нам „не омогућава да видимо приповедача или оног ко говори, па је упоредив са појмом угнеженог наратора који се крије у слојевима текста, али не долази до статуса видљивости. *Voice over* ближи је уоквирујућем наратору, тј. наратору кога у неким тренуцима – на почетку или крају излагања – јасно видимо у чину причања“ (Daković 2014: 27). Филм се понекад може послужити и техником сказа као једном од литерарних начина увођења интрадијагетичког приповедача. То се постиже тако што група јунака разговора, свако од њих приповеда своју причу тако што их најпре видимо и чујемо, а затим се слика преноси на догађаје о којима они говоре.

Поред тога, неопходно је да се приликом преласка са писане речи на визуелну слику обрати пажња на визуелизацију. У роману се може десити да многи описи буду изостављени или да долазе постепено, док нам филм приказује готову слику. Такође приликом читања и стварања менталне слике, дешава се да читалац сам мора да створи изглед ентеријера, екстеријера и самих ликова. На уштрб маште филм нам даје слику у оном облику у ком су је редитељ и сценариста осмислили. То умањује улогу маште, али на изванредан начин ослобађа гледаоца од улагања менталног напора у стварању слика, тако да се може препустити доживљајима. Филм нас наводи и „подстиче да у њему препознамо наративне намере“ (Gavrić 1991: 30). Кретање камере и позиција из које посматрамо филм умногоме подстиче „психолошки акт идентификације“ са јунаком (For 1978: 91). На изванредан начин може се закључити да је филм „у свести гледаоца укинуо осећање удаљености дела и уједно с тим и ону унутрашњу дистанцу, која је до сада обележавала суштину уметничког доживљаја“ (For 1978: 90).

Неретко се расправља о односу између писца дела и филмског ствараоца који је одлучио да адаптира дело тог писца. „Задатак с којим ће се срести сценариста и/или

редитељ није тај да се подражава роман него да филм, као роман (мада на различити начин) дође до извесне временске димензије, до трајања које осигурава, продубљује, дефинише у њеним могоструким перспективама психолошку аутентичност ликова о којима је реч; трајање које чува њихову слободу избора или им даје извешан привид слободе“ (Gavrić 1979: 70). Помало анегдотски Роберт Стам је објаснио однос између писца и филмског ствараоца говорећи да се они заправо возе истим чамцем али да обојица потајно желе да другог баце преко палубе“ (Stam 2005: 4).

Данас је адаптација постала својеврсна потреба да се дело оживи и сагледа из више перспектива. „Претакање књиге у слике, претакање књижевних мотива и митова, у визуелне филмске мотиве и митове, условно речено адаптација књиге, постали су основа савремене егзистенције и књиге и филма без које се савремена синтеза уметности написане и визуелне цивилизације више не може ни замислити“ (Руђинчанин 1999: 135). Желимо да истакнемо да ми на тај начин не умањујемо могућност писане речи да произведе менталне слике у уму читаоца. Такође честе неодређености, празна места, нагоне читаоце да их попуне посредством маште. Волфганг Изер истиче да у процесу читања ти ненаписани аспекти и неизговорени дијалози „увуку“ читаоца у радњу и наводе га да у потпуности конкретизује многе назнаке које су тек сугерисане. Када читаочева имагинација оживи „назнаке“ оне почињу да делују као написани део текста (Izer: <https://hiperboreja.blogspot.com/2011/03/proces-citanja-volfgang-izer.html>).

Неопходно да је укажемо на то да је сваки медиј самодовољан и да било која адаптација није ближе објашњење дела, нити његова пука екранизација већ је самодовољно и самосвојно дело новог аутора. Књижевност је имала велики утицај „на стварање и естетско уобличавање многих филмских жанрова тако да се данас може говорити о својеврсном жанровском богатству филмске уметности. (...) Али је и филм утицао на стварање неких књижевних родова као што је, рецимо, кратки роман“ (Руђинчанин 1999: 136).

4 Телевизија као медиј

Термин *телевизија* усвојен је на конгресу 1930. године у Паризу на коме су учествовали стручњаци из области експерименталног преноса слике на даљину. Појам *телевизија* настао је од две речи – грчке речи *tēle*, што значи „далеко“ и латинске речи *visio* што у преводу значи „видети“. Тако би у буквалном преводу „телевизија“ значила „видети на даљину“. Суштина телевизијског медија јесте пренос слике на даљину – из телевизијског студија у наше домове. Први успешан пренос слике на даљину десио се 1925. године, када је Џон Логи Берг успео да пренесе слику са поткровља у приземље куће. Од тада је развој телевизијског медија ишао узлазном путањом, мада га је Други светски рат прекинуо и омео у прогресивном развоју. До педесетих година, када започиње пораст продаје телевизора и њихове употребе у свакодневном породичном

животу, телевизија се гледала у баровима и гостионицама. „Телевизијски програм је тако најпре праћен у јавном а не приватном простору, што је уосталом и одговарало обичају насталом почетком прошлог века да се мање групе после посла скупљају на местима за забаву и разоноду“ (Ekstenazi 2013: 14). Данас гледање телевизијског програма пружа интимност која знатно утиче на перцепцију с обзиром на то да се телевизија све више прилагођава нашим потребама.

Као тековина двадесетог века, телевизија је током развоја стекла неслућене могућности своје примене. Прешла је дуг пут развоја од гломазне кутије са катодном цеви која је емитовала програм у црно-белој боји до танких и равних екрана који приказују слику високе резолуције. Развој и експанзија телевизијског медија јесу заправо последица технолошког напретка. Сада, у трећој деценији двадесет и првог века „телевизијски ствараоци могу потпуно самостално помоћу одговарајућих компјутерских програма, да производе цео телевизијски програм: од скицирања финансијске конструкције, преко писања сценарија до снимања и постпродукције, па чак и емитовања програма“ (Crnobrnja 2010: 235). Данас, када готово сваки дом поседује телевизор, телевизија добија важно место у свакодневном животу појединца. О важности телевизије у животу савременог човека сликовито говори запажање да она „почиње да се гледа кроз решетке дечијег креветића и наставља да се гледа све до дубоке старости човека“ (Babas 2004: 44). Оваква доступност телевизијског медија олакшава, између осталог, гледаност културних садржаја. Телевизија је, као масовни медиј, променила не само начин на који се човек информише, већ и начин на који се уметност конзумира. О промени које је донело доба нових медија писао је и Валтер Бењамин, а ми смо у претходном поглављу нарочито истакли доступност и изложбену вредност уметничких дела у времену техничке репродукције. Још један од теоретичара масовних медија, Маршал Маклуан, сматрао је да је телевизија најважнија од свих електронских медија. Својим ставом да је медиј као операцијска и практична чињеница заправо порука (Маклуан 1978: 51) истакао је да природа поруке зависи од самог медија. Умберто Еко сматра да се проучавање масовних комуникација поставља као јединствен предмет уколико се претпоставља да индустријализација комуникације мења не само услове пријема и емитовања поруке, већ и сам смисао поруке (Еко 1973: 435).

Телевизија је, као најмлађи електронски медиј, могла да искористи достигнућа претходних медија и од сваког преузме понешто. Као што се за све нове медије може

рећи да су „комплементарни традиционалним јер упркос неким разликама представљају проширење и обogaћење функција традиционалних медија“ (Ваћевић 1990: 27), тако су телевизији биле на располагању, поред традиционалних, и старије електронске уметности. Њој је „осим позоришних, био на располагању читав арсенал радијских и филмских достигнућа на плану стваралачких и изражајних могућности. Телевизија је од радија наследила језик електронске природе, фреквенције и електромагнетне кодове, брзину, оперативност, директни пренос, програмске шеме, емисије... Од филма понајпре кинестетички феномен покретних слика, језик монтаже, кадрове, углове снимања, продукциону праксу“ (Никодијевић 2012: 266-267). Без обзира на то што се телевизија могла угледати на радио и филм као медије, она је, како истиче Обри Сингер, „најбоља када не покушава да опонаша друге медије, када не посеже за нечим што је изван њеног домаћаја. Телевизија је најбоља у сировом директном комуницирању између људи који имају шта да кажу“ (Singer 1978: 94).

Телевизија је у току дугог и прогресивног развоја ширила своје могућности и функције. Она је заправо вишезначни медиј са вишеструким функцијама. Драган Никодијевић истиче информативну, едукативну, уметничку, забавну и пропагандну функцију телевизијског медија (Никодијевић 2012: 270–273). Телевизија нуди прозор у светска дешавања, забавни и едукативни садржај, простор за приказивање уметничких дела, али не треба занемарити ни могућност рекламирања. Поред интернета, телевизија је један од основних медија за информисање и тај аспект телевизије је јако важан за разумевање њеног значаја. Масовност посете једном програму показује заправо колики она утицај може имати у сфери информисања о актуелним дешавањима и комуникације са светом.

Као што видимо, уметничка функција је само један аспект телевизијског медија. Предмет нашег интересовања јесте телевизија као медиј за пренос уметничких творевина као што су: филм, ТВ драма и играна серија. Теодор Адорно истиче да телевизија има више аспеката – друштвени, технички и уметнички аспект и сматра да се ови аспекти телевизије не могу посматрати изоловано и да они у великој мери зависе један од другог (Adorno 1978: 24). Ово би могло да показује да се на телевизији приказује садржај који је условљен свим овим аспектима. Бабац истиче да „телевизија није животна стварност“ (Babac 2004: 50) али верујемо да се уређивачка политика и одабир садржаја углавном усмеравају према друштвеним захтевима и уметничким апетитима. Телевизија јесте медиј масовних комуникација и као таква подређена је

захтевима масовне публике. Због тога је и њен садржај увек „у неком односу са социјалном реалношћу“ (Ваћевић 1990: 26).

Чињеница да данас скоро сваки дом има телевизор омогућава приближавање уметничких дела сваком гледаоцу. „Телевизија омогућује најмасовнију, такозвану глобалну перцепцију коју човечанство може истовремено да доживи“ (Бабац 2004: 48). Слободно можемо рећи да је телевизија заправо најзаступљенији „вид сусретања публике са уметничким делима и уопште њено учешће у ономе што називамо културним животом једне средине, остварује се захваљујући посредовању телевизијског медија“ (Никодијевић 2012: 271). Из чињенице да телевизија „нуди стваралачки чин“, може се закључити да се заправо „путем телевизијског медија остварују дела“ (Љубојев 1996: 151). У томе јесте значај и вредност телевизије када о њој говоримо у контексту уметности и уметничких дела.

Неретко се дешава да се одређени драмски текст или прозни текстови попут романа и приповетке адаптирају и прикажу на телевизијском екрану као ТВ филм, драма или серија. Милан Бабац сматра да снага телевизијског медија „извире из начина на који овај премошћује ограничавајуће карактеристике претходних медија“ (Бабац 2004: 46). То се пре свега односи на доступност телевизијског медија. Телевизија нам нуди аудио-визелну слику доступну само једним притиском на дугме. Њена блискост и интимост имају своје предности. „Експресивна порука више је лична и стално нам нешто говори о експресивности онога који нам преноси поруку, о томе како се осећа и како емоционално реагује“ (Бабац 2004: 46). Данас је доступност телевизијског садржаја неограничена јер провајдери нуде могућност враћања програма уназад до седам дана. На овај начин гледаоци могу да прате програм када им одговара што, између осталог, појачава осећај удобности и задовољства гледања. Ако посматрамо било које уметничко дело, филм, тв драму или серију, седећи у удобности нашег стана осећамо да глумци говоре нама, да се обраћају само нама и да смо привилеговани што имамо прилику да у условима који нама одговарају посматрамо одређену радњу. „Гледаоцу се увек, или скоро увек, у крупном плану приказује оно од чега се очекује одговор“ (Бабац 2004: 48).

Процеси читања и гледања се, као што смо већ неколико пута у претходним поглављима истицали, умногоме разликује. Бабац истиче да је разумевање телевизије једноставније него тумачење кодова читања и писања, јер се користи кодним

знаковима познатим онима који не умеју да читају и пишу (Babac 2004: 47). Истиче да се под утицајем књижевност врши анализа телевизијског дела и истиче три нивоа анализе: денотативни, конотативни и идеолошки ниво анализе. Под денотативном анализом телевизијског дела подразумева се опис свега што се види или чује – детаљан опис ствари, људи, одеће, говора, музике, амбијента и слично. Конотативна анализа је отворена за тумачење смисла, тако да су слика или текст отворени за више начина читања, који могу бити и опречни. Идеолошка анализа телевизијског дела служи за одређивање вредности и уверења који се сматрају потребним и корисним за јавност (Babac 2004: 47).

4.1 Телевизијски филм

Прва асоцијација на гледање филма јесте биоскоп, одакле је и започела експанзија филмске уметности. На почетку развоја филмске уметности биоскопе су замењивале кафане, у које су се људи окупљали у намери да погледају филм. Данас биоскоп представља салу са великим платном на коме се приказује филм и пружа својеврстан ужитак и доживљај. Међутим, захваљујући развоју телевизије и експанзији њених визуелних и аудитивних могућности, имамо прилику да филм гледамо у удобности дома. Ово искуство гледања разликује се од посете биоскопу, коју карактеришу велика замрачена сала са пуно седишта и велики екран. Потребно је зато указати на сличности и разлике између гледања биоскопског и телевизијског филма.

Говорећи о сличностима између ова два медија морамо најпре истаћи да су и филм и телевизија заправо условљени техничком апаратуром која омогућава аудитивно-визуелну перцепцију. За разлику од књиге или штампаних новина, они пружају информације које стимулишу људско око да перцепира покретне слике праћене звуком. „Филмска и телевизијска камера израђене су по моделу људских чула – вида и слуха, као експанзије људских чула опажања“ (Babac 2000: 29). Када поредимо ова два медија, поменута сличност остаје доминантна. Разлике између филмског и телевизијског медија, које су некада биле истицане у први план, данас заиста великим делом губе на значају захваљујући технолошком напретку телевизије, али неке разлике су ипак остале и оне у највећој мери утичу на перцепцију. Неретко се дешава да се филм после годину дана од биоскопске премијере приказује и на телевизији, али и тада постоји разлика у доживљају филма. Заправо једна од кључних разлика јесте специфичност структуре телевизијске слике, која одређује „њену

перцепцију и доживљајност. Наспрам 'згуснуте' и 'топле' структуре филмске слике, тачкаста, 'хладна' и несавршена структура електронске слике подстиче на другачију, активну перцепцију допуњавања. Јасно је да таква структура електронске слике подразумева и један другачији језик у енкодирању садржаја и комуникацији са гледаоцима“ (Никодијевић 2012: 267).

Разлика између доживљаја биоскопског и телевизијског филма јесу и услови у којима се гледају. Посетом биоскопу губи се интимност коју нам нуди дом у коме можемо да пратимо филм на телевизији. „Телевизија је интимнији, личнији и 'обичнији' медијум од филма“ (Вавас 2004: 45). Телевизијска технологија „се разликује од филма – тиме што она, слично радију, потрошачу доноси производ у кућу“ (Adorno 1978: 26). Без обзира не то што је гледање филма на телевизији 'удобнији', јефтинији, прилагодљивији начин гледања, он има и одређене мане. Не морамо да одлазимо у биоскоп, купујемо улазницу и делимо простор са другим људима, али смо током гледања филма у биоскопу много усредсређенији на екран и филм. Антички филозоф Платон је, не слутећи, антиципирао настанак биоскопа и његове механизме у свом капиталном делу *Држава*, направљеног у форми дијалога између Сократа и Глаукона. У седмој глави Сократ прича мит о пећини у коме се описују људи који су од рођења оковани око врата и бедара тако да се не могу померити са утврђеног места и могу да гледају само у камену плочу испред себе:

„Замисли да људи живе у некој подземној пећини, и да се дуж целе пећине провлачи један широк отвор који води горе, према светлости. У тој пећини живе они од детињства и имају окове око бедара и вратова тако да се не могу маћи с места, а гледају само напред, јер због окова не могу окретати главе. Светлост им, међутим, долази од ватре која гори изнад њих и далеко иза њихових леђа. (...) Замисли уз то још да поред тог зида људи преносе разне справе, и то кипове људи и других животиња од камена и дрвета, као и све могуће творевине људске уметности, али тако да оне изнад зида штрче, и при том, као што обично бива, поједини од њих у пролазу разговарају а други ни речи не говоре“ (Platon 2017: 168).

У овом опису видимо биоскоп и гледаоце који су на изванредан начин „приковани“ за своје столице и тако заузимају утврђено место, а сва пажња усмерена је ка каменој плочи, односно филмском платну. Бабац истиче неколико предности тако утврђеног положаја гледалаца и мрака у коме се налазе приликом гледања. Објашњава да у мраку гледалац мање контролоше спољне манифестације својих осећања. На то утиче и чињеница да није сам у сали, већ да поред њега седе и други људи који такође осећају ефекат ослобађања емоција. Попут људи у Платоновом миту о пећини,

гледаоци, као заједница окупљена због заједничких интересовања за догађаје приказане на екрану, утичу један на другог и тако се ослобађају ограничења испољавања реакција. Психолози су, радећи анализе перцепције филма у биоскопској сали закључили да пунија дворана утиче на јачу концентрацију гледалаца и држање пажење приликом емитовања филма (Babac 2004: 91).

Једна од разлика, која се са напретком технологије превазилази, јесте величина екрана. „Уз повећања телевизијског екрана и увођења стереофоније, некада велике предности у квалитету филмске у односу на телевизијску слику готово ишчезавају“ (Никодијевић 2012: 263). Заиста постоји разлика у величини екрана тако да нам се чини да су ликови на екрану заправо умногоме мањи. „Али такве несразмјере су својствене свим производима културне индустрије и подсјећају на обману удвострученог живота“ (Adorno 1978: 26). Ми као гледаоци прихватамо однос величина које нам нуди телевизијски екран, који је у двадесет и првом веку довољно велик да можемо неометано да увиђамо све детаље филмског простора и изгледа ликова. У односу на филмски медиј, који користи више различитих планова снимања, телевизија се због мањих димензија екрана најчешће користи крупним планом. Ова специфичност телевизијског медија има своје предности. „Пошто се слика најчешће посматра на ТВ екрану малих димензија и на растојању од свега два-три метра, понашање људи и глума гледаоцима делују интимније него на филму и позоришту“ (Babac 2000: 77).

Још увек се међу теоретичарима води полемика о сличностима и разликама између биоскопског и телевизијског филма. Никодијевић истиче да је став теоретичара филма да гледање филма на телевизијском пријемнику није исто што и његова биоскопска пројекција. Сматрају да је приказивање филма на телевизији заправо информација, а не прави доживљај приче (Никодијевић 2012: 267). Када се филм интенционо снима за приказивање на телевизији, а не у биоскопу, поставља се питање да ли заправо постоје разлике у писању сценарија. Витезовић истиче да методологија „рада писца филмског и телевизијског сценарија није сасвим подударана, али нема ни битних разлика. И филмски и телевизијски сценариста су драмски аутори. Међутим, ми то признајемо само телевизијском писцу“ (Vitezović 2000: 56).

4.2 Телевизијска драма

Телевизијска драма је посебна врста телевизијског програма, која, као и свака уметничка форма, има своје специфичности. Када се расправља о телевизијској драми, обично се као проблем види њена повезаност са драмом и филмом, односно блискост са позоришном и филмском изведбом. На извештајан начин она се налази између ове две уметности, тако да се повремено оријентише ка позоришној, а повремено ка филмској уметности „подразумевајући при томе да је казалишно примарно, филмско другостепено, а једно и друго да је »телевизијско« (Vrabec, Težak 1977: 145). Важно је да истакнемо да без обзира на то што се ТВ драма налази на међи позоришне и филмске уметности, она је посебна уметничка форма. Тако ТВ драма није ни снимљено позориште, нити краћи филм. Како бисмо боље истакли однос телевизијске драме према сценском и филмском извођењу и тиме објаснили њене специфичности, почећемо од њеног развоја, јер су и прве телевизијске драме наговестиле „нов развој драмски, који се препречио на путу развоја театра више него што је отворио перспективу природног и спонтаног развоја“ (Stojanović 2000: 167).

Прогресивни развој ТВ драме био је условљен, наравно, техничким напретком. Милан Бабац издваја три фазе развоја телевизијске драме. Прва фаза траје у периоду између 1958. и 1962. године. Овај период карактеришу адаптације класичних драмских дела, које су просторно ограничене баш као и позоришна представа. Дrame је било могуће снимати само у ТВ студијама па су зато умногоме личиле на „снимљено позориште“ из периода немог филма. Примитивност ликовног изгледа ТВ драма овог периода последица је заправо несавршености ТВ камере (Babac 2004: 66). Стојановић истиче да су сценарија за ТВ драме овог првобитног периода била инспирисана позоришном драматургијом, али да су већ прве ТВ драме наговестила нов развој драмског (Stojanović 2000: 167).

Бабац објашњава да је друга фаза развоја обележена појавом магнетоскопа и видео траке за снимање и накнадну монтажу. Тако се ТВ драма ослободила просторног ограничења које је наметао ТВ студио. Све више се приближавала филму јер се користила и филмским техникама као што је, на пример, рез. Трећа фаза развоја ТВ драме обележена је појавом лако мобилне ТВ камере (Babac 2004: 67–68).

Посебност телевизијској драми, у односу на остале уметничке форме, даје техничка апаратура и због тога она много „боље види него позориште“ (Stojanović

2000: 167). Захваљујући техничким могућностима камере пружа се детаљнији поглед на одређене предмете или делове људског лица. Заправо можемо рећи да техника даје велику предност ТВ драми у односу на театар. Када је реч о адаптацији текстова за телевизијску драму, односно писању сценарија, смернице су етапе драмске радње. Због тога је можда најлакше адаптирати драмско дело и прилагодити га захтевима новог, телевизијског медија. Радња је ограничена временом, јер ТВ драма има своју дужину па је потребно избацити извесне делове драмског текста. Што се тиче језика, он често остаје исти као у драми, али се дешава да се одређене реплике промене. За разлику од првих ТВ драма, ТВ драме новог доба нису просторно ограничене, тако да се ослобађају јединства места, које позоришна изведба не може да премости.

У односу на позоришну уметност, ТВ драма се разликује најпре по употреби специфичне апаратуре, телевизијске камере. Тако се глумац у ТВ драми сусреће са камером, баш као и филмски. Приликом гледања позоришне представе, гледалац заузима утврђено место, а гледаоцу телевизијске драме је омогућено да промени место гледања. Телевизијска апаратура захтева, у односу на позоришно извођење, много реалистичније приказивање на екрану „јер је телевизија медиј који преноси чулне слике – копије разноврсне реалности. Зато се тв-драма мање служи симболизацијом којој се казалиште радо приклања, нарочито у сценографији“ (Vrabec, Težak 1977: 148). У контексту разматрања драмског и филмског сценарија и сценарија за ТВ драму увиђамо извесне разлике и сличности. Постоји уверење да „између текста тв-драме и текста позоришне драме, који за већину стручњака представља умјетнину по себи, скоро да нема разлике, док знатне разлике постоје између текста тв-драме и сценарија, за који – као што смо истакли – већина тврди да није умјетнина по себи. Чињеница је да се уз наслов играног филма наводи име редитеља, а уз наслов тв-драме име аутора текста“ (Vrabec, Težak 1977: 57).

Дела која се адаптирају за ТВ драму су неретко драмски текстови, што умногоме олакшава писање сценарија. „Књижевна дјела немају своје стандардне дужине, филмска и телевизијска дјела их имају“ (Vrabec, Težak 1977: 142). Због тога је било који текст који се адаптира као ТВ драма неопходно прилагодити њеним временским ограничењима. Сценарио ТВ драме подељен је на сцене које излажу и тумаче текст, карактере и њихове међусобне односе. У сценарију телевизијске драме, баш као и у драми, доминира дијалог кога прате описи и објашњења који се из дијалога не могу видети. Сценарио за ТВ драму се допуњује сценографијом, спољашњим

изгледом ликова, кретањем и положајем глумаца, интонацијом дијалога, планом камере, и тиме на кога је усмерена, музиком и слично. Мирослав Врабец и Стјепко Тежак сматрају да, за разлику од сценарија за филм који може имати више од једног аутора, сценарио ТВ драме пише само један аутор (Vrabec, Težak 1977: 57).

4.3 Телевизијска серија

Телевизијска серија је широк појам за сва уметничка остварења, која приказују радњу у више засебних епизода. Представља једну од најомиљенијих и најпопуларнијих телевизијских форми. Како је телевизија „дугорочно и до у детаље радно и репертоарски програмирана, а на екрану живи у временским јединицама – седмицама као програмским шемама“ серија одговара „природи телевизијске организације“ (Vrabec, Težak 1977: 144). Неретко се дешава да серија после прве сезоне, добије и своје наставке и захваљујући таквом простору за ширење света приче она има своје предности у приказивњу егзистената и саме радње. Структуре телевизијских серија се међусобно разликују али ипак постоје нека основна правила, нека врста канонских норми које свака серија мора да испуни како би омогућила несметани континуитет гледања. Свака епизода једне серије мора имати исту дужину; сценографија као и ентеријер посебног типа (нпр. уколико породица живи у стану који изгледа на један начин, он се не сме драстично мењати током емитовања серије) мора остати непромењена; ово важи и за ликове чији се физички изглед не сме драстично мењати. Екстенази истиче да се услед редовног емитовања серије и њене структуре јунаци не смеју драстично мењати већ морају остати „стабилни“ и „утемељени“ (Ekstenazi 2013: 121). Јунаци не смеју променити свој физички изглед (без објашњења), начин на који говоре, као и своје основне карактерне црте са којима су се гледаоци већ упознали.

Веома је важно поштовати и одређени ритам емитовања. „Ритам емитовања ТВ серије условљен је троврсним приликама: током епизоде ('рекламни блокови'), између епизода (дневно или недељно приказивање) и сезонско (летња пауза, годишња пауза), који даље обликују наратив“ (Ekstenazi 2013: 164). Пре приказивања сваке нове епизоде врши се кратка ретроспектива најважнијих догађаја из претходне епизоде како би се омогућио осећај континуитета у гледању. Ово је нарочито важно уколико се серије гледају на недељном нивоу, али ништа мање није обавезно за гледање серије чије се епизоде емитују сваког дана. Захваљујући малим подсећањима ствара се

јединственост у праћењу догађаја и гледаоцу је омогућено да повезује догађаје из претходних епизода са овом коју сада гледа. Данас је традиционална телевизија превазиђена због постојања апликација, платформи и сајтова који пружају могућност повезаног гледања епизода серија. Термин *бинцовање* подразумева неумерено и повезано гледање телевизијских серија. Данило Лучић претпоставља да „је најважнији подстрекач бинцовања осећање да смо много дубље увучени у саму причу и да наратив оставља јачи ефекат на нас. Гледање епизода уланчаних истим заплетом, много је интензивније када се оне гледају узастопно, без прекида, у једном напону фокуса и емоција“ (Лучић 2020: 275).

Када бисмо покушали да одредимо структуру ТВ серије срели бисмо се са различитим типовима серија, што би захтевало одређену класификацију. У ту сврху Александра Миловановић је издвојила пет типова ТВ серија. Први тип јесу самосталне епизоде. Наратив ових епизода се затвара и циклично понавља, тако да догађаји нису међузависни, али све епизоде имају исту поставку – исте ликове, заплет, исти је жанр. Другом прототипу припадају серије чије су епизоде заокружене, али имају исти циљ. Трећи прототип подразумева преклапање епизода и наративни лук који сакупља информације у дугом временском периоду. Четврти прототип серија се карактерише пресликавањем епизода: умножавањем и варијацијом истих или сличних прича у једном или више медија тако да настаје палимпсест ефекат. Последњи, пети прототип, јесу серије са отвореном наративном структуром, коју карактеришу комплексни заплети, трансмедијално ширење и систем лавиринта (Milovanović 2019: 66–69).

Жан-Пјер Екстенази покушава да објасни класификацију серија из две перспективе делећи их на 'непокретне' или нодалне и 'покретне' или еволутивне. Као пример нодалних серија наводи познату серију *Пријатељи* у чијој се радњи не одвијају промене значајног типа, док серија *Симпсонови* приказује политичке промене у држави (Ekstenazi 2013: 77). Екстенази закључује, ипак, да је подела на непокретне и еволутивне серије неодржива. „Као и када је реч о подели на књижевне жанрове, често долази до преклапања различитих категорија. Могло би се рећи да свака серија поседује бар један непокретни и еволутивни елемент“ (Ekstenazi 2013: 95).

С обзиром на то да ТВ серија временски траје дуже од филма или ТВ драме, она се издваја као посебан уметнички телевизијски жанр. Велики временски распон омогућава ширење наративног лука – „низа наративних елемената који се преносе,

настављају и везују из епизоде у епизоду“ (Ekstenazi 2013: 156). Приликом адаптирања неког књижевног дела, за разлику од филма, серија може да детаљније прикаже радњу. ТВ серија нуди и могућност повезивања више дела једног писца. Ово није случај само са серијом, јер се то дешава и са неким филмским остварењима, али ТВ серија нуди више простора за такву врсту трансмедијалног читања. ТВ серија омогућава и дуже праћење развоја јунака и отвара могућност за њихово дубље, детаљније представљање. „Располажући с бројним наставцима, тј. дугим временом, тв-серија може сликовно вјерно приказати главни ток и споредне токове радње и развити главне, али и споредне ликове“ (Vrabec, Težak 1977: 144). Подела на главне и споредне јунаке је могућа, али она омогућава да се и „споредним јунацима који се често појављују даје прилика да постану подједнако значајни као и главни ликови“ (Ekstenazi 2013: 125). Велики временски распон и могућност сталног ширења наративног лука, што кроз епизоде, што кроз наставке, ствара и извесну дозу напетости и неизвесности код гледалаца за судбину јунака.

Неретко се дешава да се одређени књижевни текст адаптира тако да од њега настане ТВ серија. Приликом адаптирања дужих прозних врста као што је роман, ТВ серија омогућава да се обради већи део радње приказане у делу. То такође не значи да сценариста не може да избаци или дода неке делове. Слобода у адаптирању важи и за телевизијску серију. Што се тиче краћих прозних врста или драмске књижевности неретко се додају одређени делови радње, или се споредне епизоде разрађују тако да серија пружи шири, детаљнији и обухватнији увид у радњу одређеног књижевног дела, овог пута обogaћену и прецизнију. Телевизијска серија се може користити познатим филмским наративним техникама, као што су *наратор из off-a* и *voice over*. Присуство приповедача усмерава гледаочеву пажњу и појачава емоционални утисак.

5 Књижевни рад Бранислава Нушића

Бранислав Нушић је рођен 8/20. октобра 1864. године у Београду у трговачкој породици као Алкибијад Нуша. Када се расправља о значају овог писца, који је живео и стварао у периоду с краја 19. и почетка 20. века, најчешће се у први план истиче

његов комедиографски рад и указује на то да је Нушићев таленат за писање комедија остао непревазиђен тако да његове комедије представљају књижевну заоставштину од непроцењиве вредности. До данас „нико га још није успео надмашити не само када је концизност израза у питању већ и када је реч о савршеном 'уклапању' дијалога, економичних и до крајности супстанцијелно говорно обликованих, што и чини да ниједног тренутка не делују као пука реконструкција живота“ (Јовановић 2014: 59). Међутим, Нушићев значај се не ограничава на поље комедије. Српски мајстор смеха је своју списатељску каријеру започео још у младалачким гимназијским данима пишући песме и приповетке и провео је готово пет деценија пишући прозна дела подједнако естетски вредна и значајна за српску књижевност као и његове комедије. Писао је, поред романа и приповедака, мемоарску и путописну прозу. Такође, Нушићев драмски опус чине жанровски разноврсна дела – драме у једном чину, комедије, мали комади, грађанске мелодраме и родољубиво-историјске драме – што указује да је Нушић, можда и несвесно, тежио „да обухвати цео драмски спектар, да не буде само комедиограф или драмски писац неког одређеног жанра – него писац који покрива цео репертоар позоришта, и тако у потпуности сраста с бићем театра“ (Љуштановић 2013: 16).

Своје прве песме објавио је 1880. године у листу „Голуб“. У складу са тадашњим књижевним тенденцијама трудио се да песме „пре свега буду поучне, с обавезним моралним наравоученијем на крају, које редовно позива на будно око *вишњег* с неба“ (Lešić 1989: 18). Нушић је наставио да објављује песме у часопису „Српче“ (1882), чији је био оснивач и сууредник, и почео је са објављивањем приповедака „у којима повремено избија извјесна реалистичка опсервација исказана на хумористички начин (духовити опис или добро уочени смијешни детаљ), да би се у приповетки *Фрак* (објављена 1882. у забавнику »Нада«, некој врсти алманаха-календара, који покренуло уредништво »Српчета«, са Нушићем као чланом редакције) након шалјиве игре *Руђа брада*, поново испољио његов смисао за комичну ситуацију и извјесни позоришни ефекат“ (Lešić 1989: 19). Нушићев живот, а уједно и његов књижевни рад, обележили су бурни историјски догађаји. У дечачким данима, Нуша је преживео српско-турске ратове који су се десили 70-их година XIX века. За време Првог светског рата заједно са осталим становништвом прешао је Албанију. Као својеврсна документаристичко-мемоарска проза настала је његова књига *Деветстопетнаеста* којој је придодао и поднаслов *Трагедија једног народа*. Нушић је

пишући роман приповедање махом засновао на сећањима и проживљеним догађајима после преласка Албаније.

После учешћа у српско-бугарском рату своја осећања и сведочења преточио је у збирку приповедака под називом *Приповетке једног каплара*. Прво издање изашло је 1886. године и у њему је било девет приповедака: *Братова кошуљица*, *Под шатром*, *Први плотун*, *Пусто огњиште*, *На невијалишту*, *На разбојишту*, *Дуња*, *Мој ђак*, *На одсутву*. Друго издање из 1895. године проширио је додавши првом још дванаест приповедака. Тачније, у питању је једанаест нових прича, јер је *Братову кошуљицу*, приповетку из првог издања, разложио на две *Позив* и *Опроштај*. У другом издању нашле су се приповетке: *Позив*, *Опроштај*, *Птичице божје*, *Капетан Милић*, *Трубач*, *Бела застава*, *Свети Арханђел Михајло*, *Ко је то?*, *Петар Дабић*, *Шињел*, *Број 23*, *Спровод*. Збирка *Приповетке једног каплара* представља жанровски неуједначене приче. Како Лешић истиче и Нушић је тврдио да *Приповетке једног каплара* нису ни у ком сличају приповетке. Назива их „покладним“, „расутим“ листићима из којих је могло изаћи нешто шире замишљено. Нушић је заправо намеравао да од ових записа напише роман (Lešić 1989: 38). Он се у причама усредредио на опис рата између два братска народа сукобљена због политичких претензија владара. „Нушића у *Приповеткама једног каплара* интересује, прије свега, наличје рата: смрт, страдања, трауме, психичке девијације, али и његова хуманија страна: алтруизам, саосјећање, гестови пажње и људскости, а не војничке побједе и порази, херојства и подвизи“ (Максимовић 1995: 26).

Противљење друштвеној неправди испољио је у песми „Погреб два раба“ која је објављена 1887. године у часопису „Нови београдски дневник“. Песма је организована принципом контраста. Нушић је приказао две сахране – „једне бабе“ и јунака бугарско–српског рата. Оправдано огорчен што је „баба“, само због тога што је била мајка пуковника Драгутина Франасовића, имала веће почести током сахране од мајора Катанића који се храбро борио за слободу своје земље, Нушић је прокоментарисао и стање у тадашњој Србији и неправду учињену мајору Катанићу приказао као деградацију правих вредности у земљи. Нушићеви стихови увредили су краља Милана који је присуствовао сахрани мајке пуковника Фрасановића.

Српска децо, *што мислити знате*,
Из овога поуку имате,
У Србији прилике су такве,

Бабе славе, презиру јунаке.

Зато и ви не муч'те се џабе;
Српска децо, постаните бабе! (Нушић 2013а: 27)

Бранислав Нушић је због писања ове сатиричне песме био осуђен на две године затвора. Године 1887. је настала и прва верзија комедије *Сумњиво лице*. Време проведено у затвору Нушић је искористио онако како је најбоље знао – пишући. На робији је написао хумористичко-сатиричне козерије *Листиће* (1888) који се могу посматрати и као „програмска књига младог писца“ (Љуштановић 2013: 8).

На робији је написао и комедију *Протекција*, која је објављена 1888. године. По изласку из затвора, његов сатирични набој и снага почели су да јењавају. Његова сатира слаби „јер Нушић у суштини није политички борац, онај који ће за своја уверења истрајати у борби и жртвовати се“ (Глигорић 1964: 9). Сатири ће се поново вратити пред крај живота. Ово не значи да је период његовог стварања између два сатирична раздобља био безначајан у естетском смислу. „Међувреме које дели младалачку сатиру од сатире написане у последњим старачким годинама, биће, иначе, веома плодно по броју позоришних комада и осталих Нушићевих књига“ (Ђоковић 2012: 33). Нушић није изгубио ведри дух и таленат за писање хумористичких дела. Љуштановић с правом истиче да је Нушић стварајући у периоду између два века „клацкајући се између прошлости и будућности, ипак, најчешће бирао оно што припада и прошлости и будућности, оно што је општељудско – смех“ (Љуштановић 2013: 24).

Године 1890. Нушић је добио службу у Приштини где је био конзул. Његов рад конзула није занемарљив, а боравак у Приштини био је подстицај за писање књиге *Косово* издате 1902. године. У Приштини је основао и отворио српску књижару. Потом је отишао у Македонију и у Битољу је радио као писар у Српском конзулату. Своје утиске о Охридском језеру преточио је у књигу *Крај обала Охридског језера*, која је објављена 1894. године. По повратку у Приштину, Нушић се захваљујући својим дипломатским вештинама пуне три године залагао за српски народ. Као конзул боравио је и у Солуну. Све време Нушић активно ствара, сакупљајући доживљаје и упознајући људе различитих менталитета. Године 1894. написао је комедију *Прва парница*. Збирку приповедака *Рамазанске вечери*, написао је током боравка у Сerezу. Прво издање из 1898. године садржало је девет приповедака: *Први јашмак*, *Севдах*,

Хатицин гријех, Р'з, Хаџи-Јакуб бербер, Сали Пич, Мејрем-ханумин берђузар, Царије, Бедеља, Душмани и уводна *Посвета Јову Илићу*. Друго издање из 1922. има још две приповетке: *Талаки-селасе* и *Лале*. Подстицај за писање ових приповедака, а потом и њихово објављивање као збирке, било је сећање на дане проведене у кући Јована Илића и дружење са његовим синовима. *Рамазанске вечери* „су својеврсно ходочашће давним данима младости“ (Lešić 1989: 95), носталгија и враћање оријентално-сентименталној поезији Јована Илића, чији су стил и језик били водич и за састављање овог прозног дела.

Ђоковић истиче да су Нушића у гимназијским данима заокупљале три мисли: „позориште, друштвена активност и књижевност. Те три области ће га пратити кроз живот. Али оне никада неће бити некакава три правца која се само додирују; биће то три интересовања која се стално преплићу“ (Ђоковић 2012: 19). У животу и стваралаштву Бранислава Нушића пресудну улогу имали су позориште и позоришна уметност. Театар га је обликовао тако да је Нушић „и живот доживљавао као позориште“ (Глигорић 1964: 16). Његова љубав према позоришту почела је још у његовим младалачким данима у Смедереву где је гледао комаде у извођењу путујуће дружине Михајла Димића. Кулунџић закључује да је Нушић још као дете на позориште гледао „занатски, стручно“ (Кулунџић 1964: 6). Основао је ђачко позориште у коме се опробао као глумац. Посебан однос према драмском стваралаштву условио је и начин писања овог плодног писца, јер када је Нушић „стварао драмско дело, поготово комедију, имао је пред собом сцену и публику, сцену са даровима и својствима позоришних уметника глумаца, и публику, слојевиту, коју је желео сву да задовољи, и као писац и као уметник глуме, па јој је даривао и слојевит хумор, онај смех који својим основним особинама разведрава живот“ (Глигорић 1964: 16). Важан моменат у Нушићевом животу била је 1900. година, када је постављен за управника Народног позоришта у Београду. Као управник позоришта написао је велики број комада. Исте године објавио је комедију *Обичан човек*. Нушић се позоришним радом активно бавио током читавог живота. Био је управник Народног позоришта у Београду до 1902. године, а затим у периоду од 1904. до 1905. године управник Српског народног позоришта у Новом Саду. Нушић је 1913. основао Народно позориште у Скопљу чији је управник био до 1915. године. У периоду од 1925. до 1928. био је управник Народног позоришта у Сарајеву.

Његов драмски опус ширио се од комедије ка осталим драмским формама. Нушић је писао грађанске драме и сматра се утемељивачем грађанске драме у Србији. Посебан део његовог драмског рада чини родољубиво драмски историјски циклус. У првој половини XX века настале су његове националне историјске мелодраме, књижевна врста која се усталила још у XIX веку. Пишући ове драме, он је „знатно допринео обнови историјске драме у српској књижевности“ јер „када је обрађивао теме из српске прошлости, Нушић је показао темељно познавање драмских законитости и завидно осећање сценских могућности“ (Јовановић 2014:57). Пишући мелодраме са историјском тематиком Нушић „напушта један број романтичарских мотива, карактеристичних за ову врсту драме, али садржава снажан патриотски мелодрамски патос, спретним вођењем драмске радње градира га и појачава“ (Љуштановић 2013: 19). Године 1899. написао је драме *Тако је морало бити* и *Љиљан и Оморика*. Наредне године приказана је драма *Кнез Иво од Семберије*, а 1901. родољубива драма *Растко Немањић*. Исте 1901, године, Нушић је написао и грађански драму *Пучина*. Објавио је још неколико драма *Јесења киша* (1907), *Књига друга* (1927), *Жена без срца* (1931), *Наход* (1923), *Кнегиња од Трибала* (1919), *Томаида* (1923), *Данак у крви* (1907), *Хаџи Лоја* (1908). Инспирисан страдањима српског народа током Првог светског рада, после своје *Деветстопетнаесте*, настале су и драме *Велика недеља* (1925) и *Туђинче*. „Као и у *Деветстопетнаестој*, Нушић користи властита сазнања и лични увид у страдања, патње и погибију народа и драмски их обликује, желећи пре свега да читава та грађа делује непосредно, сама собом, трагиком верно пренесеном на сцену“ (Јовановић 2014: 372). Бурна историја српског народа, његово страдање али и проблематичне политичке одлуке тадашњих владара оставиле су снажан утисак на писца. У његовом стваралаштву видљив је утицај руског реализма, пре свега Гогоља, али и Марковићевих социјалистичких идеја чији су следбеници били тадашњи млади интелектуалци.

Нушић је 1902. године објавио збирку хумористичких приповедака *Десет прича* и хумористички роман *Општинско дете*. Анализирајући Нушићева драмска али и прозна дела можемо закључити да је заправо „хумор главни домен његовог књижевног рада“ (Јовановић 2014: 61). Нушића током читавог живота и стваралашта није напустио ведар дух и жеља да насмеје друге. Сматрао је да смех умногоме доприноси дидактичкој функцији књижевности истичући да „хумору није циљ васпитање народа, а да он ипак том васпитању чини једну непроцењиву услугу износећи у смешном

облику људске слабости“ (Нушић 2013б: 159). За Бранислава Нушића „хумор је облик спознаје, он је условљен и социјалним и историјским 'сочивима', али он је, пре свега, начин гледања на свет“ (Љуштановић 2013: 11). Током гимназијског школовања био је чест гост кафане „Код Думе“ где се дружио са осталим младим интелектуалцима. Кафанска атмосфера утицала је на младог писца, тако да је он често у „кафанским ћаскањима налазио инспирацију за многе приповјетке, драме, за поједине ликове и ситуације“ (Lešić 1989: 22).

Посебан афинитет је имао према „малим формама“. Написао је велики број једночинки. „Нушић је из обичних животних ситуација црпио мотиве и идеје за своје једночинке, цртице, па и хумореске и мале комедије, оне разјашњавају и читаву позоришну естетику коју, дакако, није примењивао само у једночинкама, него и у комедијама и драмама, чак и онима за које се инспирисао историјским темама“ (Јовановић 2014: 59). Прву једночинку, *Шопенхауер*, написао је 1900. године. У Сарајеву је као управник Народног позорита написао велики број комедија у једном чину: *Аналфабета* (1935), *Мува* (1926) *Дугме* (1926), *Detto* (1926), *Курџа* (1926), *Кијавица* (1926), *Миш* (1926).

Посебно поље Нушићевог интересовања било је новинарство. Као гимназијалац основао је и уређивао лист „Српче“ где је објавио своју шаљиву причу *Фрак* и шаљиву игру *Руђа брада*. У том периоду био је сарадник у листовима „Невен“ и „Ћоса“. Током своје књижевне али и културне каријере сарађивао је са листовима „Дневни лист“, „Борба“, „Самоуправа“; сам је уређивао лист „Смедеревски гласник“; заједно са Драгутином Илићем Нушић је обновио „Преодницу“; „Мале новине“ је основао заједно са Ђорђем Кимпановићем и Јефтом Медицијаном; сам је издавао и уређивао „Позоришни лист“, а објављивао у „Отаџбини“, „Српском гласнику“, „Политици“ и „Правди“. У листу „Политика“ Нушић је 1905. почео да објављује шаљиве козерије потписујући их као Бен Акиба. Разлог због ког је Нушић био рад да учествује у новинарској делатности тадашње Србије можда треба тражити у његовој комуникативној природи и изразитој склоности да буде међу људима и у средишту дневних догађаја. Тако је Нушић умео да ужива у новинарском раду и пронађе задовољства која човека испуњавају осећањем да живи пуним животом (Ђоковић 2012: 37).

Својом првом комедијом *Народни посланик* (1883) показао је велики таленат за писање комедије и сатире, али и за писање комада намењених извођењу. Међутим, комедија *Народни посланик* је на сцену постављена тек 1896. године. Градећи јунаке својих комедија, Нушић се неретко окреће савременом друштву одакле, попут правог социјалног аналитичара и виспреног психолога, бира оно што је универзално у људском понашању. Његов дар за опажање и издвајање људских особина истицали су многи тумачи његовог стваралаштва. Рашко Јовановић је о Нушићевој моћи опажања писао на следећи начин:

„Нушићева моћ опажања не само ставова и понашања нашег човека у условима одређених, и повољних и неповољних, околности него и проницљиво понирање у његову психу омогућује му успешну и вандредно рељефну пројекцију и самог начина размишљања тог човека, начина подложног различитим деформацијама карактеристичним за друштво у целини, што његовом театарском делу даје печат оригиналости који и те како ублажава неке евидентне драматуршке недоследности, најчешће и понајвише приметне у развоју драмске радње, па и у организацији фабуле дела, често оптерећене бројним епизодним излетима“ (Јовановић 2014: 55).

Нушић је у свом окружењу препознао људске слабости и мане па је сликајући своје јунаке указивао на њихове ограничене погледе на свет, самољубље, покондиреност, похлепу за новцем, моћи. Комедију *Обичан човек* објавио је 1900. године, *Свет* 1906, а комедију *Пут око света* 1911. године. У трећој деценији двадесетог века написао је и објавио шаљиви роман *Аутобиографија* (1924). Иако је живео у периоду бурних догађаја, осетио неправду на својој кожи, доживео велику трагедију на личном плану изгубивши сина у Првом светском рату, био обузет страдањем српског народа у бројним ратовима од стране непријатеља, али и од стране домаћих актуелних моћника, Нушић се трудио да задржи ведри дух. „Тако ће и властити живот, све оно што му се дешава и лијепо и ружно, и узвишено и банално, претварати у анегдоту, шалу, досјетку, каламбур, па ће и своју аутобиографију написати као низ шаљивих догодовштина, претварајући живот у збирку анегдота, увијек спреман, ако је у питању добар виц, духовита реплика или смијешна ситуација, да изневјери или преудеси истину, уживајући унапријед како ће после његове смрти настати збрка у његовој биографији“ (Lešić 1989: 22).

Пред крај треће и на почетку четврте деценије минулог века написао је своје најпознатије комедије: *Госпођа министарка* (1929), *Предговор* (1930), *Мистер Долар* (1932), *Београд некад и сад* (1933), *Ожалошћена породица* (1934). Прозу није престајао да пише. Роман *Хајдуци*, објавио је 1934. године. Наредне године објавио је комедије

Ујеж и *Свиња*. Писањем комедија се бавио до самог краја свог живота. Две године пред смрт написао је комедију *Др*, а само годину дана касније комедију *Покојник*. У списима Бранислава Нушића остала је недовршена комедија *Власт*. Свој живот и своје окружење Нушић је непрекидно покушавао да посматра очима жељним ведрине и смеха. Због тога не чуди што се за његово име увек везују најпре хуморна дела и пажња се усмерава на његово смехотворство. Умро је 19. јануара 1938. године.

5.1 Комедије

Бранислав Нушић заузима истакнуто место у српској комедиографији. Двојица до тада најуспешнијих српских комедиографа, Јован Стерија Поповић и Коста Трифковић, могли су имати утицаја на његов комедиографски рад тако што „је Стерија могао послужити Нушићу као поучан пример у давању путем комедије друштвене критике, а такође у изграђивању карактера и типова. Позоришна дела Косте Трифковића могла су послужити Нушићу као упутство у сценску вештину, у градњу заплета и интрига, у стварање такозваних књижевних ситуација забуне. Могла је и Глишићева 'Подвала' утицати на Нушићев однос према животопису средине, сликању политичког амбијента и паланачких типова“ (Gligorić 1957: 10). Такође, како је Нушић сам истицао, на његов комедиографски рад утицао је Гогољ и нарочито његово дело *Ревизор*. Без обзира на то што се могао угледати на реалативно богату традицију српске комедиографије, али и на дела писача светске књижевности, Нушићев комедиографски поступак у потпуности је оригиналан и лишен било каквог миметичког односа према потенцијалним узорима. У контексту српске комедиографије, Нушић представља „и највишу тачку оног снажног развојног лука комедиографског жанра (од Марина Држића, преко Јована Стерије Поповића, до Косте Трифковића и Милована Глишића)“ (Максимовић 2005: 623).

Нушић је често у предговорима својих комедија износио разлоге и околности под којим су настале, указивао на специфичност поступка грађења радње и неретко давао и ширу слику сликајући социјалне и културне прилике у тадашњој Србији. Своје аутопоетичке ставове износио је и у записима као што је запис објављен под насловом *Десет заповести преписаних са таблице искуства*. Објашњавајући своја запажања о томе како би требало писати драме, истакао је да писац своје дело мора читати гласно:

„Читај своје дело гласно. Примајући утиске кроз ухо, ти ћеш осетити извесну разлику од оног утиска који си имао читајући себи и у себи“ (Нушић 1989а: 123).

То доказује да су теоретичари приликом анализе Нушићевог драмског манира с правом истицали да је он пре свега писао комаде намењене извођењу и док је стварао имао на уму публику – оне који текст слушају и гледају. Многи су га неправедно критиковали због приклањања укусу публике. Заправо, како Миленко Мисаиловић објашњава, забуна је у томе што теоретичари нису схватили да Нушић не пише „за публику“ него „са публиком и – као и остале многобројне ликове – публику је осећао и ван себе, и у себи, и то као колективни лик који собом обједињује све остале ликове, било да су комедиографски уобличени или не“ (Misailović 1983:135). Публика је у Нушићевим комедијама део структуре комедије и „конкретизација или колективно оличени критериј друштвеног живота“ (Misailović 1983:135) што можда и представља разлог велике гледаности његових комада у то време, али и данас.

Нушић је у *Заповестима* објаснио да је грађење драме налик изградњи архитектонског здања тако да за драму важе иста правила као и за грађење зграде. Драма мора имати темељ, спрат или два и кров као завршетак. Драму треба градити тако да се између свих делова успоставе везе, да свако одељење има довољно светлости (јасности) и да је сваки простор оправдано искоришћен (Нушић 1989а: 122). Разматрајући драму као и живот (а Нушић је на извештан начин позориште поистовећивао са животом) поставио је структуру својих драмских дела на следећи начин:

„Као и свака појава у животу, и драма има свој почетак (експозицију), развој (кулминацију) и крај. Добри драмски техничари спајају све драме у: експозиција и развој, развој и кулминација, кулминација и расплет (крај), само што није равнокрак троугао који ове три фазе чине. Од кулминације до краја мора бити краћа линија но од експанзије до кулминације. Чим се почне назирати решење, ваља овоме што пре хитати, не дозвољавајући гледаоцу да реши ствар пре писца“ (Нушић 1989а: 122–123).

О Нушићевом комедиографском поступку сазнајемо и у предговору *Госпође министарке* где је комедиограф развио тезу о „нормалној линији живота“ којом се креће друштво:

„Ту линију исписали су обзири, традиције, малодушност, духовна немоћ, све оне друге негативне особине човекове под којима се појединци гуше а друштво немоћно предаје учмалости“ (Нушић 2005ђ: 269).

Пењање или спуштање са „линије нормале“ Нушић назива храброшћу, јер је по његовом мишљењу потребна храброст да би човек био и честит, али и хуља. Поменута линија уједно дели структуру Нушићевих комедија. Горан Максимовић је први запазио да Нушићев комедиографски заплет има троструку структуру, односно да се радња

већине комедија одвија у три фазе – нормалне линије, силаска са ње и поновног повратка на линију нормале (Максимовић 2005: 627). Указивањем на овакву структуру заплета употпуњује Нушићеву визију троугла.

Нушићеве комедије је понекад немогуће прецизно жанровски одредити, јер је током писања Нушић често користио карактеристике различитих типова комедије. Због тога Рашко Јовановић истиче поливалентност његових комедија истичући да је Нушићев комедиографски поступак „подразумевао примену више начина у обликовању комичних ефеката. Зато су његове комедије, у највећем броју случајева, складно изведена симбиоза *комедије карактера, комедије конверзације и комедије интриге*, уз нешто ређу и блажу примену комедије карактера с обзиром на изразитост већине главних ликова. Уз тај спој, у Нушићевој комедиографији може се наћи и на друге елементе, почев од безазлених шала и вицева или чисто водвиљских карикирања и ситуација, па све до неочекиваних фарсичних обрта или чак апсурдних слика“ (Јовановић 2014: 67). Лешић истиче да „код Нушића готово у свим комедијама постоји нека специфична мјешавина разнородних врста и облика комичног коју бисмо могли назвати *жанровски синкретизам*“ (Lešić 1981: 133). Могуће је одредити три комедиографска жанра која се преплићу у готово свим Нушићевим комедијама – комедија интриге, комедија нарави и комедија карактера. Нушић се подједнако успешно користи и средствима комике карактера, ситуације и вербалном комиком. У току анализе ћемо нарочито указивати на ове видове комике и објашњавати њихову функцију.

Инспирацију за настанак својих комедија Нушић је налазио у свакодневним догађајима. Ђоковић истиче да су најслабије оне Нушићеве комедије чија је радња лишена подлоге у реалном животу (Ђоковић 2012: 187). Већ својим првим комедиографским радовима Нушић се представио као сатиричар и смехотворац кадар да препозна негативне појаве у друштву, обоји их ведрим смехом и исказе незадовољство не критикујући своје јунаке превише. Нушић је једном рекао: „Ја волим људе и волим их баш са свим њиховим слабостима и то ме ето спречава да будем немилостив“ (Према Ђоковић 1964: 141). Због тога је казна за Нушићеве заблуделе јунаке увек блага и углавном подразумева принудно враћање у стање нормале и подсмех. Кулунџић сматра да Нушићеве ликови „нису 'типови' који су методом симплификације сведени на носиоце једне емоционалне посебности, једне страсти, него су саставни делови, јединке сведене на једну акцијску тежњу, једну акцијску

усмереност ка општем настојању свих 'делова', свих сродних личности комедије, са којима ти 'делови', те јединке чине једну акциону целину, које, као једна 'група' као неки 'фарсични хор' дејствују на одређени начин, колективно“ (Кулунџић 1964: 16).

Нушића је нарочито фасцинирао малограђански менталитет, мала средина која углавном живи ходајући по „линији“ нормале. То је средина у којој „нема догађаја, нема емоција, нема сензација“ (Нушић 2005ђ: 269). Главни протагонисти великог броја његових комедија су смештени у паланку и теже да се уздигну изнад просечности на коју су навикли, али су њихове жеље у нескладу са њиховим духовним снагама. У намери да искаже став и незадовољство поретком у друштву, Нушић је рефлекторе са династије и политичке престонице пренео у малу средину која неретко проговара о дешавањима у држави. Нушићева „комика произилази из узрока којима средина изазива човека да се издигне изнад постојеће – равне линије живота – и нужности којом га та иста средина, као земљина тежа, вуче назад у уобичајени и свакодневни ток“ (Misailović 1983: 50). Жеље паланчана нису узвишене и сведене су на личну корист и осећај супериорности.

Тема којој се Нушић враћао, а коју је везивао и за малограђанштину, јесте тема власти. Већ је примећено да је многе своје ликове стварао тако да одговарају особинама појединих глумаца којима је наменио одређену улогу. Када је имао намеру да створи комедију у којој је смех ведар, а не једак и горак, Нушић се није користио црно-белом техником грађења јунака: није их делио на добре и лоше, позитивне и негативне. Најстрожа казна за његове јунаке јесте пропадање њихових нереалних планова и исмејавање, јер Нушић никада не прелази границу ведрога хумора у намери да насмеје. Поред тога што су јунаци његових комедија део друштвене стварности, они су уједно и „угао или средство Нушићевог сагледавања те исте стварности“ (Misailović 1983: 352). Сводећи своју сатиру на дозу политичке толеранције Нушић је у својим комедијама проговарао о стању у Србији, о бирократији, запуштеном чиновничком апарату, протекцијама које добијају појединци. Сви његови јунаци су, чак и када се чини да то није случај, индивидуализовани и психолошки продубљени. Главни јунак или група јунака у Нушићевим комедија чине „комичку кривицу“. Комичка кривица се јавља „као испољавање људске противуречности и несавршености, недовољности или претераности“ и „произилази из људског непознавања или неуочавања неке сопствене слабости“ (Мисаиловић 2008: 31). Због тога Нушићеви јунаци нису у стању да

објективно сагледају своје могућности и одреде у ком су оне односу према њиховим жељама.

Нушићеви јунаци свој комедиографски потенцијал остварују само када се посматрају као део целине. Мисаиловић истиче да је „целина комедије важнији критериј лика од онога што лик у комедији уноси, јер одређено лице, улазећи у комедију, уноси само могућности да се комедиографски уобличи и допре до оних значења која квалификују лик, а комедија тек својом целовитошћу одређује своју судбину“ (Misailović 1983: 353). Иако је могуће одредити неке типове у Нушићевим комедијама, важно је да укажемо на Мисаиловићев став да је „психологија свих Нушићевих ликова – ситуациона или настајућа, за разлику од карактерног склопа који је завршен или дефинисан“ (Misailović 1983: 277). Јунаке његових комедија могли бисмо класификовати на следећи начин: у комедијама се најчешће јавља заблудела личност (комедија карактера) или заблудело друштво (комедија нарави), резонер који има задатак да заблуделу личност или читаво друштво врати у стање нормале, а он то чини уз помоћ активних и пасивних помагача, и у комедијама се јављају варалице чији је циљ добијање користи од главног протагонисте. Заблудело друштво које се појављује у Нушићевим комедијама Кулунџић назива *акцијском групом*. Те јединке нису „индивидуализовани карактери и постају само илустровани примерци једне јединствене акције, њене појединачне варијанте“ (Кулунџић 1964. 20).

Језик Нушићевих комедија је свакодневни језик. У *Десет заповести преписаних са таблице искуства*, као седму заповест записао је следеће:

„Немој ковати, ондулирати измишљати реченице и дијалоге. Нека сцена говори као живот; нека гледалац у позоришту не осети да је оно што се казује, написано и научно напамет, већ нека му се причини да се ту то и тога часа збива и развија“ (Нушић 1989а: 122),

Овакав реалистички однос према језику у складу је са тенденцијама епохе у којој Нушић ствара, али и његовим убеђењима и настојањима да живот изједначи и поистовети са позориштем и позоришним изведбама. Нушић се, пишући своја најбоља комедиографска остварења, подједнако успешно користио и комичним ситуацијама и вербалном комиком. Јосип Лешић је анализирајући Нушићеве комедије издвојио средства вербалне комике којима се Нушић служи. Ми ћемо их за сада само побројати, а током анализе комедија илустроваћемо их примерима. Нушић се користи: афоризмима, који сажето поред комичног ефекта имају и сатиричну функцију;

питалицама, које подједнако успешно користи и у монолошким и дијалошким контекстима, а поента тих питалица је у одговору; анегдотама, које јунаци користе како би објаснили боље неку тему о којој је реч; вицем, који Нушићу служи да пласира разне досетке, духовите примедбе, смешна упоређивања; каламбуром; комичним преиначавањем речи; јунацима додаје индивидуалне говорне карактеристике; користи се уличним говором – аргоом, сленгом, жаргоном, како би постигао илузију реалног животног језика; пародирањем; говором у страну; разним облицима понављања – понављањем речи, понављањем негативности и комбинованим понављањима; говорним поштапалицама, одуговлачењем или заобилажењем; лажима као средством комичног; поступком разговора глувих или узајамним непоразумом (Lešić 1981: 144–192).

Мисаиловић каже да „и она Нушићева комика која само привидно изгледа као вербална, у суштини је – ситуациона“ (Misailović 1983: 226). Он истиче да је значење комичних речи у Нушићевим комедијама у суштини „ситуационо“ и да су досетке комичне „због неочекиваног или изненадног (ситуационог) значења речи, што указује на феномен да и обичне речи са уобичајеним или конвенционалним значењем – посредством ситуација – комедиографски еволуирају, и по обиму и по садржају, добијајући тако и шира, асоцијална или духовитна значења“ (Misailović 1983: 226–227). Разлог оваквом Мисаиловићевом тврђењу је чињеница да ситуација „као комедиографско-сценски феномен, постоји тек кад се сценски изрази и у том случају реч је истовремена са ситуацијом коју сугерише или коју изражава“ (Misailović 1983: 226–228).

Јосип Лешић издваја неколико средстава комике ситуације, које Нушић користи у својим комедијама. Нушић се често користи поступцима *qui pro quo* или заменом личности и *error in persona* или забуном личности. Друго средство јесте погрешно читање или забуна у писмима. Као стимулација за развијање радње јесу писма, телеграми и новине као својеврсна вансценска сведочења. Нушић је у својим комедијама посебну пажњу посветио дидаскалијама. „Дидаскалије у Нушићевим комедијама крећу се у два основна правца: упутства о кретању и распореду лица у простору, са знацима одређених физичких радњи; и инфлексije које регулишу емотивно-психолошке реакције јунака у одређеним ситуацијама. Што се тиче мизансценских знака, одмах треба рећи да су оне углавном механичког и формалног карактера и слично опису декора искључиво су реалистички интониране: 'долази из

десних врата', 'на средња врата', 'одлази', 'враћа се и стаје на сред собе', 'седа', 'устаје', 'прилази зиду и броји фотографије', 'иде према левим вратима' итд. Слично је и са физичким радњама: 'вади новине из цепа и ставља их на сто', 'седа на његову столицу и чита', 'доноси кафу и ставља на сто' итд. Потпуно у стилу традиционалистичке режије, Нушић у дидаскалијама само маркира улазе и излазе и даје минимална и штура упутства о неопходним физичким радњама, без жеље и воље, па и смисла, да кретање у простору, као и сам сценски простор (најчешће 'грађанска соба'), обогати маштовитијим детаљима, који би покушали да ликовно и акустично обогате амбијент, атмосферу и само мјесто догађања. (...) Истоветна је ситуација и са инфлексијама које бијележе емотивна и психолошка стања и промјене 'основног тона' појединих фраза....“ (Lešić 1981: 219–220)

5.1.1 Народни посланик

Како наводи у преговору, Нушић је комедију *Народни посланик* написао када је имао деветнаест година (Нушић 2005а: 10). Прва Нушићева комедија показала је његов таленат за писање сатире и његову тематску усресређеност ка власти, паланци, малограђанству, људима који имају нереални однос према властитим могућностима, грамзивости и људској потреби за моћи и осећајем супериорности. Сликајући малену паланку, Нушић је створио више ликова које је индивидуализовао и психолошки продубио тако да су готово сви протагонисти убедљиво приказани. Збивања је у тој малограђанској средини сконцентрисао око главног јунака – трговца Јеврема Прокића и његове жеље да полуписмен буде народни посланик што чини његову „комичку кривицу“. Јунаци окупљени око Јеврема представљају заблудело друштво, које уз помоћ власти жели да оствари своје незаконите, себичне жеље. Мисаиловић истиче да суштина комедије *Народни посланик* „није у сликању појединачно посматраних карактера“ јер сви јунаци заправо јачају дубљу и трајнију „*карактерологију паланке* или *карактерологију* »грађанства«, која се на особен начин испољава изван *карактерологије власти* и политичких избора или *карактерологије политике* уопште“ (Misailović 1983: 107). Тако да су сви јунаци, који покушавају да извуку корист од избора, заправо укључени у процес представљања живота ситнопаланчана који су изборе схватили као прилику да остваре своје намере. Јеврем Прокић, као главни јунак, представља синтезу свих малограђанских и ситнопаланачких тежњи и уједно средство којим би користољупци остварили своје амбиције.

Експозиција ове комедије је у функцији приказивања нормалне линије живота у кући трговца Јевремена Прокића пре његове одлуке да се кандидује за народног посланика. Нушић има претензије да у своје комедије умеће бочне љубавне заплете, који су неретко и у функцији разрешења главног заплета у комедији. Јевремова кћи Даница је стално излазила на прозор јер јој се учинило да је пала саксија. Уствари, она је све време проверавала када ће доћи адвокат Ивковић, њихов подстанар и њен будући вереник. Разговор између Данице и љутите мајке Павке, која не одобрава кћерки да тако често излази на прозор да је паланка не би оговарала, прекида Јевремов долазак. У комедији заплет проистиче из несклада између Јевремових жеља и амбиција и његових стварних могућности. Посебан грозничави осећај обузима Јеврема увек пред изборе на шта указују речи његове супруге Павке:

„Павка: (...) Да си ти као други људи, да одеш на дан избора да гласаш, ајд', ајд'! Него се сав предаш и промениш, постанеш други човек. Дигнеш руке и од дућана и од куће.“ (Нушић 2005а: 15)

Нушић нас, постепено градећи експозицију, уводи у психологију главног јунака. Он градационо буди Јевремову жељу да буде народни посланик. Један од ликова „ван сцене“ јесте срески капетан. Његово помињање у комедији од посебног је значаја. Јеврем је поносан што је срески капетан спустио руку на његово раме, иако је овај безазлени поступак очигледно пракса среског капетана уочи избора. Капетан у комедији представља механизам власти у паланци, тако да је спуштање руке на Јевремово раме баш у тренутку када се говори о изборима за њега посебна част. Јеврем је припрост човек, који не разуме најбоље шта у новинама пише о изборима, не познаје ни значење свих речи, али ипак жели да буде део политичког живота Србије. О његовој неукости говори сцена када му кћи Даница чита делове о изборима у новинама (које је Нушић пародирао желећи да исмеје китњасти новински стил), а он не разуме шта написано значи.

„Јеврем: Не могу да разумем шта је казао, ал' види се, лепо је казао. (...)

Јеврем: Па то, дабоме! Шта има вазда ту да се пише кад се из наслова види да су скоро избори, а то је најглавније. Уосталом, чак и кад би другачији наслов био, знамо ми и сами да су избори, не мора то кроз новине да нам се каже.“ (Нушић 2005а: 15)

Наредни подстицај за Јевремову кандидатуру јесте разговор са адвокатом Ивковићем. Из овог разговора, Јеврем је сазнао да власт те године неће ангажовати

Илића, као што је то годинама чинила, већ да тражи неког „мекшег“, „савитљивијег“. Јеврем је помислио да је управо он тај „погоднији“ кандидат. Коначну одлуку донео је после разговора са Јовицом, коме је на памет пало исто што и Јеврему – да постане народни посланик. Нушићи јунаци воде дијалоге у којима се открива њихова прошлост, садашњост и тежње за будућност. Из дијалога са Јовицом сазнајемо да је Јеврем некада шверцовао шпиритус и био осуђен због тога, али и да је Јовица некада шверцовао војсци цркнута коњско месо. Комично се рађа у међусобном пребацивању два јунака „са репом“ коју покушавају да своју кривицу оправдају кривицом свог саговорника. Нарочито је важан начин на који Јовица доживљава власт – могућност да се мало „помогне“. Његова жеља се разликује од Јевремове, који експлицитно не жуди за материјалном добити:

„Јовица: (...) Па овај ... и то да ти кажем ... Ако ти је почем стало до тога, а ја пристајем и да поделимо, да ме пустиш прво мене једно две године, колико знаш да се помогнем, па после ти иди, ако хоћеш, у скупштину. Ево, ако хоћеш и уговор такав да направимо“ (Нушић 2005а: 18).

Нушић је постепено уводио нове ликове у комедију чија је функција да буду Јевремови „помагачи-паразити“. Нико од њих није добронамеран саветник, већ жели да добије неку корист. Такав је и Срета Нумера 2436, који у комедији, поред функције Јевремовог помагача, одсликава власт и механизме уз помоћ којих се стиже до положаја. Иако је полуписмен и припрост човек, газда Јеврем разуме и познаје шта значи то „мек“, и „савитљив“. У дијалогу са Сретом препоручио је себе као погодног кандидата за народног посланика и истакао да он уме да ћути када треба и да ће они из Београда њему рећи када треба да ћути, а када да говори. Срету је чудило зашто Јеврем жели да буде народни посланик, када више зарађује од ситних интереса него што би му место народног посланика донело. Јевремов одговор у складу је са тежњама малограђана да се издигну из једноличности које им намеће паланка:

„Јеврем (збуњен): Па... знаш како је ... није то за зараду него... онако... народно поверење... почаст, и онако као...“ (Нушић 2005а: 20)

Стећи народно поверење, истакнути се у малој средини, имати моћ, положај и углед главне су тежње Нушићевог протагонисте. Мисаиловић истиче да је за Јеврема титула народног посланика „продор ван паланачких граница, ван свакодневног и уобичајеног; то је могућност да се Јеврем приближио 'онима у Београду' и да од трговачки анонимног паланачког објекта постане политички субјекат с моћним посланичким – самоостварењем“ (Misailović 1983: 91). Нушић, као мајстор вербалне

комике, се често користи комичним понављањем. Сретина узречица јесте „постављање ствари на своје место“, па је за њега Јевремово признање, да жели да стекне народно поверење, било јасан доказ да сада ствари могу да се поставе на своје место. Јеврем, који је запамтио ову Сретину реплику, расејано је поновља у разговору са Павком о Даничиној удаји, али очигледно је да није разумео шта она значи.

Нушић никада не дели своје јунаке на добре и лоше. Можемо рећи да их дели на комичне и оне друге који су ту да исмеју те комичне јунаке. Адвокат Ивковић у комедији има функцију резонера и на изборе излази као кандидат опозиције. Увођењем љубавног заплета у комедију, Нушић је дао важно место Ивковићу и Даници, његовом активном помагачу, која је заједно са њим вратила Јеврема у стање нормале. Нушић воли да се игра речима. Комично проистиче заправо из ситуације у којој су одређена реч или реченица употребљени. У сцени када Јеврему стиже позив од начелника да дође на разговор сазнали смо да су се Ивковић и Даница верили. Еуфорично, Јеврем је рекао покућару Младену да јави да се газда Јеврем испросио за народног посланика:

„Јеврем: Па добро, ал' шта да им каже? (Сети се.) Реци им: газда Јеврем се испросио за народног посланика...

Павка: Ама за Даницу.

Јеврем: Па то, то хоћу да кажем, реци: жена народног посланика, то јест, ћерка народног посланика, управо зет народног посланика... односно ето, не знам ни шта говорим!“ (Нушић 2005а: 24)

Из овог кратког дијалога видимо да је Јеврем већ почео да живи у потенцијалној будућности и да је одступио од реалне садашњости у којој је он само трговац. Транспоноване у замишљено време, али и у други простор, Мисаиловић је увидео у сцени у којој Срета учи Јеврема како да говори у Скупштини, јер је соба наједном постала скупштинска сала, а Јеврем се уживео у нову улогу, улогу народног посланика. У дидаскалијама пре Јевремовог говора Нушић је овако записао: „сав се пренео у скупштинске клупе и целу ствар узима озбиљно и очајно. Кад добије реч, осети да му је заиграло срце и преплаши се; затим се прибере, па се свечано диже, искашљује се и заузима говорнички став“ (Нушић 2005а: 33).

Наведена сцена показује заправо да се Јеврем „игра народног посланика“ и изгледа „као дете које се занесе у игри“ (Глигорић 1964: 19). Игра постаје живописна слика скупштинске атмосфере која се завршава шамарањем. Срета је, имитирајући бројне посланике у сали, млатио по ваздуху наводно приказујући скупштинско шамарање, док на крају није ошамарио и самог Јеврема. У приказивању скупштинске

сцене, Нушић се, дакле, махом користио пародирањем. Ова сцена у комедији има функцију да Јеврема профилише као наивног и незрелог јунака, који обузет предизборном грозницом не може да разликује фикцију од збиље.

Писар Секулић је још један од помагача паразита. Интересантан је начин на који јунаци доживљавају себе и колики значај приписују свом положају. Писар Секулић има осећај супериорности чак и над начелником:

„Секулић: Шта: „каже господин начелник“? Не каже, брате, господин начелник ништа, него то ја кажем, разумеш ли, ја кажем.

Секулић: Кажу: Секулић служи свакој партији. А што, брате? Ја сам војник, тако сам васпитан, војнички. До сада сам био у овој команди, сад прелазим у ову. Не питам ја ко је старешина, него: „Разумем!“ (Нушић 2005а: 26)“

Секулић припада групи Нушићевих јунака, који закон селективно примењују. Пејчић истиче да Нушићеви јунаци који су, као фигуре театралности, носиоци власти закон користе само као средство за реализацију личних интереса (Пејчић 2012: 159). Писар Секулић је Јеврему објаснио да је закон флексибилан и испричао му је како је ослободио кривице касапина који је болници продавао смрдљиво месо:

„Не кажем да су то богзна какве кривице, јер болесници и иначе имају рђаве стомаке, па им је свеједно је ли здраво или смрдљиво месо, али закон може тебе да уврне само ако ја хоћу, а ако нећу, може и да те не уврне. Метнем ја теби, на пример, на кантар један параграф, као меру, па ти додам још и један распис као цубок, па оде, препелице моја, с оне стране закона!“ (Нушић 2005а: 27)

Секулић је објаснио Јеврему како се „меси јавно мњење“ и како је у агитовању све дозвољено. Тако је он помогао да Сима Сокић оптужи Ивковића да му је преотео жену, иако је овај само заступао жену на суду покушавајући да докаже да је Сима Сокић истукао. Нушић постиже комично употребом афоризма:

„Секулић: Не мислиш ваљда да приликом агитације треба говорити истину народу?“ (Нушић 2005а: 27)

Јеврем је невољно усвојио ова објашњења, али увиђамо да он ипак има савест. Глигорић нарочито истиче Нушићеву благонаклоност и попустљивост према Јеврему (Глигорић 1964: 18). Заправо можемо се сложити са Пејчићевим ставом да Јеврем само „ужива у средствима политичке борбе у апстрактном чину (не 'за стварно') што се лако открива у ситуацијама кад год га се ефекти агитације лично дотакну (плаћање рачуна потписивање меница, клеветање Ивковића, будућег зета). И овим се имплицитно доказује да он глуми политичког кандидата“ (Пејчић 2012: 88).

Комични пар у овој комедији представљају супружници Спира и Спиринаца. Лешић истиче да су ова два лика приказана кроз комбиновано понављање: дијалог-ситуација. Овај брачни пар постоји као „нека врста ходајуће свађе и препирке“ и у овој комедији се углавном представља кроз понављање ситуација у чак девет појава и кроз понављање у дијалогу које се своди на: „ваљда и ја имам право да зинем“ – ал' кад зинеш, а ти не знаш да се зауставиш“ (Lešić 1981: 168). Поред тога што уносе ведар дух и изазивају смех својим свађама, Спира и Спиринаца представљају два паразита. Њихов карактер се нарочито испољио када су били неодлучни да ли да гласају за Ивковића или за Јеврема.

Анализирајући Јевремов лик и његово грчевито успињање ка власти, учавамо извесне трагикомичне црте у грађењу овог јунака. Током говора који је држао пред пијаном масом, опљачкана је његова радња, међутим он је тако занесен и уживљен у улогу да није чуо да му је жена говорила о пљачки. Пошто Јевремове жеље нису биле у складу са могућностима да постане народни посланик, он је морао да доживи пад. Његов први јавни говор пред окупљеном масом је био „позајмљен“ Ивковићев говор па се обрукао читајући у полету редове из опозиционог говора „Доле влада!“. Даница је дала оцу говор идентичан Ивковићевим, који је наводно она написала. Окупљена маса је дошла пред кућу да поздрави новог народног посланика, али они још увек нису знали да ли је изабран Ивковић или Јеврем. Неретко Нушић се користи питалицама. У питаљници се поново види да Јеврем не познаје значење многих речи и Нушић је то искористио да сатирично прокоментарише ситуацију у земљи.

„Јеврем: (...) Чујеш ли, Павка, то је народно одушевљење! Јеси ли чула кој' пут шта је то народно одушевљење?

Павка: Нисам!

Јеврем: Е, ето, то је народно одушевљење када гомила виче, а не зна зашто виче“ (Нушић 2005а: 39).

У последњој сцени четвртог чина Ивковић и Јеврем су изговорили исте реченице пред окупљеном масом. Међутим, Јеврем се ипак морао помирити са поразом на изборима и вратити се трговини и свом дућану. Ивковић се нашалио са својим будућим тастом, а он се на крају задовољио титулом „скупштинског таста“. Комедија се завршава Јевремовим узбуђеним плачом, док у једној руци држи говор, а у другој кључеве од дућана.

5.1.2 Сумњиво лице

Данас не можемо са сигурношћу да тврдимо када је настала комедија *Сумњиво лице*. Драгољуб Влатковић истиче да прве помене о *Сумњивом лицу* срећемо у кратким биографским написима о Нушићу из 1892. године, где је, како он верује, комедија *Сумњиво лице* насловљена као *Сеоски* односно *Срески начелник* (Влатковић 1994: 74). Комедија је објављена 1924. године, а Нушић у предговору анегдотски и шаљиво објашњава како су овај комад одбијала чак три управника Народног позоришта у Београду и да је он био један од њих. Нушић у предговору записује да алузије које се налазе у комедији нису застареле и да то доказује „да у бирократији целог човечанства, свих народа и свих раса, има елемената који су општи и вечити, те који ће комедиографима будућности тако исто пружити материјал“ (Нушић 2005 б: 51) као што је и њему пружила прошлост. Нушић је у овој комедији пажњу усмерио према бирократији, тако да је тему власти обрадио приказујући среског капетана сумњиве прошлости, који покушава да хапшење „сумњивог лица“ претвори у „лов на класу“, и запуштени чиновнички апарат у срезу који му у томе помаже. Нушић у предговору комедије истиче да је написана под утицајем Гогољевог *Ревизора*, тако да је *Сумњиво лице* жанровски одредио као „гогољијада у два чина.“

Главни протагониста ове комедије јесте срески капетан Јеротије Пантић. У експозиционом делу, док Јеротије разговара са супругом Анђом о писму које је стигло за њихову кћерку Марицу, сазнајемо детаље о његовој сумњивој прошлости. Јеротије је радио као поштар, али је због отварања туђих писама истеран из службе:

„Јеротије: (...) Знаш како је то, остане човеку у крви. Има људи који воле туђа писма, има их који воле туђу жену, а ја волим туђа писма. У мојим је рукама, гледам га и не знам шта у њему пише. Не можеш да издржиш, па то ти је. Слађе је мени прочитати туђе писмо но појести три порције сутлијаша са циметом, а ти, Анђо, знаш колико ја волим сутлијаш са циметом“ (Нушић 2005б: 53).

Јеротије је, као и већина јунака у Нушићевим комедијама са темом власти, „човек са репом“. Нушић приказује његову морално неодговорну прошлост, која је уједно објашњење и његових поступака у садашњости.

Као и у *Народном посланику*, Нушић је у главни заплет, тражење сумњивог лица, увео бочни љубавни заплет који ће бити у функцији разрешења главног заплета. Јеротијева ћерка је добила писмо од извесног Токе, апотекарског помоћника коме је она наложила да дође и одседне у хотелу „Европа“, али да никоме не говори ко је док

она не разговара са оцем. Упоредо са ашиковањем двоје младих, у среску канцеларију је стигло шифровано писмо из министарства. Можда је баш због стављања речи „династија“ уз разне ономапопејске звуке попут „трт, трт“ или придева „кљукана“ ова комедија дуго чекала своју позоришну премијеру. Пошто је Вића отишао по специјалне шифре и дешифровао писмо сазнали су да је у њихов срез дошло сумњиво лице које носи револуционарне и антидинастичке списе и писма. У овом дијалогу, Нушић се послужио комичним понављањем. Вића је, на Јеротијев захтев, два пута поновио да лице са собом носи револуционарне и антидинастичке списе и писма, а онда је Јеротије још једном сам прочитао тај део из писма. Ово је важан моменат у радњи комедије јер осим што понављање изазива смех, ово је главни траг који води ка сумњивом лицу:

„Вића: ... које носи собом револуционарне и антидинастичке списе и писма.“(Нушић 2005б: 56)

Поред Јеротија, који представља стуб власти у срезу, Нушић је створио низ комичних ликова који илуструју запуштено чиновништво. Међу чиновницима се истиче Вића, капетанов писар, коме се допада Јеротијева ћерка. У уводном делу комедије смо посредно сазнали о Вићи да је оптужен за неку противзакониту радњу, мада је Јеротије објаснио да не постоји чиновник „кога глава није заболела због кривице“. Вића је, усталом, украо акта о кривици. Он је препреден и када би остао без службе могао би да живи од зеленашења, а сада хапси трговце који су наводно говорили против државе и ослобађа их уз велику надоканду.

Други чиновник је Жика који је необразован и непрестано пијан, па због тога често не долази на посао. Али није он једини чиновник који не долази због пијанства. Вића је објаснио Јеротију да кад се неки чиновник напије, па због тога не дође на посао, они кажу да је „отишао у срез“. Жика није издвојени пример, већ прототип неодговорног чиновника. Жика понекад у цепу има лажни новац, али он то не сматра великим преступом. Нушић је чиновнике представио као неодговорне, алкаве и самовољне. Међутим, има нечег комичног и веселог у њиховим карактерима – Милисав чува чарапе у фасцикли, а Таси редовно подмећу иглу у столицу, мажу му шешир мастилом, постављају му обланде да се у њих улепи када седне, а све то раде да би им време брже прошло. Нарочито је комичан лик Миладина који се чак шест пута у току другог чина обраћа за помоћ писару Жики. Нушић је овог јунака приказао кроз комбиновано понављање тако да се поред ситуационог понављања јавља и дијалогско.

Све што Миладин успева да изговори јесте „Па тај Јосиф из Трбушнице“, и ту одмах буде прекинут.

Живот у мирној паланци где чиновници зарађују на сељацима, уздрмао је долазак сумњивог лица. О њему су сазнали само да је млад човек и да са собом носи револуционарне и антидинастичке списе и писма. Комични ефекат изазива један од предлога за разрешење ове замршене ситуације, а то је да се ухапси газда Спасоје Ђурић, па да га после неколико дана пусте, јер им је главни циљ корист, а не служење држави, али су од те идеје ипак одустали. Јеротије је кроз анегдоту о њиховим претходним акцијама објаснио чиновницима колико је озбиљна ствар хватање сумњивог лица:

„Јеротије: Јесте ли чули?... Јесте ли чули, господо? Увиђате ли колико је ово важна ствар? На нама је да спасемо државу; у нас, у овоме часу, гледа и држава и династија! (...) Није то да кажете хајдук, на пример, па се дигнемо, сви онако, те хајд' на вечеру код председника општине у ово село. Сутрадан оставимо господина Жику да се испава, а ми хајд' на ручак у друго село, код другог председника општине, па се вратимо и пошаљемо депешу у Београд: 'Енергичном потером овосреске власти, хајдук тај и тај измакао ипред потере у други срез!' Ал' ово је друга ствар, ово је сумњиво лице!“ (Нушић 2005б: 59)

У помоћ капетану и чиновницима притекао је срески шпијун Алекса Жунић. Нушић се у сцени када Жунић објашњава како је нашао сумњиво лице користио комичним одуговлачењем, као једним од најчешћих средстава вербалне комике. Жунић је причу о проналаску сумњивог лица започео догађајима из раних јутарњих часовима и причом о свом поквареном стомаку:

„Пробудим се ја јутрос рано. Покварен ми сат, па не знам колико је било, ал' биће да је било пет, пола шест. Може бити и више, ал' више од шест није било. Пробудим се тако и осетим нешто као да ми не ваља стомак. Јео сам пре неки дан неки спанаћ са овчетином, па од то доба као нешто не ваља ми стомак. Завија ме тако и диза ме по два-три пута на ноћ, те рекох да узмем мало старе комовице са кичицом...“ (Нушић 2005б: 61)

Пошто је коначно објаснио да је пронашао сумњиво лице у хотелу „Европа“, започиње се са састављањем плана за хватање осумњиченог. „Озбиљност приступа чину хапшења комички се деградира театрализацијом војне стратегије напада (Милисав као 'искусни војник', бивши поднаредник, црта штапом план на поду Јеротијеве собе). Стратегија се, захваљујући екстерном комуникацијском нивоу, театрализује као 'ништавни циљ“ (Пејчић 2012: 59).

Јеротије „лов на класу“ није замишљао као борбу у првим редовима, зато се уопште и није појавио у хотелу Европа, а у собу осумњиченог најпре је ушла собарица. Јеротије није присуствовао ни саслушању већ је рекао да чиновници почну са испитивањем, па ће он доћи касније. У међувремену је телеграфисао министру да је тражено лице ухапшено. Поред изразито комичне карактеризације Јеротија Пантића и чиновника, Нушић наставља да приказује комику паланке и јунаке који не обављају ваљано свој посао. Такав је и телеграфиста који мамуран долази на посао после ноћи проведене у кафани са писаром Жиком.

„Јеротије: (...) Морам лично, јер овај наш телеграфиста кад је трезан куца као сингерова машина, а кад проведе ноћ са господином Жиком, па види шифровану депешу, а он пљуне као да си му, боже ме опрости, не знам шта показао“ (Нушић 2005б: 65).

Јеротије заправо није желео да присуствује испитавању, јер се бојао да сумњиво лице поседује бомбу. Профилише се као кукавица и хумор се постиже изразитим контрастом између очекиване Јеротијеве реакције и његове приказане страшљивости.

„Јеротије: Можете ме и причекати, ал' боље је нека почне. Знам те нихилисте, врло су вешти да сакрију бомбу. Претресеш га до голе коже – нема ништа; изведеш га на саслушање и учтиво га запиташ: како се зовеш, а он, у одговору на то питање, бомбу па – буууу!... Оде и капетан и све среско особље у ваздух, А неко тек мора остати да настави истрагу и да извести господина министра о догађају. Зато, знаш, почните ви, па ако видим да онај ништа не баца, ето мене! (Нушић 2005б: 66)

Било је неопходно да саслушању присуствују два грађанина у својству сведока. Пошто нису имали другог грађанина да присуствује испитивању, извели су из притвора ухапшеног Спасу механцију, оптуженог за потурање лажног новца. Нушић поново сатирично обликује чиновнике бирократе:

„Жика: А што брате, ако је и у апси, он је опет грађанин. А није да кажем да је неки злочин, него потурао лажне динаре. Није их он ковао, него само потурао; а то брате, и ја, кад ми се нађе у цепу, гледам да потурим“ (Нушић 2005б: 76).

У комедији се као лик јављају грађани, чија је функција да буду „неми посматрачи“ (Пејчић 2012: 163). Жика је Миладина који је заустио да нешто каже прекинуо и рекао да да нема права да мисли пошто је присутан у служби грађанина:

„Жика: Ама, шта имаш да мислиш? Позвао сам те овде да будеш грађанин, а кад си грађанин, онда нема шта да мислиш!“ (Нушић 2005б: 67)

Главни заплет у овој комедији организован је помоћу поступка *error in persona*. Јунаци су у заблуди јер мисле да су ухватили тражено сумњиво лице које ради против

државе, а то је заправо Ђока, момак Јеротијеве ћерке. Посебну сумњу је унела чињеница да он није могао да им каже зашто је дошао из Панчева у њихову паланку. Лице које носи антидинастичке списе замењено је апотекарским помоћником који носи са собом љубавне песме и писмо Јеротијеве ћерке. Да би дошло до расплета у овој комедији у помоћ је притекло распетљавање бочног љубавног заплета. Марица, Јеротијева ћерка, дошла је и препознала свог Ђоку. Нушићев заблудели јунак остао је без унапређења, а додатно ће бити исмејан када буде морао да објасни министру зашто је телеграфисао да је ухватио сумњиво лице. Стигло је писмо из министарства у коме се обавештава да је сумњиво лице пронађено, а да су они вероватно пронашли неког другог злочинца и да га приведу. Јеротију није преостало ништа друго него да са новим зетом пође у Београд и објасни да је дошло до забуне због Вићине љубоморе.

5.1.3 Обичан човек

Нушић је пишући комедију *Обичан човек* желео да забави своје гледаоце представљајући им једну шаљиву слику из београдског живота. Овај комад се одликује водвиљским вођењем радње, а главни заплет заснован је на поступку „забуне у личности“. Радња се одвија на Топчидерском брду у кући трговца Арсе Милићевића. Како Леших примећује, Нушић је у овој комедији први пут напустио затворени свет грађанске собе и просторно своје комедију проширио у пејзаж (Lešić 1981: 42). Прве дидаскалије приказале су идиличну слику врта:

„Зеленило и јака светлост. У дубини сеница, под којом су пољски сто и столице. Између сенице и једног грма љуљашка, а напред, с десне стране, пољска клупа“ (Нушић 2005в: 131).

У првој сцени Зорка, кћерка Арсе Милићевића, седи на љуљашци и чита песме песника Дамњановића, кога још увек није упознала, али се читајући његове стихове заљубила. Породица Милићевић је у свој дом примила трговца Вићентија Петровића, Арсиног доброг друга, и они дане проводе тако што играју шах и разговарају. Идиличну атмосферу у дому Милићевића накратко је прекинуло писмо које је Вићентије добио од удовице Софије у коме га она моли за помоћ. Њен син Жарко Дамњановић написао је „несташну политичку песму“ и због тога је осуђен на шест месеци затвора. Софија је у писму замолила Вићентија да се заузме за Жарка. Слично писмо примио је и Арсин син, Душан, од свог друга Жарка Дамњановића. Он га обавештава да је због песме осуђен тако да намерава да побегне у Аустроугарску и моли Душана да му помогне и набави чамац.. Већ на почетку комедије, Нушић је

приказао неколико потенцијалних мотивација за развој заплета. Као што смо већ истакли, Нушић је комични заплет ове комедије изградио поступком забуне у личности. Душан се договорио са Жарком да овај пред Душановом породицом глуми Владимира Мицића, његовог друга из Јагодине. Од тренутка када се Дамњановић лажно представио и ликове довео у заблуду о томе ко је он, комичне ситуацију су почеле да се надовезују једна на другу. Пошто Арса и Вићентије познају Владимировог оца, трговца Јованчу Мицића, позвали су га да дође код њих. Када је Јованче дошао, Душан и Дамњановић су га наговорили да се претвара да је Жарко заиста његов син. Лик јагодинског трговца, Јованчета Мицића, Нушић је градио са пуно симпатија. „Уз њега је Нушић и најведрији, најживахнији у шали. (Глигорић 1964: 29). Јованче је пристао да помогне младом Дамњановићу, иако му је та идеја игледала сулудо, и подржао је његово писање песме против владе:

„Душан: (...) Дакле, видите, овај мој пријатељ осуђен је, осуђен је за политику, писао је, знате, по новинама. Он тако пише понекад, и то против владе.
Мицић: Ако, посветила му се! Нека пише“ (Нушић 2005в: 141).

Мицићев пристанак да се претвара да је Дамњановић његов син Влајко дао је заплету простора да се настави и усложњава. Лешић истиче да се централни део комедије не развија без застоја већ у прекидима чему доприносе бројни монолози, дужи него што је потребно и сцене у којима се појављују Зорка и Дамњановић, тако да се водвиљске сцене саграђене уз помоћ *qui pro quo* смењују са лирским (Lešić 1981: 43). Љубавни заплет у овој комедији нема функцију да разреши главни, већ да велича и глорификује љубав двоје младих, које је спојила поезија. Зорка ужива у Дамњановићевим песмама и, незнајући да разговара са њим, говори са усхићењем о Дамњановићу и његовим стиховима које већ зна напамет.

„Дамњановић: (...) Ви сте ми отворено признали да волите Дамњановића.

Зорка: Нисам Вам то признала.

Дамњановић: Јесте. Уосталом, и да нисте, ја бих то увидео.

Зорка: Па и кад бих га одиста волела?...

Дамњановић: То би ми онда требало само храбрости да...“ (Нушић 2005в: 143)

Комични заплет се додатно усложио Вићентијевом покушајем да проводацише и споји двоје младих. Он се трудио да Јованчета убеди да сина Влајка ожени Арсином ћерком Зорком. Међутим, Јованче је све време покушавао да не дâ одговор и саопштио је упорном Вићентију да ће му одговорити из Јагодине. Вићентије је то протумачио да Јованче о женидби сина жели најпре да поразговара са супругом. Зато је Марија, Арсина супруга, написала писмо Перси да дође код њих како би се договорили око

женидбе сина. У водвиљском маниру, Нушић наставља да ниже комичне ситуације. Софија, Дамњановићева мајка, посетила је сина и тада сазнала да и он мора да глуми. На наговор сина она се претварала да је Мицићева супруга. Јованче је духовито прокоментарисао Жарков захтев да Софија слаже да је њен супруг:

„Мицић: То јест, госпођо, као што вам је познато, ја нисам у ствари његов отац. Он има уопште обичај да ма кога узме за оца или за мајку... Можда је и Вас тако срео... А Ви нисте ни криви ни дужни“ (Нушић 2005в: 149).

Пошто је Јованче пристао да Софију представи као своју жену, новопечени пар се најпре сусрео са Маријом и уз помоћ суфлера Дамњановића добро одиграо улогу, коју им је наменио. Међутим, други сусрет био је са Вићентијем. Збуњен али и погођен, Вићентије је покушао да реши неспоразум:

„Вићентије: Ја сам изигран, јер једна жена не може бити и жена и удовица, јер да би била жена, потребн је да јој је муж жив, а да би била удовица, потребно је да јој муж није жив. Ја хоћу, дакле госпођо, да ми се начисто каже је ли Ваш муж жив или није жив?

Мицић: Молим, ако је о мени реч, ја знам сигурно да сам жив.

Вићентије: Па кад си жив, онда како може твоја жена да буде удовица?“ (Нушић 2005в: 151)

Расплет се приближио крају када је у кућу Милићевића стигла Перса. Дамњановић је тада схватио да мора признати ко је. Пошто се свима представио и рекао да је он „обичан човек Дамњановић“ стигла је и срећна вест да је помилован. Комедија се завршила разрешењем и груписањем јунака у парове и веридбом Дамњановића и Зорке. Нушић је у ову комедију унео пуно ведрине и комад, у коме је главни покретач заплета „забуна у личности“, учинио интересантним. У њему нема јетке сатире, нити друштвене осуде иако је за то имао материјала – Дамњановић је осуђен за писање политичке песме. Нушић је ипак пажњу усмерио ка теми љубави и стварању занимљиве шале, чији је главни задатак да забави читаоце (односно гледаоце), а одустао од полемике са друштвеним појавама и неправдама.

5.1.4 Свет

Анализу комада *Свет* почињемо од жанровског одређења комада. Јовановић сматра да је *Свет* „био Нушићево разрачунавање са једном актуелном појавом у друштву, а не комедија“ (Јовановић 2014: 231). Такође, Милан Ђоковић, вршећи класификацију Нушићевих комедија *Свет* издваја и истиче да „та комедија“ представља изузетак, јер дело губи Нушићеву комедиографску занимљивост и ведрину

због изразите сатиричности (Ђоковић 2012: 211–212). Имајући то у виду, биће нам лакше да објаснимо идејна поља овог драмског дела. Уједно, то је било објашњење за то што ова комедија нема уобичајену троделну структуру комедиографског заплета.

У експозиционом делу приказан је миран живот у кући Томе Мелентијевића, чиновника у пензији. Дани се одвијају једнолично и без трзавица. Лешић указује да се експозиција *Света* потпуно „расплинула“ и да у њој нема ни најмањих узнемирења и слутњи, као што не постоји ни прелаз у развој радње (Lešić 1981: 45). У првој сцени комедије, Јелкица, Томина ћерка, навија сат који касни пет минута. Сат који стално касни може се поистоветити са породицом, која касни за светом и променама које су се одиграле у друштву, а које они нису прихватили. После намештања сата, Јелкица оцу чита новине, а старија ћерка Нада прави цигарете. Мелентијевићи живе на миран али једноличан начин. У посету је дошао Томин пријатељ Сима да би га учио да игра карте. Међутим, њих двојица нису намеравали да се картају, већ да уче како се играју карте да би могли да гледају друге. Сима је, за разлику од Томе који пензионерске дане проводи у кући, осмислио шта би могли да раде током читавог дана и свакој обавези коју је сам смислио придодао је важност. Он се бавио ситницама, које „подигнуте на степен малограђанске митологије, указују на трагикомичну празнину стварности и трагикомичну густину привидности којима Сима испуњава своје свакодневно битисање“ (Misailović 1983: 174). Као екстраверт, који жели да буде у контакту са светом, Сима је опонент Томи, чији се живот свео у оквире дома. Он се, како Мисаиловић тврди, повукао пред стварном садашњошћу и створио привидну садашњост (Misailović 1983: 179). Уводни део комада показује равну линију, ствара утисак досаде и узалудности. Иако су односи у породици једноставни и спокојни, ствара се атмосфера учмалости и осећа потреба за неком променом. У Нушићевим комедијама јунаци искачу са линије нормале јер их на то нагонне њихове нереалне амбиције. Међутим, у овом комаду се то не дешава јер јунаци не увиђају проблем у досадашњем начину живота. Тома је рекао Сими да воли мир и тишину и затворени породични живот којим живе он и његова породица имплицирајући да не би волео да се такав склад наруши:

„Тома: (...) Научио сам на овај мир и тишину, не одлазим никуда, не долази ми нико, живим овде у кућици са женом и децом, разговарамо, плевимо башту, хранимо живину, читамо шта мисли Русија, а шта Енглеска, па тако нам прође дан“ (Нушић 2005г: 157).

Мисаиловић је указао на „двополност света“ у овом комаду: „први је онај спољни или објективни свет који се као вансценска сила или вансценски колективни лик персонификује у лицима која – као изданак тог света – долазе и дејствују у комедији или на сцени, и то дејствују више као персонификација или доказ тог колективног бића него у своје – лично име...“ (Misailović 1983; 148–149) Први свет је приказан кроз три лика – госпођу Живановићку, Тошићку и госпођу Марту. Оне долазе у кућу Мелентијевића и преносе трачеве које свет прича о њима. „Други свет, као супротност оном првом спољњем, владајућем и застрашујућем свету, свету који се не поседује и који се не може поседовати – јесте свој сопствени, субјективни свет или унутрашњи свет који се некад може поседовати, као што се некад и мора поседовати“ (Misailović 1983: 149).

Породица је одлучила да изађе у свет и са њим се „измеша“, али је евидентно да они нису хтели да се у њиховим животима десе битније промене:

„Тома: Треба, знам ја; него сам научио на овај мир, и као најзгодније ми је овако, кад ни ми о свету нити свет о нама води рачуна“ (Нушић 2005г: 159).

Нушић гради ликове Томе и Стане у намери да их прикаже као добре родитеље. Пошто су увидели да је њихова старија ћерка Нада сазрела за удају, одлучили су да се отворе према свету, који је за њих стран:

„Тома: Морамо промислити мало о деци, морамо све учинити за њих и њихову срећу“ (Нушић 2005г: 159).

Изласком у свет породица је учинила извесне промене, које им је тај исти свет наметнуо. Прва у низу била је промена ентеријера. Сценографија се на почетку другог чина променила и уместо назнака у првим дидаскалијама: „Намештај обичан, какав се виђа у нашим старим кућама“ (Нушић 2005г: 155). на почетку другог чина стоји овакав опис собе: „Иста соба, само место старог намештаја нов, модеран“ (Нушић 2005г: 160)

Иако јунацима ове комедије није сметао стари намештај, ипак су одлучили да га промене због света. Тома се, чак, одрекао своје старе фотеље у којој је навикао да одрема:

„Тома: Само кажем да је био бољи онај стари намештај.

Нада: Па знам, али кад свет каже оно није добро.

Тома: Због света сам и пристао. А ако је по мени, мени је оно било боље“ (Нушић 2005г: 161).

Промене се нису десиле само у енетеријеру, већ су и јунаци морали да промене свој изглед. Стана је одлучила да не купи само ћеркама нови шешир, већ и себи да је свет не би осуђивао:

„Стана: Знаш, ја сам била сасвим задовољна и овим који имам, али свет каже: 'Шта се ту упреподобила, па се направила пуки сиромах, а овако хоће да уда кћер? Нема ни честитог шешира!'“ (Нушић 2005г: 161)

Нади су родитељи пронашли младожењу господина Стојановића, а његова тетка госпођа Марта, заједно са госпођом Живаковићком и госпођом Томићком, доносила је вести о томе како свет коментарише њихово понашање и односе у кући. Свет је у овој комедији на извештан начин дат као вансценски лик, материјализован у госпођама које долазе у кућу и преносе приче. Он није јунак само ове комедије, његово присуство се осећа и у другим Нушићевим комедијама. Свет делује као вансценска сила која управља и утиче на животе јунака и буди њихове апетите и нагони их на драстичне промене које чине у својим животима. Први глас који је донела госпођа Живанковићка био је о томе да свет отворено говори да је Каја, служавка, заправо њихова рођака, а Живанковићка је опоменула Надине родитеље да би то могло сметати њиховом новом зету. Због тога су они, тешка срца, морали да отпусте Кају која их је петнаест година верно служила и да запосле нову, младу служавку Ану. У овај комад Нушић је увео љубавни заплет између Јелкице и њеног учитеља виолине, али га за разлику од љубавних заплета у другим комедијама, није дубље развио. Тома и Стана су одлучили да Јелкица учи виолину, јер свет је почео да говори да нису ваљано васпитали своју децу:

„Тома: Па јесте, тако сам мислио, али сад... сад свет каже да сам напустио децу, нисам их васпитао...“ (Нушић 2005г: 164)

Породица се перманентно управљала према ономе што свет говори, чак и онда када се са њим нису слагали. Пошто је свет почео да говори о томе да господин Сима удаје Наду и да он даје мираз, Тома је морао да свом дугогодишњем пријатељу каже да више не долази у њихову кућу. Интриге које ствара свет не престају да се нижу и бивају све апсурдније. Дошао је и глас о томе да је Нада, наводно несрећна и плаче по цео дан јер је заљубљена у учитеља виолине, који подучава Јеликицу. Интересатно је и то како механизам света функционише. Гласине долазе из спољашњег света у њихову кућу и не престају да се шире:

„Гђа Живановићка: Та знате ли, молим Вас, шта су ми казали? Веле: Нада је незадовољна и несрећна због ове своје просидбе, Седи по цео дан и плаче, а ја, напротив, видим дете весело и задовољно“ (Нушић 2005г: 169).

Абери нису престали да се преносе нити их је било могуће зауставити. Иако је госпођа Живановићка видела да је Нада лепо расположена, не назире се ни иницијатива ни могућност да се свету промени мишљење и пренос лажних информација заустави. У дом Мелентијевића дошла је и гласина да су родитељи млађој ћерки обукли кратку сукњу, да би Јелкица, која је заправо старија од Наде, изгледала млађе и тако и своју сестру учинила млађом. Ова ситуација подсећа на поуку из народне приче „Свету се не може угодити“, јер када је Јелкица почела да носи дугу хаљину, не би ли свет прекинуо са лажима, он је поново почео да прича и преноси неистине говорећи да су родитељи Јелкици обукли дугу хаљину јер сада желе да и њу убрзо удају. Свет је идиличне односе у породици нарушио, па се тако устремио на Томин и Станин брак. Стана је примила анонимно писмо са упозорењем да њен супруг није равнодушан према младој слушкињи Ани:

„Не држите у кући лепе служавке. Ваш муж није толико стар, а није ни равнодушан према садашњој вашој младој служавки. Свет свашта прича“ (Нушић 2005г: 171).

Госпођа Томићка је испричала Томи да се његов будући зет, после петог-шестог пива, похвалио својим пријатељима: „Боља мајка него ћерка“ (Нушић 2005г: 171).

Тому су последњи догађаји подстакли да убрза припреме за свадбу и зато је тражио од госпође Марте да се венчање одржи за седам дана. Она је, видно узрујана, рекла да ће послати зета да са њим поразговара. Тома је слуђен од сталног управљања према свету и одлучио је да са њим прекине сваки контакт. Да би вратио све у пређашње стање, Тома је забранио Јелкици да носи дугу хаљину, дао је отказ Ани, отпустио је учитеља виолине и на крају раскинуо Надичину веридбу. Тома је наредио да се стари намештај врати у кућу. Чини се да се он заправо „више сукобљава са простором и стварима у њему (новим намештајем) него чак и са светом: за сукоб са светом није довољно непрестано вербално негирање света, већ је потребно и акционо суочавање како са светом, тако и са самим собом, али пошто Тома егзистира на нивоима који су у сфери привидности, он у сукобу са светом насрће на симболе света (нови намештај) а не на противуречну логику или противуречно устројство света“ (Misailović 1983: 156). Односи у породици су постали веома драматични – Нада и Стана су у свађи, јер је Нада рекла Стани да је чула од света да је кокетирала са њеним вернеиком; Тома и Стана су у сукобу због гласина које је свет почео да преноси о

њиховим прељубама; пошто је отерао супругу, Тома се посвађао и са Надом и са Јелкицом и рекао им је да са мајком оду из куће. Томин верни пријатељ Сима, који није могао да издржи а да не сврати и види како је његов стари пријатељ, посетио га је у најдраматичнијем тренутку. Тома је покушао да му објасни шта се то збило са његовом кућом и како је свет нарушио миран живот ове породице:

„Тома: (...) Али кад свет наиђе, а он почне да уређује и наређује, као да и није ова моја кућа, као и да није ово моја породица“ (Нушић 2005г: 178).

Ове Томине речи потврђују да је свет сила која, како смо већ истакли, делује разарајуће. Тома је отерао своје ћерке и супругу, а Сима га је запитао зашто не би отерао свет и наставио да живи са својом породицом. На Симин наговор породица се измирила, а Тома је одлучио да ће се закључати и да ће он и његова породица наставити да живе „ограђени од света, заклоњени и скривени.“ Мисаиловић истиче да је Томина „комичка кривица“ у томе што не разликује стварност од привидности и мисли да је превише свестан света око себе (Misailović 1983: 156) и у томе што сматра да поседује све тиме што поседује породицу, а заправо не увиђа да су и односи између њега и чланова породице више засновани на привидности него на стварности (Misailović 1983: 174). Сима му је објасно да не може живети одвојено од света јер се у њему родио, али Тома није желео то да прихвати. Када му је Стана објаснила да ће, уколико се затворе, свет почети да прича да су полудели, Тома је очајан, сломљен и побеђен склонио завесе са прозора, отворио врата и позвао свет да уђе у њихов дом. Тома је призвао свет да кроз прозор његове куће уђе и уреди им живот, преброји тањире и објасни му како треба да се понаша:

„Тома: Дођите, наређујте, распоређујте, управљајте, чепркајте, развијајте. Уђи, свете, уђи!“ (Нушић 2005г: 180)

Мисаиловић указује да је Тома на крају комедије побеђен логиком нужности и да „се од дотадашње *логике привидности* растаје као од свог – двојника: и с муком и инатом у себи – доказујући пркосно и другима и себи да је у стању да превазиђе себе новим и, од њега неочекиваним, зрелим односом према свету. Доказ те зрелости јесте и зрела – иронија“ (Misailović 1983: 181). Овај комад у четири чина закључно са Томиним монологом износи Нушићев став о томе да су патријархално доба и његово уређење породичних односа били много бољи, здравији и природнији од промена које је друштву донело послератно доба. Јовановић истиче да је крај комедије „веома близак театру апсурда“ и да Тома Мелентијевић никако не може ући у „велику мапу

карактера“, али ни комедија *Свет* у уобичајену класификацију Нушићевих комедија (Јовановић 2014: 231). Крај комедије оставио је утисак горчине и безизлаза, а Нушић је жанровско одређење на извештан начин оставио својим читаоцима, гледаоцима и будућим редитељима, који сами треба да процене да ли комад *Свет* треба тумачити као комедију или грађанску драму.

5.1.5 Пут око света

У комедији *Пут око света* препознаје се утицај Нушићеве комике из фељтона које је потписивао као Бен Акиба, романа *Општинско дете*, а идеје за настанак ове комедије могле су бити филмска адаптација дела Жила Верна *Пут око света за осадмесет дана* која је радо гледана у тадашњим београдским кафанама и популарни роман Алека Константинова *Баја Гање*. Нушић је ово дело жанровски одредио као „комад у десет слика с певањем и играњем“. Глигорић подсећа да су комади са певањем у то време били нарочито популарни код широких слојева позоришне публике, тако да је вероватно и то подстакло Нушића да напише један такав комад (Gligorić 1957: XXXIX). Како Чекић истиче, *Пут око света* представља нови жанр на нашој сцени – ревију, и поседује све елементе добре ревије као што су шароликост амбијента у коме се радња развија, разноврсни елементи плесних тачака које окружују Јованчу Мицића на његовом путу око света (Чекић 1964: 1964: 50).

Радња овог комада сконцентрисана је око Јованча Мицића, трговца из Јагодине, и његовог путовања које је добио од Норвешког међународног саобраћајног друштва. Прва сцене ове комедије приказује Јованчу Мицића како разгледа глобус са професором, који покушава да му покаже путању којом ће се кретати током пута. Нарочито је комичан Јованчин покушај да замисли себе као птицу како би свет могао да сагледа из птичије перспективе:

„Професор: Замислите Ви сад да сте птица.

Јованче: Кој' тица?

Професор: Замислите само.

Јованче: 'Ајде па ти с'д! Тица да будем?

Професор: Тако ћете, забога, много боље разумети,

Јованче: О, господе, што ти је наука; сад морам због њу и тица да будем! Па добро, каква тица?

Професор: Али, забога, то није важно, то је само претпоставка,

Јованче: Па, добро де, нека је претпоставка, и нека и није. Кад морам да будем, нека будем. Ето, да кажемо, цивцан ћу да будем. (Гледа горе на дуд.) 'Ди да се попнем?'“ (Нушић 2005д: 181)

Већ из првог дијалога уочавамо да је Јованчин говор обележен дијалекатским карактеристикама, што овог јунака чини упечатљивим и језички индивидуализованим. Јованчетов лик је, као и у комедији *Обичан човек*, осликан са пуно ведрине и жеље за шалом и смехом. Професор је предложио Мицићу да са собом понесе један нотес у коме ће забележити сваки догађај који доживи на путу. Нарочито је комично Јованчетово виђење догађаја, које бележи у тефетер. Нушић је начин на који је Јованче добио награду испричао кроз новински чланак који Перси, Јованчетовој жени и Савети, њеној комшиници чита господин Тома. Перса је видно узнемирена што Јованче одлази на тако дуг пут, али он је покушао да је умири. Из разговора се увиђа је њихов однос складан и да је Јованче прави патријархални домаћин који и док је на путу жели да је у домаћинству све намирено:

„Перса: А кућа, а жена? Шта ћу ја, кукавица?

Јованче: Ти, је ли? Ти да будеш весела, и овако са дигнуту главу да идеш низ чаршију. Све сам наредио како треба, оставио сам и тестамент у суд“ (Нушић 2005д: 184).

Пред сам одлазак Јованче је забринуто супругу умирио следећим речима:

„Јованче: (...) Ништа да не бринеш! Да ми чуваш кућу, да палиш кандило сваке суботе, да преточиш вино, и да ми пазиш ћуриће, таман да стигну за подварак кад се ја вратим“ (Нушић 2005д: 186).

Јованче је на пут испраћен уз музику и тако се завршила прва слика ове комедије. Нушић у свакој слици приказује јагодинског трговца у новом месту. Запажамо да је у овој комедији Нушић највише одступио од правила јединства места, јер Јованче посећује просторно и временски драстично удаљена места: Пешту, вози се возом, долази у Њујорк, затиче се на лађи, стиже на Бахамска острва, Танга-острва и посећује чак Кину и Техеран. Како и Максимовић примећује, Јованче Мицић „не искаче са нормалне линије живота услед нереалних амбиција или жеља, већ услед 'комике разлика' и суочавања на путу око свијета са људима, догађајима, просторима и појавама, какаве у својој Јагодини никада не би могао сусрести“ (Максимовић 2010: 162). Интересатно је то да се Јованче, где год да се нашао, сусрео са Србима. Винавер запажа да је наша локалност пренесена на цео свет и да се приказује да су свугда Срби али да и они који нису Срби имају нешто заједничко са њима и то је оно „најлокалније“ и „највећма балканско“ (Винавер 1965: 67).

У другој слици, док је боравио у Пешти, Јованче је стекао двоје сапутника – Мађарицу Јулишку, коју од раније познаје, и безименог лика – Човека са ногом. Нушић је лик човека без ноге дао „у драстичној карикатури с тенденцијом да се нашали на

рачун Црногораца, а тиме и да угоди оним примитивним слојевима публике који су се оваким шалама и иначе у кафанском и личном животу увесељавали“ (Gllogić 1957: XXXIX). Јулишка је радила као собарица у хотелу, где се сакрио благајник који је побегао из Србије. Један глумац је помогао Јулишки да набави турску женску ношњу за благајника, да би она убедила Јованчу да поведе са собом њу и ту жену – маскираног благајника. Јованче се са својим новим сапутницима укрцао на воз. Веома је важно да напоменемо да се у овој, као и у бројним Нушићевим комедијама, јавља свет који представља посебну драматуршку категорију. Нушић овог пута свет не приказује као мерило према коме се људи управљају, нити као деструктивну силу, већ приказује свет „као велики изазов свих подухвата“ и Јованче је пошао на пут како би тај свет упознао (Misailović 1983: 375).

Радња треће слике дешава се у возу, а Нушић у дидаскалијама детаљно и реалистички описује изглед вагона. У возу је детектив открио да се испод турске ношње крије благајник и ухапсио га је. Нушић прелази из једне слике у другу без неког логичког следа, тако да се Јованче слободно и неограничено креће кроз простор. Комедиограф је искористио Јованчино путовање да на сатиричан начин прокоментарише и политичку ситуацију у Србији. У четвртој слици овог комада Јованче је боравио у Њујорку где се сусрео са Србима који су у опозицији и говоре против Бриктона председника Републике. Окупљени грађани дали су Јованчи да као опозиционар одржи говори. Он је предложио окупљенима да, гасају мртви уколико нема довољно живих гласача:

„Јованче: Е ти, видиш, да идеш у твоје место, па да ми донесеш списак мртваца што су умрли прошле године, а ти, Филадельдија, да идеш у твоје место.

Теодор: Ја то не разумем, како могу мртви људи гласати!

(...)

Ерчибалд: А зар то није кривица!

Јованче: Их, акмак! Дај ти мени већину да изгласа мога председника па да видим после кој' ће да има кривицу!“ (Нушић 2005д: 199)

Иако се у комедији појављује велики број ликова, уз Јованчета истичу се Јулишка и Човек са ногом. Јованче је покушавао да се одвоји од својих сапутника, али они нису одустајали од тога да иду за њим. Тако је већ у Њујорку полиција приморала Јованчета да Јулишку, наводно његову супругу, води са собом. У петој слици весела дружина се нашла на лађи, где се Јованче поново сусрео са Србима. У шестој слици јунаци се налазе на Бахамских острвима. Јованче је лако препознао Србе када је чуо да полемишу о мањини и већини. Двадесет и четири грађана поделила су се у две партије

– Вуксанову и Берберову. На збору који је одржан чуле су се већ одавно излизане фразе о Косову, које су се неретко користиле као манипулативно средство. Јованче ће на шаљив начин замолити Берберина да пређе на другу тему:

„Јованче: Слушај, брате, остави ти те људе што их спомињеш. Изгинули су, изгинули, и бог да их прости. Него говори што си почео“ (Нушић 2005д: 208).

У комедији препознајемо и отворене алузије на Јована Скерлића који је у „Службеном гласнику“ немилосрдно коментарисао Нушићева дела:

„Вуксан: Па онда бих, браћо моја, ја овде кренух један лист: 'Бахамски гласник', да се једанпут разрачунамо са нашим непријатељима и да им у очи креснемо ко су и какву су они“ (Нушић 2005д 209).

Када је Јованче одлучио да напусти скуп, Вуксан и Берберин су покушали да га задрже, а Берберин је изговорио чувене стихове из Шантићеве песме „Остајте овдје“ које поново, као и фразе о Косову, делују неприродно и сувишно:

„Берберин: Остајте овде, сунце туђег неба неће вас гријат ко што ово грије...“
(Нушић 2005д: 210)

Радња седме слике дешава се на Танга-острвима где се одржава светковина кљукања. Поред људождера, који не једу људско месо јер су им то европске власти забраниле, весела дружина на острву сусреће Ристу, који је побегао из Србије због проневере, а на острву обавља делатност министра, јер му је, како сматра, било суђено да буде власт. Нушић је градећи Ристин лик био сатиричан, јер је Риста, као носилац власти, манипулатор, који је за Јованчетов откуп од људождера узео новац од човека са ногом, а од Јованчета откуп и за њега и за Човека са ногом. Ипак, Ристина препреденост ствара комични ефекат и његов лик остаје у оквирима ведрога Нушићевог смеха. У овој комедији се поново јавља Нушићев манир да приказује јунаке који селективно примењују законе:

„Риста: Закони се не изигравају.

Јованче: Па то јесте што кажеш, него јеси ли ти одавно у државној служби?

Риста: Јест, отпочео сам као практикант.

Јованче (*храбрије*): Е, па шта се млатиш, бре, као да се не познајемо. Протумачи овај закон тако некако да не морају да ме поједу“ (Нушић 2005д: 214).

Осма слика смешта Јованчета и његове верне пратиоце – Човека са ногом, Јулишку и црнце, дете које је она купила на острву и рекла Јованчету да је то њихов син – у Кину. У овој комедији Нушићева сатира прекривена је ведрим хумором, али има места у тексту где је Нушић експлицитан у сликању стања у држави. Јованче је у

Кину дошао код кинеског цара који приликом разговора са њим тражи да Илија, његов помоћник, нареди да се окупљени народ окрене и запуши уши правдајући ову наредбу тиме да народ никада не треба да види и чује шта његови поглавари намеравају да учине за њихово благостање. Нушић политичке прилике у Србији и поредак у друштву приказује кроз добронамерни савет шерета Јованчета кинеском цару. Он је предложио цару да распише родољубиви проглас и оснује акционарско друштво за извоз чаја. Јованче је објаснио цару како заправо може да профитира уколико буде и директор и благајник у том друштву:

„Јованче: Па онда се изда родољубиви проглас са ове речи: 'Родољубиво предузеће' – 'економска еманципација' – 'народна привреда' – 'сопствени капитал' и много, врло много такве речи. Што више такве речи, све боље.

Во-Ки: Аха, аха!

Јованче: Па се онда упишу акције. Сваки родољуб мора да упише и да плати.

Во-ки: Дивно! Већ почињем да нагађам, па онда?

Јованче: Па онда, ништа; Ви узмете паре, а њима дате акције.

Во-ки (усхићен): Дивно! Ми уземо паре, а њима дамо акције. Па онда?

Јованче: И онда ништа. Они држе акције, а Ви држите паре“ (Нушић 2005д: 219).

У знак захвалности за овакав савет, цар је позвао Јованчу на ручак, а он је, када је сазнао да ће на менију бити скакавци и ластавичја гнезда, одлучио да цару предложи да угости Црногорца и тако му се освети за то што га прати. Како би се ослободио Јулишке, Јованче је обећао Бен-Саиду, који је у Кину дошао да купи девојке, да ће му поклонити Јулишку. Радња девете слике одвија се у Техерану. Јулишка, која се налазила у харему, написала је писмо Човеку без ноге и замолила га је да је избави. Он је требало да дође на одређено место и представи се као Абу-Бекир. Уместо Црногорца на договорено место дошао је Јованче. Комично је изграђено поступком забуне у личности, јер је у харем, уместо Човека са ногом, забуном ушао Јованче. Његово уживање у песми девојака у харему прекида улазак Јулишке, а потом и долазак Црногорца. Како би се разрешила мистерија Јулишка је објаснила да је Црногорац њен муж и да је дошао да је избави. Јованче је искористио ситуацију да се коначно ослободи Јулишке па је Емину наредио да из хана доведе дете:

„Јованче: (...) Трчи, бре, преко у хан, па ћеш да нађеш у мој кревет нешто живо, црно, личи на тебе. Донеси га овамо“ (Нушић 2005д: 224)

Он је у харему венчао Јулишку и Човека са ногом, а слика се завршава песмом и игром.

Десета слика нас враћа у Јагодину, тако да је Јованчетов пут заокружен. У Јагодини се спремио одбор за дочек праћен музиком. Срећан што се вратио својој кући Јованче позива окупљене на јагодинско кљукање. Тако је Нушић у завршном делу комедије увео нови обред, ритуално јагодинско кљукање и комад завршио хедонистички – позивом на гозбу која ће уследити (Lešić 1981: 155).

5.1.6 Госпођа министарка

Комедија *Госпођа министарка* заузима посебно место у Нушићевом стваралаштву. Пишући текст ове комедије, он је готово до савршенства направио склад између комедије карактера, која преовладава, комедије нарави и комедије интриге. Нушић се градећи ово дело определио да Живку Поповић, једну добру жену и домаћицу, узме за руку и нагло је, неочекивано и изненадно издигне изнад нормалне линије живота (Нушић 2005ђ: 270). Композиција комедије има троделну струкуру са јасно израженом експозицијом која треба да прикаже Живку пре одступања са линије нормале. Нушић у дидаскалијама описује грађанску собу у кући Поповића, која својим изгледом показује лоше материјално стање породице:

„Обична грађанска соба. Старо канабе, две фотеље и неколико простих, трпезаријских столица. Троја врата: у дну, десно и лево и један прозор десно. У средини собе велики, застрт сто, по њему прострте једне старе очеве панталоне, које ће госпа Живка прекројити за сина“ (Нушић 2005ђ: 270).

Радња комедије почиње разговором тетка Савке и Живке, која током дијалога са тетком прекраја Симине панталоне, како би направила једне сину Раки, несташном гимназијалцу. Живка се трудила да нагласи лоше материјално стање своје породице пред тетку Савком, како би јој изнудила двеста динара на зајам. Мисаиловић указује да „ово *демонстрирање оскудице* указује да је Живка – као екстравертни карактер – склона самопоказивању, па ово демонстрирање сопствене оскудице само је други пол каснијег демонстрирања себе као министарке“ (Misailović 1983: 268):

„Живка (за време ове сцене она мери и кроји): Не може да се стигне, бога ми! Не прелива нам се, забога, већ једва везујемо крај с крајем.

Савка: А лепа плата.

Живка: Па и није. Док одбијеш порезу, платиш кирију, купиш дрва, тек видиш: остану ти чисте шаке. Тешко је данас о плати живети, али овај мој не уме. Не гледа своје посла и своју кућу, него се занео у политику“ (Нушић 2005ђ: 270).

Чини се да је улога Симе Поповића, Живкиног мужа, у комедији сведена на то да Живки омогући да постане госпођа министарка, јер се у комедији појављује два пута

– када Живка постаје министарка и када губи ту титулу. Приликом анализе односа Живке и Симе јасно закључујемо да је она у односу на свог мужа „свемоћна, и, када је једанпут нешто наумила, гура до краја, а он је немоћан и смешан са своје министарске столице, јер треба државом да управља а није у стању жену да уразуми, чак је према њој толико јадан да му нема ни места у комедији, дође само на крају, као сенка, као привиђење, као да га је, тог тренутка, родила њена нечиста савест“ (Ђоковић 1964: 174–175).

Међутим, Сима Поповић као лик има посебну улогу у комедији, јер је послужио Нушићу да изнесе критику механизма успињања ка власти и да прикаже једног „погодног кандидата за министра“ који је заправо само марионета, којом ће управљати они који су по хијерархији изнад њега. Пејчић истиче следеће Симине карактеристике које то доказују:

„Прва карактеристика – Симино поштење, иза ког не стоји морални принцип, већ интерес партије и суд јавности – уједно сатирички кореспондира са потенцијалним Живкиним непоштењем“ (Пејчић 2012: 153). У разговору са тетком Савком Живка ће приметити да је Сими јако важан углед партије чији је члан:

Живка: (...) Али овај мој не уме. Све: ово не иде, нашкодиће угледу партије; оно не иде, повикаће опозиција. И све тако“ (Нушић 2005ђ: 270).

Пејчић истиче и Симино „привидно поштење“ и подсећа да је он, ипак, издејствовао да се Нинковићу да унапређење. Поред тога указује на дијалог између Раке и Живке у коме сазнајемо да је будући министар понављао разред. Пејчић подвлачи и то да је будући министар оскудних реторичких способности (Пејчић 2012: 154).

Док Дара и Живка ишчекују вести она ће замишљати сцену у којој Његово Величанство проглашава Симу за министра:

„Живка: (...) Ух, да ми је да улетим у Двор да својим ушима чујем како краљ каже Сими: 'Позвао сам Вас, господине Симо, да Вам понудим један портфељ у кабинету!' А онај мој шмокљан, место да каже: 'Хвала, Ваше Величанство!' сигурно ће почети да муца. Убио га Бог са суклатом, сигурна сам да ће муцати“ (Нушић 2005ђ: 275).

Нушић састављајући комедију не жури да започне главни заплет, већ своје јунаке, али и гледаоце или читаоце, постепено доводи до тога. Најпре је дошао Рака сав подрпан јер је учествовао у демонстрацијама против владе. Лик гимназијалца Раке у комедији има посебан задатак. „Нико у Нушићевој комедиографији нема толико права

да све своје кривице пребаци на друштвену средину, као што то има Рака: зато је Рака више дијагностичар морала који влада у средини у којој он, као дете, живи и у којој се васпитава, без обзира што још није у могућности да о моралним нормама своје средине свесно суди и расуђује“ (Misailović 1983: 314). Постепено долазећи до заплета, Нушић је на сцену извео Перу писара из административног одељења који је донео вест да је кабинет део оставку и да су у двор позвани „наши“ да саставе владу. Трећа тачка успињања ка заплету комедије била је долазак момка по Симин цилиндар.

Док су Живка и Дара ишчекивале вести о Симином постављењу за министра, у разговору мајке и ћерке запазили смо да је Живкина жеља да постане госпођа министарка мотивисана жељом за приближавањем свету, а не лошим материјалним стањем. Она жели да буде део отменог света и сматра да заслужује место у њему што доказује поређењем себе са другим министаркама:

„Живка: Ух, кћери, све друго не марим, али само да ми је да госпа–Драгу свучем са државног фијакера, па макар за двадест и четири сата. Прилепила се за фијакер као таксена марка, па мисли нико је не може одлепити. Е, одлепићеш се, синко. Још слепоподне ћемо се возити на министарском фијакеру.

Живка: Напоследку и не марим за госпа–Драгу. Бар је жена васпитана, отац јој је био чиновник Главне контроле. Али госпа Ната! Но, тешко земљи кад је доживела да она буде министарка! Мајка јој је издавала кватире за самце, а она намештала кревете тим самцима...“ (Нушић 2005ђ: 275)

Када је Дара приметила да и Живка може постати министарка, она јој је љутито одговорила да између ње и госпа Нате постоји велика разлика:

„Живка: Па шта, ваљда има неке разлике између мене и Нате. Моја мајка је шила у војној шивари, али је зато мене лепо васпитала. Ја сам свршила три разреда основне школе и, да сам хтела, могла сам још да свршим. Да ја нисам била таква, не би мене твој отац узео, он је био већ чиновник кад ме је узео“ (Нушић 2005ђ: 275).

Живка је склона оговарању и сујеверју. Покушавала је да види да ли ће постати министарка тако што је бацала карте. Напокон, Чеда је донео вест о томе да је Сима постао министар, али је то узбуђеној Живки саопштио изокола тако што се Нушић у овој сцени, да би постигао комични ефекат, поново користио комичним одуговлачењем. Када је напоследку сазнала да је постала министарка, Живка је испунила потребан услов да буде део света и да у њему учествује као битна и уважена личност и комедија може почети:

„Живка: (...) Ја сам госпођа министарка! (Удари у сладак смех од задовољства.) Ју, убио ме Бог, чисто не верујем својим рођеним ушима. Кажи ми, Даро, ти.

Живка: Па зови ме као што ће одсад цео свет да ме зове“ (Нушић 2005ђ: 276).

Да би видела свет, али још важније да би свет видео њу, издала је као прву наредбу да по њу дође фијакер како би се трипут провозала од Калемегдана до Славије.

Када је постала министарка, Живка је одлучила да промени и свој начин живота. Најпре је променила намештај у кући, па је и њена кућа почела да личи на куће малограђана тог доба:

„Иста соба, само сада богатија намештајем, који је без укуса размештен“ (Нушић 2005ђ: 277).

Мисаиловић истиче да је Живка, желећи да успостави нови поредак ствари и односа, најпре створила нови простор и тако створила „ново време“, јер је желела да многе „временске фазе“ заборави и што пре изгради будуће време и будући простор“ (Misailović 1983: 179). Живка је уредила свој живот према свету у чијем је сада центру пажње: фотографисала се, наручила је шест стотина визит карти, ставила је златан зуб иако јој је зуб био здрав. Разлог због кога је то учинила јесте жеља да се приближи свету и буде као друге „отмене“ даме:

Живка: Него! Какво је то питање? Зар госпа Драга има златан зуб, зар госпа Ната има два златна зуба па чак и госпа Рокса протиница има златан зуб, а ја да га немам! (Нушић 2005ђ: 278)

Поред животног простора и свог изгледа, Живка је пожелела да мења и животе других људи. Тако је одлучила да уда ћерку и зета „разрешити дужности“. Живкина „комичка кривица“ се састоји у нескладу њених могућности и жеља, и у уверењу да захваљујући моћи коју поседује има права да прекраја туђе животе. Својој ћерки је нашла нову и бољу прилику – почасног конзула Никарагве, кожарског трговца Ристу Тодоровића. Чета није пристао да напусти жену, а ни Дара њега и једино би превара могла да јој промени мишљење. Због тога је Живка заједно са Пером писаром смисла план да собарица намами Чеду у своју собу где би га затекли без сакоа. Овај бочни заплет у комедији, заправо је послужио за разрешење главног. Како би била део отменог света, новопечена министарка је контактирала секретара спољњих послова, господина Нинковића, који познаје правила „отменог друштва“. У комедији Нинковић носи комичну маску варалице, и својом појавом и француским фразама збуњује новопечене министарке. Нинковић је објаснио Живки три правила која мора да усвоји ако жели да постане отмена – да пуши, игра бриџ и има љубавника. Последњи захтев отмености Живки није одговарао, јер је њој као поштеној жени то било незамисливо. Међутим, Нинковић је лако наговорио Живку да пристане, истичући да је то

неопходно због света и да су се тим правилима водиле све претходне министарке и препоручио је себе као погодног кандидата за љубавника:

„Нинковић: Потребно је да се компромитујете ако хоћете да будете отмена дама“ (Нушић 2005ђ: 285).

Колико год се Живка трудила да буде отмена, њен речник је остао исти. Нушић се градећи Живкин лик усредредио нарочито на њен говор. Иако је на све начине покушавала да буде отмена жена, Живка остаје „патријархална домаћица, са врло уским видокругом и примитивним домаћинским речником, а жели да учини нагли скок у више, отмено друштво“ (Глигорић 1964: 39). Тако и током министровања често узвикне: „Убио те Бог!“, „Куш штене једно, прегризо језик дабогда...“, „Марш, стоко једна!“, „Напоље, битанго, вуци ми се испред очију!“ У Живкином говору примећујемо изразиту каламбуричност што додатно појачава комични ефекат:

„Зет, зет, *изетио* се он дабогда никакав!“ (Нушић 2005ђ: 303)

„О *извасио* се он дабогда!“ (Нушић 2005ђ: 298)

„*Искинио* се он дабога никакав!“ (Нушић 2005ђ: 301)

У *Госпођи министарки* појављује се заблудело друштво – Живкини рођаци – који представљају „акциону групу“ која покушава да од своје рођаке добије некакву корист. Нушић их је у комедију увео следећим дидаскалијама:

„Улази једна читава галерија комичних типова, обучених старовременски. Старије жене, Савка и Даца, у фесовима и либадетима, Соја са неким шеширићем искићеним птичијим перушкама. Ту су тетка Савка, тетка Даца, Јова поп-Арсин, теча Панта и син му Миле, теча Јаков, Сава Мишић и Пера Каленић. Сви прилазе Живки и рукују се, а женске се љубе“ (Нушић 2005ђ: 293).

Ово хуморно друштво, које предводи ујка Васа, имало је посебну функцију у комедији – да Живки пружи осећај сатисфакције, да се осети као министарка и зато је фамилија, „као скуп, много више помогла Живки да се стварно осети министарком и да ужива што је министарка, него што ће Живка помоћи *фамилији* да реши своје проблеме“ (Misailović 1983: 297).

Мисаиловић указује како власт магнетском снагом привлачи оне друге – људе без власти – и како се људи мењају у присуству власти (Misailović 1983: 284). Чим су чули да је Живка постала министарка, чланови фамилије су пожелели да је посете, иако неки од њих са њом нису у добрим односима. Ујка Васа годинама није разговарао са својом рођаком Живком, јер је она за њега рекла да је „кафански клуподер и лопуза“. Даца није посетила Живку годину дана, јер је говорило ружно о њеној кћерки

Кристини. Трансформацију коју доживљавају јунаци пред влашћу најбоље показују ујка Васине речи којима брани Соју што је за Живку рекла да је алапача.

„Васа: Па немој тако, Живка; то је рекла пре, док ниси била министарка, а сад, ево ја те уверавам, не би тако нешто за жива Бога казала“ (Нушић 2005ђ: 283).

Међу рођацима нарочито се истиче Пера Каленић. Он је заправо лажни рођак, варалица који ће покушати да, као и прави рођаци, од новопечене министарке и наводне рођаке извуче корист. Сви они су „јунаци са репом“ који сада покушавају да одшију реп уз помоћ своје рођаке, која је „одскочила“. Христина је избачена из школе јер је затруднела са другом док су спремали матуру и зато Даца тражи да се и Христини призна матура; Јова је био на робији и сада тражи државну службу; Пантином Милету „бог није дао дара за школу“ па зато Панта моли Живка да уреди да буде државни питомац. Соја се растала од мужа и жели да јој суд омогући да се поново уда. Пера Каленић је истеран из службе јер су нестала нека акта, па сада тражи да се то заборави да се врати на посао уз сатисфакцију.

У овој комедији улога резонера поверена је зету Чеди. Пошто је од Раке сазнао да га Анка зове у своју собу по Живкином наговору, он је ситуацију искористио у своју корист. Најпре је Раки рекао да одлази код Анке собу, а потом се кожарском трговцу Ристи Тодоровићу, који је дошао на виђење, представио као ујка Васа. Пошто је пред Ристом одглумио да Чедо долази, сакрио је кожарског трговца код Анке у собу. Живка је заједно са жандарима, сведоцима грађанима и Даром упала у Анкину собу, али је тамо уместо Чедо затекла Ристу без капута. Живка је била љута што је насамарена и обећала је Чеди да ће га протерати у Ивањицу. После овог инцидента, Чедо је читаву причу алегорично описао и дао у новине. Иако је Живка безуспешно покушавала да откупи целодневни тираж, људи су ипак сазнали за овај инцидент. Пошто је сазнао да Живка вероватно више неће бити министарка, Каленић се оградио од своје рођаке истичући да и није неки блиски род што подсећа на понашање рођака из комедије *Ожалошћена породица* после отварања тестаментa:

„Васа: Па је л' рече пре ћеш да погинеш но што ћеш допустити да ти се оспори сродство?

Каленић: Да, ја сам се онако фигуративно изразио.

Чедо: Разуме се, то је само фигуративно. Ви то, ујка Васо, не можете да разумете.

Васа: Не могу.

Чедо: Некад, у старо време, род је род; данас су се измениле прилике, па род може да буде и фигуративни род“ (Нушић 2005ђ: 306).

Живка је добила писмо од почасног конзула Никарагве у коме је он објаснио да је за инцидент који се десио крив ујка Васа. Живка, бесна, није дозволила Васи ни да заврши реченицу, насрнула је на њега и почела да га грди:

„Живка: Пишеш чланке, је ли, псето гадно; алузија, је ли... (Дочепастолу.) Склањај ми се с очију, јер ћеш сад погинути, свињо пијана!...

(...)

Васа: Ама, смири се, тако ти Бога ... Откуд ја да пишем, ни на памет ми није пало! Зар ја због неписмености отпуштен из државне службе, па да пишем чланак, и то још алузије...

Живка: Јеси, јеси, Васо, познајем ја тебе добро, матора лопужо!“ (Нушић 2005ђ: 303)

Сима је био приморан да да оставку, што је Живку разбеснело. Она је чак одлучила да сама оде пред министарство и поцера оставку, али док се она спремала Сима је већ дошао кући. Покушао је да каже жени да је због ње дао оставку, али она га је прекорила:

„Ниси ни био за министра, ето то. Боље то реци“ (Нушић 2005ђ: 308).

Њено враћање у стање нормале је принудно и Живка ништа није научила из минулих догађаја већ је доживела тачку замрзавања. Првом приликом она би поново искочила из стања нормале. То потврђују њене последње речи изговорене на сцени док тера публику да оде и не стаје јој више на муку:

„Идите и немојте, ђаво да вас однесе, да ме оговарате, јер, ко зна, данас-сутра могу ја опет бити министарка. Само док се заборави ово нешто мало бруке, ево мене опет, па после да не буде: што нам ниси казала“ (Нушић 2005ђ: 308).

5.1.7 Мистер Долар

Комедија *Мистер Долар* обрађује тему новца, који се у заблуделом друштву третира као главна вредност коју човек поседује. Јунаци ове комедије илуструју живот богатих београдских слојева и у комедији делују као акциона група, која има задатак да прикаже друштво у коме је поседовање новца најважнија човекова особина. Нушић је одлучио да јунаке заведене моћи новца не именује. Скоро све ликове назвао је према улози и статусу које имају у друштву и свео их је на „карикатурални цртеж *мина*“ (Lešić 1981: 61): Господин председник клуба, Господин из угледне породице. Господин који очекује богато наследство. Господин без скрупула, Господин са добрим везама, Госпођа о којој се много шапуће, Госпођа са сатом на подвезици и слично. О ликовима, чија имена нису важна, у уводном делу комедије говорио је Матковић, који у комедији има функцију резонера:

„Матковић: Даме постају тоалете, а господа губе своја имена и постају безлични“ (Нушић 2005е: 339).

О човеку је много важније да се сазна колико има новца него како се зове. Када се у клубу појавио нови члан, прво што су о њему сазнали јесте да има 160000 динара месечног прихода. Такође, ови безимени јунаци имају и сумњиву прошлост, али она је постала неважна када су стекли новац:

„Матковић: (...) Има међу њима и један господин за кога се шапуће да има врло тамну прошлост. Али то је неправда која се чини том господину. Ако му је садашњост поткрпљена добрим приходима, прошлост се увек да лако заборавити. Ето, на пример, тај господин тамо имао је некада једну велику шверцерску аферу, а тај други до њега имао је сумњиво принудно равњање, па онај трећи искључен је из свих државних лифериција. Све је то било некада, а сад су они добро ситуирани и свуда добро примљени и угледни грађани“ (Нушић 2005е: 339).

У експозиционом делу ове комедије, Нушић наглашава сумњиву прошлост јунака. Радња комедије почела је у „Елит клубу“, где су се окупљени чланови клуба забављали и очекивали да им се придружи професор, који прославља четрдесет година од како је на катедри па ће му клуб указати част и одржати један раут. Међутим, током посете професора чланови клуба нису бити заинтересовани за његов говор, чак су неки од њих сматрали да је бесмислено што је клуб указао част професору, јер његове заслуге нису биле од неке користи клубу. Композиција ове комедије разликује се од Нушићевог уобичејеног комедиографског поступка, јер не видимо разлог заблуделости јунака, нити се они враћају у стање нормале. Ликови ове комедије су од почетка до краја остали верни мистер Долару. Као основни мотив за писање комедије *Мистер Долар*, комедиографу је послужио мотив познат још у француском водвиљу о келнеру који је добио изненадно наследство из Америке и постао милионер (Глигорић 1965: 256). Тако се нагла промена у животу десила келнеру Жану, а не члановима „Елит клуба“, али баш та промена у Жановом животу показала је лицемерје уважених чланова клуба.

Главни покретач радње јесте Матковић, који представља Нушићев глас у овој комедији и има функцију резонера. Матковић је дубоко разочаран јер га је Нина, девојка коју је волео, одбила због тога што није добио веће наследство од стрица. Упоредо са дешавањима у клубу и разговора између Матковића и редактора, келнеру Жану је стигло писмо на енглеском у коме пише да је наследио рођака из Америке и да наследство износи стотину долара. Жан је то писмо најпре дао редактору да га преведе,

а он Матковићу. У међувремену Жан је случајно пролио мало пића на тоалету госпођице Нине и због тога добио отказ:

„Преоптерећен напицима пролази крај ње и случајно, гурнут, просипа нешто мало једну чашу која јој попрска тоалету“ (Нушић 2005е: 341)

Матковић се досетио како да се освети том окрутном свету, огрезлом у похлепи за новцем. План је видео као снимање филма, а главни ликови његовог филма биће чланови друштва које га је разочарало. Одлучио је да окупљеној маси каже како је Жан добио наследство из Америке и да оно износи три милиона долара, јер је сматрао да ће то бити најбоља освета на коју, како је истакао, има право:

„Матковић: И освете, да! Рекао сам Вам већ, разочарани имају право да се свете“ (Нушић 2005е: 343).

Себи је осмислио улогу режисера тако да је нарочито усмеравао радњу свог друштвеног филма. Када су чланови „Елит клуба“ сазнали да је келнер Жан постао милионер, променили су однос према њему. У дидаскалијама стоји:

„Тискају се да се рукују“ (Нушић 2005е: 345).

Друштво је почело да уважава Жана и интересује се за његов живот, али највише за његово наследство – новинари желе да пишу о њему и наследству које је добио, бројна певачка друштва желе да буде њихов почасни члан, стижу писма у којима га моле за разне врсте помоћи. Матковић на та писма гледа као на материјал за настанак бројних драма:

„Матковић: (...) О, колико ту лежи готових комедија, а колико трагедија! (Узима једно писмо.) Једна млада девојчица – она вели да јој је шеснаест година – идеално воли свог пријатеља. Напустила је родитеље и одбегла њему, ономе кога идеално воли. Сад, вели, увиђа да је сиромах, и сад идеално воли Жана и нуди се да побегне Жану. (Узима друго писмо.) Један студент, тврдећи за себе да је врло даровит и да пише песме и тражи од Жана спонзорство. Дама прича о својим брачним тегобама, један стручњак предлаже отварање фабрике свиле и тако даље“ (Нушић 2005е: 348).

Матковићева улога је резонерска, али и строго сатирична јер током комедије коментарише дешавања и оштро их критикује. Тако је поставио савремену загонетку којом покушава да реши да ли човек прави новац или новац човека и закључио је да светом господари мистер Долар:

„Матковић: Поставили смо себи другу и савременију, на коју данашњица даје јасан одговор. Питам ја: је ли то човек који прави новац или то новац прави човека? (Спусти шаку на писмо.) Ево вам одговора на ту загонетку. Долар, мистер Долар је господар

света! Ако не верујете, а ви седите стрпљиво у партеру па гледајте и даље овај филм који ја, као што видите, са доста успеха режирам“ (Нушић 2005е: 358).

У посету Матковићу дошла је „једна пословна жена“ да провадацише у Нинино име. Истакла је да Жан има новац, али да му недостаје углед у друштву што може стећи женидбом са госпођицом Нином – девојком која је Матковића одбила и нашла себи бољу прилику, односно бољег наследника, али је спремна да га због Жана напусти.

Жан није јунак који се због наводног наследства мења. Напротив, Жан је у комедији више резонер, јер показује апсурдност поседовања новца:

„Жан: (..) Пре, док сам био сиромах, па зарадим колико зарадим и некако ми слатко то и потрошим га онако задовољно и стегнем ону последњу пару у цепу... а ово сад .. не знам, али није онако...“ (Нушић 2005е: 351)

Испричао је Матковићу о Маришки и кафаници код „Поноћног сунца“ коју су њих двоје намеравали да купе. Жана је посетила „Госпођа саветниковница са репутацијом“, чији муж редовно губи на картама и од Жана је тражила 26000 динара на зајам. Док је она била у соби са Жаном, дошао је њен супруг Господин саветник без репутације и поверио се Матковићу да му је потребно 26000 динара да би супрузи купио крзнену бунду, јер му је она запретила да ће наћи неког ко ће јој приуштити скупоцену бунду. Нушић не приказује само јунаке који глорификују новац, већ међу њима истиче оне који бескруполозно чине све да га добију, као Госпођа саветниковница са репутацијом. Када је Господин саветник без репутације чуо глас своје жене, после кратког шока, је одлучио да се прави да о томе не зна ништа. Матковић и Жан су се договорили да Маришки купе кафану, али она је то одбила када је приликом посете чула глас Госпође саветниковнице са репутацијом из Жанове собе. Нушић је љубавни бочни заплет између Жана и Маришке искористио да покаже да двоје људи који се искрено воле представљају контраст друштву које се клања новцу.

Матковићев план се приближио испуњењу када су се у кући Господина председника клуба окупила већ позната лица. На тај скуп дошле су и четири даме које имају (свака из свог разлога) симпатије према Жану – Нина, Ела, госпођа саветниковица и Маришка. Главни гост ове прославе био је Жан кога су сви жељно ишчекивали и током забаве сва пажња је била усмерена ка њему. Матковићеву тврдњу да је мистер Долар господар женских срдаца потврђују Нина и Ела. Нина је у разговору са Матковићем признала да тај брак више прижељкују њени родитељи, а да је њој

лично јако непријатни јер би свет могао то рђаво протумачити. Матковић јој је објаснио да се свет и неће сетити да је она Жана назвала магарцем и указао на моћ коју новац има. Елини разлози за удају су њени „идеали“ – раскошан начин живота. На прослави су се срели Маришка, која код председника клуба ради као собарица, и Жан. Међутим, њихов срдачан сусрет прекинула је госпођа саветниковница. Пошто је Маришка, као и остали чланови клуба, чула непроверене гласине да се Жан верио, узела је новац од Матковића да купи кафану „Поноћно сунце“ и назвала је „Долар“. Маришка је прихватила Матковићев новац, али је кафану купила на Жаново име, у нади да ће он, када финансијски пропадне, доћи и радити са њом. Ова сцена иде у прилог нашем тумачењу да су Жан и Маришка приказани као контраст заблуделом друштву.

Последњи чин дешава се у кафани код „Долара“. Уважени чланови „Елит клуба“ окупили се у овој кафани, поново у част господина Јована Тодоровића – келнера Жана. Он је заједно са члановима клуба дошао у кафану са лентом, окићен орденом Свете Лауре, за који и не зна зашто га је добио. Током прославе „Послератни господин“ је желео да се побратими са Жаном. Дошло је време да Матковић оконча свој друштвени филм. Објавио је окупљенима да је погрешно преведено писмо. Од тог тренутка сви се удаљавају од Жана, чак и Послератни господин, Жанов побратим. Огорчене чланове Матковић је прекорио речима; „Ако сам ставио комад шећера на сто, нисам ја тај који сам позвао муве да слећу на њега“ (Нушић 2005е: 368).

Комедија се завршава Матковићевим говором који прате сирене са неке фабрике:

„Матковић: То су, видите ли, јутарња звона која позивају вернике на молитву не златноме мамону већ племенитоме господару света – поштенome раду и труду. (Прилази филаретама.) Ено, видите ли кроз таман део разређене ноћи како промичу силуете људи, жена, деце – кренули су на глас звона која малочас чусте. То су верници и поклоници рада; њихов су религиозни знак жуљеви на рукама, а украс им је зној на челу. Само кроз ту нову веру, кроз рад, доспеће се до снаге која ће разорити незнабожачко божанство мистер Долара“ (Нушић 2005е: 370).

Ђоковић, али и други тумачи Нушићевог дела, сматрају да оволика „декларативност смета. Као што увек смета сувише наглашено наравоученије. Код Нушића оно смета још више, јер нас је он сам, и то онда кад је најбољи, најумнији, најдубљи и најдуховитији навикао да је смех његово главно оружје а не парола“

(Ђоковић 2012: 211). Тако је Нушић у овој комедији више био дидактичар, него комедиограф, што није умањило естетску вредност његове комедије.

5.1.8 Ожалошћена породица

Нушић је ову комедију насловио тако да иронично окарактерише једно заблудело друштво, које се попут врских глумаца труди да прикаже своју тугу и блискост са покојником. Градећи јунаке комедије *Ожалошћена породица*, Нушић је готово свима дао подједнаки значај за стварање слике лажно уцвељених рођака. Међу протагонистима издваја се Агатон који се намеће као вођа ове групе. Експозициони део комедије даје сликовити портрет породице која је обучена у црнину дошла на седмодневни помен преминулом Мати Годоровићу. Њихово исклизнуће са нормалне линије почиње у тренутку када се бесправно уселе у кућу у намери „да чувају“ вредне предмете који се налазе у њој. Структура ове комедије разликује се од претходних, јер при „израђивању конструктивног плана комада Нушић се углавном служио 'мозаикалном' а не 'архитектонском методом' тако да у комедији заправо „не постоји спирално развијање заплета, јер нема ни изразитије интриге, бар не у оном облику какав се јавља у неким другим комедијама (на примјер, *Госпођа министарка*)“ (Lešić 1981: 67).

Тачка врхунца, мотивација за заплет и расплет јесте тестамент који је покојни Мата оставио за собом. Покојникова жеља је била да се он не отвори док не прође четрдесетодневни помен. Оставио је своје рођаке у лимбу да чекају и нагађају ко ће и колики део имања добити. Ликове у овом комаду Нушић је поделио у парове (муж-жена) али издвојио и неке да буду самостални. Први брачни пар чине Агатон Арсић, срески начелник и његова супруга Симка. Други – Танасије Димитријевић, трговац и његова жена Вида. Прока Пурић, општински чиновник и Гина, његова супруга чине трећи пар. Трифун Спасић (незапослени грађанин), Сарка (удовица) и Мића Станимировић чине распарне јунаке и делају свако за себе. После парастоса, породица се окупила у кући покојника. Док су разговарали сваки рођак је покушавао да покаже блискост са покојником: Гина је неутешно плакала и нарицала, а Агатон је покушавао да причом о наводној посети покојнику пред смрт покаже како му је он тобоже најближи, остали су га хвалили. Међу члановима породице нарочито се истакао Агатон, кога је на извештан начин, као и остале заблуделе јунаке, Нушић учинио симпатичним. „Дао га је као притворног шерета (а шерет је симпатичан публици) као

разметљивог и као понизног, увек у претеривању, у прерушавању, у глуми која се ствара на сцени према датим околностима, толико да постаје чак и потребна у зближавању два млада бића која се воле, а не усуђују се да то једно другом кажу“ (Глигорић 1964: 50). У жељи да се истакне и наметне, Агатон ће у разговору са породицом тврдити да је са покојником разговарао пред смрт и да му је Мата исказао нарочите симпатије:

„Агатон: (...) Агатоне, брате, ја имам доста њих у фамилији, али сви су некако... некако онако... Ти си једини, брате Агатоне, онако... ето, био си толико година срески начелник, управљао си народом, па ћеш умети управљати и мојим имањем“ (Нушић 2005ж: 309).

Као што смо много пута до сада истакли, Нушићеви јунаци у комедијама су неретко „јунаци са репом“, а о њиховој сумњивој прошлости најчешће сазнајемо посредно од других јунака. Тако ћемо после Агатоновог хвалисања сазнати од Трифуна да је за собом „остављао смрдљив траг“. Помало иронично Трифун је подсетио да је покојник био писмен и да је о томе вероватно могао да чита у новинама:

„Трифун (као израз општег негодовања које се јавило у покрету и размени погледа): Могао је и тако да каже, зашто да није могао. Само знаш, брате Агатоне, покојник је био писмен човек и читао је новине, па је могао помислити у себи: 'Овај Агатон јесте био срески начелник, али где год је био, остављао је за собом смрдљив траг.'“ (Нушић 2005ж: 390)

Агатон се у комедији истакао као најдоминантнији и највиспренији лик, кадар да се снађе у свакој ситуацији. Иако је Агатон више предмет Нушићеве шале него сатире (Gligorić 1957: LXXV), потребно је рећи да је комедиограф њему наменио титпулу среског начелника. Агатон је прогласио себе најпогоднијом особом за управљање имањем деградирајући остале. Истакао је како Танасије није подобан јер су му пронашли лажно вођење књига, да Трифун не испушта карте из руку, а да је Мића непогодан јер је школован. Себе је препоручио подсећајући да је управљао целим срезом од 52 374 становника.

Породица је одлучила да обиђе кућу и види чиме располаже. У овој комедији Нушић „је најконсеквентније спровео јединство радње и места, а то му је омогућило да оствари и кондензованији израз. Тако је успоставио јединственији комедиографски ток који се не разрађује споредним, заправо непотребним правцима“ (Јовановић 2014: 143). Нушић је сцену организовао тако да се радња одвија у једној соби, дакле нема промене сценографије, док се приликом обиласка одлази или уз степенице или се излази и улази

са леве и десне стране сцене. Агатон води рођаке у обилазак Матине куће и поново се намеће и истиче међу осталима:

„Агатон: Ја ћу да вас водим, јер опет више знам него ви“ (Нушић 2005ж: 393).

Док породица обилази кућу на сцени се појављују Даница, девојка која заједно са својом тетком одржава кућу, и адвокат. Нушић је, у свом маниру, у комедију увео бочни љубавни заплет, међутим он у овој комедији има више функцију усложњавања радње, него расплета. То произилази и из саме структуре комедије у којој нема интриге, како смо на почетку нагласили. Фамилија се уселила бесправно у кућу у намери да чува драгоцености. Међутим, свако је имао намеру да усељавање искористи да узме понешто из куће. Нушић се у сцени када Сарка узима будилник, а Агатон и Симка сребрни служавник послужио вицом (према Lešić 1981: 146 – 147):

„Сарка (крсти се): Нека је далеко од нас, ал' биће да су то неки духови.

Агатон: Нису то духови, Сарка, него будилник.

Сарка: Ју, какав будилник?

Агатон: Па тај што седиш на њему.

Сарка: Шта има да седим на будилнику; никада у животу нисам седела на будилнику, па сад ћу.

Агатон: Ја ти говорим о оном будилнику што си га узела из наше собе.

Сарка: Ију!

Симка: Боже мој, ко ће као бог! А ја кажем јутрос Агатону: навиј, бога ти, тај будилник да га чујемо како звони.

Сарка: Е па ето, чула си сад!“ (Нушић 2005ж: 147)

Како и Лешић истиче, код Нушића сви имају право да се шале. Пошто су Агатон и Сима видели Сарку која је украла будилник и чули да звони, она је спасила Агатона који је сакрио сребрни послужавник и крије га под одећом.

„Сарка (спази служавник): Чекај, чекај, пријатељу-Агатоне. Све хоћу да те запитам, па ми некако не даде да дођем до речи; ама шта је теби, човече, па си се укрутио као млада на виђењу?

Агатон: Не знам, стегао ме неки реуматизам у леђа.

Сарка: Па видим ја већ то да је реуматизам, само бих рекла да је сребрн реуматизам.

Агатон: Ако је и сребрн, али бар не звони.

Сарка: Па оно не звони, али ако ја повучем уже, могу зазвонити сва четири звона са саборне цркве,

Агатон: Ти имаш да ћутиш!

Сарка: Па ћутаћу, де, само хтедох да ти кажем, што рече ти малочас, нисмо ми дошли у ову кућу да пљачкамо, него да чувамо“ (Нушић 2005ж: 399).

Пошто је адвокат у разговору са Даницом схватио да је породица претерала усељавањем и окупирањем куће, одлучио је да већ следећег дана наложи отварање тестаментa како би се фарса прекинула. Агатон је разговао са адвокатом и како би том

разговору дао на значају, Агатон је комичним одуговлачењем препричао разговор окупљеним рођацима. Трудио се да изгледа као да је он инсистирао да се тестамент отвори и да адвокат није имао другог избора него да га послуша. На крају, закључио је да у тестаменту вероватно пише да је потребно да се рођаци сами договоре и поделе имање:

„Агатон: Није рекао отворено него завијено, али ја сам одмах извео закључак: да тестамент оставља породици, да по међусобном споразуму подели имање“ (Нушић 2005ж: 406).

У циљу праведне поделе покојниковог имања, било је неопходо да се поделе на блиске и даље рођаке. Наравно, деобом имања је руководио Агатон. Рођаци су схватили да он њима даје тек мали део имања. Агатон се наметнуо као „шеф фамилије“ и себи дао највећи и најважнији део имања – кућу, дућан, виноград, акције код Народне банке. Породица се побунила, а Агатон је онда одбио да им дâ ишта од имовине. Баш као и Јеврем који се уживео у улогу народног посланика, тако се и Агатон из садашњости и реалности пребацио у будућност и имагинацију. У садашњости он је само потенцијални наследник, а у визији будућности коју је сам креирао Агатон је сигурни и једини наследник целокупног Матиног имања. До отварања тестаamenta породица се трудила да се што више приближи покојнику. Прока је чак понео и породично стабло како би доказао да је близак род са покојником, а Гина плакала на сав глас. Свако се трудио да покаже да је са покојним рођаком био близак. Када су сазнали да кућу наслеђује ванбрачна ћерка Даница, а да је свако од њих добио симболичну суму новца, породица је почела нагло да се удаљава од покојника – Сарка је обукла црвену хаљину, Прока је рекао да је породично стабло цртао неки Рус и да је он унео измене тако да је уствари то породично стабло лажно, а Гина је признала да није плакала за покојников него Прокин рачун. Породица је почела да оговара покојника и да говори о њему све најгоре:

„Трифун: Море, какав поштен, знам ја добро његово поштење“ (Нушић 2005ж: 411).

„Танасије: Био је то, браћо моја, и сестре моје, један обичан зеленаш“ (Нушић 2005ж: 411).

„Трифун: Искрено говорећи, покојник је био права лопуџа“ (Нушић 2005ж: 411).

„Танасије: Ја, браћо, тврдим да је он нас опљачкао“ (Нушић 2005ж: 411).

„Сарка: А, што се тога тиче, он није имао образа и, ако ћемо искрено да говоримо, покојник је, бог нека му душу прости, у том погледу био права свиња“ (Нушић 2005ж: 411).

Разочарани рођаци су напустили Матину кућу прилично натоварени што Нушић наглашава у дидсакалијама:

„Са разних страна, из разних углова и врата, као и степеника, збирају се сви чланови породице. Сви су натоварени куферима и пакетима; очигледно је да носе више но што су понели“ (Нушић 2005ж: 416).

Мисаиловић запажа да су ствари у овој комедији постале доминанте карактера, што потврђује примерима са почетка комедије када су Гина, Сарка и Агатон присвајали предмете из куће. Тако је Гина – сребрни сервис, Сарка – будилник, Агатон – служавник (Misailović 1983: 390). Иако се породица са Агатонем на челу сложила да презру ванбрачну ћерку и од ње на улици окрећу главу, шеф фамилије ипак није одустао. Наметнуо се да остане у кући наводно желећи да помогне девојци да се снађе и чак је учествовао и у зближавању адвоката и Данице. Да би пред породицом оправдао свој останак у кући измислио је чак да је адвокат заправо његов ванбрачни син.

5.1.9 Ујеж

Комедија *Ујеж* настала је у 1933. године када су се у Југославији увелико формирали феминистички покрети, удружења жена које су окупљале у намери да се изборе за своја права и једнакост у друштву. *Ујеж* припада скупу Нушићевих комедија у којима је комедиограф изражавао жал за патријархалним вредностима и поретку у породици који се изгубио после Првог светског рата. Он је објавио текст под називом „Пре и после рата“ у коме је са призвучком носталгије прокоментарисао послератне промене:

„Пре рата све је било некако дугачко; дуга сукња, дуга коса и дугачак брак; сад, после рата, све је кратко: кратка сукња, кратка коса и кратак брак. Пре рата жене су се деколтовале одозго, а сад после рата, деколтују се одоздо. Пре рата муж се мешао у политику, а жена је оговарала; сад, после рата, мужеви оговарају, а жене воде политику. (...) Пре рата кад дођеш у три сата по поноћи наљољан кући, а жена те изгрди к'о вашку и гађа те папучама и шамлицом; сад, после рата, кад дођеш у три сата по поноћи наљољан кући, а ти и не затечеш жену код куће“ (Nušić: http://tesla.rcub.bg.ac.rs/~nena/Zabeleske/Branislav_Nusic/Pre_i_posle_rata.html).

Нушић је, и поред тога што је основао два женска удружења, био заступник патријархалних идеја о положају и улози жене у друштву. Магдалена Кох сматра да је комедија *Ујеж* изграђена на конфликтном принципу између две тенденције. Овај комад је с једне стране модеран јер проблематизује актуелну тему и приказује појаву у друштву која је била нарочито важна у Југославији у периоду између два светска рата.

Међутим, Нушић проблему приступа из перспективе комедиографа тенденционално намеравајући да исмеје покрет жена (Кох 2006: 313).

Милан Ђоковић је само један од књижевних критичара који је приликом анализе комедије *Ујез* истакао да она не може ући у круг најбољих Нушићевих остварења, јер је тежња да искаже поуку већа од развијања његових најбољих комедиографских особина (Ђоковић 2012: 211). Нушић је поводом овог комада објавио текст како би стао на пут негативним оценама свог дела:

„Међутим, ја нисам писао социјалистички трактат, нити неку расправу већ сам захватио само непосредно један део стварности овакав какав је, не водећи рачуна о доктринарним размирицама по питањима о жени и о неком 'феминистичком комплексу'“ (Нушић 1935: 13).

У жељи да верујемо Нушићу и водећи се његовим ранијим тенденцијама да у друштву препозна недостатке и искритикује их на сцени, истаћи ћемо да је Нушић добро знао да поред жена какве су његове јунакиње, постоји и друга група жена која са правим ставом и жељама ступа у удружења и јавни живот. Један од протагониста комедије *Ујез*, господин Лазић, објашњава да постоје две врсте жена које су чланице друштва – једне то чине са искреним и правилним схватањима а друге користе чланство у друштву као изговор за излазак из куће. Нушић је у комедији приказао само жене ове друге скупине па је остао окарактерисан као неко ко има став „да је код жена језик бржи од памети, да је поводљива у јавним пословима, не може да буде објективна, одређује се према симпатијама и антипатијама“ (Ђоковић 1964: 47).

Комедија почиње сценом у којој господин Лазић покушава да пришије дугме на прсник. У експозиционом делу упознајемо тројицу мужева, чије су жене део УЈЕЖ-а – Удружења југословенских еманципованих жена. Поред Лазића који сам крпи своју одећу, ту су и Марковић чија је жена некуд отишла и оставила му цедуљицу са поруком: „Ја одох!“ и Сушић који гура колица са дететом и покушава да пронађе своју жену, које се са осталим женама налази на састанку. Сушић је, могло би се рећи, резонер који дели Нушићеве погледе на еманципацију жене и истиче да је једино женино удружење муж.

Нушић приказује заправо последицу еманципације жене у чак три породице, али је акценат на породици Лазић, док Марковићи и Сушићи само показују да је учествовање жена у јавном животу проблем целог друштва. Госпођа Лазић се бави проблемима у друштву, док је своју породицу запоставила. Њена ћерка Дана је трудна,

син Заре изостаје из школе и краде, а млађу ћерку Ружицу васпитава неписмена кућна помоћница. Иако је комедиограф покушао да прикаже лошу страну еманципације жене, у структури ове комедије препознају се извесни недостаци. Лешић указује да вербална комика у *Ујезу* делује „напрегнуто“, а да се ситуације преплићу неприродно тако што се јунаци нелогично појављују јер су у одређеном тренутку потребни за развој радње. Зато се и Нушић често користио писмима (Lešić 1983: 73). Први чин показује стање које је произвело често одсуствовање жена од куће. Такође, имали смо прилику да видимо и став госпође Лазић према проблемима своје ћерке за коју није имала разумевања када је покушала да јој се повери:

„Г-ђа Лазић: (...) Мислиш ли ти да ја имам кад да се забављам твојим детињастим девојачким сентименталностима. О, имам ја преча посла од твојих уздаха и суза“ (Нушић 2005з: 426).

Почетак другог чина приказује састанак УЈЕЖ-а, који Нушић пародира тако да делује као наклапање жена које су се окупиле како би оговарале госпођу Спасић, која је разбила кишобран о маникиркина леђа из љубоморе. О томе да на састанцима не раде ништа говори и дијалог између госпођа Јанковић и Лазић о прошлонедељном записнику са заседања:

„Г-ђа Лазић: Да пређемо на дневни ред. Госпођо Јанковић, јесте ли израдили записник прошле седнице?”

Г-ђа Јанковић: Нисам!

Г-ђа Лазић: Зашто, забога?”

Г-ђа Јанковић: Па како да вам кажем: нисам имала шта да запишем. Ми прошле седнице у ствари нисмо ништа решавали. Целе седнице смо разговарали само о разним новостима, па нисам ваљда могла то да запишем“ (Нушић 2005з: 429).

Лешић сматра да је Нушић, желећи да прикаже бесмисленост удружења, потпуно дезавуисао „хор феминисткиња“ и јунакиње свео на групу приглупих и примитивних блеблетуша (Lešić 1989: 238). Састанчење је прекинуо плач остављеног деча на прагу удружења, кога су одлучиле да сместе у Материнско удружење и финансијски помажу. Комична је сцена у којој је господин Сушић дошао са дететом и замолио председницу да се донесе закључак да се његово дете подоји. Ова сцена показује бесмисленост покушаја чланица удружења да помогну напуштеном детету када те исте жене не воде рачуна о својој породици.

Ружица код куће пише љубавна писма, а њена мајка решава сличан проблем једне раднице у фабрици шећера чија ћерка од 14 година по цео дан сама и радо се игра

са мушкарцима. Закључак је био да се мајка ипак врати кући и брине о ћерки па макар биле гладне и без примања.

Госпођа Лазић не схвата да греша и њена „комичка кривица“ састоји се у уверењу да је учествовање у удружењу битније од породице. У трећем чину она се суочила са проблемима у својој породици – примећује да је Дана била одсутна од куће, сазнала је да Ружица пише љубавна писма извесном Томи, да јој је син напустио школу. Она кривицу пребацује на мужа:

„Г-ђа Лазић: Да си ти отац на своме месту, па кад видиш да сам ја заузета јавним пословима, а ти да се посветиш деци“ (Нушић 2005з: 438).

Пошто је материнско удружење одбило да прими дете, на наговор осталих чланица и Данае, Лазићка је одлучила да га усвоји. Разговор о ванбрачној деци показује иронију којом се судбина поиграла:

„Госпођа Лазић: (...) Има две врсте ванбрачне деце; једна је она којој су мајке неразвишене девојке, лишене родитељског надзора, пуштене у свет без заштите и остављене саме себи. Не увек лакомисленост, често и нужда је узрок паду ових девојака. Код тог случаја нису криве толико те грешнице колико је криво само друштво. Друга врста су оне девојке које посрћу морално из беса и лакомислености, иако су збринуте, иако су заштићене родитељском бригом... У овом случају су криви родитељи, на првом месту мајка девојачка, којој мора бити најпреча брига да бди над својом ћерком“ (Нушић 2005з: 441).

Господин Лазић је дошао до закључка да је неопходно да супруга напусти „Ујеж“:

„Лазић: Дошао сам до закључка да ти треба да напустиш твоје „Ујеже“ па да се вратиш кући.

(...)

Лазић: Кадар сам, ал' мислим да би то управо одговарало циљевима вашег друштва кад би се ти вратила кући“ (Нушић 2005з: 443).

Иако је уследила сцена у којој је Заре приведен, јер је са бандом од шест другова опљачкао радњу, Лазићка је одбила да напусти удружење. Комедија се завршава телефонским позивом који Лазић води и обавештава да госпођа није код куће. Затим долази одушевљени Сушић, јер је уз помоћ новина успео да жену врати у кућу. Када је Сушић приметио да Лазић чува мало дете, питао га је о чему се ради, а Лазић је резигнирано одговорио „Ујеж!“.

5.1.10 Др

Нушић је у комедији *Др* тематизовао богаћење скоројевића, који су уз помоћ новца хтели да обезбеде себи висок положај у друштву. Докторска титула је после Првог светског рата постала артикл којим се тргује и служила је синовима малограђана да уђу у имућне слојеве друштва, добију већи мираз и веће друштвене привилегије (Глигорић 1965: 258). Приликом грађења конструкције комедије *Др* Нушић се послужио аналитичким поступком конструисања радње, јер догађаји који су се десили у прошлости покрећу радњу у садашњости, стварају забуну и конфликте и тако доводе до бројних комичних алогизма (Lešić 1981: 76).

Експозициони део комедије приказује живот у породици Цвијовић. Нарочито важан податак у уводним дидаскалијама јесте да је на зиду окачена диплома доктора наука и да се у соби налази једна каса:

„Радна соба Животе Цвијовића. Сто, каса, два телефона, један за кућну и други за градску везу. На зиду, више касе, у богатоме раму докторска диплома са које о пантљници виси ван рама велики печат у округлој кутији“ (Нушић 2005и: 459).

У првој сцени видимо Животу Цвијовића како прегледава рачуне, које је његов син Милорад направио и потписао тако да он сада мора да их плати. Сазнали смо да је то Милорадова пракса, а када је супруга Мара саветовала Животу да једноставно престане да плаћа рачуне, он јој је објаснио да мора наставити са плаћањем како би сачувао част дипломи. Амбициозни отац је објаснио и одакле толика жеља да сина учини доктором наука:

„Живота: (...) Није имао дара за школу и није трпео школу, па таљигао тако из разреда у разред. Одрастао, па шта? Ако му не прикачиш једно др, остаће нико и ништа. Др је титула, Маро, а титула данас врата отвара, а не памет“ (Нушић 2005и: 460).

Овакав Животин став у складу је са тенденцијама скоројевића које смо напоменули на почетку анализе и тек је почетна тачка у Животним намерама да сина уз помоћ дипломе ожени ћерком министра. Животин план би и успео да га догађаји који су се већ одиграли у прошлости нису омели. Наиме, његов син Милорад, који и сам тврди да не тежи ничему осим да наследи свог оца, није учио и полагао испите из области у којој има диплому доктора наука. Уместо њега то је чинио Велимир, његов школски друг. Велимир је током боравка у Фрајбургу, што ћемо сазнати током радње комедије, стекао познанство са професором Рајсером, оженио се Кларом и добио са њом сина Пепику. Заплет је, дакле, мотивисан догађајима из прошлости, који ће

осујетити Животине планове. Наведене ситуације последица су поступка забуне у личности на коме је Нушић изградио заплет у овој комедији. Најпре је стигао телеграм од професора Рајсера у коме је известио Милорада да ће га ускоро посетити. Како би избегао сусрет са професором, Живота је обећао Велимиру да ће му дати новац да Рајсера може да поведе на излет или вечеру, а да му овај за узврат напише једно предавање које ће Милорад одржати. Живота је осмислио да свог сина за годину дана учини доцентом универзитета да би га оженио ћерком председника владе. Нушић приказује Животу као користољубивог, али и наивног човека, који се нада великом „министарском“ миразу. Његов план делује апсурдно и уједно комично јер, како га Милорад подсећа, актуелни председник нема ћерку. Међутим њему то није важно и верује да ће се за неку годину појавити министар који има ћерку за удају:

„Живота: Па шта с тим? За годину или две промениће се бар три министра председника и један ће од њих ваљда имати ћерку“ (Нушић 2005и: 462).

Нушић се и у овој комедији приказао као сатириста и на шаљив начин показао политичко стање у Србији. Када је Милорад покушао да објасни оцу да он није рођен за то да буде доктор филозофије, он му је између осталог објаснио да човек може да се роди да буде разбојник, па да постане министар. Нушић у овој комедији ниже догађаје један за другим и брзи развој ситуација омогућава динамику овог комада. У посету Животи су дошле госпође Протић и Спасојевић – чланице управе обданишта број 9 – како би од Животе добиле добровољни прилог. Оне су у комедији дате кроз комична понављања. Живота им је предложио да нађу професора који ће одржати предавање и преложио свог сина доктора филозофије.

У комедији се поред главног заплета, јавља и љубавни заплет између Велимира и Славке, Животине ћерке. Нушић овај бочни заплет није детаљније развио нити је он добио на посебном значају, јер није у функцији разрешења главног заплета. Животним шурак и помоћник Благоје, био је у посети професору Универзитета и покушао да га подмити да приме Милорада за асистента, али га је професор избацио напоље. Благоје је покушао да објасни Животи да неће тако лако успети да Милораду обезбеди место асистента, али Живота сматра да је све артикл па чак и савест, поштење и девојачка част. Животина „комичка кривица“ јесте управо у томе што сматра да новац има моћ да мења правила, купује част и ослобађа се препрека које доноси живот. Госпођа Драга у комедији има функцију проводацике и паразита, која помаже Животи да Милорада ожени ћерком министра саобраћаја уз адекватну надокнаду. Животине планове нагло је

прекинуло Кларино писмо у коме она саопштава Милораду да ће заједно са њиховим сином Пепиком доћи да их посети. Благоје и Живота су покушали да дођу до неког решења, али је ситуација толико апсурдна да Животи ни каса, у коју се толико узда, није могла да му помогне. Поред тога што Нушићеви јунаци селективно примењују закон, Живота је један од јунака који прекршаје закона не мери исто. За њега је гласање на туђе име мањи прекршај од тога што се Велимир оженио и добио дете под туђим именом. Нушић поново постиже комични ефекат користећи се сатиром:

„Живота: Море, друго је то док си ти био у полицији; тамо си могао да удесиш да неко гласа на туђе име, али не, брате, да се жени на туђе име. Јер гласање, то је тако рећи невина ствар, једна куглица, ал' ово је дете, није куглица, разумеш ли ти, дете, а не куглица“ (Нушић 2005и: 468).

На почетку другог чина сазнајемо зашто је Велимир пристао да под лажним именом студира и осигура свом школском другу диплому доктора наука. Његов циљ није било материјално богаћење већ жеља да се школује како је и сам признао Славки:

„Велимир: (...) Преда мном је била само неодољива жеља да студирам на страном универзитету; жеља да слушам велике научнике; жеља која је, с обзиром на моје сиромаштво, била само један неостварен сан“ (Нушић 2005и: 470).

Велимир је честит младић и пристао је чак да преузме кривицу на себе. Када је Животи саопштио да професор Рајсер жели да га упозна, он је предложио да Благоје глуми њега јер он не жели да се с њим састаје. Нушић је поново на поступку забуне у личности изградио комичан ефекат. Док су у посети биле госпође из обданишта број 9, у истој соби су се са Животом, Маром и Милорадом нашли и Благоје, Велимир и Рајсер који је хтео да упозна Милорадову мајку. Комично достиже врхунац када ни збуњена Мара није знала да каже ко је отац њеног сина:

„Мара: Па зар ја знам шта говорим, сплела сам се као пиле у кучине“ (Нушић 2005и: 479).

На почетку трећег чина сазнали смо да је Милорад одржао предавање, али да се обрукао јер није могао да изговори неке речи из текста који је саставио Велимир. Милорад је у сусрету са Кларом покушао да јој објасни да је он Милорад Цвијовић, а пошто му није веровала позвао је мајку да потврди да је он њен син Милорад. Комично је у разговору проистекли из тога што ни Мара није била у стању да објасни о чему се ради:

„Клара: Мени је све то говорио мој муж.

Мара: Ваш муж? Е, његову мајку не познајем.

Милорад: И ја је не познајем.

Клара (згрануто): Како?... Па зар... Ја вас молим, госпођо, објасните ми Ви шта је ово са мном. Ја сам овде страна, у туђем сам свету, не познајем овдашње обичаје и навике; не знам шта је шала а шта није. Ја Вас молим, објасните ми све ово.

Мара: А ко ће мени да објасни? И ја сам се, синко, нашла у чуду, па не умест да се снађем“ (Нушић 2005и: 482).

У циљу разрешења ситуације, Живота је смислио да разведе сина али су му били потребни сведоци да је Клара неверна. Животине апсурдне идеје увећавају се попут грудве снега која се котрља низ брдо и која ће се на крају распршити. Позвао је лажне сведоке, Сојку и Симу, да буду присутни када се Клара и Велимир загрле. Вест да је Милорад већ ожењен стигла је и до госпође Драге. Разрешење недоумица дешава се пошто се Велимир и Клара сретну, у собу упадну Сојка и Сима долазе и госпође из обданишта, а потом и господин Рајсер и сви сазнају да је Милорад ожењен. Чин се завршава општом пометњом у којој Милорад гађа јастуком једну од госпођа из обданишта.

Славка је до танчина испричала Клари оно што је о боравку у Фрајбургу чула од Велимира и покушава да га поправада:

„Славка: (...) Он не заслужује прекоре, већ само поштовање, јер има једну чисту душу, детињу чисту душу, које се ружне намере ни дотаћи не могу“ (Нушић 2005и: 491).

Клара је резигнирано пристала да помогне Животи да је разведе од Милорада. Предложила му је да је оптужи да је у Фрајбургу имала љубавника који се звао Јохан Волфганг Гете. Такође договорили су се да у тужби пише да је из Фрајбурга допутовала са Румуном, а Живота је записао да се Румун зове Титулеску. Са овим подацима је отишао адвокату и Клари обећао 20 000 франака. Међутим, обрт се десио када је Милорад рекао Клари да он не жели да она оде од њега и да не жели да се од ње разведе. Живота је зато одлучио да га се одрекне и желећи да се осами ушао је у собу у којој су га чекали остали јунаци у намери да се с њим расправе: госпођа Драга, госпође из обданишта, професор Рајсер. Живота се помирио са чињеницом да мора уважити жељу свог сина. Објаснио им је да је Клара његова снаја, а да Пепика није Велимиров него Милорадов син. Животино враћање у стање нормале је принудно. Он је доживео тачку замрзавања што потврђује његово последње обраћање у комедији. Живота је супрузи наредио да урамљену диплому однесе у подрум али да пази да се рам не оштети јер ће једног дана бити потребан за Пепикину диплому:

„Живота: (...) Писаће тада ту крупним словима: др Пепика Цвијовић“ (Нушић 2005и: 499).

5.1.11 Покојник

Комедија *Покојник* је последња Нушићева завршена комедија. Иако је комедиограф за живота био пун ведрине и благонаклоности према људима, у овој комедији се изгубио његов ведар дух. Пишући своја комедиографска дела приказао се као писац кадар да благо искритикује своје јунаке и прикаже њихову смешну страну. Ипак, у овој комедији његово перо било је пуно горчине и сатиричног набоја. Група јунака која се појављује у овој комедији представља лопове који су од наводног покојника извукли одређене користи. У одбрану њиховог лоповлука стала је полиција тако да је Нушић у комедији „насликао спрегу власти са криминалом, тако што је отворено приказао полицијско насиље над грађанским правилима и слободом личности“ (Глигорић 1965: 269–270). Жанровско одређење овог комада такође постаје проблематично. Један од теоретичара, Рашко Јовановић, Нушићевог *Покојника* је назвао сатиричном трагедијом (Јовановић 2014: 158) Ипак, требало би ово жанровско одређење узимати са резервом.

Комедија *Покојник*, као и комедија *Др*, изграђена је аналитичким поступком. У предигри комада, која је „проширена композиција, која се протеже и на уводне сцене првог чина“ (Lešić 1981: 81) приказани су догађаји временски удаљени од радње комедије. Најпре се у дому инжењера Павла Марића десила пљачка и из сточића његове супруге украдена су писма. Агент, који је дошао да изврши увиђај, закључио је да обијање фиоке није из користољубља и да се лопов налази у кући. Потом је у посету дошао Рус Аљоша који се свом шефу Павлу жалио и поверио да ће се убити јер га је његова Лидочка напустила пре три месеца и сада га писмима моли да је заборави. Он је заљубљен и као лик помало патетичан јер Павлу објашњава да он једино мртав неће мислити на њу:

„Аљоша: Ја так морам мислити на њу. Ја њу љубљу. Ја морам мислити на њу... мртав нећу мислити“ (Нушић 2005j: 503).

Марић је покушао да умири свог радника па му је дао свој капут и 500 динара да се проведе. Нушић је у предигри читаоцима предочио догађаје који ће током радње комедије бити од кључног значаја и смењивао их је брзо и упечатљиво као на траци. После Аљошиног одласка, дошао је Љубомир, Павлов млади пријатељ, коме се Павле поверио да има сазнања о женином неверству и да ће, разочаран у њу и свог пријатеља Новаковића, отићи од куће. Љубомиру је оставио на чување научно дело на коме је

радио седам година. Затим је дошао Новаковић коме је Марић јасно рекао да зна да га жена вара са њим, а касније је саопштио и жени да одлази.

Први чин комедије приказује дом Милана Новаковића, који се, после наводне Павлове смрти, оженио његовом удовицом Рином. Супруга је одлучила да Милана развесели променом есцајага на коме је иницијал њеног презимена из првог брака и Новаковић је отишао на посао. Рођак Анта је Рини донео вест да је њен покојни супруг Павле Марић заправо жив. У овој сцени Нушић се послужио комичним одуговлачењем. Анта је покушао да збуњеној Рини изокола, причом о извесној Савети Томић, објасни чињеницу да је њен муж жив. Поред тога што је ова сцена изграђена на поступку комичног одуговлачења, има и функцију да изазове смех, а има и неколико других функција:

„ – помоћу тог причања Анта се удаљава од свог доживљаја: причајући о Савети Томић, Анта –лечи – себе од изненадног шока, јер повратак Павла Марића је велика неугодност и за Анту... С друге стране, овом причом Анта би желео да каже Рини оно што му је неугодно да јој саопшти – директно“ (Misailović 1983: 342).

Мисаиловић објашњава да се ова последња функција дијалога огледа у томе што он не именује Павла Марића већ говори да је видео „њега“:

„Рина (бацајући се у фотељу, очајно крши руке): Говорите, тако Вам јединога Бога, говорите!

Анта: Видео сам га!

Рина (цикне престрашено): Кога?

Анта: Њега!

Рина (очајно): Кога, забога?

Анта: Вашег првог мужа“ (Нушић 2005ј: 509).

Ова вест стигла је и до осталих ликова, које би Павлов „повратак из мртвих“ могао да кошта: Рина се као удовица удала за Новаковића, Анта се на суду лажно заклео да је Павлу вратио дуг од 10 000 динара, Љубомир је искористио Павлово научно дело да постане универзитетски професор и директор новонасталог предузећа „Илирија“ и Спасоје који се наметнуо као близак рођак и наследио Павла. Глигорић показује сличност између Агатона и Спасоја, с тим што је Спасоје, за разлику од Агатона, спреман да почини злочин како би остварио своје материјалне интересе. Нушић је у Спасоју оживео тип нових богаташа, примитивних скоројевића које је, пошто су добили неку друштвену позицију, било немогуће са исте збацити (Gligorić 1957: LXXVIII). Пошто су јунаци из новинског чланка сазнали да је дошло до забуне и да је Марић само отпутовао и касније из новина сазнао да је проглашен мртвим јер је

пронађено Аљошино тело у његовом капуту, Спасоје је саопштио јунацима да треба да се претварају да Павле није жив:

„Спасоје: Како? То је тако проста ствар. Ми не можемо признати да је он жив, то би било против наших интереса када би ми признали да је он жив. Понашаћемо се, дакле, као према покојнику“ (Нушић 2005j: 515).

Нушић је у овој комедији поред групе јунака, које је „васкрсење“ покојника узнемирило, увео и споредне ликове који немају значаја за главни заплет у комедији. То су Вукица, Спасојева ћерка и Љубомирова вереница, и њена тетка, остарела девојка Агнија. Због ситуације у којој су се јунаци нашли, венчање је морало бити одложено што је нарочито тешко пало Вукици. Спасоје није оклевао, већ се ангажовао да реши проблем и сусрео се са публицистом Младеном Ђаковићем. У разговору ова два лика назире се пуно сатиричних момената као што је информација да су мртви гласали на изборима:

„Ђаковић: (...) Имао сам прилике да доказујем да је жив човек који лежи годину дана у гробу. Било је потребно да и мртви гласају за изборе народних посланика, ал' то је друго.“

Пошто му је Спасоје објаснио ситуацију саветовао га је да не дају то у новине, него да прогласе Марића лудим и за тај савет узео 2000 динара. Спасоју је у посету дошао Марић из њиховог разговора сазнали смо шта Павле заправо смера. Павле је објаснио да не намерава да тражи развод брака, да ће тражити да му се преда имање које је Спасоје наследио и оптужиће Велимира да му је украо научно дело. У циљу разрешења ситуације, Спасоје је покушао да се са Павлом нагоди. Предложио му је да се најпре разведе, да онда запроси Спасојеву ћерку и да у мираз добије своје имање на шта Павле Марић није пристао. Мисаиловић сматра да је Марић, како би остварио своја законска права, морао да поседује свест о свом идентитету, оно што му Спасоје оспорава не признајући чак ни да је он жив (Misailović 1983: 357).

Важан моменат у овој комедији јесте наше сазнање да је од имовине Павла Марића основано и друштво „Илирија“. С обзиром на то да је Павле жив и жели преко суда да оствари своја права, то је угрозило планове које је основано друштво имало. Ђурић, као један од ликова ове комедије, има функцију да покаже спрегу између власти и криминала. „Посредством Ђурићеве тачке гледишта театрализован је језик као инструмент манипулације креирања јавног дискурса и стварности“ (Пејчић 2012: 110). Он ће вештим коришћењем језика закључити да заправо Марић не угрожава лопове него да је он противник државе и да он представља рушилачки систем.

„Ђурић: (...) Зар не видите Ви у целој овој појави извештан систем, систем са рушилачким тенденцијама? Тај се човек завукао тамо негде, у неки тајанствени кут Европе, у неку фабрику, вели, а ја бих рекао у неку интернационалу разарачку хелију. Ко зна чему се он тамо научио; ко зна какве су све идеје замаглиле здрав разум? Зар не видите на што он удара? На све што је светиња. Зар не видите да он прети да поруши управо оно на чему друштво почива? (...) (Нушић 2005j: 525)

Дијалози Нушићевих јунака откривају њихову сумњиву прошлост. Спасоје током читаве комедије пребацује Анта да би због кривоклетства да је вратио десет хиљада дуга покојнику могао да заврши у затвору, а у једном од дијалога Анта пребацује Спасоју лажне сведоке и фалсификовање уверења:

„Спасоје: Способан си, не кажем да ниси, и хоћеш да потрчиш, али, право да ти кажем, мало је незгодно да ти будеш намештеник таквог једног предузећа.

Анта: Зашто?

Спасоје: Па... због оног.

Анте: Кога оног?

Спасоје: Па због оног кривоклетства.

Анта: Е, то јест, то ти признајем, ја и ти нисмо за таква предузећа.

Спасоје: Ти, брате, ти, а не ја.

Анта: Па мислим, знаш, због оних лажних сведока и фалсификовања уверења.

Спасоје (плане): Рекао сам ти једанпут за свагда да то више не помињеш.

Анта: А што ти мени помињеш?“ (Нушић 2005j: 527)

Дијалог двојице јунака са „реповима“ нарочито је комичан и у функцији је дубље карактеризације јунака. Спасоје је у договору са Ђурићем осмислио да Марића оптуже да је агент и експонент анархистичке организације која има за циљ да разруши државу. Опоменуо је Марића да се у дворишту налази агент и полиција и понудио му је пасош Адолфа Шварца, кога је пре тога замолио да му га уступи. Марић се нашао у чуду и није могао да верује да је оптужен за такву радњу. Он је оправдано огорчен на поредак у друштву који почива на моралној нечистоћи главних протагониста:

„Марић: (...) Зар једна презрена жена, један лажан пријатељ, један разбојник на катедри универзитета, један отимач туђе имовине и један кривоклетник; зар су то стубови на којима почива тај ваш друштвени поредак? И зар је онај који тражи да му се отета морална и материјална имовина врати, зар је то разоран елемент? О бедни ниткови, који не заслужују чак ни да честит човек плуне на вас! (Нушић 2005j: 534)

Приморан, Марић је пред агентом рекао да је он Адолф Шварц. Тако је за расплет искоришћена иронизација поступка *deus ex machina*, а полиција представља инструмент свемоћне власти (Пејчић 2012: 111). Комедија се завршава повратком у стање нормале, тако што Спасоје објављује да се може наставити са припремама да се венчање одржи.

5.1.12 Власт

Нушић није стигао да заврши комедију *Власт* тако да су у рукопису пронађена само два чина. Иако је комад остао недовршен, на основу два чина, теоретичари су се трудили да уоче неко правило, законитост или начело којим се Нушић водио приликом састављања своје комедије. Александар Пејчић, који у критичком издању комедије *Власт* истиче да се, пишући последње дело, Нушић удаљио од класичног аристотеловско–хегеловског модела драме у којој јунака воде срести и воља ка циљу преко одређених препрека (Пејчић 2016: 83). Нарушавањем троделне структуре комедиографског заплета и изостављањем јунака који силази са линије нормале, Нушић се определио за нову форму дела, Наслов наговештава главну тему ове комедије, а читањем фрагмента закључујемо да је у овој комедији Нушић хтео да прикаже однос оних који нису на власти према властодршцима. Како Глигорић нарочито истиче, у овој комедији сатира је искоришћена као оруђе за цртање духовитног цртежа физиономије власти тако да је штета што Нушић није завршио овај комад који је могао бити његово најбоље комедиографско остварење (Глигорић 1964: 55).

Александар Пејчић вођен класификацијом врста техника карактеризације Манфреда Пфистера (непоредна, имплицитно–непосредна, експлицитно–ауторска, имплицитно–ауторска) одређује карактеризацију ликова у овој комедији као експлицитно-непосредну. Наиме, како Пејчић истиче, Нушићу ликови Милоја код ког преовлађује властољубље и Арсе кога карактерише користољубље, служе да представе два пола министрове личности (Пејчић 2016: 86). Власт је одсликана у лику министра Светозара Поповића, кога су, до именованја за министра, рођаци ословљавали са Тоза. Међутим, његов таст осећа нелагоду да свог зета министра зове као до сада, па је одлучио да га ословљава са Светозар што је и признао у дијалогу са Арсом:

„Милоје (пошто је припалио цигарету и сркнуо кафу): Бадава, власт је власт, мора се поштовати, и кад му кажем Тоза, мени изгледа као да не поштујем власт“ (Нушић 2005к: 537).

Пејчић указује да је ова парадоксална ситуација показатељ примитивне визиуре власти која у складу са паланачким духом нагони Милоја да поништи сваку фамилијарност (Пејчић 2012: 154). Арса се присетио како се Тоза кад је био мали пео на његова стопала и глумио да јаше коња, а сада Тоза је узјахао министарску фотелју. У прављењу ове паралеле назире се комика. У комедији се јавља просторна блискост и

удаљеност од власти као једна од комичних компонената. Милоје одлази често у Министарство и седи испред врата, гледа како људи улазе и излазе из министрове канцеларије. Његово размишљање о власти са оне стране врата и онима без власти испред тих врата прилично је апсурдно и непотребно. У складу са жељама малограђана и Милоје, који је живео у паланци а сада под старост дошао у престоницу, би волео да буде део власти и да му се људи клањају:

„Милоје: (...) Мени се, знаш, допада оно да ми се људи клањају, да имају страх од мене, да ми издалека скидају капу“ (Нушић 2005к: 539).

Арса, бивши средњи начелни, пак, гледа на власт другачије од Милоја. Он сматра да је власт дата човеку да би је искористио. Објаснио је Милоју како се „музе власт“, односно како се различитим малверзацијама може извући корист од људи који, рецимо, желе да из унутрашњости пређу у Београд. Нушић се у овом делу комедије подсетио *Протекције* у којој главни јунак покушава да уз помоћ препорука пређе са службом у Београд.

Као што смо већ истакли карактеризација лика у овој комедији извршена је атокоментарима и коментарима других јунака. Тако о министру сазнајемо и од његовог школског друга Добросава. Он је о министру изнео низ констатација, које је Арса покушао да ублажи. Добросав је рекао да је Тоза био најглупљи у разреду, а Арса је у настојању да га исправи рекао да је Тоза скроман. Добросав отворено прича о Този кога Арса и Милоје, мада вероватно знају да су ти подаци тачни, бране у несвесном страху:

„Добросав: Ама, шта ту да увијам? Да ме је онда ко питао: 'Шта мислиш, шта ће бити од овог нашег Тозе?' ја бих му рекао: 'Шта има да буде! Има отац да му купи корпу, па на ћошку код Хипотекарне банке да продаје кикирики!'“ (Нушић 2005к: 538)

Када је Добросав рекао да је Тоза крао писмене задатке, Арса је упозорио да се за министра не сме рећи да је крао, већ да може рећи да је задатке узео у разматрање. Пошто је Добросав испричао да се Тоза улагивао професорима и да је подлац, Арса га је одмах исправио и рекао да је вероватно јер су они у породици сви умиљати. Пејчић објашњава Арсину жељу као министровог рођака да га у разговору са Добросавом одбрани: први је карактеристичан за паланачки менталитет по коме се члан породице мора пред светом бранити ради очувања угледа породице, а други се тиче става да је власт непогрешива (Пејчић 2012: 156). Улазећи у психологију два Нушићева јунака, Милоја и Арсе, Мисаиловић објашњава да њих двојица бране министра уплашени што

уопште присуствују деградирању власти, јер је за њих власт мит: исправљајући Добросављеве реченице покушавају да и њега увуку у стварање мита око новонасталог министра Тозе (Misailović 1983: 346). Милоје ће касније све што је Добросав рекао о Този пред момком који је донео писма за министра поновити о Добросаву.

У посету министру дошли су Мица, кум и кумица који од министра покушавају да извуку корист. Госпа Мица у комедији не затвара уста и звучи као рој досадних пчела које никако да престану да зује. Пошто је министар равнодушно рекао да га посете у канцеларији, љутито су отишли. Последња сцена овог комада показује поларизацију на горе и доле која је константна у Нушићевој комедиографији (Пејчић 2012: 171). Милоје се свом зету клања и објашњава Арси да њега када се само помене власт нешто штречне и леђа му се сама повијају:

„Милоје: Не клањам се ја зету: шта има зету да се клањам! Али власт је, брате! И мислиш ти да ја хоћу да се клањам? Не, брате, него тако, кад наиђе власт, а мене нешто штречне, и сама ми се леђа повију. Свакога понешто штречне“ (Нушић 2005к: 544).

Како се Милоје клања, тако се и Тоза прси. Он је на висини, а Милоје испод њега. Арса објашњава да је неопходно да се са висине говори да би се они доле могли осетити нижим. Пењање на столицу које делује као дечија игра заправо је сатирична скица механизма власти. Сваки степен власти гледа са одређене висине на оне који су испод њега. Када се попео на „министарску висину“ Милоје је Арсу видео као малог, а када се Арса погрбио деловао је још мање:

„Арса: Тачно, тачно! Власт с те висине не види ништа. А видиш ли народ, односно мене?

Милоје: Видим те онако испод ока, и, право да ти кажем, изгледаш ми мали.

Арса: И то овако кад усправно стојим, а кад ме оно, што ти кажем, жацне у кичму па се погрбим? (Сагне се.) Погледај!

Милоје: Изгледаш ми још мањи!

Арса (усправи се и стане уз њега): А ја, видиш, кад погледам тебе, не видим ти главу, јер си на великој висини; зато, видиш, народу и изгледа да власти немају главу, јер је не виде“ (Нушић 2005к: 544–545).

Овом сценом завршава се први чин комедија *Власт*. Други чин дешава се у министарској канцеларији. Нушић наставља да продубљује лик министра кроз коментаре осталих јунака. Министру документе за потпис доноси његов бивши професор Ристић и подсећа га да је био његово професор. Министар не воли да чује о томе, јер је имао лошу оцену а професор га је једном назвао бандоглавим магарцем. Како се Милоје клања свом зету, мењајући из корена однос према њему, тако и Ристић

правда своје поступке из прошлости називајући их педагошком мером и наводном жељом да мотивише Светозара:

„Ристић: Називао сам Вас магарцем у жељи да код Вас развијем што већу амбицију, јер сам ја, верујте, још тада запазио код Вас велики државнички таленат“ (Нушић 2016: 48).

Нушић је у даљој радњи овог комада наставио да демонстрира министрову моћ и да слика његов лик у јарким бојама сатире. Министар уређује премештаје, протекције, именовања и људима који немају квалификације, али припадају истој странци. Свог школског друга је отерао. Када се неко замери министру као његов професор у прошлости или инспектор Радоје Стаменковић који говори против њега сада он бива премештен и кажњен. Министар је навео Арсу, кога у овом комаду карактерише користољубивост, да потпише уговор и објаснио му је да министар никада сам не учествује у таквим пословима већ их склапа преко посредника, рођака:

„Министар: Нека те није жао, стриче. У целом образованом свету то је обичај, да се министру никада не нуди директно, јер бивало је у историји човечанства и таквих министара који нису хтели да приме. Зато се то увек нађе какав рођак министров или неко из његове околине па се преко њега ради“ (Нушић 2016: 60).

„Радње првог и другог чина усмеравају се ка завршним призором театрализације власти, семантичком уоквиравању тачком гледишта листа. (..) Ради се о епиплошким сценским ситуацијама у чијем изразитом фокусу је један лик (ређе два) коме је додељена поентирајућа (комичка) реплика“ (Пејчић 2016: 88). У првом, експозиционом чину, то је Милојев одговор на Марино питање шта ради на дрвету, а други чин завршава се министровим монологом. У односу на прву групу молиоца (госпа Мица, кумови, Доросав) који не добијају помоћ од министра, постоји друга група која је повлашћена и којима он испуњава апсурдне захтеве.

Недовршени комад пружио је прилику редитељима да се на различите начине домишљају како ће поставити дело на сцену. С уверењем да би ова комедија могла бити и најбоља међу бројним успешним комадима, можемо закључити и да би она затворила круг Нушићевих комада тематски усредсређених ка власти.

5.2 Мале сцене

Бранислав Нушић је поред комедија карактера, нарави и интриге у три или четири чина, састављао и комаде у једном чину. Нушићеве једночинке жанровски су неједначене, а он их је одредио као мале сцене, хумореске, цртице или шале на основу

сопствених закључака и запажања о одређеним жанровима. Комади у једном чину Бранислава Нушића, који приказују смешну страну свакодневнице, одишу ведрим хумором, али међу малим сценама има и комада у којима је Нушић био изразито сатиричан, а неке једночинке имају призвук трагичног. Пишући комаде у једном чину Нушић се приказао као позоришни радник који осећа потребе сцене и уме да истакне све битне моменте у једној ситуацији да би постигао комични ефекат. Јовановић претпоставља да је један од Нушићевих разлога за састављање једночинки био практичне природе, јер је комедиограф знао да аматерске позоришне дружине имају потребу за једноставнијим и краћим делима која више одговарају њиховим извођачким могућностима. Иако су Нушићеви комади у потпуности оригинални и прате његове идеје које смо назначили приликом анализе комедија, Јовановић указује да су Нушићу као инспирација за састављање ових комада послужиле једночинке Косте Трифковића (Јовановић 2014: 384).

Тематски, Нушић се у малим комадима усмерио ка свакодневним животним ситуацијама, у којима је тражио комичну страну живота. Грађење ових комада започиње од једне, наизглед безначајне, ситуације коју писац развија у правцу комедиографског заплета. „Уочљиво је да у 'малим сценама' заплети најчешће почивају на комичним инверзијама, на изокретању очигледних истина, на приказивању очигледних истина, на приказивању безазлених дјечијих игара, али и људских страсти и глупости, друштвених аномалија, чиновничке необразованости, те вођењу јунака у разноврсне (траги)комичне животне ситуације“ (Максимовић 2021: 11). Нушићеви мали комади, једночинке, хумореске и цртице у једном чину имају другачију комедиографску структуру од комедија. Док комедије прате троделну структуру комедиографског заплета – нормалну линију живота, силазак јунака са линије нормале и поновни повратак – у једночинкама су те три фазе „редуковане, нарочито је сведена експозиција, заплет је подређен само једној радњи, кулминативна тачка је добро припремљена, а расплет је сажет и усмјерен на комичну досјетку или поенту“ (Максимовић 2010: 145).

Као што је редуквао етапе троделне структуре комедиографског заплета да би постигао ефектну поенту кратког комада, Нушић је морао у истом маниру да приступи и типологији комичних јунака. У својим малим сценама обликовао је „три скупине типова јунака који су неопходни за успјешно остварење комичне композиције: 'заблудјеле особе', 'варалице' и 'резонери' или 'исцјелитељи' (Максимовић 2021: 14).

Форма Нушићевих једночинки је кратка и због тога у њима често недостаје простора за дубљу психолошку карактеризацију јунака. Понекад јунаци нису именовани, већ су названи по породичним статусима (муж, жена, син, ташта), по занимању које имају (лопов, служавка, срески начелник, практикант, пандур, особље среског начелника) или су потпуно неодређени (Један господин, Онај Трећи). Нушић вештом ситуационом комиком и богатим фондом вербалне комике којом господари постиже комични ефекат представљајући своје јунаке у свакодневним животним околностима. Неке од Нушићевих малих сцена „засноване су на комичном увеличавању појединих свакодневних ситуација и појава (кијавица, страх од миша и сл.) и вербалном хумору који се остварује одуговлачењем, понављањем појединих речи и израза, говорним каламбурима, неспоразумом који изгледа као разговор глувих итд“ (Јовановић 2014: 389).

Анализирајући ова Нушићева хумористичка дела запажамо и дидаскалије, посебне нарративне форме у којима се уочава Нушићев таленат за приповедање. Структуру дидаскалија „где су сценографски, персонални и преовлађујући пантомимични елементи (нема радња) подвргнути/подређени приповедној стилизацији“ Пејчић назива „синкретичким дидаскалијама“ (Пејчић 2012: 120). У малим сценама препознајемо Нушићеву склоност ка позоришном раду и његову вештину да веома сценично састави комад да окупљена публика за коју се игра не би осетила да у комаду ишта недостаје. Кратка форма и брз расплет довољно су ефектни и остављају утисак заокружености и добро утврђене целине.

5.2.1 Шопенхауер

Шопенхауер је хумореска у једном чину, коју је Нушић тематски усредредио ка снобизму. Наиме, млада девојка Ружица не жели да се уда за Станка Ристића, момка који јој се допада, јер је Артур Шопенхауер, немачки филозоф с почетка деветнаестог века чије дело поштује, био противник брака. Њени родитељи Јоца и Софија Радуловић објаснили су Станковој стрини да је њихова ћерка занесена ставовима Шопенхауера, који су усмерени против брака, а стрина је као сујеверна и припроста жена закључила да је Ружица болесна и да јој је потребан лек. Јоца је у овој малој сцени приказан као лик који често скреће у дигресије изазване сопственим асоцијацијама, тако да је Нушић градећи његов лик користио комична одуговлачења као једну од омиљених техника вербалне комике. По сопственом признању, Јоца сматра да је његова опширност

настала после женидбе тако да аналошки закључује да је и Шопенхауер вероватно био ожењен чим је толико много писао:

„Јоца: Тако је, дабоме; док нисам био жењен, ја нисам био опширан, а откако сам се оженио ја сам постао и опширан. Видећеш ти да ће на крају крајева изаћи да је тај Шопенхауер био жењен кад је оно писао“ (Нушић 2005л: 576).

Станко, који у овом комаду носи маску резонера, је смислио како да лукавством убеди Ружицу, заблуделу особу, да се ипак предомисли и пристане да се уда за њега. Одлучио је да јој каже да је прочитао сва Шопенхауерова дела и да сматра да је она погрешно протумачила речи овог филозофа јер Шопенхауер јесте против брака, али брака без љубави. Када је видео да му је Ружица поверовала наставио је да објашњава и наводно цитира речи Шопенхауера. Ружица је потом признала да није читала Шопенхауера:

„Ружица: Не... нисам знала... морам Вам признати – хоћу да Вам признам – ја нисам никада читала Шопенхауера.

Станко: Нисте га никада ни читали? Боже мој, а верујте вредно је било да сте га прочитали.

Ружица: Нека га кад већ нисам, то сте Ви за мене учинили. Хвала Вам. Знате ли да се сада осећам лака, сасвим лака; као да сте ме неког окова ослободили. Волела сам Вас; знате да сам Вас волела, а оковала сам своје осећање тим, тим тако тешким оковима“ (Нушић 2005л: 579).

Ружица је пред родитељима и Станковом тетком признала да јој је учитељ Гојко причао о Шопенхауеру и његовој филозофији, а да она никада није узела књигу и прочитала је. Када је дошао професор и он је рекао присутнима да није читао Шопенхауера. На крају и Станко је признао да ни он није прочитао Шопенхауерова дела на шта су се сви насмејали. Нушић је разрешењем овог неспоразума разрешио и заплет овог кратког комада. Представа се завршава Јоциним покушајем да поново буде опширан, али га је супруга опоменула да је комад готов и да треба да се спусти завеса на шта се Јоца директно обратио публици и обећао да ће им други пут причати.

5.2.2 Под старост

Нушић је комад *Под старост* одредио као „цртицу у једном чину“. Инспирација за писање ове једночинке била је шаљива игра Косте Трифковића *Љубавно писмо* (Јовановић 2014: 391) тако да је Нушић заплет овог малог комада засновао на једном од својих омиљених поступака ситуационе комике, писму. Комедија почиње сценом у којој Ђорђе чита новине, а његова супруга Марија дрема јер је савладао умор од распремања старе гардеробе, коју је на Ђорђев наговор требало

да распрода. Вадећи старе комаде одеће, овај брачни пар који је у браку чак тридесет и шест година евоцирао је успомене. Писмо старо тридесет и четири године, која је Марија пронашла у Ђорђевог капуту, унело је немир у идилични и мирни брачни живот протагониста:

„Марија: Какво је, је ли: какво је то ђаволско писмо? Такво је да ми ти мораш положити рачун о њему; рачун ми мораш положити, разумеш ли?!“ (Нушић 2005љ: 612)

Писмо које почиње са „Мили и слатки мој Ђокице“, потписала је извесна Ленчица. Комично се јавља када Ђорђе покуша да избегне објашњење и претпостави да је писмо можда од Савчице, његове сестре од тетке. Комично је постигнуто Ђорђево признањем да је она умрла док су још били деца, на шта га је Марија питала како је могуће да му двадесет и пет година после смрти сестра пише писма:

„Ђорђе: Може бити пише Савчица. Ја сам имао некакву сестру од тетке која се звала Савчица.

Марија: И то није истина, ја не знам никакву твоју сестру Савчицу.

Ђорђе: Па... овај... не можеш је то ни знати, она је умрла док смо још били деца, тек је имала две године.

Марија: Па та Савчица, је ли, када јој је било две године, пише теби на двадесет и пет година после смрти, а?“ (Нушић 2005љ: 612)

Разговор између супружника и свађа делују бесмислено као и Маријина љутња због писма које је написано пре више од три десетније. Свађу је прекинуо долазак њиховог сина Ивана који доноси вест да су добили унука. Тада су се супружници измирили срећни што су постали деда и баба.

5.2.3 Два лопова

Комад *Два лопова* жанровски је одређен као шала у једном чину. Ђоковић сматра да је Нушић добио идеју да напише комедију сличну оној какву је публика гледала у другој половини 19. и првој половини 20. века широм Европе у булеварским позориштима и покаже савременицима који су одлазили у свет да и он може да направи ситуациону интригу у коју је унео и извесну дозу друштвеног моралисања (Ђоковић 2012: 216).

Нушић протагонисте овог комада није назвао именом, већ их је једноставно именовао према функцији коју имају у комедији: Госпођа, Један господин, Лопов и Служавка. Уводне дидаскалије представљају својеврсну дидактичко-шаљиву предигру, која објашњава главну радњу ове шале. Нушић на шаљив начин објашњава да би у

брачном катихизису требало истаћи следеће две поуке – мужу да у пролеће не одлази на пут и остави код куће младу жену, а жени да када јој је муж на путу не отвара прозор који гледа на башту. Управо ова два одиграна догађаја пружила су материјал за писање шалтиве једночинке.

Комад почиње тако што госпођа испраћа служавку да би остала сама, а кроз отворени прозор јој долази један господин, љубавник. За њим је у собу ушао и лопов. Његова функција у комедији слична је резонерској и изразито је моралистичка. Он поставља аналогију између оног ко узима материјална добра и оног ко узима част и пореди та два престапа. „Једног господина“ назива својим колегом јер су обојица дошли да изврше крађу – искористили су прилику када домаћин није ту и ушуњали се под окриљем ноћи у његову кућу:

„Лопов: (...) Газда је ове куће отпутовао; за мене и за Вас је то згодна прилика да га покрадемо. Ми заједнички бацамо око на оне лествице, и ја и Ви вечерас шуњамо онако иза ћошка, очекујући да се погаси светлост на суседним прозорима и да оде од куће, и ја и ви се затим увлачимо у башту и кријемо се иза жбуња, као што је уопште ред да се разбојници крију“ (Нушић 2005м: 587).

Комад *Два лопова* прожима се са *Листићима* које је Нушић писао током тамновања у пожаревачком затвору. Аналогије се односе на „разматрање парадоксалне судбине 'лопова' у српском друштву“ (Максимовић 2021: 12). Тако лопов пореди свој упад у кућу са упадом љубавника:

„Лопов: (...) Кад се ја увучем ноћу у туђу кућу, на разбојнички начин, кроз прозор, и украдем само педесет динара – онда се то, по нашим законима, не зове само крађа већ разбојништво; а кад се Ви увучете ноћу у туђу кућу и на разбојнички начин, кроз прозор, и украдете част, образ, срећу, домаћи мир, све, све – онда се то зове 'љубавна авантура'“ (Нушић 2005м: 587).

Ипак, лопов закључује да је част драгоценија од било каквог новца и тиме, као резонер, исказује незадовољство што само њега називају лоповом:

„Лопов: (...) А част је, видите, једна од најдрагоценијих имовина, коју покрадени не може никада више накнадити – признаћете уосталом и сами да част вреди више од педесет динара – па ипак Ви, који сте је покрали, зовете се љубавник; или још чешће 'обешењак'“ (Нушић 2005м: 587).

Иако је лопов ушао држећи револвер у руци, није намеравао да га употреби и оно што га чини допадљивим читаоцима (публици) јесте лукавост којом успева да изнуди новац уцењујући господина и говорећи да ће склонити мердевине и онемогућити му излаз кроз прозор. Лопов чак предлаже да скува чај и позајми „колеги“

новца. Пошто добије новац гаси лампу и препушта господину да учини „пљачку“ због које је дошао.

5.2.4 Мува

Шала у једном чину *Мува* показала је Нушићев таленат за састављање „синкретичких дидаскалија“ у којима је комично изазвано пре свега пантомимом. У канцеларији уснулог практиканта, који као лик следи образац Нушићевих чиновника из комедије *Сумњиво лице*, буди мува. Пуно Нушићеве ведрине и тежње да насмеје има у овим опширним дидаскалијама у којима се поред пантомимичне представе назире и његов таленат за приповедање:

„(...) Свакој другој животињи то би било довољно и оканула би се туђег носа, али мува, којој недостаје и најобичније домаће васпитање, изазивачки слеће и по трећи пут човеку на нос, што мора исцрпети стрпљење и једног практиканта који већ дванаест година чека на повишицу плате“ (Нушић 2005н: 581).

Практикант, кога је мува омела да као и сваког дана за време радног времена одспава у канцеларији, очајан је јер није успео да се ослободи досадне муве. Позвао је пандура да му помогне да је ухвати. Међутим, када је пандур одбио да му помогне, наљутио се што не уме да употреби власт. Сатира се уочава у практикантовом поређењу свог положаја са положајем капетана коме мува не би смела да слети на нос, а ако би се то десило капетан би сигурно узбунио читаву војску. У лику практиканта препознајемо чиновнике из комедије *Сумњиво лице*, који су поред својих мана, симпатични публици управо због међусобних шала које збијају, погледа на свет и наивности којом приступају озбиљној ситуацији као што је хапшење сумњивог лица. Пејчић запажа аналогију између досадне муве која омета практиканта и Миладина који попут досадне муве долеће код Жике у комедији *Сумњиво лице* (Пејчић 2012: 122).

Пошто је пандур одбио да убије муву, рекао је практиканту да узме пушку и сам то учини. Нушић се у сцени у којој практикант са пушком у руци вреба муву послужио својим познатим маниром гротескног преувеличавања (Максимовић 2021: 13). Нушић уводи лик жене која на изванредан начин подсећа на Миладина и његове узалудне посете чиновнику Жики (Пејчић 2012: 122). Док је жена покушавала да објасни како је муж истукао, практикантову пажњу заокупирала је мува, толико да је напослетку опалио из пушке. Уплашена, жена је вриснула и у канцеларију је ушао начелник. Комични обрт дешава се када практикант опали шамар начелнику што симболички кореспондира са оним који је од Срете Нумере добио Јеврем у комедији *Народни посланик*, односно са

шамаром који власт добија уопште (Пејчић 2012: 122–123). Комад се завршава хапшењем практиканта и одвођењем у подрум.

5.2.5 Дугме

Нушић комад *Дугме* није посебно жанровски одредио. Ђоковић износи суд да ова једночинка „остаје у водама плитке хумореске“ (Ђоковић 2012: 215) а постоје извесне аналогије са фелтоном Бен Акиба (Максимовић 2021: 18). Радња комада сконцентрисана је око једне баналне ситуације – затурања дугмета – која игра пресудну улогу у напредовању једног чиновника. Уводне дидаскалије показују Нушићев таленат за састављање прозних дела налик оним које припадају психолошком реализму. Наиме, о узбуђености чиновника због министровог позива на вечеру говори и ентеријер собе:

„У малој пријатној соби чиновника прве категорије шесте групе све одаје узбуђење. И он и жена и собарица и предмети, они који представљају сталан намештај и они који су разбацани по соби и по намештају – све, све је то узбуђено. И цилиндер који достојанствено стоји на једној столици, и фрак који је објашио наслон друге столице, и лаковане ципеле на поду, и убрус који је пао на земљу, и четка за бријање која се, преврнута и још пуна сапуњавице, уздиже поносно на столу као перјаница на гардистовом калпаку – све, све је то узбуђено и нервозно, јер све то зна да је чиновник прве категорије шесте групе добио позив на вечеру код г. Министра и да тај позив гласи на девет часова, али да он, као чиновник прве категорије шесте групе, треба да је бар петнаест минута раније на лицу места“ (Нушић 2005њ: 595).

Узбуђени чиновник није могао да закопча дугме на крагни што га је чинило нервозним. Наједном дугме је отпало са кошуље, откотрљало се некуд и никако нису могли да га нађу. Чиновник је као лик представљен крајње патетично и уместо да тражи дугме, сео је на под и почео да лamentsира над својом судбином коју је покварило једно дугме што нарочито ствара комични ефекат:

„Муж (*очајно седне на патос*): Разуме се да га нема. То није нимало чудновато: Умешао се ђаво, па то ти је. (...) Е, али испречи се испред тебе, шта мислите ко? Једно обично дугме и вели ти: 'Еј нећеш, синко, да правиш каријеру, ја ти не дам... 'А ти, једно обично дугме па да ми станеш на пут?' 'Јест, ја једно обично дугме; ево баш да видиш, хоп, искочићу из рупе од кошуље, откотрљаћу се по поду па изволи ме сад наћи. Изволи ме наћи... а у кући знам да немаш резервно дугме, па дедер да те видим како ћеш да закопчаеш крагну; извол'те да видим...“ (Нушић 2005њ: 596)

Нервозан, наредио је да се сви сагну и на коленима наставе потрагу за дугметом. Нушић комад наставља у маниру плитког хумора. Собарица и таст су се подвукли под сто, тако да им испод стола виरे задњи делови тела. Таст је покидао дугме са собаричине хаљине и дао зету дугме. Када је ташта схватила да је њен муж

откинуо дугме са собаричине хаљине почела је да га удара по задњем делу тела. Пошто је истекло време за проналажење дугмета, муж је закључио да је дугме упропастило његову каријеру, а ташта да је разорило брак:

„Муж: Једно дугме упропастило је читаву једну каријеру!

Ташта: Једно дугме разорило је читав један брак.

Муж и Ташта (*заједно*): Све је пропало, све, све, све!...“ (Нушић 2005њ: 597)

5.2.6 Кијавица

Кијавица је мала сцена у једном чину у којој је Нушић хтео да насмеје публику изводећи на сцену неповерљиву ташту. „Као што је учинио много пута у својој козерији, његова малограђанска ташта, којој се подсмева, увек с неповерењем гледа у зета“ (Ђоковић 2012: 214). Мајка је дошла у посету ћерки чији се муж добио кијавицу. Када је ташта схватила да и собарица кија постала је нарочито сумњичава:

„Њена мајка: Дабоме да не разумеш. Ти те ствари још не разумеш, али питај мене. Нема тог рачуноиспитивача у Главној контроли који уме тако да прегледа мушке рачуне као ја. Него, дедер, кажи ти мени: од јуче поподне па до данас ујутру да ли се твој муж одвајао од тебе?“ (Нушић 2005о: 571)

Примерила је да је кијавица собарице и њеног зета „истог квалитета“ и попут правог иследника почела је да испитује зета. У њиховом дијалогу комично се јавља када ташта у разговору канаринку, коју зет храни, доводи у везу са собарицом и ствара забуну:

„Њена мајка: То могу већ мислити. Разуме се да се радује, како се не би радовала. А овај, млада је?

Муж: Ко, канаринкица?

Њена мајка (подвлачећи): Да, канаринкица.

Муж: Врло је млада. (Кине.)

Њена мајка: Мислила сам. А откада она кија?

Муж: Ко?

Њена мајка: Па канаринка“ (Нушић 2005о: 572).

Нушић ниже ситуације у којима се кијавица „шири“ и појачава таштину сумњу према зету. Када је ћерка почела да кија, мајка је објаснила ћерки да је управо то доказ да се кијавица преноси само пољупцем и да се тако заразио и њен муж:

„Жена: Ја још никако не разумем.

Њена мајка: Е, ако хоћеш баш да разумеш, а ти упамти ово што ћу ти рећи: кијавица се не добија тек онако. Не може то тако да падне с тавана. Јеси ли чула који пут да је кијавица коме пала с тавана на нос. Ниси, дабоме да ниси чула, јер кијавица се преноси. А знаш ли како се преноси?

Жена: Како?

Њена мајка: Пољупцем, разумеш ли, пољупцем“ (Нушић 2005о: 527).

Потом је дошао таштин супруг који такође почиње да кија, тако да се таштина истрага није била готова. Она је оптужила и мужа да је кијавицу могао добити само пољупцем, а њено излагање прекинуло је кијање:

„Њен отац: Јеси ли ти, богати, полудела? (Кине.)

Њена мајка: Полудела, је ли, полудела. Ја пре свега тврдим јасно и гласно овде пред свима вама да човек може добити кијавицу само тако ако је пољубио какву жену која има кијавицу, а жена може добити кијавицу ако је пољубила каквог мушкарца... *(Уједанпут се напрегне и страховито унакази лице стегне песнице, стисне очи и затегне све живце на лицу. Сви је запрепашићено посматрају. Она најзад са једном страховитом детонацијом кине.)*

Сви: Наздравље!

Њена мајка: Хвала!

Њен отац: Хтео сам да те припитам...

Њена мајка: Ништа немој да ме питаш. (Кине.) Овде мора да је какав прозор отворен! (Погледа и види оба супротна прозора отворена.) Па, разуме се, ко је то још видео држати све прозоре отворене. Зар не видите да нас је све ухватила кијавица. Томо, ја бих звала доктора!“ (Нушић 2005о: 573)

Тако је сумњичава ташта добила кијавицу и прекинула свој дискурс о кијавици као болести која се преноси пољупцем. Комична сцена у којој прехлађени зову доктора састоји се у константном кијању које онемогућава да објасне и изложи доктору стање у коме се налазе. Када су напослетку ипак успели да објасне, доктор им је рекао да ставе хладне облоге. Сумњичава ташта не сумња само у зета, већ и на супруга који се захвалио собарици када му је рекла наздравље док је кијао и која му је ставила хладан облог:

„Њена мајка (оцу): Ово ћеш ми 'наздравље' искијати код куће“ *(Сви кину једногласно и завеса се спушта.)*“ (Нушић 2005о: 574)

5.2.7 Миш

Шала у једном чину *Миш* у уводним дидаскалијама садржи идилични опис пејзажа у пролеће, тако да је дескрипција пролећне атмосфере стилизована као у приповедним делима. Нушић после оваквог описа објашњава како се пролеће „увукло“ у један брак и да је пролеће годишње доба јаче од обавеза којих се прихватамо ступајући у брак:

„(...) И то, ето, пролеће увукло се и у један брак који нема дужу прошлост од једне године, оне медене године за време које још бриде пољупци брачни на уснама. Иако и на његовим и њеним уснама још горе трагови тих пољубаца, као оно траг млека на дечијим уснама кад испусте цуцлу, ипак, ипак пролеће је закон природни, а ти су закони јачи и од наших сећања и од наших дужности“ (Нушић 2005п: 599).

Приповедање се прекида увођењем у сцену:

„Ми то сви знамо и признајемо, па ипак... да видимо како ће нам то позорница приказати“ (Нушић 2005п: 599).

Хумор у овом комаду повезан је са шалама из фељтона *Бен Акиба* (Максимовић 2021: 18). У једночинки *Миш* Нушић је искористио људску слабост, страх од миша, као мотивацију за заплет. Жена која је сасвим сигурна да њен супруг неће доћи, испратила је собарицу и примила љубавника који је одређен као Онај трећи. Наједном, чули су да се неко враћа:

„Онај трећи: (пошто се увукао под сто који је затрпан дугим покривачем, промоли главу): Слушајте, носи ли Ваш муж револвер собом?

Жена: Носи, дабоме!

Онај трећи: Јаој! (Покрије се.)“ (Нушић 2005п: 600)

Собарица се вратила јер је требало да се са неким нађе у кући и замолила је госпођу да оде од куће како би се састала са тим господином. Жена је то одбила и собарица се нарочито узнемирила што ће жена видети господина са којим има састанак:

„Собарица: Али то је немогуће. То је немогуће! То не сме бити! Он не сме Вас затећи. Ви не смете њега видети! (*Баци са себе шешир и амрел.*) Шта да радим, Боже мој, шта да радим?“ (Нушић 2005п: 600)

Нушић на сцену изводи модистикињу и девојчицу, које су госпођи донеле шешире. Наједном собарица је повикала „Миш!“ и обе су се попеле на столицу. Модисткиња је сведочила о томе како је миш опаснији и од слона и од кита и од аждаје и познаје извесну госпа Мицу којој се уместо миша под сукњу завукао писар Сима.

Анегдота о Мици и писару Сими појачава комични ефекат јер читаоцима (гледаоцима) кроз алузију наговештава да се испод стола не налази миш. Разговор је прекинуо долазак мужа који се обрачунао са мишем, односно љубавником своје супруге, а пре тога наложио женама да затворе очи. Он је љубавника избацио напоље тако да су он и супруга остали сами.

„Муж (погледа још једном жену): Није! Зажмурите, зажмурите сви да вас не би било страх! Сад ћу га ухватити! (Сви покрију лице рукама. Он се разлети по соби маркирајући да јури миша и узвикујући: 'А ту си!' и гађајући га разним предметима. Све жене покривених очију вриште. Он искоришћује то, прилази столу, шчепа Оног Трећег за косу, извлачи га, одгурне до врата и ногом у задњицу избацује га.) Тако, сад можете отворити очи слободно, избацио сам га!“ (Нушић 2005п: 601)

Нушић ублажава превару жене, тиме што је и муж имао намеру да превари своју супругу са собарицом којој је донео дванаест свилених марамца. Тако се комад завршава немим гледањем супружника, који су направили грешку и због тога били исмејани.

5.2.8 Аналфабета

Шала у једном чину *Аналфабета* припада оној групи Нушићевих комада у којима је сатирично сликао паланачке начелнике и чиновике. Баш као у комедији *Сумњиво лице* и у овом комаду главни протагониста је срески начелник, који је примио писмо од министра. Начелник је добио задатак да провери и јави да ли у њиховом срезу постоји неки аналфабета. Пошто начелник није знао значење те речи затражио је помоћ од чиновника господина Мике у чијем лику препознајемо карактере чиновника из *Сумњивог лица*. Он је приглуп, сумњичав али и комичан:

„Г. Мика: Па, како да Вам одговорим, господин-начелниче, кад не знам шта је то аналфабета.

Начелник: Е, то је видиш оно што не знам ни ја. (*Устане, прошета, па се устави.*) Па добро, шта мислиш ти, шта би то могло бити?

Г. Мика: Па... како да Вам кажем... изгледа као да је нешто политички.

Начелник: Ама, да је политички, то видим и ја сам. И како ми изгледа, биће да је партија, само не знам каква је то партија? (...“ (Нушић 2005р: 565)

Како би сазнали шта значи речи „аналфабета“ позвали су у помоћ господина Свету, који скупља речи и њихова значења у циљу свог образовања. Иако је сатирички усмерен ка главном протагонисти овог комада, Нушић ипак са пуно ведрине гради његов карактер. Начелник ће и сам прокоментарисати да је „остао жедан“ науке:

„Начелник: Е, то је баш лепо од господин-Свете. Човек се учи док је жив. Волим кад је млад човек тако жедан науке. Такав сам и ја био, и право да ти кажем, остао сам жедан све до данас“ (Нушић 2005р: 566).

Комична сцена у којој поред господина Свете и Начелник и Мика тумаче речи има пуно сатире. Нарочито су комичне асоцијације које јунаци имају на поједине речи. Тако су за реч „каријера“ синоними „класа“ и „унапређење“. Криза је ситуација када влада да оставку. Ананас је воће. Нарочито је комично када коментаришу речи које немају везе са политиком као што је „популација“ и доводе у везу са женама које много рађају:

„Начелник: Гле молим те. Па то је наша попадија Перса права популација. Израђала деветоро деце. Чекај, баш да кажем попу да му је жена популација. Имаш ли још?“ (Нушић 2005р: 566)

Исто важи и за реч „анулирати“ коју је Света протумачио као „кад се нешто убрише“. Начелник покушава да нову „страну реч“ одмах употреби у реченици, што додатно изазива смех:

„Начелник: Па то кад, на пример, господин Мика убрише нос, онда се то страним речима каже: господин Мика анулирао нос“ (Нушић 2005р: 566).

О корупцији Нушић проговара у овом комаду са пуно лакоће. Тако је реч „анахронизам“ Света тумачио као „кад се на неки акт запише старији датум“:

„Начелник: То ти, господин-Мико, често пута правиш анахронизам.

Г. Мика: Откуд ја?

Начелник: Па знаш кад си оно донео решење за наплату, па метнуо датум раније три недеље“ (Нушић 2005р: 566).

Веома је комично начелниково тумачење речи „режим“.

„Начелник: Режим, то већ знамо, то је министарство полиције. Читај даље“ (Нушић 2005р: 566).

Нушић се игра речима допуштајући својим јунацима да слободним асоцијацијама тумаче речи. Тако реч „проституција“ среског начелника асоцира на политику:

„Начелник: Е, ово ће бити нешто политички. Револуција, револуција, проституција. Дедер, како си протумачио?“ (Нушић 2005р: 566)

Како међу речима у Светином речнику нема речи „аналфабета“ приступили су лингвистичкој анализи префикса „ан“ који када се дода реч значи опасност:

„Начелник: Е, на, прочитај ову депешу, па да видиш оћеш ли онда знати?

Г. Света (чита депешу): Не знам, а рекао бих, биће нешто политички.

Начелник: Политички, разуме се да је политички. Али, ако знаш, реци ти мени шта?

Г. Света: Па, колико сам ја прометнуо страних речи преко руке, могу рећи да сам запазио нешто: све речи које почињу са 'ан' кажу нешто опасно. Ето, антидинастичар, па анархија, па анатема, па антиквар...

Начелник: А ананас?

Г. Мика: А ко зна, можда је и то неко опасно воће“ (Нушић 2005р: 567).

Начелник и његови чиновници су посумњали да алфабета не може бити нико други него њихов школски надзорник, јер не припада ниједној партији и поносно истиче да је школа његова партија. Поред тога, два пута је говорио ружне ствари о начелнику. „Индикативно је да су у српској, а не само Нушићевој комедиографији образовани ликови (просветни радници углавном) обележени као дестабилизирајући фактор (што са једне стране и јесу за примитивну средину) и по правилу на удару необразоване већине и припадника власти (Секулић, Тоза)“ (Пејчић 2012: 118).

Као и Јеротије Пантић у *Сумњивом лицу* и начелник у овом комаду рачуна да ће добити похвалу од министра јер је тако брзо послао депешу и пронашао аналфabetу. Нушић је у комад увео и љубавни заплет између начелникове свастике Мице и школског надзорника. Начелник је наредио својој свастики да престане да се виђа са „аналфabetом“ и својој жени објаснио да је он опасан човек и ради против државе.

„Начелник: То је противник, разумеш ли, противник свега и свачега. Противник режима, противник државе, противник државе, противник цркве, противник државног уређења, противник власти, противник породице, противник... једном речју: противник!... Ето, је л' ти сад јасно?“ (Нушић 2005р: 568)

Мица је писала школском надзорнику да јој разјасни шта значи „аналфабета“ и када је добила одговор и саопштила га начелнику и чиновницима, схватили су да је министру послата погрешна пошиљка. Тако је срески начелник заједно са својим необразованим чиновницима исмејан, а министар је, из депеше вероватно схватио да је аналфабета срески начелник:

„Начелник: (...) А ја? Шта себи да кажем? Чиме себе да утешим? Једина ми је утеха што господин министар сад бар тачно зна ко је аналфабета у овој вароши. Тачно је обавештен!... Благо њему, а тешко мени!...“ (Нушић 2005р: 569)

5.3 Грађанске драме

Бранислав Нушић је поред комедија и комичних једночинки писао и драме, које су се идејно одвајале од пишчеве тежње да прикаже комичну страну живота, насмеје своје читаоце и гледаоце, а заблуделе јунаке казни подсмехом. Његове драме обрађују теме из грађанског живота и историје³. Наша грађанска драма настала је под утицајем комада популарних француских драматичара који су били актуелни на француској и европским позорницама све до појаве натурализма. Њихови комади, радо извођени на српској позорници, задовољавали су укус и потребе тадашње грађанске класе. Зато је утицај на настанак српске грађанске драме имала најпре француска књижевност, али се њен развој ту није завршио. Нушић је пишући драме са грађанском тематиком прешао пут од француских узора, преко ибзеновске драме симболике, до бруталног натурализма горкијевског типа (Вучковић 2014: 106).

Нушићев рад на друштвеној драми од непроцењивог је значаја управо колико и рад на комедији, јер он у историји српске књижевности стоји као утемељивач

³ Радован Вучковић показује да се Нушић ипак не може сматрати зачетником грађанске драме, иако је он заиста написао највредније драме те врсте. Вучковић наводи Симу Матавуља и његов комад *Завјет* (изведен 1896, а објављен 1897. године), дакле пре Нушићевих првих комада (Вучковић 2014: 372).

грађанске драме. Бранислав Нушић је „на подручју друштвене драме из грађанског живота превазишао све претходнике у српској књижевности, чија су остварења, како је и сам Нушић, потпуно оправдано истакао, углавном представљала покушаје“ (Јовановић 2014: 57). Нушића као писца грађанских драма нарочито описује чињеница на коју је указао Ђоковић: у Нушићевој грађанској драми видимо београдску атмосферу које дотле готово и да није било на нашем позоришном репертоару и тек са Нушићем српска књижевност је добила драму у којој можемо видети профил Београђанина (Ђоковић 1954: 250). Рашко Јовановић указује да се циклус драма из грађанског живота свакако издваја и чини посебну целину у Нушићевој драматургији, али да постоје извесне додирне тачке са његовим комедијама када су у питању приказивање односа између ликова и рељефно грађење ликова (Јовановић 1998: 39). Нушићеве грађанске драме (с изузетком *Иза божјих леђа*) обележава узбудљива интрига са неочиваним и мелодрамским обртима карактеристичним за француске комаде (Вучковић 2014: 378).

Разлог због кога се Нушић, поред велике жеље и константног настојања да прикаже комичну страну света, окретао и ка озбиљним, драматичним и трагичким темама, Милан Ђоковић налази у томе што је Нушић један од оних писаца „којима савременици шапућу своје жеље и своја питања. Зато што је у атмосфери тренутка осетио да један мотив живи, он је покушао да га пренесе, адекватно осећању средине, у књижевност, на позорницу. Тако је залазио у област драме и трагедије. Иако се не могу занемарити ни они разлози психолошке природе које намеће пишчев положај у друштву“ (Ђоковић 2012: 231). Модернизација друштва која се дешавала под утицајем западноевропске културе и њен атак на патријархалне вредности погађали су Нушића и нагнали га да о овим променама и нарушавању склада у породици проговори како најбоље уме – кроз драму и позориште. Пишући грађанске драме он се одлучио да театрализује „формирање градског морала где је од традиционалне патријархалности преживела моћ колектива, односно доминација јавности/света над појединцем“ (Пејчић 2015а: 179).

Пејчић Нушићеве грађанске драме дели према карактеристикама реалистичке и натуралистичке поетике, иако наглашава да је жанровски немогуће одредити све Нушићеве грађанске драме. Препознаје карактеристике реалистичког модела у драмама *Тако је морало бити*, *Пучина* и комаду *Свет*, док је натуралистичка стилизација заступљена у комадима *Јесења киша* и *Иза божјих леђа*. Аутор указује да

без обзира што су у тематском смислу ове две групе сродне (одговорност супруге за распад брака, нарушавање складног породичног живота, страдање у браку, питања греха и казне) театрализоване су на различите начине. У реалистичким драмама тематизоване су последице кршења патријархалних норми, док се у натуралистичким драмама тежи да се објективним приступом објасни узрок трагичности, пропасти ликова (Пејчић 2015б: 132).

У грађанским драмама реалистичке поетике Нушић тематски круг своди у оквире брачне заједнице и пажњу усмерава ка нарушеним односима који проузрокују распад породице као и однос „света“ на живот појединца и његово деструктивно деловање на породицу. „Нушића је занимала породица и њена судбина у условима дефинитивног формирања грађанског друштва у Београду и Србији“ (Јовановић 2014: 182). Главна тема Нушићевих реалистичких драма јесте породица и њена ерозија због поремећених патријархалних односа и веза између брачних другова и уплив света који нарушава породичне односе. Као и у неким комедијама и у грађанским драмама осећа се присуство света као театрализованог лика. „'Свет' је театрализован у Нушићевим драмама претежно као ужа заједница блиска главним ликовима, а у ређим случајевима колектив означава већу градску заједницу. Насупрот појединачним улогама, улоге 'света' театрализују се преко гласника, који преноси вољу колектива (увид у све, контрола понашања) и преко метонимијских представника (потврда мерила вредности)“ (Пејчић 2015а: 184). Уплитање света у свакодневницу показује се као терор над породичним вредностима и мирном и затвореном кругу породице. Пејчић је анализирајући драме реалистичке и натуралистичке поетике Бранислава Нушића закључио да се простор у њима другачије третира. У реалистичким драмама све се одвија у једном простору, док натуралистичке драме активирају више архитектонских простора као простор отвореног сучељавања са светом (Пејчић 2012: 187–188).

Јунаци Нушићевих реалистичких драма из грађанског живота управљају се према свету, неретко стављајући маске чија је функција „маркирање друштвеног статуса“ (Пејчић 2015а: 180). Преузимајући улогу која је друштвено цењена, јунаци Нушићевих реалистичких драма губе идентитет и доводе себе у заблуду да је могуће и потребно удовољити свету. Нушић јунаке гради упечатљивим психолошким профилисањем стављајући њихове судбине и односе у контекст нарушеног патријархалног поретка. У његовим драмама, које понекад имају више драмских токова, главне личности све време задржавамо у свести као главне покретаче радње. За

разлику од јунака комедија у којима ситнопаланчани желе да одскоче од своје средине, јунаци Нушићевих реалистичких драма покушавају да у том свету „не штрче“, не буду никада испред њега, била то добра или лоша одлука, већ траже да буду довољно достојни и труде се да својим деловањем пронађу наклоност и прихватање света. Њих Нушић види као јунаке који су „сишли са линије нормале“ баш као и његове комичне јунаке, с тим што је за њега линија нормале добро уређена патријархална породица, а не линија просечности по којој се креће наше друштво. Због тога тематика постаје озбиљнија, а судбине главних протагониста безизлазне и трагичне.

5.3.1 Тако је морало бити

Прву верзију драме *Тако је морало бити* Нушић је написао 1899. године за конкурс који је објавило Народно позориште у Београду, а комад је премијерно изведен 1900. године. Нушић је тридесет година касније прерадио ову драму о чему говори у предговору. Уместо четири, друга верзија је имала три чина, монолози су редуковани и због тога је увео још једно лице:

„(...) Дело је написано пре тридесет година, у доба када је господарила, и младим писцима служила за углед, застарела драмска техника. Комад је почивао на монолозима и, кад писац што није умео друкче да објасни, извео би на сцену једно од својих лица и кроз његов би монолог то казивао. У овој преради сам избегао монологе, што је опет изазвало потребу једног новог лица, које у ранијем делу није постојало“ (Нушић 1989б: 100).

Поредећи прву и другу верзију комада *Тако је морало бити*, Милан Ђоковић је закључио да је друга верзија показала већу Нушићеву спретност за стварање и обликовање карактера. Ликови су рељефнији и пружају велико обиље инспирације глумцима који би имали задатак да их интерпретирају. Такође, друга варијантна је „сценичнија“ тако да код гледалаца буди већу неизвесност и заинтересованост. Линије карактера су сложеније и занимљивије, испреплетене тако да су чворна места у комаду много „пластичније обрађена“ (Ђоковић 2012: 234).

У драми *Тако је морало бити* проблематизован је брак сиромашног чиновника који се оженио девојком из угледне куће. Њихов однос креће се од хладног и незаинтересованог до топлог, блиског и трагичног. У уводном делу драме чиновник Ђорђе Ђорђевић припремао је својој супрузи Јелки рођенданско изненађење. Нушић користи припрему Јелкиног рођендана да усмери „пажњу на (безуспешне) покушаје Ђорђа да симболику дошљака (потиче из сиромашне породице) замени улогом

угледног и богатог (Бео)грађанина (улагивање супрузи прескупим поклонима)“ (Пејчић 2015а: 181).

На прославу је позвао Јелине родитеље: Јакова Недељковића и Марију, њену сестру Станку и њеног будућег мужа Милана. Однос Јеле и Ђорђа је већ у експозиционом делу приказан као хладан, јер равнодушна супруга није дозволила да је муж пољуби што Нушић наглашава у дидаскалијама:

„Ђорђе (пође јој хитно у сусрет): Добар дан, Јело, добар дан и – срећан ти дан! (Хтео би да се пољуби са њом, но она му, без усхићења пружа само руку)“ (Нушић 1989б: 102).

Јелин индиферентан однос према мужу уочавамо када очајни супруг само жели да му се супруга насмеши, а она је то одбила називајући његове жеље детињаријама:

„Ђорђе: Бар један осмех твој, кад си ми пољубац малопре ускратила.
Јела: Ох, детињарије! ... Колико је то већ часова? Близу је подне, је л' ? Па то би могао већ доћи ко, а ја још нисам обучена. (На вратима собе за ручавање.) Софија! Софија!“ (Нушић 1989б: 104)

Током радње драме сазнали смо да је Ђорђе у дуговима и да ће вероватно због мањка од двадесет хиљада динара бити ухапшен. На почетку комада Ђорђе је на све начине покушао да супрузи улепша дан. Потрошио је много новца за прославу, али жени није купио поклон. Његов таст Јаков Недељковић напоменуо му је да би то могла бити увреда за Јелу и да, уколико нема новца, може узети новац на зајам:

„Недељковић: Али све то не искључује дар. Замисли како би то изгледало, сви јој доносимо, а ти...? Ја мислим да би то Јелу чак и увредило. Уосталом, још има времена“ (Нушић 1989б: 108).

Сазнали смо из њиховог разговора да Ђорђе није добио обећани мираз. Њему је тастов предлог да позајми новац како би купио поклон личио на лакомисленост. Међутим, Недељковић ће му изнети своје гледиште да само лакомислени граде срећу и уколико је за њега женина наклоност срећа, не треба да оклева:

„Недељковић: Лакомислено? Боже мој, лакомислено! И лакомисленост је који пут врлина. За колико општих тековина има да благодари лакомислености. Упамти: лакомислени граде срећу, а мудри је разграђују. И ако верујеш да је женина наклоност срећа – онда знај да се та срећа стиче лакомисленошћу“ (Нушић 1989б: 108).

Нушић је лик Јакова Недељковића градио са тежњом да покаже потребу тадашњих Београђана да одрже атрибуте вишег сталежа. Недељковић је у драми оличени представник грађанства опседнут церемонијалношћу. Уопште, читава

припрема рођендана, пуцање шампанца, музика, Недељковићево ношење кутије са бомбонама кроз град да га сви виде, заправо је једна поза (Пејчић 2015а: 181).

Пејчић примећује да Недељковић „расипништвом успева да одржи углед у породици, али не и у граду. Ради се о псевдомодерности, тежњи да се изнова потврђују атрибути вишег сталежа, па отуд људско поистовећивање са улогом и тежња за оповргавањем гласина“ (Пејчић 2015а: 181). Због страха какву ће представу о њему створити свет, при сусрету са будућим пријатељем, Станкиним свекром Јанковићем, пристао је да се веридба одржи што пре и да већ тада дâ обећани мираз. Нушић користи ову сцену да скрене пажњу да је брак постао нека врста трговине у којој је љубав у другом плану што је последица новог друштвеног поретка и ишчезавања патријархалних вредности. Јовановић примећује да је Нушић без обзира на изражени моралистички став у драми „успео да створи веома рељефну и до краја реалистичку слику породичних односа, у корену уздрманих и захваћених изразитим процесом отуђења и дехуманизације (Јовановић 1988: 48).

Иако је Недељковић закључио да његов будући пријатељ Јанковић на брак гледа као на трговачки посао, могао је да претпостави и откуд толика опрезност када је договор са њим у питању: због света, чаршије која га оговара да је непоуздан и у дуговима:

„Недељковић: Та не замерам му, него... Знам ја шта је то; знам ја откуд толика опрезност.

Јела: Мислите, ваљда...

Недељковић: Не мислим, него знам. Оговарају, цела ме чаршија оговара и пуни му уши да сам ја непоуздан, да сам обећао мираз, а да га не могу дати.

Јела: Шта има чаршија да брине Вашу бригу, и шта она има против Вас?

Недељковић: Дужан сам чаршији неколико хиљада динара, а она то сматра као страхан грех (...“ (Нушић 1989б: 116).

Недељковић због света покушава да сакрије своје право имовне стање. Из разговора Јеле и Станке смо сазнали да је Недељковић позајмио новац и заложу сву имовину ради исплате мираза Станкином свекру да би прекинуо чаршијска оговарања. Такође, сазнали смо нешто и о Јелиној прошлости – да није пошла за оног кога је волела. Већ у наредној сцени појавиће се Несторовић, човек ког је волела годинама али за ког није могла поћи јер је наводно тражио мираз, који њен отац није могао дати. Ипак, Несторовић је Јели објаснио да мираз није ни тражио и да се њен отац наљутио када му је скренуо пажњу да не завлачи руку у његов џеп:

„Несторовић: Он је једини крив. У љубави мојој према Вама он није гледао будућност свога детета, већ врло zgodну прилику да једног младог, неискусног и богато наследника искористи. (...) Све, све, разумете, све сам пристао, на све жртве сам био готов, али сам се најзад морао уставити пред његовом навиком да моју имовину сматра као своје наследство и завлачи руку у мој џеп кад год то за потребно нађе“ (Нушић 1989б: 127).

Овај податак додатно профилише Недељковића. Нушић вешто држи будност и пажњу читалаца (гледалаца) правећи два паралелна тока догађаја: један се тиче Ђорђевог судбине, а други Станкине. Пресек оба заплета јесте Јела и њена промена која ће уследити после Ђорђевог искреног признања због чега се задужио.

Када је Јела сазнала да је Ђорђе у дуговима прво је помислила на себе и углед своје породице. Ђорђе је имао шансу да се спаси затвора тако што ће позајмити новац од Несторовића или њеног оца Јакова, али Јела није хтела да прихвати ниједну од те две опције. Ђорђе је позвао свог стрица Обрада, пензионисаног учитеља, да га моли за помоћ. Обрадова функција у драми је донекле резонерска, јер он износи став да у браковима сиромашних младића, којима је идеал да ожене девојку из угледне породице, нема среће, што је уједно и Нушићев став. Обрад сматра да је Ђорђева кривица ступање у брак који га уводи у друштво коме не припада:

„Обрад: (...) А кривица лежи у браку том. Ви браком улазите у живот на који нисте свикли; вас уведе у друштво где вас гледају преко рамена. Ваше вас жене, те девојке из угледних кућа само трпе, а њиховој сте околини несносни“ (Нушић 1989б: 143).

Ђорђе је схватио да му је стриц рекао истину, па је у разговору са Јелом поновио став да је због благонаклоности своје супруге, тршио новац преко мере у намери да „купи“ њену пажњу:

„Ђорђе: (...) Моје здравље, моја снага, моја спрема, моја чиновничка ревност и савесност – нису за вас биле никакве врлине. Новац у вашим очима узноси човека; ја сам морао имати новца ако сам хтео пред вама да се узнесем“ (Нушић 1989б: 150).

Његове искрене речи дубоко су гануле Јелу, која је схватила да га још увек није упознала и да га заправо сада воли:

„Јела: Дозволи ми да сама себе оптужим: нисам те познавала; нисам се чак ни трудила познати те, јер да сам то... ја бих те волела.

Ђорђе (потресено, усхићен, шчепа је за руку и привлачи себи): Јело, волиш ли ме бар сад?

Јела: Да... да... да... познала сам те!“ (Нушић 1989б: 153)

Удружен брачни пар, чији су односи на почетку драме били хладни, покушао је да нађе новац. Овај преокрет у драми чини драму још трагичнијом, јер Јела као узрок

Ђорђеве трагедије постаје његов сапатник. Јела је молила Несторовића да њеном супругу позајми новац, али он није хтео да јој да зајам већ поклон што је она категорички одбила и обратила се оцу за помоћ и одлагање прстеновања. Отац јој је предао Станкин мираз, а срећна Јела је однела новац Ђорђу да би могао да се раздужи. Ипак, отац се предомислио и тражио новац натраг јер је стигло писмо од Јанковића у коме инсистира да се веридба одигра у суботу. Други чин се завршава Јелиним одласком. У трећем чину схватамо да је Јела преварила свог супруга са Несторовићем и тако обезбедила новац за мираз своје сестре. Због гриже савести коју осећа, Јела се разболела, а Ђорђе је мислио да је њено стање последица великог стреса и немира који је поднела. Обрад је израдио зајам из учитељског фонда, тако да Ђорђе може да врати дуг. Међутим, до краја драме он није знао да је Јела добила новац починивши грех, све док му она то није сама признала:

„Јела: Ал' мој последњи грех према теби тежи је од мере којом га људски закони одмеравају. Не само што сам згрешила, већ сам то учинила у тренутку када сам те заволела. Ту лежи тежина греха мог!“ (Нушић 1989б: 196)

Ђорђе није могао да јој опрости и желео је да је родитељи одведу назад. Нушић овде прави потпуно неочекивани обрт. Пре него што су Јелини родитељи стигли, она се убила пуцајући у себе револвером. Сцена је детаљно приказана и описана у дидаскалијама:

„Јела: (...) Очекивала сам од тебе или великодушни опроштај или смрт! О, како си слаби! Ох, боже, како је све бедно, бедно, бедно! (Горко зајеца и пошто кроз сузе да одушке болу, прибра се и умирује одлуком коју је у том часу донела.) Па нека буде! Одох да се обучем како ме родитељи не би дуго чекали... Збогом! (Оде у леву собу, пошто се на вратима још једном осврне и погледа га.)

Ђорђе (зајеца и сам и, савладан болом, пада у фотељу заривајући главу у руке. Пауза. Из леве се собе чује пуцањ револвера. Он скочи престрављен): Јело! Јело! (Одјури нагло у ону собу и после извесне паузе враћа се водећи њу... Њој глава пала на његово раме; јутарња јој хаљина раскопчана на грудима, а свежа крв обојила јој кошуљу која се под раздрљеним хаљинама види. Он је доводи до отомана и ту је лагано спушта, а сам крај ње клекне). Јело... шта учини“ (Нушић 1989б: 198)?

Пошто јој је рекао да јој све прашта, а Јела њему да је тако морало бити, она умире на његовим грудима. Комад има трагичан крај, који је неминовна последица погрешних судбина и промашених живота главних јунака.

5.3.2 Пучина

Драма *Пучина* припада групи грађанских драма реалистичке поетике и проблематизује брак и последице нарушавања јасних патријархалних односа у

породици баш као и драма *Тако је морало бити*. Пучину је Нушић написао „по узору на комад Александра Диме Сина *Мучеништво једне жене* и послужио се „серијом заплета у духу француског грађанског театра XIX века, трагајући за ефектним триковима, с разноврсним комбинацијама мотива, открића и изненађења, својствених управо типу *позоришне драме* (Вучковић 2014: 379).

У овој драми брак се урушио због неверства жене која је афером са министром желела да обезбеди мужу класу и тако свету покаже да је њен муж успешан. „Пучина је сва у зависности од света. Према њему се подешавају и лични поступци у најинтимнијим односима, јер за свет дискреције нема, он може само да буде или савезник или противник“ (Ђоковић 2012: 238). У овом комаду свет је театризован и персонификован у више споредних ликова – Станковић, Марко Урошевић, госпођа Живковићка и госпођа Николићка.

У експозиционом делу комада дата је идилична слика и наизглед миран живот једне београдске породице. Видимо велику љубав оца Владимира према ћеркици Олгици и не слутимо да су односи у овој породици одавно у дисбалансу. У посету Јованки, Владимировој супрузи, дошао је сиромашни чиновник Марко Урошевић и обратио јој се за помоћ. Она му је најпре обећала да ће о његовом унапређењу разговарати са мужем, али га је потом отерала, јер је Урошевић инсистирао да поразговара са министром. У писму које је донео момак из министарства (а сазнајемо да је то пракса да често долази и доноси писма Јованки) сазнала је да је њен супруг Владимир добио класу. Срећну вест чули су и Владимиров брат Јован и његова супруга Марија, па су дошли да честитају. Из њиховог дијалога приметили смо да је неочекивано што је Владимир за две године добио и четврту класу, јер то није уобичајено и не дешава се осталим чиновницима. Јованкина породица је говорила да Владимир никада неће направити каријеру и добијање четврте класе био је прави деманти:

„Марија: Признавали су да је добар и честит човек, да је савестан и поштен, али су пакосно прћили уста и говорили: 'Та Владимир је добар човек, он је честит човек, али – неће правити каријеру!'“ (Нушић 1989в: 19)

Уводни део комада ствара сумњу у оправданост честог и изненадног Владимировог аванзовања у служби. Када „су у питању сцене с епизодним личностима, Нушић испољава своје мајсторство комедиографа, које у овој драми долази још више до израза у самом начину вођењу заплета“ (Јовановић 2014: 195).

Такав је и лик Станковића који представља спој гласника света и сплеткароша, али „за разлику од комедије, овде се у тој улози јављају и мушкарци, чиме се сигнализира пропусност граница између родних улога“ (Пејчић 2015а: 185). Он новости које сазна, а често су интимне и тичу се само породице, разноси даље и тако уплиће и друге у сазнања:

„Јован: Ето, разносите али не знам какво Вам је то задовољство да разносите такве новости, те породичне ствари. Свака кућа има своје невоље, па зато свака куће има и своје зидове, да те невоље сакрије од света. Нашто сад, молим Вас, бушити зид и вирити у туђу кућу?“ (Нушић 1989в: 25)

Станковић доноси вест да је Владимир отишао министру да тужи чиновника који је изјавио да је њему лако да добије унапређење када има лепу жену. Први чин се завршава Владимировим доласком коме окупљени честитају добијање класе, четврте за две године, а читаоци остају под утиском сумње.

У другом чину је у посету Владимиру дошао брат Јован, који подсећа Владимира да су његова брза и изненадна унапређења почела од када се венчао. Међутим, Владимир је одбио сваку помисао да његова жена има везе са унапређењем. Потом је дошао Марко Урошевић коме је министар наложио да се извини Владимиру иначе ће изгубити службу. Иако је овај лик више скициран него дат у пуном портрету, ипак има значајну улогу у заплету ове драме. Заправо, његово признање да сви чиновници говоре о дописивању Владимирове супруге Јованке и министра покреће главни заплет овог комада:

„Марко: Та, забога, Ви знате какав је данашњи свет, данашњи свет је врло рђав и воли да каже, воли лошу реч да каже... (...)

Марко: ... И као господин министар њој сваки дан пише; знају, кажу, и момка који доноси писма; знају, кажу, и да господин министар врло често долази вама“ (Нушић 1989в: 39).

Владимир се после овог сазнања суочио са супругом и пронашао је доказ њене неверности – писмо скривено у њеним недрима. У току расправе са супругом Владимир је извадио револвер, али је убрзо схватио да га Јованкина смрт неће опрати пред светом. Јованкина исповест показала је да је главни разлог њене невере била жеља да стекне већи положај у друштву. „Управо немирење са нижим чиновничким положајем свог мужа Владимира, Јованку води ка брачној превари, а у ствари облику проституције“ (Пејчић 2015а: 180).

„Јованка: (...) Тада, тада видиш, Владимире, зачала се код мене амбиција, амбиција која је с дана на дан расла, расла све силније и све бујније и, најзад, почела да ме гуши, да

ме гони... Она се ухватила у коштац са љубављу према теби и – постала је од ње моћнија и силнија... У мојој души створила се тада једна једина жеља, пред мојим очима лебдела је тада једна једина намера; ја сам хтела пошто-пото да ти постанеш велики чиновник, чиновник од великог положаја и... ти си то постао“ (Нушић 1989в: 46).

Она је одлучила да оде код родитеља, али је Владимир спречио не желећи да уништи срећу своје ћерке Олгице:

„Владимир (тихо, размишљено): Слушај... Ти нећеш ићи из ове куће. Ако си убила моју срећу, ти немаш разлога, а ја немам права да убијам будућност нашег детета. Ако те отерам од куће, срамота ће постати јавна и наша Олгица одрашће под том срамотом“ (Нушић 1989в: 48).

Нушић, као заступник патријархалних вредности, приказује последицу распада брака због неверства жене. Трећи чин почиње разговором Владимира и доктора који му саопштава да је свет почео да говори о томе како је живот Владимира и Јованке јако лош:

„Владимир: Ја не знам зашто ја морам да водим рачуна о томе свету.

Доктор: Зашто? Најзад, и зато што си отац и...

Владимир (тргне се): То је истина. Па добро, шта хоће тај свет?

Доктор: Шта хоће? Хоће рачуна, он тражи да му се о свему положи рачун и, видиш, свет је таква рачунска контрола која нема права на то што тражи, али ти ипак мораш да му положиш рачуне; мораш ако хоћеш са тим светом да живиш и догод имаш ма што што те са тим светом везује“ (Нушић 1989в: 50).

Владимир је свом пријатељу доктору испричао истину о свом односу са Јованком. Донео је одлуку да пред светом он испадне лош муж због среће своје петогодишње ћеркице Олгице, коју је како сазнајемо послао у пансионат:

„Владимир: (...) – Ја морам победити свет, морам га уверити да сам ја узрок и разлог рђавога животу у кући“ (Нушић 1989в: 54).

Његова трагичка кривица састоји се у заблуди да се свет може победити и да је то заправо решење његових проблема. Водећи више рачуна о томе какву ће слику створити пред светом, него о суочавању са неверством своје супруге, Владимир ће остати поражен. Слање петогодишње ћерке у пансионат Владимир је видео као право решење. Међутим, како и доктор истиче, дете није смело да оде од куће „нити би ишло да је брачна ситуација Недељковићевих нормална. Нушић се овде јавља као чувар и заговорник патријархалног реда и обичаја“ (Јовановић 1988: 62).

Владимир се у драми приказује као јунак слабе воље, јер се не сукобљава са министром, стављајући своју част и понос у други план:

„Владимир: (...) Ја бих требао, као частан човек, ономе тамо у соби да вратим криво ударје; међутим, ја морам, због света, да га примам, морам љубазно да га примам, да се правим као да ништа не знам, да изигравам пред њим мужа глупака, кога он вуче за нос а који то не зна и не види,

Доктор (смућен): Одиста!

Владимир (узбуђен): И још – морам да изигравам благодарног чиновника, којег је он протежирао и тако високо уздигао!... (...)“ (Нушић 1989в: 56)

Како би свет добио информацију о Владимировом неверству, било је потребно да се повери Станковићу, који је потом свуда пренео причу:

„Владимир: И сад ће као потпоп плуснути кроз варош нова лаж, дрска лаж. Нико подобнији, нико zgodнији за то да ти кишу пролије, до овај Станковић, који и не слуги да ће први пут у своме животу разносећи лажне новости кроз београдске салоне, учинити једну велику услугу. Услугу? ... И ја то морам да назовем услугом!...“ (Нушић 1989в: 67)

Свој план Владимир је поверио и супрузи Јованки и дао јој је писмо које је он наводно написао својој љубавници да има као доказ:

„Владимир: (...) Ја хоћу свет да слажем, да га заварам; ја хоћу сву кривицу да примим на себе“ (Нушић 1989в: 68).

Пошто је вест о Владимировом неверству дошла да света, госпође Живковићка и Николићка, које су биле против Јованкиног чланства у њиховом одбору промениле су мишљење. У причу су поверовали и Јован и Марија. Преокрет се у драми догодио када је стигло писмо у коме се сазнаје да је Олгица болесна и доктор наређује да се дете хитно доведе кући.

Четврти чин је обележен Олгицином болешћу и забринутошћу свих јунака за њен живот. Нарочито је важан Владимиров дијалог са доктором у коме му објашњава како се осећа. Главни јунак ове драме налази се у стању безизлаза и своју ситуацију види као пучину. Његово обраћање доктору, заправо је психолошки продубљени монолог:

„Владимир: (...) Да, ти знаш; ти појмиш, дакле, над каквим сам ја амбисом; ти појмиш какав ће слом настати ако то дете изгубим; ти знаш да је љубав према том детету једини мој услов за живот; да је то једина веза која ме везује за овај свет; да је то дете темељ овој кући... ти знаш, ти појмиш, па реци ми сад, није ли ово ужасан, тежак, мучан положај! (...) Ја тражим непрестано слику којом бих ти тај свој положај оцртао, па не умем да је нађем. Ја личим себи на пустињака који путује огромном пешчаном пустињом, жедан, као што сам ја жедан среће – њему се привиђа тамо негде далеко зелена оаза, у чијем хладу извиру хладовити студенци; он њој жури да загаси жеђ, а кад стигне, привиђења нема; оно је опет одмакло далеко, далеко. Или не... већ ја сам на широком, узбурканом мору које нема обала, ја сам на пучини са које се не догледа обала; свуда пусто, хоризонт далеко, а вали ми дробе и разарају чамац, крхају ми весла

и одузимају му наду да ћу ма када моћи узвикнути: 'Земља!... земља мира, спокоја, земља среће!' Да, пријатељу мој, ово где сам ја, ово је пучина, пучина, пучина!... (Уморан пада не столицу и обара главу.)“ (Нушић 1989в: 90).

Када је Олгица умрла, погођени смрћу детета родитељи је требало да се измире. Међутим, Нушић „прибегава једном мелодрамском ефекту (опет с писмом) булеварског позоришта. (...) Тиме је безизлаз човека на пучини (остављеног несрећи, уз неразумевање, и у свету жељном интрига и пуном неискрености) реторски подвучен, али је остао неоспорив утисак да је посреди театрални трик вештог комедиографа. Ни гледалац ни читалац неће бити начисто да ли нова театарска манипулација с писмом значи трагичан или комичан чин!“ (Вучковић 2014: 379–380) Нушић оставља својим читаоцима (и гледаоцима) да сами протумаче крај комада и сами извуку поуку.

5.4 Хумористичка проза

Бранислав Нушић је у историји српске књижевности остао упамћен најпре по својим комедијама, које су у естетском смислу од непроцењиве вредности за нашу комедиографију. Због тако велике важности комичног драмског опуса овог врсног познаваоца театра и драмског стваралаштва, његова прозна дела – приповетке, романи и путописна проза – стављана су у други план и тако остала у сенци његових генијалних комедија карактера, нарави и интриге. Без обзира на то што су им теоретичари посветили знатно мање пажње од комедија, Нушићева прозна дела представљају другу страну његовог списатељског талента да се прикаже као вешт романсијер, приповедач и путописац. У књижевност је упловио као песник, а затим почео да пише приповетке хумористичког карактера и остао је веран писању прозе током читавог књижевног рада крунишући свој прозни опус романом *Хајдуци*.

Нушићева приповедна проза тематски је разноврсна и неуједначена, што онемогућава прецизну и у потпуности одређену класификацију. Горан Максимовић је анализирајући Нушићева приповедна дела уочио могућност да се одреде три тематске области са препознатљивим приповедачким поступцима и приликом анализе размотрио је сваки од њих посебно – *хероички модел приповедања* коме припадају ратне приповетке из српско-бугарског рата, *идилички модел приповедања* који обухвата приповетке објављене у збиркама *Рамазанске вечери* и *Ташуле – приче из прошлости* и *хумористички модел приповедања* у који Максимовић сврстава Нушићеве хумористичке приче и приповетке и три романа: *Општинско дете*, *Аутобиографија* и *Хајдуци* (Максимовић 1995: 6).

Богата српска приповедна хумористичка традиција започела је много пре писане књижевности, када су се шале, анегдоте и шаливе приче преносиле усмено с колена на колена. Хумористички жанр је у српској прози заузимао доминантно место нарочито у XIX веку, што Радован Вучковић посматра као парадокс у односу на тадашњу друштвену ситуацију, када су под утицајем монархистичког апсолутизма интелектуалне слободе биле спутане. Вучковић закључује да је управо хумористички жанр давао утисак привидне слободе изражавања (Vučković 1990: 149). У српској књижевности као писци хумористичких дела нарочито су се истакли Стјепан Митров Љубиша, Милован Глишић, Јован Стерија Поповић, Стеван Сремац и Радоје Домановић. У таквој друштвеној и културној атмосфери као писац хумористичке прозе афирмисао се и Бранислав Нушић, чија су најбоља хумористичка прозна дела објављена у првој половини XX века. Пишући хумористичка дела, Нушић је „обишао све закуте српског живота, читавао жив наративни тон српских чаршија које су се подизале и прштале подвалом, интригом, смицалицом, инсинуацијом, објешћу и оптимизмом, у тим је хуморескама одавао склоности за конструктивности и схематичности радње и остављао грађу за нове књижевне обраде“ (Јаста 1951: 260).

Прву приповетку хумористичког карактера, *Муро*, објавио је још као гимназијалац 1882. године у листу *Нада*. Године 1887. Нушић је написао приповетке *Женске бриге* и *Политички противник*. Прву књигу хумористичких приповедака под називом *Десет прича* објавио је 1901. године. Приче ове збирке просторно су смештене у паланку, а Нушић са пуно ведрине, уметничког заноса и вештим приповедачким вођењем радње приказује немире који чине да мештани паланке прекину свој начин живота и исклизну са линије нормале, баш као и велики број његових јунака у комедијама. Нушић је потом објављивао хумористичке приповетке у часописима подједнако успешно градећи фабулу као што је градио комедиографски заплет. Написао је три романа: *Опитинско дете* (1902), *Аутобиографија* (1924) и *Хајдуци* (1933).

Нушић као писац ведрога духа у приповеткама и романима са хумористичким моделом приповедања, грађење радње најчешће почиње од привидно неважног мотива кога писац „развија и шири све док не поприми значајне и неочекиване размјере“ (Максимовић 1995: 87). У приповеткама из хумористичког опуса има свакодневних тема, али и приповедака са сатиричним елементима. Причу гради на анегдоти, усменој приповедачкој врсти, према којој је имао нарочити афинитет. „Живео је у уметничком,

поготову у глумачком свету, који врло емоционално прича и преноси друштвене новости, и врло упечатљиво уочава противуречности у друштву. Анегдота је посланица усменог приповедања. У њој засијају и комедиографски мотиви, она зрна која могу да покрену машту и дух комедиографа на стварање већег дела“ (Глигорић 1964: 74).

Пишући своја хумористичка дела, Нушић је остао комедиограф што се види нарочито из начина на који гради радњу и јунаке, али и дијалог. Дијалог његовог хумористичког прозног опуса припада посебној врсти драмског дијалога – дијалога сукоба, дијалога подсећања и доказивања, дијалог ислеђивања, дијалог осећања и преживљавања, дијалог супротстављања и опирања, дијалог зближавања, говор масе – који доприносе стварању драмских сцена с једне стране а с друге имају посебну функцију у грађењу композиција тако што се појављују у функцији експозиције, заплета, расплета, епилога или кулминације. (Максимовић 1995: 78)

5.4.1 Општинско дете

Роман *Општинско дете* први је од три написана Нушићева романа. Жанровски ћемо га одредити као хумористички роман у коме се Нушић, поред романсијера који се вешто служи наративним техникама и на виспрен начин гради романескну радњу, ипак, представио и као комедиограф, који по природи није у стању да маскира своје драмске и комедиографске технике чак ни када пише роман. „Најтипичнији образац структуре комедиографског комичног заплета (нормална линија живота – искакање са нормалне линије живота – повратак на пређашњи стабилан и складан поредак), проналазимо у роману *Општинско дете* Бранислава Нушића. Фабуларно-сижејни склоп овог прозног Нушићевог остварења утемељен је на обједињавању комедиографских техника и умјетничких искустава и на препознатљивом комичном проширавању и преувеличавању замишљеног шаљивог предлошка о рођењу нежељеног ванбрачног дјетета и поремећајима на теразијама устајалог паланачког живота које је оно својим доласком на свијет проузроковало“ (Максимовић 2003: 215). Зато није случајно што ћемо током анализе овог романа анализирати јунаке из перспективе комедије, а фабуле по етапама троделне структуре Нушићевог комедиографског заплета.

Радња и заплет овог романа засновани су на анегдоти о напуштеном ванбрачном детету. Као и у већини својих прозних дела, Нушић користи анегдоту да уз помоћ ње

развије радњу и разгранана њене токове. Приповедање у роману *Општинско дете* готово да личи на лаконско изражавање, како Лешић примећује, на „необавезна ћаскања, када се у добро расположеном друштву причају вицеви и разне хуморне догоровштине и када општа потреба за смијехом и релаксацијом потире моралне скрупуле, допуштајући да и најсветије ствари постану предмет за забаву, понекад и обично магарчење“ (Lešić 1989: 115) што доприноси лакшој рецепцији романа и усложњава радњу увођењем великог броја јунака. Приповедач романа *Општинско дете* јесте Бутов „самосвесни приповедач“ „који је свестан себе као писца“ и неретко током приповедања разматра о својим списатељским недоумицама и стваралачким одлукама обраћајући се читаоцима (But 1976: 174). У контексту Штанцлове типологије, врста романа у коме се јавља „један лични приповедач“ (1987: 35) одређена је као аукторијални роман у коме приповедач путем коментара оглашава и даје своја запажања и објашњења одређених наративних одлука. У роману *Општинско дете* приповедачев аукторијални коментар примећујемо у малим, сажетим објашњењима испод броја сваке главе, али и у коментарима у којима на шаљив начин са читаоцима дели ставове о одлукама да примени одређене приповедне технике. У наставку ћемо навести само неке од примера који то потврђују. Већ у првој глави приповедач путем коментара објашњава и наговештава да ће његова прича започети причом о животу удовице, чији је муж умро „већ на почетку романа“:

„Док други писци обично свршавају своје романе тиме што неког убију, отрују, или га просто пусте да умре, дотле код мене, услед потребе да имам у овом роману једну удовицу, умреће њен муж одмах у почетку романа. Али да би се видело да ја ту ствар нисам нарочито удесио, ево, испричаћу вам све редом како је од почетка било“ (Нушић 2017: 1).

Шаљиво коментаришући поетичке ставове других писаца, приповедач објашњава и разлог због којих је назвао варош коју посећују његови јунаци „дотичном“:

„У приповеткама се обично наше варошице називају; А*, Б*, В*, Г*, Д*, Ђ*, Е*, Ж*, З*, и већ тако даље. Писац овог романа је претурио сву српску приповедачку литературу да види да ли је остало које слово из азбуке неупотребљено, те да тим словом он назове ову варошицу у којој ће се дешавати будући догађаји. Па како није нашао, то му друго ништа не остаје но да је назове канцеларијским именом 'дотична варош'“ (Нушић 2017: 51).

Аукторијалним коментаром се правда и увођење одређених јунака:

„Ја страшно мрзим писце који на почетку романа пишу лепо и течно, те видиш како је свака глава наставак прошле главе, па тек уједанпут, само да би збунили читаоце или

себи заварали траг, унесу неку сасвим нову личност, па у новој глави почну да причају нешто што никако није наставак из оне прошле главе. И колико год сам у овом роману хтео да избегнем, опет ми је немогуће, јер би ми било врло тешко обићи ову удовицу са којом мислим сад упознати читаоце. Кад је позивају, читаоци ће и сами увидети да је такву удовицу тешко обићи“ (Нушић 2017: 82).

Штанцл наводи различите улоге које ауторијални приповедач може да има: „улогу хроничара коме је првенствено стало до историјске истине, улогу објективног приређивача неког списка, свезнајућег приповедача, или приповедача који само делимично познаје ток збивања“ (Штанцл 1987: 35). Приповедач у овом роману је свезнајући, али као и у већини Нушићевих приповедних дела, он ипак само делимично познаје радњу и не може са сигурношћу да тврди како се одиграо одређени догађај. Навешћемо неке примере:

„**Не може се баш утврдо казати** од чега је Алемпије умро. Једни веле што је пао с крушке, друге веле није, него од злих очију, а трећи веле: није ни то, него од зле руке“ (Нушић 2017: 2).

„**Ни дан-данас се не зна тачно** да ли су тај план сковали ћата и Радоје Крња заједно, онако уз полић ракије или је то самом Радоју пало на памет, тек он се једнога дана диже па право горе Аникиној кући и закуца на врата“ (Нушић 2017: 22).

Нушић користи причу о напуштеном детету, заправо, он користи напуштено ванбрачно дете као предмет да уз помоћ њега прикаже људске нарави, пролазећи кроз три средине – сеоску, варошку и београдску. Јовановићу Нушићево општинско дете личи на Глишићеву главу шећера коју препродају (Јовановић 2014: 420) а Лешићу се чини да ванбрачно дете одбегле сеоске удовице Анике Нушићу служи као сламни шешир Лабишу да уз помоћу њега исмеје галерију јунака приказујући њихова разноврсна занимања и судбине (Lešić 1989: 114).

Троделна структура комедиографског заплета почиње од нормалне линије живота што у роману представља причу о Аникином покојном супругу Алемпију, њиховом брачном животу и његовој смрти. Пошто нико са сигурношћу, па ни сам приповедач, не зна како је умро Алемпије, приповедач напомиње да би се истина можда ипак могла сазнати и почиње да прича како је покојни Алемпије добио позив од среског капетана јер је често секао дрва у туђем забрану. Пошто је кренуо у варош, одлучио је да понесе мало воћа да прода. Комично је то што он заправо није ни имао воћњак, већ се попео на дрво једног Пољака и почео да убира крушке. Када га је Пољак спазио свукао га је са дрвета и испребијао тако да се несрећни Алемпије једва вратио кући. Од тада је он почео да кашље:

„Па онда, Боже ме прости, није више ни кашљао, него је мање-више шиштао и све је тако тихо говорио као да није рад никога да увреди. Кад хоће нешто да каже, а он просто шапуће као какав Божји угодник“ (Нушић 2017: 2).

Приповедач наставља причу о односу између Анике и Алемпија приказујући њихов „складан“ однос поступком еуфемизације:

„(...): они су одиста лепо живели. Свега пет-шест пута за те две и по године ако га је ухватила за гушу, бацила га под ноге и месила као да га је у наћве положила а не на земљу“ (Нушић 2017: 3).

Заплет и „напуштање нормалне линије живота“ (Максимовић 2003: 216) у овом роману започињу неочекиваном Аникином трудноћом и наставља да се убрзано развија од тренутка када се удовица породи тринаест месеци после смрти свог супруга Алемпија. У роман *Општинско дете* Нушић уводи јунаке приказујући њихову предисторију, неретко хиперболизујући одређене поступке његових јунака, приказујући њихове мане и пороке, али без намере да их прикаже као моралне наказе. „Заједничка карактеристика у приказивању тих ликова је еуфемистички поступак, свјесно настојање да се њихове негативне особине учине љепшим и симпатичнијим, а директна наивност доприноси специфичним хумористичким и сатиричким ефектима“ (Максимовић 1995: 127). Предисторија јунака има функцију да их боље и ближе оцрта, укаже на важне моменте у њиховим животима који су нарочито комични и тако насмеје и забави читаоце. Поред ове крајње оправдане и разумљиве хумористичке функције, предисторије имају функцију и ретардације радње што фабули романа даје на опширности, али и пуноћи.

Први у низу приказаних јунака јесте кмет Мића, који је поред свих својих врлина имао једну ману – приповедач нам казује да кмет „воли да окуси од државне порезе“. Као представник једног нивоа власти, кмет Мића је сатирично нијансиран, али до одређеног тона, оног пријемчивог и симпатичног:

„А не може се казати да он то хоће да утаји, Боже сачувај. Напротив, кад год га притегне господин начелник те кад већ види да хоће на силу Бога на суд да га отерају, а он извади из свог сопственог џепа па плати“ (Нушић 2017: 6).

Представник црквене власти у овом роману, Поп Пера, поштује цркву, али му се ипак једном десио малер – за време службе опалио је клисару шамар. Поп је приказан као сладострасник, који супругу није преварио само са удовицом Аником већ и са Станом, женом која је дошла код њега на исповест. Поред тога што је један од потенцијалних очева Аикиног детета, поп је и прождрљив. Нушић покушава да његов

лик, поред свих неоправданих грехова, учини симпатичним. Приповедач говори да је поп желео да се кандидује за народног посланика, па је због тога и у цркви држао опширне говоре. Ћата, Паја Јеремић, провео је у затвору годину дана, пропио се и отишао на извесно време, како тврди, у Немачку. Нушић је његов лик приказао и кроз комична понављања, јер он једну исту причу изнова препричава. Радоје Крња је јунак, који има функцију да комичним алузијама демаскира попа и кмета који су посећивали удовицу. Гласине о посетама кмета и попа удовици Радоје је најпре испричао ћати, а онда и целом селу. Поп је на ове клевете одговорио Радоју, а комично се јавља управо у еуфемистичком коментару приповедача да се поп „очински“ обратио Радоју:

„Међутим, поп никако није хтео ни да се осврће на то. Само једанпут, и то више онако благо очински, пребацио је Радоју и рекао му:

- Ако те само још једанпут чујем да лајеш којешта за мном, сатераћу ти све зубе у грло, и нећу ти дати више навору у цркви, то да знаш!“ (Нушић 2017: 10)

Кад су сазнали да се удовица породила, жене из села су почеле да обилазе Анику како би виделе на ког дете личи, па су онда почеле да упоређују дете са својим мужевима:

„Најпосле, жене као жене, мало им би што својим причама нагрдише попа, кмета и дућанцију Јову и не знам још кога, него свака опазила на детету и по нешто што на њеног мужа личи, па кад се вратила, напастила сиромаша“ (Нушић 2017: 17).

Максимовић (Максимовић 1995: 125) као једно од средстава комике ситуације издваја управо поређење и препознаје га у сцени када су супруге нападале мужеве тврдећи или алудирајући да постоји нека веза између њих и Анике:

„ – Стани – вели му – Ивко, да ти нешто загледам очи!
– Ене, јеси л' излудила? – ишчуђава се Ивко.
– Па да видиш и нисам. Него откуд у теби очи као у онога тамо?...
– Ама у кога?
– У оно Аникино!“ (Нушић 2017: 17–18)

Рођење ванбрачног детета направило је велику пометњу и заваду у селу. Међусобно оптужујући један другог, кмет, поп, ћата и дућанција су се посвађали. Нарочито је комична сцена свађе попа и кмета, која нас подсећа на свађу Нушићевих јунака комедије који покушавају да своју кривицу умање туђом:

„ - Није зато, попе, него што су твоји греси велики. Зар ти да се молиш Богу за мене, а затекао сам те страсне недеље да једеш чварке!
- Ако сам их и јео, кмете, моји су чварци били, а нисам јео као ти државну порезу!“ (Нушић 2017: 21)

Радоје у роману има и функцију покретача радње. Он је, да би наставио да збија шалу са потенцијалним очевима, одлучио да крсти Аникино дете. Међутим, Нушић не дозвољава ниједном јунаку да се посебно истакне, па и Радојев има мана. Он је брбљив па договор са Аником није могао да чува у тајности, већ је вест о крштењу пренео осталим мештанима села у механи:

„И тако овај подмукли план Радојев испао би потпуно за руком да је он само умео ћутати. Али одмах слеже у механу, наручи свима које тамо затече по чокањ ракије, те га радознано запиташе шта части, а он ће у сав глас:

- Окумила ме она сирота Аника што има дете без оца, па велим за такво кумство право је да платим част.“(Нушић 2017: 23)

Пошто је поп сазнао да ће Радоје кумовати Аникином детету, уплашио се шта би кум Радоје могао све да каже и уради за време крштења. Одлучио је да се измири са кметом, дућанцијом и ћатом како би уједињени спречили да буду исмејани за време крштења:

„Поп увиде да им је слога у овако тешким тренуцима потребнија но ма кад раније, и сети се да је он и по своме свештеничком чину позван да мири људе међу собом, па се диже и пође у кмета који га је најљуће увредио“ (Нушић 2017: 23–24).

Нушић је и у разговору попа и кмета нарочито пародирао фразе о Косову, које је власт често користила као манипулативно средство. Поп је подсећањем кмета да је српско царство на Косову пропало због неслоге међу велможама успео да га убеди да је неопходно да се помире, а и самог себе надахнуо таквим говором:

„Ово је последње кмета толико узбудило да је својим рођеним очима видео капетана среског као Бајазита, а њих четворо: себе, попа, дућанцију и ћату, како леже мртви на Косову као Југовићи. И кмету који је чак и при прегледу касе тврда срца био, најшоше сузе на очи, пружи руку попу и изљубише се“ (Нушић 2017: 24).

Пошто су се међусобно измирили, сложни у намери да предахитре Радоја Крњу, одлучили су да изврше „дражавни удар“. План се састојао у томе да Среја биров оде до Анике и договори се да дете већ сутра крсте у име општине. Детету су, после дуже дискусије, одлучили да дају име Милић. Комични заплет наставио је да се усложњава попут Бергсонове „грудве снега“ од тренутка када је Аника побегла. Одлучили су да дете однесу у Крмане, одакле је Аника. Нушић током радње романа често користи псеудодокументарност уносећи у структуру романа акте, депеше и рачуне. Тако су уз додатак решења суда општине Прилепачке који представља осму главну романа, Среји Бирову дали и дете да понесе са собом. Нарочито је комична чињеница да се дете третира као прилог уз акта.

„Мало, мало, па се прилог заплаче и запишти тако да је Среја четири-пет пута помишљао да га просто баци. На страну још што је Среја једанпут морао и да преповија прилог уз акт бр. 143, кад је осетио да му се овлажила нешто шака“ (Нушић 2017: 40).

Нушић брзо смењује епизоде у водвиљском маниру. У Крманима смо упознали кмета Радисава који „војнички“ управља општином. Несрећног Милића општина није хтела да прихвати, па су кмет, поп и ћата морали да оду среском капетану. Нушић нас овде подсећа на Јеротија Пантића, среског капетана „дотичне вароши“. Градећи његов лик, Нушић је са пуно сатире одсликао капетана, који је за десет година службе променио чак четрнаест срезова, и при одласку из сваког поклањао самом себи исту сабљу. Капетан Јеротије их је одбио истичући да они сносе одговорност:

„Е, видиш, кој' обилази удовицу тај подноси и трошак, Нећу о томе више ништа да чујем, разумете ли? Тако како кажем, тако мора бити!“ (Нушић 2017: 54)

Пошто је Јеротије одбио да им помогне, морали су да се врате у механу. Договорили су се да дете дају некој жени и плаћају јој издржавање, да не би морали да га враћају у село. Поп је остао да чува дете, док Јова дућанџија и кмет Мића не пронађу жену која ће се старати о детету. Међутим, механџију је интригирало шта је поп испод мантије однео у собу. Нушић уводи нови лик полицајца Ристе, који је као и већина представника власти у Нушићевим делима „човек са репом“, а уз то и приглуп. Када је упао у собу и затекао попа са дететом закључио је да се поп породило. Комично се нарочито јавља у коментарима окупљених, који су почели да разматрају ту вест, а штумадла „која је била по свету“ чак је тврдила да то може бити и да познаје такав један случај. У то време наишли су кмет и дућанџија и објаснили све полицајцу Ристи, који је обећао да ће им помоћи и упознати их са адвокатом Фићом.

Нушић тринаесту главу посвећује причи полицајца Ристе. У опису главе Нушић је благо ироничан, а у наставку приче о полицајцу изразито сатиричан приказујући представника једног нивоа власти као бившег коцкара и кесароша:

„Прича г. Ристе полицајца, коју уз учтивости према власти треба саслушати иако својом садржином не припада овом роману“ (Нушић 2017: 66).

Ово је прва у низу епизода које имају функцију успоравња радње романа. Дигресија је прилично комична, али и сценична. Причу је засновао на поступку замене личности, тако да полицајац постаје љубавник жене коју је дошао да покраде. Нушић је касније написао малу сцену *Два лопова* у којој приказује јунака који је на сличан, лукав начин дошао до новца.

Полицајац Риста је упознао Прилепчане са адвокатом Фићом. „У епизоди о адвокату Фићи, Нушић је развио пародијску слику адвоката 'буцаклије' омиљеног комичног типа и у Сремчевим хумористичким приказима паланачке стварности, који у структури романа *Опитинско дете* има функцију покретача каснијих водвиљских епизода“ (Максимовић 2003: 219). Нушић описујући адвоката Фићу објашњава да он није ни завршио школу, већ је најпре био терзијски шегрт, практикант, сензал на пијаци, па тек онда адвокат. Фићин лик је карикатурално осликан: адвокат зна делове из одређених закона и стално их у разговору користи како би се приказао као човек од науке. Нушић, приказујући јунаке и њихове гротескне предисторије, неретко даје и портрете, мада неки јунаци до краја остају неодређени. На следећи начин је представио адвоката Фићу:

„Он је мали и задргла врата, а ретке косе, ситних очију. На њему је доста дуг, бледуњав и берциг и нове сегелтуске панталоне, које још нису пране, па се на сваком превоју преломиле као да су од папендекла, на ногама му ципеле које се, види се, мажу машћу, а викса нису виделе већ неколико месеци, а штикле на њима искривљене и изишле упоље. Он целокупан прави утисак добра човека, који би своме ближњем дао све што има, иако је у ствари он радије узимао од свог ближњег све што овај има“ (Нушић 2017: 79).

Како би им помогао да се отарасе детета, Фића им је узео сто динара и преузео бригу о детету на себе. У наредној глави, Нушић уводи нову удовицу Милеву објашњавајући ситуацију која је настала после смрти њеног супруга Милије који је саставио тестамент. Уколико Милева роди мушко дете добиће цело имање, али ако роди женско, девојчица ће добити дванаест динара за удају, а Милева „простојно издржавање“. Договор између Фиће и Милеве Нушић је представио кроз драмску поделу реплика. Извдојићемо део дијалога изграђен на комичној забуни у којој Фића нуди Милеви помоћ да роди мушко дете, што је она погрешно протумачила:

„Фића: То што Вам кажем! То све зависи од Вас, па да, без икакве повреде односећег се закона, родите мушко дете. Ако се поверите мени, ја могу да учиним да Ви родите... Госпођа Милева (пошто је рђаво разумела последњу Фићину реченицу, поцрвене до ушију и једва полугласно проговори): Али, забога ја сам у деветом месецу...“ (Нушић 2017: 90)

Пошто је родила женско дете, заменили су га и тако је Милић, кога је крстила Недељко, остао да живи код ње. Нушић уводи новог јунака Васу Ђурића, судског писара, који плаћа рачуне тако што зајми од удовица:

„- Волим од удовице узети на зајам него не знам шта! – говорио би увек и држао би се тога тако упорно да од удовица, на пример, не би за бога затражио.

- Па како им враћаш? – упитао би га бедни архивар, који је доспео у масено одељење тек кад му је било педесет година.

- На рате - одговорио би господин Васа. – Удовицама се друче и не враћа зајам него на рате. Ја и љубав проводим на рате, па и дугове своје плаћам на рате“ (Нушић 2017: 96).

Нушић користи псеудодокументарност и наводи Васине рачуне, који мењају садржину тако да се на крају на рачуну нађе опрема за бебу и на тај начин ствара комични ефекат. Васа је у роману приказан као паразит, али много већи паразити од њега су Фића, његова супруга Цајка и госпођа Маца која је чувала девојчицу коју је Милева родила. Најпре је код Милеве долазио Фића да узме дукате, а затим и његова супруга Цајка да тражи да јој Милева купи тепелук и Мара да добије још новаца. Када је сирота Милева одлучила да престане да им даје новац, они су је тужили.

Нушић наставља свој роман уводећи нове јунаке који имају утицај на судбину сиротог општинског детета. После суђења дете је припало Јулији пуцкерки, чију је предисторију дао већ на почетку поглавља. Њену ћерку Елзу оставио је господин Сима Недељковић, начелник министарства, коме је она одлучила да се освети. Мајка јој је предложила да узме дете и однесе га на праг Симине куће. На путу ка Београду, Елза је упознала Тому богослова. Сазнаћемо његову предисторију, али не од аукторијалног приповедача, већ од самог Томе. Он је испричао Елзи како је требало да се запопи, али је одлучио да постане глумац. Следи шаљива прича о Томи коме у сан долази Огњена Марија односно глумица Ленка обучена у костим Огњене Марије и та прича нарочито изазива смех. Када су стигли у чаршију одсели су у кафани код „Златног лава“, а Елза је замолила богослова да припази на малог Недељка док она оде да се види са пријатељем. Пошто је хтео да гледа представу у којој глуми Ленка, морао је да поведе дете са собом. Док је иза кулиса посматрао представу, Недељко је почео да плаче и упропастио је представу. Нушић наставља да гради радњу и постиже комични ефекат стављајући свог јунака Тому богослова у нове проблеме настале забуном. Тако је, желећи да се што пре ослободи Недељка, погрешно и уместо у Елзину собу оставио га је у соби артиљеријског капетана.

Шаљиво приказује позоришну атомосферу:

„Једна глумица опсова матер сценаристи, суфлер опали шамар момку који лепи плакате. То је та позната уметничка нервоза која настаје у моменту када ће се дићи завеса“ (Нушић 2017: 125).

Тома богослов је отишао у „Кафану код славине“ где је упознао интриганта који прича о свом животу свакоме ко му наручи пола литра вина и тако продужава причу. Интригантова прича о њему и супрузи Перси дата је као драмска подела дијалога. Не завршавају се ту Томине незгоде. Артиљерски капетан је заједно са полицајцем дошао у кафану и оптужио збуњеног Тому да му је подметнуо дете. Када су разрешили неспоразум свако је наставио свој пут. Елза се сутрадан упутила ка Београду и упознала ђумурцију, који јој прича о свом животу.

Нушић наставља да комичном хиперболизацијом приказује судбину ванбрачног детета. Пошто је Елза дете оставила на прагу куће Симе Недељковића са компромитујућом цедуљицом, уплашен и престрављен Сима морао је да прибегне лукавству. Приповедач коментарише да је Сима уз министарски мираз од педесет хиљада динара добио и свастику о којој је требало да брине. Између осталог купио јој је клавир и унајмио учитеља музике. Лик учитеља музике који се заљубљује у своје ученице Нушић је употребио и у комаду *Свет*. Сима је замолио учитеља да напише цедуљицу да је дете оставила нека сирота жена, изнесе дете и остави га на праг. Нушић наставља да ниже комичне обрте. Дете је сакрио у стари иберцигер и, баш када је хтео да га остави са цедуљицом, угледао је Софију, коју је слагао да носи хармонику.

Када је на крају успео да потури дете, госпођа Босиљка која је, како приповедач коментариште, у немогућности да рађа децу па рађа идеје, предложила је да се оснује Друштво за находчад а да Сима буде кум детета.

Дете је крштено по трећи пут и до оснивања друштва припало је госпа Мари на чување. „Три крштења и три имена детета посредно указују и на промену идентитета човека у савременом друштву у складу са околностима и окружењем. Да би опстао, појединац понекад постаје неко други, прерушава се и прилагођава средини“ (Алексић 2018: 201). Госпа Мара је доктору, који држи предавања о алкохолизму, издавала свог пијаног мужа као ствар, па је исто учинила и са општинским дететом. Када је некој жени било потребно дете, она би јој га дала уз реверс. Бергсон је говорио да се „смејемо сваки пут када нека особа оставља на нас утисак неке ствари“ (Bergson 1987: 42). Као што је на почетку романа третирано као прилог уз акта, сада се поново ствара утисак да је дете заправо предмет који се издаје и тако се постиже комични ефекат. Нушић, који, како смо видели, воли да се користи псеудодокументарношћу, наводи један реверс о позајмици детета:

„РЕВЕРС

На једно мушко дете узето на послугу од госпође Маре Здравковић, овдашње, са обавезом да га у исправном стању врати.

Одобравам поступак своје жене

Јеремија Терзић

бив. практикант.“(Нушић 2017: 205)

Нушић сатирички критикује дужину оснивања друштва, тако да дете чека две и по године оснивање друштва, приказујући и бесмислене и празне седнице на којима се не расправља о кључним стварима:

„да једно дете већ две и по године нестрпљиво чека на образовање овога друштва“ (Нушић 2017: 244).

Баш када је основано друштво, дете је побегло:

„И тако је општинско дете утекло!

Утекло је од госпа-Маре која га је неговала као рођена мајка; утекло је од свога добротвора господина Симе Недељковића; утекло је од Друштва за находчад, које је њега ради и образовано; утекло је од вас, драги моји читаоци, који сте са толико љубави пратили његову историју; утекло је и од мене, писца, коме је дало материјал за читав овај роман.

И шта ћемо сад без њега?

Остаје ми једино, драги моји читаоци, да вам дам часну реч да ћу учинити потеру за том лолом и, ако га само нађем, обећавам да ћу наставити свој роман“ (Нушић 2017: 245).

Овакав крај романа оставља простор читаоцу да сам попуни празнину о томе шта се даље збило са дететом, али и да се нада наставку ове узбудљиве приче.

6 Трансмедијални контекст Нушићевих дела

Дела Бранислава Нушића су успела да га својом актуелношћу и савременошћу надживе тако да су његова драмска и прозна дела радо читана у двадесет и првом веку. Нушићева дела су, због популарности коју су стекла, постала уједно и трансмедијални феномен. Као што смо већ истакли у уводном делу дисертације, једна врста трансмедијалног приповедања, *ефекат грудве снега (snow ball effect)*, односи се на случајеве када неко дело постане популарно и има културни значај, па почне да се шири и кроз друге медије. Нушићева дела адаптирана су као опере, мјузикли, стрипови, позоришне представе, филмови, ТВ филмови, ТВ драме и ТВ серије, а „лепеза жанрова и редитељских решења доказује Нушићеву величину и генијалност као живог писца прошлости, садашњости и будућности“ (Чолић Биљановски 2000: 98).

Разлог допадљивости и свеprisутности Нушићевих дела треба тражити у његовом књижевном поступку – његовој бриљантној уметничкој генијалности да састави драмско или прозно дело које остаје заувек омиљено штиво за читање. Подједнако популарна књижевна и адаптирана дела оставила су неизбрисив траг у српској култури.

Нушић је био свестрана личност и поред књижевности занимале су га и друге уметности. Његов рад на драми подразумевао је рад у позоришту, за чији се развој и модернизацију залагао. „Браниславу Нушићу припада место најзначајнијих организатора позоришног живота у нас као што су били Јоаким Вујић, Јован Стерија Поповић, и други, јер је својим конкретним, универзалним и дугогодишњим радом тежио решавању фундаменталних проблема позоришне организације“ (Čolić Biljanovski 2001: 29). Нушић је био управник Народног позоришта у Београду (1900-1902), Српског народног позоришта у Новом Саду (1904-1905), Народног позоришта у Сарајеву (1925-1928); залагао се за оснивање Народног позоришта у Скопљу, градских позоришта у Крагујевцу и Вршцу и позоришта на Цетињу, а истакао се и као драматург, опробао као позоришни глумац, и био уредник позоришног листа. Током целокупног рада у позоришту припадао је оној групи драмских стваралаца који су желели да присуствују читавом процесу настанка представе – „од реквизите до глумачких проблема“ (Čolić Biljanovski 2001: 32). Позориште је имао на уму и док је писао драме тако да их је већ тада предодредио да буду приказане кроз два медија – драмску форму и позоришно извођење. Нарочито је интересантан податак да је Нушић, док је стварао своје драме и градио ликове, често већ имао на уму одређене глумце којима би наменио улогу.

Бранислав Нушић је свој живот посветио раду у позоришту, а дела која је написао су, и после његове смрти, наставила да буду постављана на позоришну сцену. Драгана Чолић Биљановски наводи податак да је само на београдским сценама било стотину педесет и седам премијерних изведби у периоду између 1889. и 1999. године (Чолић Биљановски 2000: 98). Још импозантнији податак бележи Дејан Пенчић Пољански, који је направио попис Нушићевих позоришних адаптација у периоду између 1900. и 2015. године играних у свим професионалним позориштима Југославије и на југословенском позоришном простору. Укупан број свих премијера износи невероватних хиљаду петсто деведесет и пет премијера (Пенчић Пољански 2015: 185). Аутору су недостајале информације о реализованим представама у црногорским

позориштима (навео је податке само за Црногорско народно позориште у Подгорици), неким поставкама Нушићевих дела у Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини, Црној Гори и Македонији насталим после распада Југославије, као и о представама путујућих позоришта (Пенчић Пољански 2015: 358) тако да је број премијерних извођења Нушићевих комада заправо много већи. После успешне премијере, комади су остајали на репертоару. Колико је пута једно дело поново извођено показује Мирослав Мирковић, који је у студији *Нушић наш насумни* (издатој још 1994. године) забележио следеће:

„Нема позоришта у Југославији које не игра стално или повремено Нушићеве комедије. Љубинка Бобић је двеста пута тумачила Живку министарку, а 'Мистер Долар' је за две сезоне игран 80 пута. У Народном позоришту у Београду истовремено су игране три комедије овог Молијера нашег менталитета и културе, а 'Др' је Београдско драмско позориште одиграло стотину пута само у једној сезони“ (Мирковић 1994: 50–51).

Ирена Арсић бележи податке о изведбама Нушићевих дела на сценама дубровачких позоришта и да је био један од омиљених писаца који су били извођени у Дубровнику почетком XX века (Арсић 2011: 93). Нушићева дела адаптирана су као позоришне представе на сценама иностраних позоришта у Прагу, Будимпешти, Софији, Варшави, Кракову, Лавову, Вилину, Румунији и Совјетском Савезу (Мирковић 1994: 51). Оваква Нушићева космополитска популарност говори у прилог томе да је био вешт да у људском понашању препозна универзалне обрасце нарави. Правећи мале карикатуре, Нушић је вешто осликао све слабости и деформитете, али увек водећи рачуна да према својим морално закржљалим и заблуделим јунацима остане благ. Нушићева дела постављана су и на сцене луткарских позоришта. Зоран Ђерић у тексту „Дело Бранислава Нушића на луткарској сцени“ бележи податак да се интересовање за адаптирање Нушићевог дела први пут јавило 2012. године и да је прва луткарска представа била адаптација *Ожалошћене породице* и приказана је 21. септембра 2012. године у Позоришту младих у Новом Саду (Ђерић 2015: 121).

Поред огромне љубави према драмској уметности и позоришној сцени, која датира још из његових младалачких дана, Нушића је интересовала и музика. Био је близак са чувеним композиторима свог времена – Стеваном Мокрањцем, Станиславом Биничким и Јосифом Маринковићем – а и сам се опробао као либретиста. На основу либрета које је он саставио, Бинички је компоновао оперу у једном чину *На уранку*, која је своју премијеру имала 20. децембра 1903. године и сматра се првом српском приказаном опером. У Нушићевој библиографији ни „на једном месту, се не говори о

драмату 'На уранку' према коме је или који је послужио као основа за оперску обраду. Према томе, Нушић је писац либрета прве компоноване и изведене српске опере“ (Цветковић 1964: 58). Бинички и Нушић су уско сарађивали док је Нушић био управник Народног позоришта у Београду када је Бинички компоновао петнаестак песама Нушићеве бајке у пет чинова с певањем *Љиљан и Оморика*, која је премијерно изведена 21. новембра 1900. године.

Трансмедијалним приповедањем на основу Нушићевих драма настале су бројне опере. Од Нушићеве сценске бајке *Вечност* настала је опера *Мирјана* коју је написао и компоновао Јосип Мандић. Опера је премијерно изведена 20. фебруара 1937. године у Загребу. Либрето за оперу *Кнез Иво од Семберије* написао је Исидор Бајић према Нушићевој истоименој драми. Опера је премијерно изведена у Београду у Народном позоришту 19. јануара 1911. године. Нушићеве једночинке су имале своје оперске адаптације. Иво Лотка Калински компоновао је пет опера према Нушићевим малим сценама: музичку бурлеску *Аналфабета* која је премијерно изведена у Народном позоришту у Београду 19. септембра 1954. године, музичку сатиру *Путовање* која је приказана на Телевизији Загреб 1957. године, музичку гротеску *Дугме*, такође приказану на Телевизији Загреб 1958. године, музички портрет *Власт* премијерно приказан на телевизији Београд 1959. године и оперу *Мува* која је први пут изведена на сцени београдског позоришта 1972. године.

Трансмедијалним приповедањем од Нушићевих комедија и романа настали су и стрипови. Сценаристичку адаптацију ревије *Пут око света* урадио је Бранко Видић, а цртеж Ђука Јанковић. Стрип је објављен у листу „Мики Миш“ у Београду 1937. године. Роман *Хајдуци* стриповао је Алексеј Ранхнер и објавио у „Мики Мишу“ 1938. године (Драгинчић, Зупан: http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/index.html). Први Нушићев роман *Оштинско дете* стриповао је Момчило Мома Марковић и објавио у „Ошишаном жежу“.

Истражујући Нушићеву улогу у филмској уметности, Стеван Јовичић је открио занимљиви податак који говори у прилог томе да је Нушић био први српски сценариста, а да је његова драма *Хаџи-Лоја*, први снимљени српски филм. Истражујући Нушићеву умешаност у седму уметност Јовичић је добио податак од Витка Алексића да је драма *Хаџи-Лоја* снимљена као филм и да је реч о фонографском снимању. Јовичића је то заинтриговало и наставио је да истражује. Аутор у студији „Нушић први

српски филмски сценариста и 'Хаџи-Лоја'“ износи податак који је пронашао на тридесет и деветој страни првог издања Нушићеве драме *Хаџи-Лоја*:

„Представљено први пут у Народном позоришту 9. децембра 1908. године – Биоскоп 'Бен-Акиба' снимио је целу представу“.

Јовичић слуги да постоји велика вероватноћа да је први српски филм снимљен 1908. године и да је први филмски сценариста био Бранислав Нушић (Јовичић 1996: 13). Ипак, треба напоменути да је ово само снимак представе. У даљим расправљањима истиче да постоји могућност да је *Хаџи-Лоја* био 'филм са говором', а да је за репродукцију коришћен грамофон или фонограф. Ипак, нема података о премијери овог филма, али ни доказа да филм није приказан (Јовичић 1996: 33). Јовичић бележи и податке да је Нушић своја сценарија за филм (*Трагедија српског народа, Пролаз кроз албанске горе, Ноћу у лифту* и *Утрка цилиндра са бијелим шеширом*) послао Хамилкару Бошковићу и филмском предузећу „Југославија К.Д.“, али сарадња није реализована (Јовичић 1996: 85).

Овде није крај занимљивостима везаним за Нушићево интересовање за филм чак и потенцијалну умешаност у процес настајања филма. Драгољуб Влатковић истиче да је Нушић био и филмска звезда. Предузеће „Саша-филм“ из Беча снимило је рекламску филмску ревију *Ево нас* у којој је комедиограф био конферансије. Истом филмском предузећу Нушић је предао на увид манускрипт *Пути око света*, који је требало да буде снимљен као тон филм. Главног протагонисту ове шалјиве ревије, Јованчу Мицића, требало је да глуми управо Бранислав Нушић. „И вероватно да би то био ако не глумачки најуспешнији, а оно најаутентичнији Нушићев јунак“ (Влатковић 1996: 102). Да је снимљен ово би био први српски тон филм, а Нушић „камен темељац југословенске кинематографије“, али то се из непознатих разлога није догодило (Влатковић 1996: 102).

Влатковић бележи још два Нушићева контакта са филмском уметношћу. Ита Рина, српска и инострана глумица словеначког порекла, пожелела је да се појави у филму са тематиком из нашег живота и замолила је Нушића да напише сценарио за филм. Пошто Нушић није то урадио, глумица је сама покушала да састави сценарио. Нажалост, овај пројекат никада није реализован. Други податак односи се на премијеру филма *Жена на Месецу*, који је премијерно изведен 1929. године у београдском биоскопу „Корзо“. Овај филм је пре тога приказан у Пешти и Берлину и пре пројекције одржано је научно-популарно предавање гледацима о значају професора Оберта и

његовом конструисању ракете којом је намеравао да се упути на Месец. Секција за Београд Југословенског новинарског удружења замолила је Бранислава Нушића да одржи слично предавање. Нушић је предавање посветио љубави, а не ракетама. Тврдио је да жене на Месецу, који је хладан, воле много топлије него на земљи где се брзо хладе и ово предавање имало је више успеха него филм који је потом приказан (Влатковић 1996: 102). Рашко Јовановић наводи податак да се Нушић нарочито интересовао за филм и да је написао синопсис за филм о отмици девојке у Македонији. Предлог да напише сценарио дао му је тада светски познати филмски глумац Станислав Петровић (Јовановић 2014: 432).

Трансмедијалним приповедањем од Нушићевих комада настао је велики број филмова, телевизијских филмова, ТВ драма и ТВ серија. Биљана Чолић Биљановски је истакла да су екранизације Нушићеве две комедије, *Др* и *Мистер Долар*, педесетих и шездесетих година двадесетог века важне за стварање српске кинематографије као и да су недвосмислено показале да филм не угрожава позориште. Уједно захваљујући овим екранизацијама духовитост постаје битан сегмент филмске културе (Ћолић Биљановски 2016: 249). У наставку наводимо филмове снимљене као адаптације Нушићевих драма и романа: прва филмска адаптација јесте кратки црно-бели филм *Мува* (1950) Бранка Ђеловића, филм *Општинско дете* (1953) Пурише Ђорђевића, филм *Сумњиво лице* (1954) Софије Соје Јовановић и Предрага Динуловића, филм *Госпођа министарка* (1958) Жоржа Скригина, филм *Др* (1962) Соје Јовановић, *Народни посланик* (1964) у режији Столета Јанковића, филм *Пут око света* (1964) Соје Јовановић, филм *Пре рата* (1966) Вука Бабића, филм *Силом отац* (1969) Соје Јовановић, филм *Београд некад и сад* (1982) Слободана Радовића, филм *Др бр. 1: Масмедиологија на Балкану* (1989) Вука Бабића, *Филм Др Но 2: Балканска перестројка* (1990) Вука Бабића. Нушићева дела у великом броју адаптирана су као телевизијски филмови: филм *Аутобиографија* (1960) у режији Славољуба Стефановића Равасија, филм *Покојник* (1961) Антона Мартија, филм *Народни посланик* (1964) Александра Ђорђевића, филм *Госпођа министарка* (1966) Здравка Шотре, филм *Покојник* (1969) Арсе Милошевића, филм *Протекција* (1970) у режији Славољуба Стефановића Равасија, филмови *Брак, свеска прва* (1974) Божидара Матковића и *Брак, свеска друга* (1974) Славољуба Стефановића Равасија, филм *Мистер Долар* (1974) у режији Саве Мрмка, филм *Ујеж* (1974) Виде Огњановић, филм *Власт* (1974) Небојше Комадине, филм *Сумњиво лице* (1979) Александра Огњановића, филм *Сумњиво лице* (1989) Арсенија Милошевића, филм

Свет (1989) Дејана Ђорковића, филм *Госпођа министарка* (1989) Здравка Шотре, филм *Ожалошћена породица* (1990) Милана Караџића и филм *Мили и слатки, мој Ђокице* (2000) Чедомира Петровића.

Нушићева комедија *Протекција* адаптирана је као ТВ драма *Љубавни случај сестре једног министра* (1973) у режији Андрије Ђулића; комедију *Госпођа министарка* Дејан Мијач је адаптирао као ТВ драму (1978); ТВ драму *Мистер Долар* (1989) режирао је Слободан Радовић, а ТВ драму *Покојник* (1990) Александар Мандић, док је за ТВ драму *Народни посланик* (1990) режију урадио Славенко Салветовић. Нушићеве комедије адаптиране су као ТВ серије – ТВ серија *Другарица министарка* (1989) у режији Станка Црнобрње, пета епизода серијала *Смешне и друге приче* носи назив *Министарско прасе* (2004), коју је режирао Миливоје Милојевић и ТВ серија *Сумњива лица* (2016) коју су режирали Душан Милић, Милан Коњевић, Дарко Лунгулов, Горан Станковић и Владимир Тагић.

Пресељење једног света кроз различите медије представља изазов за оног ко треба да адатира све егзистенте постојећег света у систем знакова новог медија. Приликом адаптације Нушићевих дела редитељима је био изазов да се одреде како ће „прочитати“ његово дело и адаптацијом створити своје. Неретко се дешава да се приликом адаптирања дело смести и у нови контекст тако да савремени ствараоци преиспитују „заједничке тачке и тачке разликовања између нашег времена и времена у коме је Нушић стварао. Промена контекста, даље води до промене жанра – приближавање Нушића Брехту и стварање једне много мрачније и према савременом друштву далеко више критички настројене представе“ (Милојевић 2015: 105) што доприноси Нушићевој савремености и актуелности.

Радња, простор, контекст (време) и ликови као саставни делови приче морају бити прилагођени новом медију, тако да сценаристи и редитељу у помоћ пристижу и остали позоришни и филмски радници – костимографи, сценографи, шминкери, власуљари, камермани, тонци и наравно глумци. Велики удео у креирању света приче у новом медију, као што су позориште, филм или телевизија, имају управо глумци и „нема никакве сумње, таленат и уметничке могућности наших глумаца доприносили су Нушићевим делима, која су, у својој великој већини, у сценском погледу веома вешто написана“ тако да „многе глумачке креације оживеле су, особито када је реч о епизодама, многе тек овлаш скициране личности, оживљавајући их до неверице“

(Јовановић 1964: 20). Глумачка надоградња ликова представља слободан али и клизав простор на коме глумци могу да својом маштом надограде оне делове ликова које је редитељ препустио њима што својим изгледом што глумачком експресијом. Рашко Јовановић посматра Нушићева дела као „живе позоришне манифестације“, јер је њиховом успеху умногоне допринела жива реч глумаца (Јовановић 1964: 19). Проникнути у психологију Нушићевих јунака значи уједно и схватити Нушићеве разлоге за креирање појединих ликова, одредити њихову улогу и према томе прилагодити своју изведбу. Када су у питању јунаци комедија који чине „акцијску групу“ (Живкини рођаци, ожалошћена породица покојног Мате, припадници високог друштва у *Мистер Долару* и сл.) Кулунџић сматра да Нушић „оголићује те јединке у тој мери да оне престају бити индивидуални карактери и постају само илустративни примерци једне јединствене акције, њене појединачне варијације“ (Кулунџић 1964: 20). Редитељу је тако отворена могућност да изабере хоће ли „схватити те схематизоване и симплифициране личности као карикатуралне скице правих, пуних карактера и третирати их фарсично; или их, сваку понаособ, ишчупати из групе и доградњом посебних индивидуалних одлика створити од њих реалистичне карактере“ (Кулунџић 1964: 20–21).

Нушићева драмска дела поред кратких дидаскалија често не дају детаљније описе ни изгледа ни начина говора једног јунака. Биљана Митровић је анализирајући дидаскалије у Нушићевим комедијама и малим сценама дошла до закључка да дидаскалије, иако нису бројне ни систематично спроведене, у великој мери допуњавају радњу и усмеравају или проширују значење и смисао сценског дејства. Интересантно је напоменути да неке описе простора или типова ликова које је једном остварио, Нушић није касније понављао јер је подразумевао да се већ остварени тип препознаје у наредним комадима и да понављање описа није потребно. Такође веома је важно истаћи и њено запажање да су просторне и временске одлике у садејству са ликовима, драмском ситуацијом и да заједно граде комичан ефекат. Осим тога што допуњавају и подржавају основни слој текста, предмети, гестови и радње назначене у дидаскалијама поседују и могућност откривања симболичних значења скривених испод површинског комичног слоја (Митровић 2013: 437).

6.1 Народни посланик

Комедија *Народни посланик* је прва комедија коју је Нушић написао са намером да је преда Народном позоришту у Београду (Нушић 2005а: 10). Дуго је чекала своје прво извођење, била је најављивана у два-три маха и за то време била је преправљана и дотеривана (Влатковић 1986: 95). Премијерно је, као позоришна представа, изведена 19. октобра 1896. године у Народном позоришту у Београду. „Како пише у једној бележници (Народно позориште у Београду, у *Делу*, 1896, књ. XII, стр. 552), *Народни посланик* донео је позоришту најбољи материјални успех у том месецу“ (Влатковић 1986: 96). Нушићева прва написана комедија имала је потом бројне позоришне, филмске и телевизијске адаптације.

Прва адаптација, коју ћемо анализирати, јесте југословенски црно-бели филм *Народни посланик* из 1964. године, у издању продукцијске куће „Босна филм“, а за који је сценарио и режију урадио Столе Јанковић. Ова адаптација траје 84 минута, а редитељ је саставио глумачку екипу и на следећи начин поделио улоге: трговца Јеврема Прокића тумачи Петар Прличко, Павку Мира Ступица, Милена Дравић глуми Даницу. Комични брачни пар Спиру и Спириницу тумаче Милан Срдоч и Љубинка Бобић. Адоката Ивковића глуми Велимир Бата Живојиновић, а његову тетку, госпа Марину, Бранка Веселиновић. Улогу Срете Нумере редитељ је поверио Мији Алексићу. Секулића тумачи Павле Вујисић, Јовицу Северин Бијелић, а Младена Коле Ангеловски. У овој адаптацији појављује се велики број статиста, као и лик попа, кога тумачи Радослав Павловић.

У овој адаптацији је поред додатих ликова проширен и простор света приче, тако да се радња осим у кући дешава и испред ње, на улици, испред цркве, у дућану, суду, затвору. Експанзијом (Doležel 2008: 213) проширени су оквири оригиналне приче, додавањем више егзистената и простора. Дописани делови у сценарију природно су се уклопили у већ написан Нушићев текст, тако да сценарио адаптације прати пишчеве интенције за састављање овог сатиричног и шаљивог комада. *Народни посланик* Столета Јанковића прави је показатељ језгровитости и животност Нушићевог комедиографског света у коме обитавају јунаци. У овој адаптацији нарочито је изражена доминација техничких могућности филмске камере и монтаже што доприноси квалитету овог филма.

Филм не мора да поштује јединство места тако да се приказивањем живота у паланци оставља утисак живахне слике вароши у којој ће се одржати избори. Филм почиње, уз музичку подлогу, сликом са улице на којој гласник чита проглас краља Александра о расписаним изборима. Окупљени људи преносе вест о предстојећим изборима журно пролазећи кроз улицу. Газда Јеврем је вест чуо испред свог дућана. У том часу наишао је начелник, који представља главну фигуру власти у вароши. За разлику од комедије у којој се начелник не појављује као лик, у филму његовим присуством доприноси сатиричном учинку. Његово лице се не види, већ само гест спуштања руке на раме, који је његова пракса пред изборе и који ће се још једном поновити у току радње филма. Док су шетали и разговарали он је објаснио Јеврему да су му потребни нови људи, сналажљиви и савитљиви, што му је демонстрирао савијајући свој штап. Овај гест личи на савијање кичме, што чине полторони да би напредовали. Филм се нарочито сконцентрисао да сатирично изнесе критику власти и механизма напредовања, што ће показати и сцене у којима писар Секулић објашњава како ће натерати грађане да на изборима гласају за трговца Јеврема Прокића.

Јеврем је у разговору са Павком проговорио о изборима, а супруга је прокоментарисала да се он потпуно промени када дођу избори. Обузет предизборном грозницом, Јеврем је листао новине док се у позадини чују гласови (*наратор из off-a*) продаваца новина (уз музичку подлогу) који узвикују „Избори!“ „Данашње новине!“ „Политика!“, тако да се ствара утисак улице на којој улични колпортери привлаче буком купце. У собу је ушла Даница и промаја је раздувала новине, које су успорено падале око Јеврема. Он је подигао новине са пода и замолио ћерку да му прочита текст чланка „Реч две уочи избора“:

„Јеврем: Дерер, богати, Данице, прочитај ми ово. Нешто ми много замршено.“

Начин на који Даница чита новине показује да ни њој није најјасније шта су новинари хтели да кажу што је припростог Јеврем још више збунило. Изненада је у собу ушао адвокат Ивковић желећи да са Даницом насамо разговара и саопшти јој да иде у Београд због избора. Разговор двоје младих прекинуо је Јеврем, који се на помен речи избори појавио између њих. Радознали Јеврем сазнао је од Ивковића да начелник тражи новог, „мекшег“ кандидата.

Кадар се уз музичку подлогу премешта са улице, где се растају Јеврем и Ивковић, у дућан у коме Јеврем показује тканине својим муштеријама. У Јевремову

радњу је свратио Јовица јер је наводно желео да се посаветује око курса наполеона и распита за јареће коже. Јовичин долазак у дућан нарочито је омео Јеврема у послу. Када је чуо да је начелник спустио руку и на Јовичино раме, Јеврем је отерао муштерије и послао их у другу радњу. Разговор два трговца у једном тренутку прерастао је у међусобно пребацивање двојице јунака са „реповима“. „Нушићева лица 'легитимишу' се на сцени на два начина: или једно лице даје изјаве о основним цртама свог става у погледу неког порока, или једно лице разоткрива те црте код другог лица“ (Кулунџић 1964: 12). Јовица је подсетио Јеврема да је шверцовао шпиритус, а Јеврем оправдао себе тако што је своју казну платио и истакао да макар, као Јовица, није војсци лиферовао цркнато месо. Просторно неограничена радња овог филма дочарава живот у граду и омогућава јунацима да се крећу ван граница одређених у причи прототекста. Јовичина идеја да буде народни посланик узнемирила је Јеврема, па је одмах по његовом одласку похитао у суд да потражи Срету.

Разговор су започели о „општим стварима“, тако да је Јеврем изосола саопштио Срети да би можда он био добар кандидат за посланика. Секулић је на кратко прекинуо њихов разговор и позајмио од Јеврема новац. Када је Јеврем рекао да је одлучио да се кандидује за народног посланика, Срета је закључио разговор реченицом коју често понавља:

„Срета: Сада, дакле, сваку ствар можемо да поставимо на своје место!“.

Наставили су да разговарају на путу до Јевремове куће, одакле га је жена позвала да уђе унутра јер су им стигли гости – Спира, Спиринаца, госпа Марина, Ивковић. Јеврем је расејан због избора тако да није саслушао Павку док му је говорила о госпа Марини и Даничиној веридби. Зато је читајући новине прокоментарисао:

„Јеврем: Ма нек говори ко шта хоће. То се нас не тиче.“

За време ручка сатирични ефекат постиже се асоцијацијама које Јеврем има на речи „власт“ и „грађанство“: Када је госпа Марина питала Јеврема има ли власти у овој земљи, одмах је поменуо начелника кога он изједначава са влашћу. На питање да ли има грађанства, Јеврем је одлучно одговорио питањем:

„Јеврем: Па ко би гласао за изборе кад не би било грађанства?“.

Комичној атмосфери за време ручка доприноси препирке брачног пара, Спира и Спиринаце. Госпа Марина је, угледавши слике на зиду, прокоментарисала да је бројна фамилија коју Јеврем и Павка имају заправо велики број гласача. Јеврема је то нагнало

да већ у наредној сцени разгледа слике фамилије, а Даницу упослио да записује живе рођаке – потенцијалне гласаче.

Ова сцена је додата у сценарио адаптације и има функцију да на хиперболичан начин прикаже Јевремову жељу да по сваку цену постане народни посланик и користи сва средства која су му доступна како би остварио свој циљ, али показује и његову наивност када мисли да ће се на тај начин домоћи власти:

„Јеврем: Моја фамилија, моји гласачи. Иначе нема вересије!“

Јеврем је прекинуо са пописивањем живе фамилије, својих сигурних гласача, и сишао у дућан, јер је дошао Срета. Наставили су отпочети разговор о томе зашто Јеврем жели да буде народни посланик. Као и у комедији Јеврем се профилише као малограђанин који је у дисбалансу између својих жеља и стварних могућности. Он жели да буде део власти да би стекао народно поверење што иде у прилог тумачењу да не жели да тиме стекне материјалну добит, већ да одскочи од своје средине.

Захваљујући филмској техници и вештој монтажи направљена је сцена у којој је Срета објаснио Јеврему да је надимак Срета Нумера добио јер је био осуђен на годину дана затвора због дефицита. Срета је најпре окренут леђима, а када се окренуо ка камери на себи је имао пругасто затворско одело а на грудима број 2436. Док приповеда о својој судбини техником *voice over* чујемо Сретин глас и видимо сцене: изласка из затвора и послова које он сређује, а који се без њега не могу свршити – ширење лажних гласина, кварење политичких зборова, лажно сведочење. Да би „помогао“ Јеврему, Срета тражи да добије нешто заузврат. Нарочито је комично када Јеврем вади из Сретине торбе робу, коју он узима и убацује:

„Срета: Ја теби, ти мени.“

Глумац Мија Алексић је оживео лик Срете Нумере трудећи се да у први план истакне Сретину лукавост и сналажљивост и тако прикаже вештог преваранта. Следећа сцена дешава се у кафани, где се гости уз музику и пиће забављају. Срета је окуљеним грађанима саопштио да је потребно да изаберу новог кандидата за народног посланика и предложио је Јеврема Прокића. Одједном кафанска атмосфера постаје скупштинска. Не дешава се, пак, трансформација простора као у сцени када Јеврем и Срета вежбају скупштински говор, али се грађани понашају као да су у скупштинској сали. Један за другим узвикују:

„Предлажем да се направи дневни ред.“

„Ја предлажем да неко председава.“

„Молим вас, господо, овде имамо три предлога и за сваки гласаћемо редом.“

„Ко је за то да се гласа нека седне, ако је против нека устане.“

Окупљени грађани предлагали су потенцијалне кандидате, а онда је наједном поп узвикнуо:

Поп: „Доле Јеврем Прокић! Хоћемо Ивковића.“

Секулић је грлатог попа одмах прекинуо и претећим тоном рекао да ће га обријати:

„Секулић: Шта је попе? Обријаћу ја тебе, ако Бог да. Овамо прескачеш удовичке плотове, а хоћеш у опозицију. Е, не може се и у опозицију и прескакати удовички плотови.“

Сцена у кафани је дописана и њена функција је детаљнија и дубља карактеризација лика писара Секулића. Његово реаговање у кафани је тек почетак демонстрирања његове моћи. Када је неко од присутних рекао да је опозиција, Секулић је кренуо ка њему оборивши пре тога столицу. Ту се кадар прекида и наставља у Јевремовој кући. Глумица Милена Дравић је лик Јевремове ћерке Данице оплеменила својом благом нарави и смиренешћу. Даница је саопштила Јеврему да је Ивковић одлучио да се као опозициони кандидат кандидује за народног посланика. За разлику од комедије у којој се Даница отворено супротставља мајци истичући да припада Ивковићевој партији од веридбе, у овој филмској адаптацији изостављене су те сцене и Даничин лик је стављен у други план.

У контексту приказивања механизма власти, јако је важна наредна сцена у којој Јеврем долази код начелника. Начелник седи на столици које је подигнута тако да када Јеврем стане пред њега, он стоји заправо испод њега. У овој сцени препознајемо Нушићеву идеју о власти која гледа са висине на грађане коју је развио у последњој комедији Власт. Пошто га је начелник потапшао по рамену и кратко прозборио са њим, Секулић је извео Јеврема из начелникове канцеларије. Поред њих прошла је војска марширајући, а Секулић је Јеврему објаснио да тако жели и народ да построји:

„Секулић: Видиш, овако ћу да држим народ. Као буву под ноктом.“

Ова адаптација ставља акценат на лик писара Секулића коме је у овој причи посвећено више простора него у радњи комедије. Редитељева намера је била да нагласи сатирични потенцијал овог Нушићевог јунака. Његова доминација у погледу управљања грађанством дата је експлицитно са пуно сатиричног набоја и осећаја

страха који улива онима о чијој судбини може да одлучи, јер их, како и сам истиче, „држи у шаци“. Секулић је повео Јеврема у затвор где је постројио најпре затворене грађане, а онда и оне који седе и чекају испред. Писар је објаснио Јеврему да су то све „грлице“ „доведене на кратки позив са три црвене штикле“. Затим су отишли у собу да поразговарају, а пошто није било столице за Јеврема морао је да стоји. Положај два саговорника показује инфериорност будућег народног посланика, који је заправо само марионета оних који стоје изнад њега или седе док он стоји. Поново, познатом техником *voice over*, док Секулић објашњава Јеврему како ће натерати грађане да гласају за њега, чујемо његов глас а видимо сцене у којима пред њега доводе, једног по једног оптуженог – први је говорио против владе, министра, начелника и Секулића; други је учитељ који је ученику за једну запету извукао уво; трећи је кмет Средоје који „гута порез као шаран муве“. Кадар се затим пребацује на акта на којима је поред слика оптужених забележена њихова кривица. Напослетку међу оптуженима је и Јеврем због шверца шпиритуса. Писар Секулић је објаснио Јеврему да он грађанима управља сазнањима о њиховим кривицама и да ће они морати да гласају за Јеврема, негирајући насиље и називајући га добротинством:

„Секулић: И после ових разговора ја само кажем гласајте за господина Јеврема Прокића или раде дописни параграфи. Па јел' то насиље? Није. Ја тако удесим ствар да и није насиље него добротинство. Ја само саветујем људе.“

Кадар се премешта у штампарију, а сцена је једним делом урађена техником *voice over*. Док је Срета објашњавао Јеврему како се меси јавно мњење, приказивао се процес штампања плаката. Да Јеврем није бескруполозни кандидат и има савест осликава се у nelaгоди коју осећа док Срета чита натпис плаката „Содома и Гомора“ у коме се тврди да је адвокат Ивковић преотео жену Симе Сокића, а истина је да ју је само заступао на суду.

Једна од комичних сцена која ће уследити јесте она у којој Срета и Јеврем вежбају говор у скупштини. Први Јевремов покушај да одржи говор као народни посланик није био успешан, јер сав збуњен није умео да проговори. Срета му је дао још једну шансу. Тада се соба претворила у скупштинску салу, а Јеврем је стајао за правом говорницом. Филмска техника омогућила је гледаоцима да гледају и уживају у комичној сцени у којој сада видимо више ликова које тумачи Срета. Скупштинско шамарање прекида ову сцену играња скупштине и народног посланика и враћа гледаоце поново у Јевремову кућу.

Секулић је послао грађане код Јеврема да им одржи говор. Окупљени Јевремови симпатизери нису ништа друго до лопови који поткрадају трговца док држи говор у свом дућану. Јеврем је пре њиховог доласка украо говор од Ивковића и окупљенима читао сентенце из опозиционог говора. Павка је покушавала да од руље која пљачка одузме оно шта су покрали, а онда је Јеврем наједном повикао: „Доле влада!“. Ивковић је ушао са плакатом „Содома и Гомора“ и запретио свом будућем тасту. Даници је из руку испао послужавник, а Јеврем је још једном одлучно повикао „Доле влада!“.

Наредни догађај у филму јесте гласање. Као што смо нагласили, простор дешавања радње није ограничен. Сцена је симултано приказана као одлазак постројених грађана на гласање и одлазак Јеврема и Ивковића у цркву на причешће. У сцени у којој Секулић шаље постројене грађане на гласање, сугерише се недостатак слободе избора и терор који власт врши над грађанством. Јеврем је испред цркве раскинуо веридбу своје ћерке и адвоката Ивковића и наложио му да се исели из стана. Спира и Спиринаца као комични пар у адаптацији дати су као паразити, који пред гласање вагају за кога би требало гласати. Даница је затражила од Ивковића да јој напише говор, који ће она дати Јеврему да га прочита. Када је по завршетку гласања и пребројавању гласова окупљена маса дошла до Јевремове куће, на два одвојена прозора, појавили су се Јеврем и Ивковић. Јеврем је започео да чита говор, а Ивковић да допуњава реченице. Грађани су почели да гађају Јеврема, јер он није изабран за новог народног посланика, већ адвокат Ивковић. Јеврем се брзо помирио са судбином и свог будућег зета је ухватио под руку:

„Јеврем: Шта ти је, Боже мој, судбина. Нећу ићи у скупштину као народни посланик, већ ћу ићи као скупштински таст.“

Затим је дошао фотограф и остали јунаци (Секулић, Срета, Спира, Спиринаца, госпа Марина) да честитају новом народном посланику. Стали су пред објектив а фотограф је оковечио тај тренутак. Филм *Народни посланик* Столета Јанковића завршава се срећно и заблудели Нушићев јунак трговац Јеврем Прокић у овој адаптацији је брзо прихватио пораз на изборима. Радња филма се завршава кадром слике на зиду и следећим натписом:

„За успомену и дуго сећање.“

Друга анализирана адаптација јесте ТВ драма *Народни посланик* из 1990. године за коју је режију урадио Славенко Салветовић. Адаптација коју је издала кућа ТВ

Београд, траје 78 минута, а улоге су подељене на следећи начин: Јеврема Прокића тумачи Александар Берчек, Паву Љиљана Шљапић, Даницу Вајра Ђукић, Спиру Милан Богуновић, Спириницу Катица Жели, Ивковића Миленко Заблаћански, госпођу Марину Радмила Андрић, жандарма Владан Гојовић, Секулића Енвер Петровци, Симу Сокића Богољуб Петровић, а Јовицу Јерковића Радисав Радојковић.

У поређењу са претходном адаптацијом у којој је радња проширена додавањем нових јунака и великог броја статиста као и простором који посећују јунаци, догађаји у ТВ драми *Народни посланик* дешавају се (као и у комедији) у грађанској соби: на зидовима налазе се урамљене фотографије, огледала, а у соби поред креденца и ормара, налази се сто, покривен миљетом, столице, кауч. Радња ТВ драме прати, готово доследно, радњу комедије, па је и текст минимално редукован тако да следи хронологију догађаја илустрованих у драмском тексту. Интересантна особеност ове адаптације јесте то да је радња визуелно подељена у три чина, тако што се на почетку одређеног дела појављује слика на којој Јеврем, као у последњим сценама ТВ драме, стоји на прозору и поздравља окупљене бираче. Преко слике налази се натпис чина који следи, а слику и прелаз из једног чина у други прати музичка подлога, која на извештајан начин представља и психолошки логичну поделу између делова комада. Користећи се овом техником, телевизијска драма гледаоцима пружа могућност да систематично прате радњу.

ТВ драма *Народни посланик*, као и комедија, почиње сценом у ходнику у који је ушла Даница, јер јој се наводно учинило да је пала саксија. Павка је опоменула да одмах уђе у собу да је свет не би узео на зуб и да се за њом „не би вукао реп“ због подстанара који живи поред. Разговор ћерке и мајке прекинуо је Сима Сокић, који је дошао да потражи господина адвоката, који га гони јер је испребијао жену. Међутим, забуна је у томе што он мисли да разговара са Ивковићевом супругом, а не Јевремовом. Пошто су се споразумели, Павка је испратила Сокића и показала му где се налази Ивковићева соба.

Потом је у собу ушао Јеврем носећи новине. Павка је послала Даницу да оцу скува кафу, а Јеврем је отпочео важан разговор са супругом. Испричао јој је како му је начелник спустио руку на раме, а она је прокоментарисала да је то због избора и да се Јеврем када дођу избори потпуно промени, па чак запостави и радњу. Пратећи Нушићев текст и следећи његове интенције, редитељ је већ на почетку адаптације

указао да Јеврем има посебан афинитет према изборима. Задовољан због чињенице да му је начелник спустио руку на раме и што се ближе избори, прилегао је да чита новине, али га је адвокат Ивковић прекинуо. Учтиви младић извинио се Јеврему јер су њега и укућане узнемиравали клијенти. Даница, која је унела кафу, рекао је да неће ту бити неколико дана, јер иде у Београд због избора. На помен речи „избори“ Јеврем се нарочито заинтересовао. Наложиио је Даница да изађе како би они могли да поразговарају. Разговор о изборима са Ивковићем прва је тачка у Јевремовој заинтересованости да управо он буде народни посланик. Сазнао је да начелник тражи мекшег кандидата, погоднијег и савитљивијег. Следећи тежњу малограђана да одскоче од своје средине, Јеврем Прокић жели нешто што је далеко од његових могућности. Помисао да баш он може бити посланик потврдио му је и разговор са трговцем Јовицом, који је дошао на исту идеју. Комично се јавља када Јеврем и Јовица један другом набацују кривицу због сумњиве прошлости и своју кривицу умањују саговорниковом. Као и у комедији, Јеврем и Јовица су „јунаци са реповима“, а редитељ као и Нушић користи њихов покушај да себе одбране како би постигао комични ефекат и указао на предисторију јунака.

Када је Јеврем чуо да Јовица планира да се кандидује, одмах је Младену наложио да позове Срету на кафу. Расејани Јеврем већ занесен својим маштаријама о стицању народног поверења, није ни слушао шта му супруга говори о честим посетама госпа Марине, Ивковићеве рођаке, и потенцијалној Даничиној удаји за адвоката Ивковића.

Радња у овој адаптацији развија се као и у комедији, а брзе промене и смене јунака у једном простору допринеле су динамичности и тиме је анулирана ограниченост простора у овој ТВ драми. Срета је заједно са Јевремом почео да разматра ко би могао да се кандидује за посланика, а Јеврем, када је чуо своје име, зграбио је Срету за сако и повукао га да седне на столицу. Одмах га је запитао да ли би он могао да буде тај „мекши“. У складу са редитељевог намером да прикаже нушићевски обликовану заблуделу особу, Александар Берчек надограђује већ одређени и познати профил Јеврема Прокића и вештом глумом (мимиком и начином говора) представља припростог и неуког трговца коме је пало на памет да буде део власти. Као и у комедији, Јевремов разлог за кандидовање није материјална корист, већ оно што са титулом народног посланика долази: народно поверење, почаст, одушевљење и поштовање других као и статусни симболи као што је фијакер. Срета је наравно за

помоћ тражио противуслугу од Јеврема, што њега као лика у овој ТВ драми не разликује од првобитне тежње Бранислава Нушића да створи преваранта и паразита који вештом манипулацијом и непоштеним радњама завршава разновразне послове, а нарочиту популарност је стекао пошто је одлежао годину дана у затвору због дефицита и добио надимак Срета Нумера. Он је између осталог објаснио Јеврему да је народно поверење само артикал као и сваки други: „Одрешиш кесу, па платиш.“ Када је Срета Јеврему објашњавао да „када он баци кеца“ Јеврем треба „да му одговори на фарбу“ по Јевремовој мимици видимо да будући кандидат за посланика не разуме шта му већ искусни преварант Срета говори. Када је коначно схватио о чему се ради, у собу је ушла Павка желећи да му саопшти да ће Даница бити испрошена. Јеврем је сав занесен и удубљен у стратегију кандидатуре, отерао жену. Касније је од Данице сазнао да и Ивковић намерава да се кандидује за народног посланика, што га је прилично узрујало.

Нова сцена приказује Спиру, Спириницу и Јеврема док разговарају о Даничиној удаји. Јеврем је забринут што је његов будући зет опозиционар. Необавештени Спира и Спириница били су зачуђени када су сазнали да се Јеврем кандидовао за народног посланика, али су његову идеју подржали. Потом је Младен донео писмо од господина Срете који му пише да га начелник зове к себи и да се ствар може сматрати за пола свршеном. Сцена која је уследила је нарочито комична. Срећна Павка ушла је у собу са Спириницом, госпа Марином, Даницом и Ивковићем да донесе радосну вест:

„Павка: Ја у име Божије дадох реч за Даницу.“

„Јеврем: Е, а ја у име Божије дадох реч за народног посланика.“

Створила се гужва, а збуњени Јеврем као да није ни чуо радосну вест о удаји ћерке. Пресрећан што је добио позив од начелника, саопштио је Младену сав еуфоричан и узбуђен да пренесе вест да се испросио за народног посланика:

„Јеврем: Кажим им да се газда Јеврем испросио за народног посланика.“

Ту се прекида кадар и уз музичку пратњу почиње други чин. Сцене у другом чину су минимално редуковане у односу на текст комедије и готово да нема дописаних дијалога. У првој сцени видимо разговор Павке, Данице и Ивковића о томе како је Јеврем запоставио дућан. Када су остали сами, Ивковић је замолио Даницу да уколико га неко тражи каже да ће сигурно доћи, јер је њен отац наредио момку да Ивковићевим бирачима каже да Ивковић неће долазити. Даница је у овој адаптацији приказана као неко ко се бори за своју љубав. Будући да је активни помагач свог вереника, она се супротставила мајци и рекла да се „уписала“ у Ивковићеву партију када се верила.

Свадљиви пар, чија је функција крајње комична, Спира и Спиринаца имају и улогу користољубаца. Њих двоје су одлучили да, када Јеврем постане народни посланик, постави Спиру на место председника општине. Сцена се сели у собу поред Ивковићеве на коју је наслоњен ормар, где Секулић и Јеврем разговарају. У овој адаптацији Секулићев лик није тако детаљно осликан и није му дато много простора као у претходној адаптацији. Наглашено је да воли да попије и да буде награђен за пружену помоћ. Док испија ракију директно из флаше, укратко је објаснио Јеврему како ће натерати друге да гласају. У циљу агитације, Јеврем не сме говорити истину, што му је нарочито тешко пало када је морао да растура плакате на којима пише да је његов будући зет преотео жену Симе Сокића.

Сцена у којој Јеврем заједно са Сретом вежба говор у скупштини веома је комична, а успешности ове сцене допринела је вешта глума главног протагонисте. Јеврем је, као дете када се игра, у соби распоредио намештај тако да направи скупштинску салу. Уживљен у улогу народног посланика, Јеврем је у једном тренутку изгубио однос са реалношћу. Најпре је гледао збуњено у празно показујући на уста како не може да проговори, а онда је говорио „ја, ја“. Срета га је отерао на место. Јеврем се ознојио и обрисао чело. Јевремово уживљавање у скупштинску фикцију показује његову инфантилну црту. Играти се скупштине за Јеврема је исто што и држати говор у Народној скупштини. Срета му је рекао да покуша поново, а Јеврем као дете које се игра, рекао Срети да опомене оне са галерије који му сметају. Скупивши храброст наставио је да говори. Реалистичком изгледу заседању седнице Срета је допринео суфлирањем и демонстрирањем скупштинског шамарања. После шамарања самог себе, ошамарио је и Јеврема, који је преплашен и забринут после учествовања у скупштинској расправи. После припреме, Јеврем је имао прилику да пред симпатизерима одржи говор. Пошто није знао шта да им каже, а пре тога није саставио говор, украо је Ивковићев. Прочитао је окупљеним грађанима реченице из опозиционог говора и узвикнуо: „Доле влада!“

Трећи чин почиње као и претходна два – Јевремовом сликом како стоји на прозору и поздравља окупљени народ. Јеврем и Ивковић седе у две собе и разговарају. Разгнењен Јеврем раскинуо је веридбу и наредио Ивковићу да се исели. Срета је дошао да обавести Јеврема да је морао да напише неке чланке да га „опере“ од читања говора против владе. Младен је гласао за Јеврема, али је Даници обећао да ће гласати за Ивковића. Када је Јеврем то чуо истукао је крвнички свог слугу. Редитељева идеја

одступила је од Нушићеве идеје. Јевремова жеља да постане народни посланик и тако стекне народно поверење постала је толико велика да је постао насилан. Помисао да неће победити на изборима у њему буди бес. Спира и Спириница су саопштили Даници да је Јеврем раскинуо веридбу, а она је вешто убедила Спиру да гласа за адвоката и обавестила је Ивковића да је ступила у отворену борбу против оца и одлучно рекла да ће се борити попут правог опозиционара.

Док су два противкандидата ишчекивала резултате, дошао је један од Јевремових симпатизера и саопштио му да је он победио на изборима. Срећан и поносан Јеврем је радосну вест саопштио Павки, а потом Даници која се заплакала и отишла у другу собу. Јеврем је сам припремио говор којим ће се обратити окупљенима. Уз музику дошли су бирачи да подрже новог кандидата. На два прозора изашли су Јеврем и Ивковић. Док је Јеврем читао свој говор, окупљени грађани кренули су да се буне, гађају поврћем и почели да кличу Ивковићу. Сав збуњен и узнемирен, помало и љут, Јеврем се осећао као да Ивковић који говори са другог прозора жели да му отме победу:

„Јеврем: Хоће на силу да ми отме.“
Грађани су почели да га гађају и да вичу:
„Доле, Јеврем Прокић.“

Разочаран што није постао народни посланик, Јеврем је заплакао, а Павка је покушала утешити мужа:

„Павка: Не секирај се, Јевреме. Нећеш ићи као посланик, али хоћеш као скупштински таст.“

Неутешни Јеврем само је плакао и адаптација се завршава фотографијом уплаканог Јеврема. Овакав крај, не оставља на нас утисак исмејаног јунака, већ пониженог трговца, који је пораз на изборима доживео као личну трагедију. Неутешни трговац је принудно враћен у стање нормале. Док у комедији Бранислава Нушића Јеврем прихвата своју судбину и теши се што ће у скупштину ићи као „скупштински таст“, Салветовићев Јеврем плаче и не види позитивну страну зетове победе.

6.2 Сумњиво лице

Комедија *Сумњиво лице* први пут је адаптирана као позоришна представа и премијерно изведена 25. маја 1923. године у Народном позоришту у Београду. После бројних позоришних премијера, комедија је екранизована као филм. У режији Софије

Соје Јовановић и Предрага Динуловића комедија је адаптирана као црно-бели филм, који је први пут приказан 1954. године. Прва српска позоришна и филмска редитељка, Соја Јовановић, је пре филмске урадила позоришну адаптацију комедије *Сумњиво лице* 1948. године. Ова позоришна представа била је прво а уједно и ново и радикално редитељско тумачење комедије *Сумњиво лице* (Мирковић 1994: 147).

Први снимљени филм као адаптација *Сумњивог лица* траје 85 минута а редитељски је дуо улоге Нушићевих комичних јунака поделио наши познатим југословенским глумцима: Јеротија Пантића тумачи Михајло Бата Паскаљевић, Жику, Раде Марковић, Тасу Миливоје Мића Томић, Вићу Михајло Викторовић, Алексу Жуњића Љуба Тадић, Марицу Тамара Милетић, Анђу Невенка Микулић, а Ђоку Звонимир Ференчић. У овој адаптацији имамо два нова лика: собарицу коју тумачи Оливера Марковић и Циганку гатару коју игра Љиљана Крстић, као и велики број статиста и споредних ликова.

Експанзијом (Doležel 2008: 213) су проширени оквири новог света приче. Радња ове адаптације представља развијену фабулу Нушићеве комедије јер је филм као медиј захтевао попуњавање одређених делова приче. Драмска композиција Нушићеве комедије замењена је композицијом „приче у причи“. Наиме, радња филма почиње крупним кадром на плакат представе „Сумњиво лице“, коју окупљени гости гледају на постављеној позорници у башти кафане. Док уживају у јелу и пићу, гости посматрају сцену из комедије у којој се Марица расправља са мајком Анђом и на помен имена среског писара Виће ломи ствари. Марица је затим потрчала ка вратима која се налазе иза ње, отворила их и истрчала у врт. Радња са позорнице постаје тада реална прича филма, коју реципијенти ове адаптације доживљавају убрзо као главну (и једину) причу и заборављају на „позоришни почетак“. Музика која прати Маричине покрете има функцију да направи психолошки оправдан прелаз између позоришне и филмске збиље. Марица је у врту затекла оца како једе, а онда му је нежно саопштила да жели да се уда. Међутим, Јеротије Пантић, срески капетан, закупиран је мислима и пословима око краљевог рођендана тако да није имао времена да је саслуша. Заједно са супругом Анђом пошао је ка кући где су разговарали о Вићи као потенцијалном младожењи. У овој адаптацији Вића је, у складу са Нушићевом намером, профилисан као преварант који „музе“ династију. Нови лик уведен у причу, Циганка гатара, осим што има функцију приповедача претходних и будућих догађаја, уједно је и Маричин помагач. Она у дворишту пере веш, а Марица је замоли да јој гата и види хоће ли се

удати. Дописани дијалози су функционални и у складу са тежњом редитеља подстичу радњу и добро се уклапају у већ постојећи Нушићев текст.

У овом филму радња је захваљујући могућностима филмског медија, просторно неограничена. Јеротије, који се упутио ка пошти, прошао је кроз улице пуне грађана, који обављају своје послове: сreo је продавца кукуруза, музичаре како вежбају за краљев рођендан и Алексу Жуњића који је дошао по пакет из Београда – своје визит карте. Капетан му је наложио да прође кроз варош и ослушне шта грађанство прича о династији. Јеротијева страст према отварању писма, због које је у Нушићевој комедији изгубио и службу, овде је приказана као бескрупулозна „цензура“ поште која долази најпре у његове руке. Док је отварао пристигла писма наишао је на једно адресирано на име његове ћерке. Ставио га је у џеп, а раднику у пошти наложио да остала отворена писма залепи.

Техником *voice over* урађена је сцена у којој гатара приповеда о сусрету Ђоке и Марице: на екрану видимо двоје младих како се возе чамцем и како се растају уз сузе. Циганка је затим рекла Марици да му види неку опасност, док гледаоци на екрану виде Ђоку како се вози царским кочијама, које нападају и заустављају коњаници. Уплакану Марицу гатара је умирила речима да види око ње пуно деце и да не треба да се секира.

У филму су веома вешто урађене сцене паралелног читања два писма – Ђокиног и Маричиног. Најпре Јеротије чита Ђокино писмо, а гледоци преко екрана могу да виде садржину писма. Док Ђока у кочијама пролази поред Јеротија, видимо обресе Маричиног писма преко његовог лица, а техником *voice over* убачен је Маричин глас. Ђорђе је стигао пред хотел где га је дочекао механџија Спасоје. Собарица, која је у ову адаптацију уведена као нови лик, помогла је госту да уђе у собу. У ресторану се налазио пијани Жика кога је Спасоје обавестио да је време да крене у канцеларију и помогао му да се придигне. Спасоје се пожалио Жики да га Вића гони за потурање лажног новца, а Жика му је рекао да ће му помоћи да се ослободи кривице ако промени вино.

На улици видимо Алексу Жуњића како се шуња и проверава варош, по капетановој наредби. Ове додате сцене употпуњују радњу филма и поред тога што су углавном у функцији комичног имају задатак да употпуне „протосвет“. Испред Среског начелништва Ивањице, Јоса полицајац је просуо сакупљено ђубре на пијаног Жику. Ушао је у пуну чекаоницу и видевши колико га посла очекује прокоментарисао:

„Жика: Навикао овај свет да се обеси власти о врат па то ти је.“

Изглед канцеларије у коју је мамурни писар ушао гегајући се показује сву алкавост чиновничког апарата: неуредно поређани акти, документи који се чувају у фуруни, разбацани папири по поду. Газда Миладин који је дошао „по правду“ ушао је у канцеларију код незаинтересованог Жике, који је претурао по инвентару да пронађе крпу. Послао је снисходљивог Миладина да је накваси. Док је пролазио кроз ходник, чуо је практиканте како се туку и видео господина Вићу како на коњу долази на посао. Људи који чекају у чекаоници су устали и стали мирно док је Вића пролазио ходником. Писар је ушао у канцеларију где су се практиканти гађали папирима. У тој канцеларији не влада већи ред него у Жикиној. Вића је опоменуо Тасу да не сме да се гађа државним актима, а овај је отишао да се пожали Жики. Када је ушао у Жикину канцеларију затекао га је како наваљен на прозор спава. Нарочито га је насмејао Тасин проблем, па је кроз смех прокоментарисао:

„Жика: Шта ћеш, брате, нема канцеларије у којој то не бива.“

Таса му је испричао да су практиканти тог дана уквасили обланде и поређали их по столицама, па се сав улепио. Окренуо се тако да му покаже тур, а Жика је љутит почео да га гађа папирима. Ову сцену прати и музика тако да се ефекат комичности нарочито повећава. Док је Таса по поду превртао разбацане папире, ушао је Миладин са наквашеном крпом. Поступком комичног понављања изграђен је ведар хумор у сценама у којима Миладин на све начине покушава да исприча своју причу. Таса је на поду нашао акта Перићеве интабулације и рекао да је затурио акта, па је зато Перићу прошао рок за жалбу. О неодговорности и неспособности чиновника говори и наредна сцена у којој Жика дешифрује поверљиву депешу из министарства. За разлику од комедије у којој је грешка у дешифровању депеше погрешна врста шифре која користи Вића, у овом филму је то грешка пијаног писара који једва држи отворене очи док дешифрује важну депешу. Редитељ је овом сценом нагласио неспособност и немарност чиновника водећи се Нушићевом жељом да сатирично прикаже чиновнички апарат. Глумац Раде Марковић је дочарао лик писара Жике трудећи се да у првом плану увек буде слика пијаног човека и да комика лика буде махом заснована на последицама његовог мамурлука и склоности ка алкохолу. Миладин Жики намешта чалму док дешифрује депешу што чин тако важне дужности још више обесмишљава и сцену чини изразито комичном. Жика је прекинуо Миладина у покушају да поново каже зашто је дошао и наредио му је да се окрене ка зиду док решава важне државне тајне. Када је

завршио са дешифровањем, зачуђен оним шта је добио отишао је код Јеротија, а Миладин је наставио да окренут леђима разговара сада сам са собом.

Пошто није знао како да тумачи речи: „кљукана династија“. „трт-трт“, „плава риба“ и „свастикин бут“, Јеротије је позвао у помоћ господина Вићу рекавши му да погледа депешу, јер је господин Жика направио грешку:

„Јеротије: Забрљао нешто господин Жика.“

Жика се вратио у канцеларију, истерао Миладина и наставио да спава. У филму имамо и једну кратку сцену у којој собарица покушава да се удвара незаинтересованом Ђоки. Комично се јавља у сцени када он, док доручкује, затражи сервијету, а она каже да „сервијета“ не ради код њих мисливши да је то нека особа.

Када је Вића завршио са дефришовањем, заједно се капетаном започео је са читањем писма. Јеротије понавља одређене делове писма: „сумњиво лице“, „које са собом носи револуционарне и антидинастичке списе“, „млад човек“. Комичним понављањем овде се пародира и важност фигуре среског капетана који покушава да звучи озбиљно, заинтересовано и стручно. Како би одлучили о наредним корацима, Вића је предложио Јеротију да чиновници дођу код њега кући, а да ће он послати Алексу да сумњиво лице потражи по вароши. Наредна сцена у којој Јеротије покушава да расани мамурног писара Жику који дрема на радном месту нарочито је комична:

„Јеротије: Ово је тренутак када држава од нас тражи да будемо будни.“

Техником *voice over* саграђена је сцена у којој видимо најпре преко Жикиног лица таласе реке, а потом Јеротија како пеца и чујемо како говори о плановима које има са упецаном „плавом рибом.“ Потом је у канцеларију ушао Вића, придигао мамурног Жику који има чалму на глави и заједно су се упутили ка Јеротијевој кући. Сцену у којој затварају прозоре и спуштају завесе прати музичка подлога. Капетан им се обратио званично и упркос покушају да делује одлучно и значајно приказао се као невешт и несигуран. Дао је Таси да прочита најпре Маричино писмо, а потом дешифровану депешу министарства тако да је комично постигнуто забуном у писмима као једним од поступака ситуационе комике.

Оквири оригиналног света приче *Сумњивог лица* у овој адаптацији су проширени додатим сценама, као што су оне у којима Алекса тражи сумњиво лице по вароши. Додате сцене поред комичног ефекта треба да употпуне причу тако да је Алексина исповест о томе како је пронашао тражено лице, приказана гледаоцима кроз

сцене у којима се он шуња по вароши, одлази код Живке, забуном одлази берберину, пење се на таван, бежи од пса који га јури и одлази у хотел „Европа“, а сцене су повремено праћене и музичком подлогом. У овој филмској адаптацији приказани су догађаји о којима у комедији сазнајемо посредно што је радњу филма учинило интересантнијом и уверљивијом.

Бочни љубавни заплет између Марице и Ђоке додатно је романтизован приказом из врта у коме Марица ишчекује Ђокино писмо. У филму је однос између Анђе и Марице приказан веома дирљиво и присно тако, да без обзира на генерацијски јаз, међу њима има пуно разумевања и љубави. Мајка јој је рекла да напише писмо Ђоки да дође код њих, иако зна да се Јеротије са тим не би сложио:

„Анђа: Пиши ти њему да он дође овамо, а ја ћу оца већ сломити.“

План напада на „Европу“ обесмишљен је пародирањем плана који прави мамурни писар Жика са чалмом на глави користећи ракијске чаше из којих повремено потегне. Док се Ђока бријао у хотелској соби, дошла је гатара, Маричин помагач, и донела му писмо у коме га позива да дође. За овом сценом следи сцена „напада“ на „Европу“ и хапшења апотекарског помоћника за кога сви верују да је сумњиво лице. Јеротије и Таса су се приближавали хотелу, а онда је Јеротије одлучио да Таса иде сам, да ће он ипак остати јер постоји могућност да лице поседује бомбу. Комично проширене сцене у функцији су карактеризације свих јунака а највише Јеротија који се показао као права кукавица. Сакрио се на поткровље неке куће, али је за њим пошао Таса. Сцена у којој Таса узима Јевремове мердевине како би се спустио доле комична је и због музичке подлоге која прати ову комичну ситуацију. Пред „Европу“ су пристигли и чиновници и полицајци скривени у колима са кукурузом, а ка хотелу се упутио и писар Жика. Међутим, застао је код једног казанице да проба ракију коју овај пече.

Капетан и Таса су осматрали простор испред „Европе“ како би проверили да ли су сви на својим местима: полицајци и Вића у колима са кукурузом, а Алекса у бурету које се налази на једним колима. Било је потребно да капетан дâ знак за почетак напада, али није могао да зазвижди. Уплашени Таса није могао да дâ знак, али је видео трубу и Јеротије га је послао по њу. Међутим један од скривених пандура у кукурузу је кинуо и на тај знак кола су кренула ка улазу у хотел. Полицајци су упали у „Европу“, а гости ресторана кренули су да беже. Онда је капетан почео да дува у трубу, кола са

Алексом су се преврнула и буре у коме је било се поломило, а пијани Жика чувши звук трубе престао је са дегустацијом ракије и упутио се ка „Европи“. Пошто су ухапсили Ђоку, собарица је ушла у празну собу у којој су полицајци испретурали Ђокине ствари где је пронашла Маричину слику.

Јеротије је хитно отишао у пошту и тамо телеграфисао министру. Филмском техником *voice over* приказана је Јевремова верзија хапшења сумњивог лица у којој има пуно елемената фантастике као што је лебдење изнад пода. Сцена коју прати музика саграђена је постпуком комичног преувеличавања Јевротијевог исказа о хапшењу на коме није присуствовао. У међувремену је отпочето Ђокино саслушање. Собарица је обавестила Марицу да је Ђока ухапшен, а уплакана Марица све то испричала мајци.

Капетан је дошао на саслушање и обавестио опуженог Ђоку да је он већ телеграфисао министру да је Ђока признао кривицу. Када су му узели личне податке отпочели су са анализом хартија нађених код њега: песме, записа против затвора и писма које је покушао да им отме. Сцена у којој је Ђока покушао да спречи читање Маричиног писма је врло комична – праћена је музичком подлогом и геговима као што је Тасино упадање у сандук, Жикино клађење на столици, Јеротијево скривање под сто и бежање присутних грађана. Из писма које је је нађено код Ђоке схватили су да је његов аутор Марица, па с тога, најпре увређени Јеротије, а затим Вића а остали схватају да нису ухватили сумњиво лице. У канцеларију су ушле Анђа и Марица. Анђа која је активни помагач двоје младих наредила је полицији да пусте њеног зета. Јеротије је, схвативши да је направио грешку, истерао све присутне из собе. Господин Вића је разочаран и љут отишао да телеграфише, али је у међувремену стигла депеша из министарства, коју је проследио Јеротију. Док у комедији Јеротије страхује од казне и сусрета са министром коме мора да објасни забуну и по Жикином савету оптужи Вићу, у овој адаптацији тога нема. Јеротије једино није добио унапређење, али, судећи по тону којим је исказао своје разочарање, не стичемо утисак да због тога нарочито пати:

„Јеротије: Оде моја класа.“

Заљубљени пар, Марица и Ђока, изашао је из начелништва загрљен. Овде се радња филма поново претвара у радњу позоришне представе. Глумец иза сцене (Вића) кишобраном је раздвојио Марицу и Ђоку:

Вића: „Доста! Не гњави, не гњави! Ајде, ајде, ајде, ајде.. Ама продужисте представу охладиће нам се ћевапчићи.“

Онда се кадар сели на позорницу где Жика досадног Миладина гађа хрпом папира, спушта се завеса, а задовољни гледаоци се смеју. Последњом сценом се на интересантан начин затвара конструкција ове приче.

Телевизијски филм *Сумњиво лице* из 1979. године режирао је Александар Огњановић. Адаптација траје 93 минута, а улоге су подељене на следећи начин: Никола Симић тумачи улогу Јеротија Пантића, Оливера Марковић тумачи лик Анђе, а Огњанка Марковић лик њихове ћерке Марице. Писара Вићу глуми Драган Зарић, Жику Марко Тодоровић, Милисава Иван Бекјарев, а улога Тасе практиканта поверена је Драгољубу Милосављевићу Гули. Ђоку игра Милан Цаци Михаиловић, Алексу Жуњића Петар Краљ, Миладина Бранислав Цига Миленковић, Спасу механџију тумачи Бора Стјепановић, а полицајца Јосу Никола Јовановић.

Радња ове адаптације прати радњу комедије и дијалози су верно пренети у сценарио. Ипак, промењен је редослед одвијања догађаја како би акценат био на запуштеном чиновничком апарату. Радња почиње сликом карте Краљевине Србије, а онда кадар крупно зумира једну варошицу и у њој Среско начелништво. Преко екрана види се натпис који радњу временски и просторно смешта у паланку:

„Збива се у доба наших прадедова у једној пограничној паланци.“

Ова адаптација је нарочиту пажњу посветила чиновницима, који делују гротескно при обављању свакодневних послова. На тај начин је сатирични потенцијал Нушићевог комада изражен у јарким бојама. Радња филма почиње испред Среског начелништва где долази мамурни писар Жика у пратњи музичара. Ушао је најпре у чекаоницу, где су се грађани подигли са столица да би музичари могли да седну. У овом телевизијском филму изглед канцеларије употпуњује слику о неуредним, распуштеним и лењим чиновницима који представљају једну од степеница власти: нарочито је уочљива паучина која се налази на полицама, где се поред раскупусаних акта налазе и стаклене флаше, по поду су разбацани регистри и папири. Жика је у канцеларији затекао писара Милисава који је, видевши га, прокоментарисао:

„Милисав: Мора да је било овогодишње вино.“

Жика му је на то одговорио да вино није било младо, него је он много попио. Када му је Јоса рекао колико грађана чека на пријем мрзовољно је рекао:

„Жика: Навикао овај свет да се обеси власти о врат, па то ти је.“

Понизни Миладин који је дошао да се жали на Јосифа из Трбушнице покушао је да допре до незаинтересованог чиновника. Глумац Бранислав Цига Миленковић је успешно дочарао лик Миладина који је у комедији приказан кроз комична понављања. Начином говора и положајем тела које је увек погурено показује страхопоштовање према власти, односно писару Жики од кога је дошао да тражи помоћ. Жика писар, поред тога што је пијаница, која ретко када долази трезна на посао, десет година је ишао у школу тако што је неколико пута понављао исти разред. Док је Миладин покушавао да му објасни како му је Јосиф дужан и започињао сваку своју реченицу са „Тај Јосиф из Трбушнице навраћао код мене у дућан...“ Жика је почео да звони дозивајући тако Јосу пандура. Како није било Јосе, затражио је да му Миладин накваси крпу и донесе је.

Писар Милисав чува веш у фасцикли, али је тог дана видео да је покраден. Својом комичношћу издваја се сцена у којој Жика отвара шалтер да му музичари свирају, а он се весели и пије. Канцеларија личи на кафану, а кафанску атмосферу и расположење писара Жике квари Миладин који покушава да допре до њега да се врати послу и саслуша га. Пошто није добро исцедио крпу, Миладин је поново морао да изађе. Његов лик је и у овој адаптацији, као и у комедији, реализован кроз комична понављања – понављање исте реченице и одласка да накваси и исцеди крпу. Жика се вратио послу, али како је мамуран није био у стању да правилно прочита шта у актима пише:

„Жика: Никако не могу да схватим ко је кога побацио.“

У овој телевизијској адаптацији Нушићева гогољијада насликана је са пуно комике из које извире сатира. Редитељева интенција је била да нагласи сатирични карактер Нушићеве комедије. Наједном у суседној канцеларији зачула се галама. Практиканти, који би требало да обављају своју дужност, гађају се државним актима. Таса, с којим млађи практиканти збијају неслане шале – стављају иглу и ексер на столицу, стављају обланде да на њих седне и улепи се, гађају га регистром у главу – гађао је колеге актима. Изглед канцеларије додатно употпуњава слику недговорног чиновничког апарата, добијајући обресе апсурда. Уместо да раде они време убијају збијањем шала:

„Жика: Па шта ћеш, брате, нема канцеларије у којој то не бива. И како дручкије да се убије време ако се старији са млађим и друг са другом не пошали?“

Тако се и Жика „нашалио“ са Тасом. Док је Таса намештао слику краља Александра и краљице Драге, Жика му је поставио ексер на столицу на коју је Таса сео. Кадар се ту прекида и радња филма се наставља у кући Јеротија Пантића. Захваљујући монтажи повезана су два удаљена простора и створен јединствен филмски простор. Иста слика виси изнад његовог кревета где у тренутку када почиње сцена он спава са супругом. Буди га звук сирене и обавештење да је стигла пошта. Јеротије је међу писмима пронашао једно које је стигло за Марицу, пробудио је супругу и дао јој да га помирише и прочита. Писмо које мирише на промингле написао је извесни Ђока. Док су пили воду и послужили се слатком поразговарали су о писару Вићи, ког Јеротије сматра идеалном приликом за своју ћерку. Сазнали смо на који начин Вића поткрада државу и зарађује преварама, али и да је Јеврем и раније отварао туђа писма и због тога изгубио службу. Овај податак из Јевремове прошлости наставља Нушићеве тенденције да га прикаже као „јунака са репом“. Јеврем је потом изашао из собе и у ходнику затекао Вићу како кроз кључаоницу са лицидерским срцем у рукама посматра Марицу како свира виолину. Вића је донео поверљиву депешу, коју су он и Јеврем почели да анализирају. Познате речи из Нушићеве комедије „кљукана династија“, „трт-трт“ због којих је комедија дуго чекала да буде објављена, Јеротије изговара са великом пажњом повремено гледајући у слику краља и краљице на зиду.

Марица, која свира виолину док разговара са мајком, поломила је лицидерско срце које је добила од Виће и на помен његовог имена наставила је да гудалом обара са стола посуђе. Мајка је онда отпочела разговор о Ђоки, а Марица јој је изнела план по коме ће Ђока поступити ако је одиста воли.

Када је Вића разрешио депешу „горњом“, „специјалном“ шифром договорили су се да чиновници дођу не договор како ће пронаћи и ухапсити сумњиво лице о коме знају само да је млад човек и да са собом носи револуционарне списе и писма. Када је Јеротије остао сам док се бријао разговарао је са својим одразом у огледалу. План о „пецању плаве рибе“ приказан је као дијалог са самим собом што је захваљујући филмској техници урађено веродостојно као разговор двоје људи.

Преварант писар Вића, мамурни Жика, Милисав који у фасцикли чува доњи веш и Таса који служи као предмет за збијање шала и сваку тајну и поверљиву ствар пренесе кроз варош, дошли су у Јевремову кућу да се посаветују како да ухвате сумњиво лице. Комични ефекат појачан је капетановом опаском да су његови

помоћници „указна лица“, јер оно што смо сазнали о чиновницима и како они изгледају у тој сцени не би смело да буде карактеристика представника власти. Ипак, ови чиновници су баш такви: неозбиљни и неодговорни. Жика спава на кревету, а остали чиновници покушавају да предузму одређене кораке неопходне за хватање сумњивог лица. Док су делили задатке међу собом (осим Жике кога је ухватила „промаја“) у помоћ им је притекао и Алекса Жуњић. Он је најпре испод врата протурио своју визит карту, а онда ушао скидајући бркове и шешир. Алекса је поступком комичног одуговлачења испричао окупљеним чиновницима како је нашао сумњиво лице, а онда је Милисав приступио изради плана хапшења. Обезвредњивање плана дато је кроз пародију – важан план се црта кредом по столу и више личи на дечији цртеж него на план хватања лица опасног по државу.

Кадар се враћа у средско начелништво где Миладин још нерастрепљеном Жики намешта чалму. На шалтеру се појавио Јеротије који је рекао да Вића отпочне саслушање, а он ће телеграфисати министру. Глумац Никола Симић је 1990. године режирао *Сумњиво лице* и у Југословенском драмском позоришту играо Јеротија Пантића (Марковић 1994: 111). У тој позоришној представи „Симићев Јеротије се клоновски муњевито појављује и нестаје, пропиње и посрће, бацака и тапка у месту као 'штрупирани коњ'. Не хаје он много за избуљеном 'класом' јер, у његовој пилећој памети у његовом 'јагњећем погледу на свет' све је наоколо расуто, разбијено и гротескно“ (Марковић 1994: 112). У овој адаптацији Јеротије такође подсећа на униформисаног клоуна, јер у његовим поступцима не видимо чврсту руку главног човека у срезу, већ кукавице коме се подређени подсмевају. Милисав је Таси испричао да се Јеротије није ни појавио на договореном месту и да је у собу најпре ушла собарица, која је од свих њих била најхрабрија.

Како су за саслушање потребна два грађанина у својству сведока, а тешко је у срезу пронаћи неког ко није осуђиван, опростили су кривицу газда Спасоју који је потурао лажни новац уз оправдање да чак и капетан то понекад чини. Подигли су поклопац са пода одакле је Спасоје почео најпре да гланца Жикине ципеле, а затим понизно да са њим разговара. Други грађанин јесте Миладин који се, када је сео на Тасину столицу, набо на иглу коју му редовно подмећу праткиканти.

Јеротије је у овој адаптацији приказан као велика кукавица и редитељ је акценат ставио на његову страшљивост. У канцеларију је ушао са пиштољем у руци што

изазива додатни комични ефекат. Срески капетан се уплашио грађана и Ђоке, насмејаног младића са огртачем на себи. Када се Јеротије уверио да Ђока није опасан, осумњиченог младића посадио је на крило и родитељски му се обратио, а када је овај узео од Јеротија револвер да спречи читање писма које је добио од Марице, Јеротије је први побегао и сакрио се. Ово гротескно саслушање прекинула је Марица која је заједно са мајком ушла у канцеларију.

Пошто су сви схватили да Ђока није сумњиво лице, већ Јеротијев будући зет и пошто их је капетан растерао, остао је да очајан размишља шта му је чинити. Комична је ситуација у којој је Жика отворио шалтер одакле свирају музичари и заједно са очајним Јеротијем пије из тестије. Мамурни Жика га је саветовао да оде министру и објасни му да је за све крив Вића. Жика је остао сам, а затим зачуо Миладинов глас. Узео је фасцикле и покушао да га их гађа њима, али је Миладин нестао и потом се појавио на другом месту.

Адаптација се завршава сликом варошице као што је и почела и тако затвара круг ове приче и ствара пријатан утисак целовитости и заокружености.

Арсеније Милошевић је режирао телевизијски филм *Сумњиво лице* који је први пут приказан 1989. године. Улоге познатих ликова подељене су овако: Јеротија Пантића тумачи Иван Бекјарев, Анђу Неда Арнерић, Марицу Гала Виденовић, Милан Штрљић глуми Вићу, Миодраг Радовановић писара Жику, улога писара Милисаву поверена је Николи Симићу, а Тасе практиканта Велимиру Животићу. Светислав Гонцић глуми Ђоку, среског шпијуна Алексу Жуњића тумачи Милан Гутовић. Улога газда Спасе поверена је Браниславу Циги Миленковићу, а газда Миладина Стевану Гардиновачком. Јосу пандура глуми Михајло Бата Паскаљевић.

Сценарио ове адаптације у великој мери задржава оригинални текст комедије, са минималним редукованим сценама. Редослед сцена је и у овој адаптацији промењен како би био истакнут сатирични и комедиографски потенцијал Нушићевих чиновника. Закључујемо да је редитељева намера била да се акценат стави на сатирични ефекат комедије и да се приликом састављања сценарија направи нова конструкција приче. Ипак, то не значи да адаптација одступа од Нушићеве идеје, већ је промена конструкције на нови начин осветлила радњу познате комедије. Филм почиње музиком и натписом преко снимка на коме људи плешу:

„Крчкало се по фиокама

преправљало
и
прилагођавало
од 1887 – 1920
Снимљено
1989
у студију
Телевизије Београд“

Редитељ је одлучио да радња филма почне испред среског начелништва у које долази пијани Жика, а за њим газда Миладин. Експозицијом почиње радни дан чиновника и променом редоследа радње, ова адаптација почиње *in medias res*. Упознајемо се са чиновницима, представницима државног апарата, који својим изгледом и понашањем остају у оквирима Нушићеве сатире. Писар Жика се у канцеларији умио и напио воде. За њим је у канцеларију ушао Миладин, који је дошао да тужи Јосифа из Трбушнице. Мамурни Жика опоменуо га је да не говори превише гласно. Чиновнику смета бука јер је, како ћемо доциније сазнати, пио до шест ујутру тог дана. Миладин је отпочео причу о Јосифу из Трбушнице, али га је Жика прекинуо и замолио да изађе да накваси крпу, па да се врати. Милисав је отворио једну фасциклу, коју користи као фиоку за веш и претурао је по њој. Свој веш чува у канцеларији, јер дели собу са Тасом практикантом који му узима веш, носи и онда врати прљав. Милисав се разочарао јер му недостаје веш које је оставио у фасцикли. Неправду сваљује на државу:

„Милисав: Ја, брате, не знам каква је ово земља кад у полицији могу да покраду полицијског писара.“

Миладин је у овој адаптацији, као и у комедији, махом приказан кроз комично понављање. Пошто је донео мокру крпу, Жика га је отерао да је исцеди. Пијани полицијски писар не може ни да обавља своје свакодневне дужности, јер не види добро слова која му „играју“.

У среском начелништву влада неред. Практиканти се туку и гађају фасиклама. Када је несрећни Таса коме редовно колеге праве смицалице хтео да се Жики пожали, овај га је опоменуо да не виче. Мамурни писар не подноси јаки звук јер га глава боли од пијанчења. Када му је Таса показао тур улепљен у обланде, Жика је почео да га гађа актима. Миладин је донео исцеђену крпу, али му је Жика рекао да дође после ручка. Пошто је јаче затворио врата, Жика се ухватио за главу.

Кадар се сели у канцеларију Јеротија Пантића који седи и отвара писма. Када је прочитао писмо адресирано на име његове ћерке Марице устао је и кренуо својој супрузи. У овом филму простор дешавања радње подељен је на два спрата. Доле се налазе канцеларије, а горе Јеротијев стан. Прелаз са једног спрата на други урађен је убрзаним кретањем уз степенице што је постигнуто захваљујући филмској техници.

Вића се попео степеницама до Јеротијеве собе (поново је кретање уз степенице дато убрзано). Донео му је дешифровано писмо које је као строго поверљиво стигло из министарства. Јеротије је наложио Анђи да изађе из собе, јер поверљиви разговори нису за жену. Пошто је прочитао писмо које је Вића дешифровао, закључили су да је требало да буде дешифровано „специјалном“ горњом шифром.

У наредној сцени Марица и Анђа су се пеле уз степенице, а љутита ћерка ломила је саксије на помен Вићиног имена. Мајка је умирила и предложила да разговарају о Ђоки. Разговор мајке и ћерке прати клавирска музика, која подстиче емотивни утисак. Пошто је Марица објаснила Анђи шта је наложила Ђоки и да ће уколико не пристану да је дају за њега она отићи њему у хотел. Забринута Анђа хтела је да разговара са Јеротијем, али је он одбио под изговором да и држава мора са њим да разговара, а држава му је преча.

Вића и Јеротије су отпочели са читањем дешифрованог писма. Из писма су сазнали да је неопходно да пронађу и ухапсе сумњиво лице које се налази у њиховом срезу и са собом носи антидинастичке списе и писма. Комичним понављањем Јеротије је истакао најважније делове у писму. Када су се договорили које ће кораке предузети, Јеротије је остао сам. Његове мисли о плановима да захваљујући хапшењу сумњивог лице добије класу пратимо уз помоћ добро познате технике *voice over* тако што видимо кретање задовољног средског капетана а чујемо његов план, који је накнадно наснимљен. Пратећи Јеротијев ток мисли (што нам је омогућио филм) стварамо целовити профил јунака.

Марица је у међувремену добила писмо од Ђоке у коме јој је написао да је стигао и да чека њен знак. Наредна сцена приказује чиновнике, који су дошли на Јеротијев позив. Људи од којих, како Јеротије подвлачи „зависи судбина ове државе“, окупљени заједно делују гротескно. Милисав улази уводећи Жику који не може да стоји на ногама већ је наваљен на њега; Таса је уплашен на сам помен сумњивог лица. Капетан који би требало да буде ослонац делује збуњено. Алекса Жунјић је и у овој

адаптацији поступком комичног одуговлачења испричао како је пронашао сумњиво лице. Затим је Милисав кренуо са састављањем плана показујући путању кретања ка хотелу уз помоћ лакта.

Хапшење сумњивог лица приказано је веома комично и личи на причу из стрипа. Уз музичку пратњу, на екрану се појављује цртеж хотела и две путање које воде до њега. Чује се пуцањ, хотел се тресе а на екрану се појављују следеће реченице:

„Мама!“ „Јао!“ „Нисам ја!“ „Немој!“ „Трас!“ „Бум!“ „Не штипај се!“ „Голицљив сам!“ „Пућ“

Радња се наставља другог дана и то нам је саопштено сликом петла која се појављује на екрану уз натпис „Свануо је нови дан.“ и дочарано звуком кукурикања. У структури филмске приче ова временска одредница гледаоцима привлачи пажњу и прави интермецо између догађаја. Радња почиње у средској канцеларију у којој Милисав спава наваљен на сто, а Жика чита новине. У канцеларију је ушао Јеротије и наредио Милисаву да напише и заведе да је капетан среза Јеротије Пантића пронашао и притворио лице које је поверљивом депешом тражено. Списе му је одузео и биће заједно спроведени у Београд. Наредио је да Вића отпочне са саслушањем ухапшеног, а он ће доћи касније јер се боји да осумњичени можда поседује бомбу коју ће активирати током испитивања. Милисав је препричао Жики како је изгледало хапшење на коме се Јеротије није ни појавио.

Сцена саслушања ухапшеног лица дата је готово доследно тексту комедије. Пронађено писмо код апотекарског помоћника написала је Марица у коме је испричала Ђоки како је њен отац некада био поштар, али да је због отварања писама изгубио службу. Вића је инсистирао да се настави са читањем писма, па су присутни сазнали да Марица о Вићи мисли да је „преиспољни клипан“, који личи на петла. Саслушање је прекинула Марица која је ушла у собу и загрлила Ђоку. Јеротије је истерао све присутне па и Марицу и Ђоку. Њих двоје су се попели уз степенице. Преко екрана појављује се рам у облику лицидерског срца и натпис „Срећан крај“. Јеротију је стигло писмо од министра да је тражено лице пронађено, а да он заједно са ухапшеним лицем дође у Београд заједно са антиреволуционарним антидинастичким списма, па се обратио за помоћ господину Жики. Писар му је предложио да благослови брак ћерке и зета а да онда оде министру. Показао му је прстима да уз то понесе и новац, а Јеротије се досетио да ће рећи и да је све закувао Вића. Жика је остао сам и насуо чашу ракије. Не може да види Миладина који се сакрио под сто и наставио је да прича Жики о

Јосифу из Трбушнице. Жика је најпре просуо ракију, ставио чалму и зачуђен ухватио се за главу.

Јагош Марковић је урадио сценарио и режију за позоришну представу *Сумњиво лице*, која је премијерно изведена у Народном позоришту у Сомбору 2004. године. Ова смела адаптација Нушићевог истоименог комада представља ново читање и тумачење Нушићевог дела у контексту двадесет и првог века. Улоге су подељене на следећи начин: Јеротија Пантића глуми Саша Торлаковић, Анђу Биљана Кескеновић, Марицу Татјана Шанта Торлаковић. Писара Вићу тумачи Радоје Чупић, Жикку Срђан Алексић, Милисава Давид Тасић Даф, а Тасу Владимир Амићић.

Интересантно је да сценарио позоришне представе *Сумњиво лице* прати Нушићев драмски текст са одређеним изменама на које ћемо указивати током анализе. Уклопљена у нови контекст, представа Јагоша Марковића прави заокрет у погледу жанра и односа међу ликовима са којима смо се упознали у комедији. „Оно што иначе карактерише поетику Јагоша Марковића, експресивност, театрализација, ефектан почетак и завршница, добро вођена и усмеравана глумачка енергија, уочава се и у његовој режији Нушићевих комедија“ (Млађеновић 2015: 115). У овој адаптацији доминира насиље, које је присутно у свим нивома друштвеног живота. Јеротије је физички агресиван према супрузи Анђи – током разговора је ухвати за нос, пљуне или шутне у тур. Анђа је насилна према Марици, коју туче и пљује. Јеротије спроводи насиље над чиновницима грађанима и Ђоки. Грађани се међусобно гурају и ударају да би се изборили за пријем код писара Жике. Сви представници власти груби су према грађанима: Јоса удара педреком газда Спасоја, Јеротије плаши присутне грађане на саслушању ђаволом, а власт је брутално сурова према Ђоки. Ланац насиља наставља и Ђока у једном тренутку удари Марицу. Због тога је тешко ову позоришну представу назвати комедијом. Поред изразитог богатства вербалне комике у овом комаду (комична понављања, каламбуричност, комично у речима које простиче из неспоразума и ситуација) представа односом између ликова и својим крајем наговештава обресе трагедије. Излазећи из оквира реализма у којима су саграђени радња и ликови, Марковић ствара своје дело које представља „надреалну приповест о нашој надреалној стварности“ (Nikolić: <https://npozoristeso.co.rs/predstave/16/sumnjivo-lice.html>).

У представи се повремено појављују музички прекиди, али не у форми мјузикла. Нарочито је важно да истакнемо изглед сцене. На сцени се на средини налази сто, на коме се поред погаче, секире, папира и ракије налази и једна тегла у којој је жаба. Са леве и десне стране позорнице ниско су постављене решетке иза којих су затворници, а иза капетана налази се чамац у коме седе молиоци и врата на којима се налази прорез.

Представа почиње песмом „Ој, Ораје, Ораје“, коју певају Марица и молиоци док Јеротије из вреће вади писма, чита их а потом цепа, све док није наишао на Ђокино писмо. Узнемирен одмах је позвао супругу Анђу. Супругу је на сцену довукао за врат, гурнуо је да седне на столицу а потом јој је грубо принео писмо лицу. Током разговора о Ђокином писму, Вићи и Јеротијевом необузданом пориву да отвара туђа писма Јеротије своју жену пљује, удара писмом, хвата за нос и виче на њу. Овај све само не топли разговор родитеља о будућности ћерке прекида Вића који је донео писмо из министарства. Све време на сцени се виде људи: затвореници и молиоци који слушају разговоре на сцени.

Јеротије је Вићу у току разговора неколико пута пљунуо када му се није допало шта му писар говори. Глумац Саша Торлаковић је лик средњег капетана Јеротија Пантића градио у складу са идејом редитеља да Јеротијеве особине увећају до пароксизма (Nikolić: <https://npozoristeso.co.rs/predstave/16/sumnjivo-lice.html>). Редитељева намера је била да сви јунаци говоре дијалектом како би се нагласила разлика између мале паланке и веллеграда. Јеротије и чиновници саркастичним тоном изговарају име престонице погрешно акцентујући именицу Београд.

Јеротије и Вића су отишли да дешифрирају писмо, а на сцену су ступиле Марица и Анђа: Марица ломи ствари, Анђа је туче тако да јој је нос сав крвав. Афективна реаговања као што је Маричино бацање по поду или Анђино повремено шамарање и шутирање ћерке осликавају српску породицу у двадесет и првом веку у којој су односи удаљени од блиских и топлих, пуни су насиља и самовоље. Интересантан је начин читања Ђокиног писма. Ова техника умногоме подсећа на *наратора из off-a* с тим што наратора, Ђоку, гледаоци могу да виде, али не и Анђа и Марица. Док је Анђа читала Ђокино писмо у позадини сцене светлошћу је био истакнут Ђока који чита писмо.

Потом су на сцену ступили Јеротије и Вића. Јеротије је истерао своју супругу и ћерку: он Анђу хвата за крагну, а она Марицу тако да се ланац насиља не прекида.

Вића је почео да чита дешифровано писмо, а Јеротије је понављао битне делове из писма, Вићин предлог да ухапси газда Спасоја Јеротије је прекинуо плувањем. Јеротије му је рекао да позове све чиновнике да дођу код њега да се посаветују. Остао је сам на сцени и у руке је узео теглу са водом и жабом. Најпре гледајући задовољно у теглу, а онда и у публику испричао је план како ће сумњиво лице мењати за класу. Почела је музика, па је он срећан заиграо. Пијани Јоса донео је Марици писмо из ког је сазнала да је Ђока стигао и да чека њен знак.

Чиновници су дошли код Јеротија да се посаветују. Јако је важно да истакнемо како су обучени: сви они изгледају као да су се тек пробудили и на брзину обукли. Вића носи само сако, гаће и чарапе, Милисав је у пижамама, а Таса се на сцени појавио огрнут ћебетом. Једино је пристојно обучен писар Жика, који је по свему судећи у канцеларију дошао из кафане. Костими у овој адаптацији имају посебну функцију и говоре о неодговорности чиновника према послу. Јеротије се у овом комаду не приказује као клоун који се боји напада на „Европу“, а касније сазнајемо да се није ни појавио тамо. Он је моћник у малом месту који не улаже много труда да посао обави ваљано, али жели да добије велику надокнаду – овог пута класу. Иако је евидентно да је промењен временски контекст у коме се дешава радња у односу на комедију, дијалози које воде јунаци су верно пренети. Пошто је чиновницима поделио задужења, дошао је Алекса срески шпијун и поступком комичног одуговлачења испричао како је нашао сумњиво лице. Потом је уследило прављење плана. Да би саставио план напада на хотел „Европа“ у коме се налази сумњиво лице, Милисав је морао најпре да са стола гурне пијаног Жику. Поново је пародиран план за напад тиме што Милисав напад објашњава користећи погачу као макету за „Европу“. Када су поделили задужења, Марица и Анђа су унеле пиће и започела је песма „Играле се делије“.

Наредна сцена приказује обичан радни дан у канцеларији. Док Таса пева Жики на уво, људи у чекаоници чекају да буду примљени. Чиновници су пристојно обучени (за разлику од првих сцена када смо их упознали). Да би ушли код Жике они се међусобно гурају и тискају ко ће први ући. Најпре је ушао Миладин који је Жики донео прасе. Мито је требало да помогне Миладину да брже заврши свој посао. Поново су комичним понављањем урађене сцене у којима Миладин кваси крпу, одлази да је исцеди и враћа се са исцеђеном крпом. У међувремену на, вратима се два пута појављује жена која покушава да исприча због чега је дошла. Задржана је и комична сцена у којој се Таса жали Жики што му колеге практиканти смештају смицалице.

Неуредни чиновнички апарат оцртан је у сцени у којој Таса проналази акта Перићеве интабулације која је затурио или када Таса чува свој доњи веш у фасцикли.

Капетан уз пратњу музике доводи Ђоку водећи га за канап који му је навучен око врата. Ова сцена уноси велику разлику у грађењу Јеротијевог лика. Ђока сав крвав бива угуран у рупу – затвор чије решетке стоје са леве стране сцене. Јеротије је наредио да Вића отпочне саслушање, а да он иде на телеграм да јави господину министру да је ухватио сумњиво лице. За саслушање су била неопходна два присутна грађанина. Један је Миладин, а други газда Спасоје кога уводи на сцену пијани полицајац Јоса и удара пендреком. Саслушање почиње извлачењем Ђоке из рупе кроз решетке. Када је дошао капетан, отпочели су са читањем списка нађених код Ђоке. Када су покушали да прочитају писмо, Ђока се провукао кроз решетке и покушао је да отме писмо. Међутим хватају га и обарају на под. Јеротије је увео све грађане који су били у чекаоници да уђу и чују садржину писма. Када је Вића отпочео са читањем писма и испоставило се да се пише о Јеротију, народ се окренуо на другу страну. Да би се читање писама наставило Јеротије је из затвора извадио ђавола којим је преплашио грађане. Читање је прекинула Марица, која је загрлила Ђоку. Јеротије је послушао Жикин савет да благослови брак ћерке и Ђоке. Свадба у једном тренутку постаје крвави пир. Јеротије је играјући коло и пуцајући из пиштоља најпре погодио Милисаву, а онда и Ђоку. Погледао је у камеру и изговорио: „Јао!“ чиме се представа завршава трагично и апсурдно (Млађеновић 2015: 116). Позоришна представа *Сумњиво лице* Јагоша Марковића показала је нову страну Нушићевог света. Трагикомичан комад у коме се, поред комичног у речима и ситуацијама, појављује и претерана употреба силе и физичког насиља представља ново читање Нушића у двадесет и првом веку. Његова комедија *Сумњиво лице* природно се и пластично уклопила у нови контекст и, иако смо могли да препознамо Нушићев текст, Марковић га је приближио нашем времену и од њега начинио слику наше реалности.

6.3 Свет

Комад *Свет* први пут је изведен на сцени Народног позоришта у Београду 19. октобра 1906. године. После бројних позоришних адаптација у театрима широм Југославије, 1989. године снимљен је телевизијски филм *Свет* у режији Дејана Ђорковића. Филм траје 95 минута и окупио је следећу глумачку екипу: лик Томе Мелентијевића тумачи Петар Краљ, његову супругу Стану игра Горица Поповић.

Улога ћерке Наде поверена је Ивани Жигон, а Јелкице Вјери Мујовић. Симу Јеремића глуми Миодраг Радовановић, госпођу Живановић Ђурђија Цветић, госпођу Томић Мира Бањац, а госпођу Марту Бранка Петрић. Улогу служавке Каје редитељ је наменио Љиљани Јовановић, младожење Ненаду Первану, а учитеља музике Зорану Цвијановићу. Служавку Ану тумачи Миња Стевановић Филиповић.

Текст филмског сценарија прати текст Нушићевог комада као и хронологију догађаја. Сцене су минимално редуковане, а дијалози доследно пренети. Телевизијски филм *Свет* почиње црно-белом сликом улице док се најављују лица. Простор дешавања овог филма јесте пространа грађанска соба у кући Мелентијевића. Радња филма почиње звуком откуцаја сата док Тома дрема у фотељи. Сценограф је посебну пажњу посветио зидном сату који куца. Јелкица је ушла у собу и пољупцем пробудила оца, а потом и подесила сат који касни. Заједно су узели да читају новине. Потом је ушла Нада и направила оцу цигарету. Експозициони део филма ствара слику готово идиличних породичних односа. Редитељева идеја је била да прикаже монотони живот ове породице, а том утиску доприноси и звук виолине који прати свакодневну рутину ове породице. Као и сваког дана у протеклих двадесет година, у посету им је дошао господин Сима, Томин пријатељ. Овог пута донео је шпил карата да научи Тому како се играју карте, да би могли да гледају друге како то чине. Он свој живот такође покушава да сведе на рутину, али не у породичним оквирима, док је Тома свој мир пронашао у породици:

„Тома: Ја сам научио на овај мир и на ову тишину. Не идем никуд, нико ми не долази. Живим овде у кућици са женом и децом. Разговарамо, плевимо башту, хранимо живину, читамо шта мисле Руси, шта мисле Енглези и тако лепо прође нам дан.“

Тон којим Тома говори о свом животу је раван и једноличан. Глумац Петар Краљ је изградио лик Томе желећи да га прикаже као мирног, тихог, благог и повученог човека. Односи међу ликовима нису идилични само у кругу породице. Топлину видимо и у загрљајима са Кајом која им верно служи петнаест година и у срећи коју осећају сви јунаци. Задовољство је реч која најбоље описује осећања ликова у првом уводном делу овог филма. Тома је у венчаном венцу у коме записује сваки важни датум, прочитао и подсетио се датума рођења њихових ћерки. Разговарајући са Станом закључили су да не могу више живети одвојени од света, јер је њихова старија ћерка Нада напунила осамнаест година и стасала за удају. Тон којим разговарају супружници показује њихов склад и поштовање. Сима је супрузи дао новац да сашије

ћеркама хаљине, које ће носити када оду у посете. Стана је позвала Наду да јој саопште вест о томе да ће отворити кућу и ићи у посете, док је Тома читао новине. Иако незаинтересован, Тома није био противан да отворе кућу и „измешају“ се са светом. Начин на који Тома говори остаће непромењен до краја филма када невољно позива свет да дође у његов дом.

Нова сцена приказује промене које су се десиле у ентеријеру. Промене које је ова породица начинила остају само у домену физичких промена: нова гардероба, намештај и нови Станин шешир. Односи остају у оквиру поштовања и разумевања. Тома, коме су мајстори однели омиљену фотељу, равнодушно посматра промене. Мир и склад у породици урушиће постепено свет.

Госпође које им долазе у посету представљају персонификацију света. Костими ових дама су нарочито раскошни тако да оне представљају контраст у односу на мирну и повучену породицу. Госпођа Живановићка носи предивну раскошну хаљину, шешир украшен перјем, кишобран и рукавице. Дошла је да Томи и Стани саопшти шта је чула од света. Пошто је прегледала нови намештај, одмерила ћерке које су јој донеле послужење и добила нову информацију да Јелкица има професора музике, када је остала сама са Томом и Станом рекла им је да свет прича да је Каја њихова рођака. Опоменула их је да би то могло сметати њиховом будућем зету па им је саветовала да служавку што пре отпусте.

Тешка срца Тома је морао да отера Кају. Сцену расанка Каје са својим драгим послодавцима прате сузе и меланхолични звуци виолине чиме се постиже јачи емоционали ефекат. Наредна сцена приказује разговор госпође Томићке са Томом и Станом. Екстравагантно обучена и накићена, донела им је вест да свет прича да господин Сима даје мираз за Надину удају. Због тога је Тома отерао Симу и замолио га да му више не долази у посету. Родитељи су Јелкици обезбедили наставника музике, јер је свет говорио да нису довољно посветили пажњу образовању ћерки. Лик наставника, који се заљубљује у своје ученице, нарочито је комичан због начина на који говори. Намера редитеља је била да се *Свет* одигра као драма из грађанског живота – мирно, тихо и помало тужно, а у радњи филма провејава и комично које је ипак у другом плану.

У наредној посети госпођа Живановићка је испричала Стани да свет прича да је Нада несрећна и да плаче што се удаје, јер је заљубљена у учитеља музике. Тома је

написао писмо учитељу музике о намери да га отпусти. Догађаји у овом филму се смењују брзо. Потом је Ана, нова служавка коју су запослили, донела писмо Стани. Из писма Стана је сазнала да треба да буде обазрива јер у кући има младу служавку према којој њен супруг није равнодушан. Свет је тако довео до свађе између два брачна друга чији су односи били пуни љубави и међусобног поштовања. Ерозију мирног брачног живота наставила је госпођа Томићка, која се са Томом састала испред куће. Испричала му је да је његов будући зет пред друговима рекао „Боља мајка него ћерка!“, па му је саветовала да се венчање одржи што пре. Пошто је то госпођа Марта сматрала немогућим рекла је да ће им послати њиховог зета. Пре овог озбиљног дијалога рекла је Томи да свет прича да су обукли Јелкици дугу хаљину да би се брже удала, а он да су то учинили јер свет прича да је Нада много старија.

Збуњен и узнемирен због свих догађаја, Тома је одлучио нагло да прекине контакт са светом. Сцена у којој он отпушта професора музике, служавку Ану и раскида веридбу прати музичка подлога. Известан комичан ефекат настаје у тренутку када Тома жели да донесе одређене одлуке и тада улазе ликови са којима жели „да се обрачуна“. Интервенција света и „мешање“ са њим довели су до наглог нарушавања односа у породици. Нада и Стана су се посвађале, јер је ћерка оптужила мајку да јој је хтела отети вереника, односи између Стане и Томе су захладнели. Тома је отерао жену, па онда и Наду. Несрећни Тома уздао се у Јелкицу која је требало да остане са њим. Она га је разочарала јер се дописује са професором музике, па је и њу отерао.

Сима је дошао код Томе и као пријатељ хтео да помогне. Није могао а да не сврати код старог пријатеља и види како је. Успео је да завађене чланове породице измири. Кајин и Симин повратак у оквире мирног живота ове породице Тому су охрабрили да се врати старом начину живота. Међутим, како му је породица објаснила да то није могуће и да ће свет мислити да су полудели, Тома се разочаран иронично обратио свету и позвао га у свој дом: отворио је врата, склонио завесе и призвао свет да уђе у његов мирни породични живот. Док се обраћао свету, супруга, ћерке и пријатељ Сима су га немо и са чуђењем посматрати:

„Тома: Ако се мора. Е па онда дођи, свете. Дођи, уђи, свете, уђи, уђи у склониште моје среће. Уђи, свете, уђи, управљај, наређуј, чепркај, разривај. Дођи, свете, дођи! Дођи, свете, дођи! Ево има једна кућа у којој се мирно и тихо живи. Дођи, остави своје бриге па дођи, лакше се управља туђом кућом. Туђе се бриге лакше брину. Дођи зато, свете, дођи. Молим те, дођи. Господари! Једи свој хлеб, али води моје бриге. Дођите и ви, госпе, комшинице, прије, познанице, дођите са туђим бригама које сте покупиле по

комшилуку па их размените овде код мене па с тим еспапом, који сте овде пазариле крените даље од куће до куће, јер има још кућа у којима се тихо и мирно живи. Дођите и ви, пријатељи, дођите да ме саветујете како да васпитавам моје кћери, како да их удам. Не, ја ћу бринути о њима, ја ћу их волети, ја ћу их издржавати, али дођите ви да ме саветујете. Зашто да не? Па то је ваша брига. Дођите, људи. Дођи, свете. Дођите, пријатељи. Дођите да пребројите моје тањире. Дођите да чујете шта сам ручао, па да ми наредите шта сутра да ручам, јер ја не знам. Дођите да завирите у кревет, да видите јесу ли чисти чаршави. Дођите! Дођи, свете! Дођи, да ми наређујеш, да ми управљаш, чепркаш, да разриваш, да разграђујеш...”

Томино обраћање свету, прекида музичка подлога. Сео је у фотељу, отворио новине и почео да их чита. За столом седе Стана, Нада и Јелица, а поред стоји Сима. Тако се слика замрзла што показује да јунаци остају у безизлазној ситуацији, у некој врсти лимба, у коме су се осећали сигурно, али који је далеко одвојен од реалног света у који ипак морају да ступе. Ситуација у којој су се нашли крајње је апсурдна и нерешива тако да замрзнута слика одаје утисак немоћи јунака да пронађу решење и свој положај у свету који је покушао да наруши њихов мир.

6.4 Пут око света

Нушићев комад у десет слика са певањем и играњем *Пут око света* први пут је адаптиран и изведен као позоришна представа 26. марта 1911. године у Народном позоришту у Београду. Комедија је потом имала бројне позоришне и једну филмску адаптацију.

Соја Јовановић је 1964. године снимила филм *Пут око света* за филмску кућу „Авала филм“, Београд. Определила се да подели улоге на следећи начин: улогу Јованче Мицића поверила је Миодрагу Петровићу Чкаљи, Црногорца тумачи Раде Марковић, Јулишку Дара Чаленић, Персу Вера Ђукић. Улогу телеграфисте Мике наменила је Михајлу Бати Паскаљевићу, а певачицу Џени Ли тумачи Оливера Марковић. Ребеку, робинју у харему, глуми Оливера Катарина, Саву Цветковића Бата Живојиновић, Мандарина Во-Кија Мића Томић, шерифа Северин Бијелић. Драган Лаковић глуми возача дилижансе, шегрта Начета Чедомир Петровић, детектива Радивоје Лола Ђукић. Лик Илије оживео је Душан Јакшић, Бен-Саида Власта Велисављевић, Ла-ло глуми Рената Улмански, Цио-ци Душан Почек.

Експанзијом проширени су оквири оригиналног света приче, али приликом анализе приметили смо и Долежелово *измештање* (Doležel 2008: 213), јер је адаптирањем промењена структура и прича је поново испричана, овог пута не излазећи из оквира реализма. Редитељка је заједно са сценаристом Ненадом Јовићем саставила

сценарио користећи Нушићев комад, али правећи разлике у сужејном обликовању. Избацила је све догађаје који су фантастични и дописала нове створивши на тај начин нову конструкцију дела. Конструкција приче овог филма саграђена је уз помоћ псеудодокументарности и представља аутентично сведочење из тефтера јагодинског трговца Јованча Мицића који је бележио своје мисли о местима које је посетио током пута око света. Филм почиње анимацијом ковчега на коме пише „Бранислав Нушић / Пут око света“ из ког испада Јованчин тефтер плаве боје:

„Тефтер
Јованче Мицића
Светског путника из Јагодину“

У наставку су назначени сценаристи и редитељ који су тај тефтер уредили:

„Тефтер средили и за филм приредили
Борислав Михаиловић-Михиз
Ненад Јовичић
Соја Јовановић“

Овакав почетак оставља утисак на гледаоце да је реч о истинитом догађају, који ће бити приказан у филму. Прелази између слика урађени су попут цртаног филма, тако да анимације текстом и сликом најављују догађаје, уз коментаре које је наводно записао Јованче Мицић. На тај начин редитељка дозвољава гледаоцима да уживају у радњи филма, урањајући са пуно поверења и не преиспитујући истинитост приказаних авантура. Анимације, које представљају својеврсни интермецо, на духовит начин праве паузу и гледаоце уједно припремају за наставак радње филма и нове догађаје. Сценарио за филм се разликује од текста комедије, јер су невероватни и фантастични догађаји из Нушићевог комада сведени у оквиру реалних, а опет узбудљивих догађаја. Текст филмског сценарија не познаје неке од догађаја приказаних у Нушићевој комедији, али је зато, инспирисан Нушићевим делом, сценарио обогаћен новим дешавањима у којима учествују Јованче Мицић, Јулишка и Човек са ногом.

Радња почиње у Јованчином дворишту сценом у којој он храни ћурне и разговора са Персом о путу који му предстоји. Јованче носи фес који неће скинути ниједном у филму, кошуљу, појас и прслук. Где год да се нађе, његово одевање остаје готово непромењено. Он је објаснио забринутој Перси да је за сваки случај оставио тестамент у суду, наложио јој, као прави домаћин, да води рачуна о кући и замолио да не брине за њега. Поносан на пут који му предстоји, објаснио је Перси да ће његова слика висити поред слика великана:

„Јованче: Е, женска памети, а не мислиш како ће једног дана да ми се продају слике и ајзенцкарте. Видиш тек вашар. Код абације запеле синцивке и обесили слике: цар Николај руски, цар Виљем немецки, султан Абдул Хамид и Јованче из Јагодине.“

Наредна сцена дешава се у кући. Кадар је најпре на новинама и гледаоци јасно могу да виде чланак са Јованчином сликом, који комшиница чита Перси, док она комада испечену ћурку коју ће Јованче понети на пут. Јованче је добио срећку од Норвешког саобраћајног друштва да пропутује свет. Кадар се премешта у двориште, где професор на глобусу показује Јованчи путању којом ће се кретати. Трговац је донео тефтер, у коме иначе записује вересију, да га понесе са собом:

„Јованче: Нека остане после прича за вјек и вјекова амин како се газда Јованче, трговац из Јагодину, диг'о, обиш'о цео свет и вратио се натраг.“

Комично се јавља у понављањима речи које му суфлирају Мика телеграфиста и професор, а које он пребацује у падеж карактеристичан за његов дијалекат:

„Данас на Светог Јеремију, десет дана по Васкрсу, пошто се опрости са жену, дућан, кућу и грађанство, пође у име Бога, оца, сина и Светога Духа. Амин.“

Одбор за испраћај је дошао фијакером праћен музиком. Јованче се поздравио са Персом и опоменуо је да води рачуна о домаћинству и обавезно стави туршију. Окупљени играју коло код фијакера под кишобраном, јер пада киша, и музиком испраћају свог суграђанина на пут око света.

На екрану крупно видимо точак фијакера, затим се делови точака кроз анимирани цртани филм претварају у виолине; на екрану видимо два пара чизмица (црне и црвене) које играју и натпис:

„Пешта чудна варош нека.
Нит' ми ко рече добар дан,
Нит' се поздрави с мен!“

Радња се наставља крупним кадром на Јулишкине црвене чизме. У хотелској соби Јованче је срео Јулишку, певачицу из „Шарене механе“, која у Пешти ради као собарица. Одушевљена што га види, почела је да га грли, па су заједно заплесали. Као и у комедији, укратко сазнајемо о њиховој предисторији. Јулишка је затражила од Јованчета пасош, јер је наводно било потребно да пријави његов долазак. Са пасошем је отишла благајнику, који је опљачкао банку и сада покушава да побегне у Америку:

„Јулишка: Сад смо род, ти, ја и твојих тридесет хиљада круна.“

Благајник је Јулишки објаснио да не сме путовати са српским пасошем, али је онда њој синнула идеја како да му помогне да побегне. Сцена се наставља у Јованчиној соби, где он једе ћурку коју му је супруга спаковала. У собу, најпре забуном, а потом и са жељом да се упозна, ушао је један човек обучен у црногорску народну ношњу поштапајући се. Он је свом земљаку испричао како је изгубио једну ногу и зашто је пошао на пут. Њихов разговор прекинуло је вриштање, па је Јованче отишао да види о чему се ради и угледао је Јулишку како спречава једну Туркињу (прерушеног благајника у женској турској ношњи) да скочи кроз прозор. Јулишка је потом сиротицу положила у кревет и умотала је. Објаснила је Јованчи да је та Туркиња заправо хришћанка коју су отели када је била мала и да жели да оде у Америку код своје породице. Замолила је Јованчу да Туркињу поведе као своју жену, јер у пасошу има уписану жену и пуно родбине. Да би га убедила, Јулишка је Црногорца и Јованчу повела у бар са „кан-кан“ плесачицама. Ликови светског путника Јованче Мицића и његових верних пратилаца, Човека са ногом и Јулишке, изграђени су са пуно духовитости. Човек са ногом не плаћа свој рачун, пуши Јованчин дуван, одлучује да пође са Јованчетом иако се овом та идеја не свиђа. Јованче је приказан као штедљив човек који је јео „из торбичета“ како не би потрошио новац у кафани. Чкаљин Јованче оживљен је у складу са његовом познатом глумачком техником и енергијом. Соја Јовановић је о њему говорила на следећи начин: „Једна од битних Чкаљиних глумачких вредности је у томе што он глуми тако спонтано, као што је спонтано у стању да се заигра као неко дете ако га кришом посматрамо“ (Ђурђевић 1968: 108). Лакоћа у глуми приметна је и у портретисању лика Јованчета Мицића. Глумац Раде Марковић је говором оживео познатог Нушићевог јунака, Црногорца, Човека са ногом.

Комичност Јулишкиног лика постигнута је уз помоћ вербалне комике. Мађарски нагласак и погрешна употреба лица и падежа су у функцији постизања комичног ефекта. Она је шкртог јагодинског трговца успела да убеди да поведе њу и Туркињу са собом, обећавши му да ће платити трошкове и за себе и за сироту хришћанку.

Прича се наставља цртаном анимацијом воза који се креће и чији дим исписује следећи Јованчин запис:

„Ако и нисам знао турски
сад ћу да ги научим.“

Јованче, Јулишка, Човек са ногом и благајник покривен као Туркиња нашли су се у возу. Бранислав Нушић је, састављајући текст комедије *Пут око света*, одступио

од јединства места и његов јунак Јованче посећује просторно удаљене локалитете. Ова препрека са којом се сусреће позоришна уметност, нема утицаја на филмску. Филм је захваљујући монтажи повезао удаљене земље, које је Јованче посетио и створио јединствени „филмски простор“ и простор света ове приче. Заједно са Јованчом у возу су Срби, државни изасланици који су пошли у свет да купе бика. Јованче је одушевљен што их је срео и срдечно се са њима изљубио. Атмосфера у возу је жива и весела. Изасланици се картају и певају, а песми се придружује и Јованче. Кондуктер је проверио пасоше путника, а Јованчи се приближио инспектор који га је замолио да са супругом поразговара на турском језику. Комично се јавља у Јованчином творењу турских речи. Када су ушли у тунел инспектор је ухапсио благајника, а Јованчи и његовим пратиоцима наредио да путују даље и напусте Мађарску. Несрећни и преварени Јованче убеђивао је инспектора да ухапси његове сапутнике, јер он са њима не жели више да путује:

„Јованче: Еј господине, молим те ја нећу с њима да путујем. Да знаш. И молим те да их све по'апсиш. Они су ме натерали да се овако уснут оженим.“

Прелаз из слике из воза приказан је као цртана анимација из каубојских филмова: за кочијама јуре два пиштоља и пуцају. Анимацију прати следећи натпис:

„Докле то пуцање
Браћо Американци“

Следећа слика почиње у кочијама у којима су Јованче, певачица Џени Ли и један господин који је чврсто држао торбу. Кочије које возе распевани кочијаши пресрела је банда на челу са једнооким Џеком. Он је забуном, уместо господинове торбе, узео Јованчину са ћурком и стварима. Јованче је успео да их савлада, а комичне су сцене у којима он престрављен пуца у празно. Када су стигли на одредницу и отворили торбу, видели су у њој опљачкани новац. Јованче је вратио новац грађанима, а они су га прогласили шерифом. Љубоморни комесар коме се свиђа лепа певачица која сада пажњу посвећује Јованчи, пуцао је поред његове главе док је Јованче држао говор Американцима. Комичне су сцене у којима Јованче силази са коња, хода у чизмама са мамузама, плаши се пуцња из пиштоља. Јованчину славу прекинули су Јулишка и Човек са ногом који мисле да је Јованче погинуо па долазе по новац:

„Човек са ногом: Пази сад што чиниш. Ако сам ја за ову моју ногу добио двадесет 'иљада круна можеш мислити колико ћемо добит' за читавог човјека.
Јулишка: Ах, нема да бринеш.“

Јулишка се комесару представила као Јованчина удовица која је дошла по његове посмртне остатке и новац, а комичном ефекту доприносе њене језичке омашке:

„Јулишка: Ја сам дошло по његова посмртна коска.“

Док је Јулишка разговарала са комесаром, Црногорац је отишао међу распеване и разигране грађане да пронађе јунака који је убио једнооког Џека. Када се сусрео са Јованчетом обојица су зачуђени што виде један другог. Комесар је ухапсио Јованчу, јер је „многोजенац“ а то је у Америци строго забрањено и наредио им је да за двадесет и четири сата напусте Америку. Јагодински трговац је покушао да се ослободи сапутника па се упутио ка лађи, а они су одмах пошли за њим. Редитељка је имала намеру да дописане сцене учини нарочито комичним.

Прелаз из једног простора у други урађен је уз помоћ анимације. На екрану стоји исписано:

„У Сакрамент пођо, Сакрамент нађо“

У наставку радње филма Јованче, Човек са ногом и Јулишка заробљени су на гусарском броду. Комична је сцена у којој Јованче бежи од гусара: повремено се заустави и моли гусара да и он мало застане да предахне, додаје гусару нож који је испустио, крије се испод шупљег ковчега. Јованчета је од гусара спасила Јулишка. Петорицу гусара који држе заробљене јунаке и још неколико морнара савладала је лукавством Јулишка тако што је сваког завела, онесвестила мотком и потом бацила у море. На гозби и забави коју су увече приредили ослобођени морнари Јулишка је пронашла црнопуто дете и Јованчи рекла да је то његов син. Он је сав очајан наставио да са чалмом на глави лежи грлећи дете:

„Јованче: Зар ако су ми црни дали дошли, црну децу треба да рађам?“

Радња се наставља натписом: „Ја утрапих Јулишку“ и анимацијом гејши са кишобранима. Јунаци су се нашли у Кини. У овом филму, монтажом се повезују просторно удаљене дестинације и на тај начин креира јединствени филмски простор, Нушићев комедиографски свет. Јованче се у Кини упознао са Бен Саидом, који је дошао да пазари жене за свој харем и заједно са њим отишао код Мандарина на пријем. Посебан квалитет овог филма јесте сценографија која доприноси редитељкиним намерама да причу смести у реалнистичке оквире. Јованче је Бен Саиду понудио Јулишку, желећи да се ослободи ње јер се ускоро враћају за Јагодину. Лик Великог Мандарина грађен је комично. У његовом лику сада нема сатиричног набоја као у

Нушићевој комедији. Уопште, сатира није присутна у сценарију филма већ је акценат стављен на чист хумор постигнут комичним ситуацијама, вербалном комиком и комиком карактера. Мандарин хода кратким и брзим корацима, говори пискутаво као да мјауче. Поред њега је Илија Црногорац који верно служи Мандарина. На пријему су приказане гејше и њихов плес. Комичан је начин на који Јованче поздравља Мандарина, јер му се није обратио званично, већ више фамилијарно. Комично се јавља управо из Јованчине непосредности у разговору са владаром Кине:

„Ја сам, уствари, ето дошао сам да те поздравим као једног старешину. Је л'. Па како си? Шта радиш? Како жена? Како деца?“

Пошто му је објаснио да не купује жене већ жели да им дâ Јулишку, Мандарин га је одушевљено позвао на ручак. Међутим због понуђених јела, замолио је Мандарина да угости Човека са ногом, а извинио се што не може да руча јер пости:

„Јованче: У ластина гнезда, у све што ја волим. А знаш шта је? Ја данас постим, тако ми вера налаже. Него знаш шта. Ако хоћеш да ми учиниш ту почаст, молим те да позовеш једног мог пријатеља. Знаш ту је он у ходнику чека. То је један чувени јунак и немаш појма колико воли печени скакавци.“

Црногорац је остало да руча са Мандарином и невољно жвакао печене скакавце, а Јованче је изашао испред палате са Бен Саидом који му се жалио да му је Мандарин узео новац, а забранио девојкама да пођу са њим и интересовало га је да ли му Јованче још увек нуди Јулишку. У том тренутку наишла је Јулишка и донела детету, Теофилу, змаја ког заједно пуштају да лети. Змај постаје цртана анимација, а на екрану се појављују и камиле:

„Јованче ми је име!
Ма Јованче-паша
Од сад да ме викате!“

У наредној слици наши јунаци нашли су се у Персији. Јованче је слагао Црногорца да је Јулишка гост код Персијанаца, а она је по једној жени послала Црногорцу поруку. Техником *voice over* урађено је читање писма. Док Црногорац чита писмо у позадини се чује Јулишкин глас:

„Пријатељ драги, мене Јованче продало. Ако хоћеш спасиш мене обучеш себе у бедуин и ноћас чекаш испред хан. Једно црнац дође по тебе. Одазовеш се на име Абубекир. Твоја Јулишка. Пазиш. Јованче не сме ништа да зна.“

Наредна сцена дешава се ноћу. Црногорац је према Јулишкином плану прерушен чекао испред хана. Бедуин који је дошао да му донесе кључ од харема забуном је дао кључ Јованчи. Јованче се тако нашао у харему, који му се веома допао:

„Јованче: Море какво враћање? Шта вам је? За ја оволики стра' изедо' док сам улег'о, па сад да излегнем? Пушћај!“

Одушевљен што се налази у харему није хтео да изађе а жене су га пустиле да остане са њима, да не би одао план по коме је требало да Абубекир дође код њих:

„Јованче: Могу ја и да идем. Идем тако пред хан ћу да седнем и да чекам. Да чекам па како ко прође да га питам: 'Познајете ли Абубекира? У овај харем га ноћас чекају. Еве ви кључ.' Докле да идем?“

Комично се јавља у његовом поимању многоженства јер му прво пада на памет трошак који би имао да ожени свих десет була које се налазе у харему. Девојке су на Јованчин захтев заиграле, а Ребека, једна од робинја, је запевала:

„Јованче: Ее! Цео свет обиђо. Не кајем се. Још да ми је да певамо једну татли харемску песму па ич не жалим да умрем.“

Плес и музику прекида Јулишка, која тражи да је Јованче спаси. Црногорац је дошао у харем а Јулишка га је представила као свог мужа. Комично се јавља у Јованчиној жељи да их што пре венча.

Прича се наставља анимацијом ћурана који марширају и носе транспарент:

„Цео свет обиђо, Јагодину нигде не нађо“

Јованче се вратио у своју родну Јагодину и одушевљен се поздравио са свима и супругу је упознао са кумовима: Јулишком и Црногорцем. Филм се завршава Јованчиним одушевљењем ћурићима који су порасли и храни их док они кључају жито од ког је написано: „КРАЈ“.

Представа Позоришта на Теразијама *Пут око света* премијерно је у режији Јосипа Лешића изведена 1984. године. Улоге су подељене на следећи начин: Јованчу Мицића глуми Радислав Радојковић, Персу Драгица Ристановић, Професора и Човека са ногом тумачи Драган Лаковић, Јулишку Татјана Бошковић, Савету Љиљана Стјепановић, Саву Цветковића Миленко Павлов, Господина Тому Јован Антић, док је улога Мике телеграфисте била поверена Радомиру Вукотићу. Симу тумачи Веселин Стијовић, Земличка Бата Паскаљевић, шефа станице Драгољуб Крстић, председника гимназијског друштва Зоран Бабић. Улоге глумца и глумице поверене су Радославу Марјановићу и Даници Максимовић.

Радња позоришне адаптације прати радњу комедије *Пут око света*, али су додати и нови ликови, глумац и глумица, који воде програм припремљен за испраћај

Јованчета Мицића на пут око света. Њихова функција је уједно и нараторска. Радња овог веселог комада постаје део ониричке фантастике узбуђеног јагодинског трговца који се спрема да пропутује свет. Ониричка фантастика представља „онај тип фантастичког дискурса чији основни садржај представља сновни материјал“ (Дамјанов 1988: 48). Тако су делови Нушићевог комада који приказују Јованчино путовање и упознавање са светом, пуни фантастичних елементата, искоришћени као сновиђење. Због тога радња ове адаптације има нову, иновативну структуру: оквирна прича приказује реалне догађаје, а главна радња која је део снова. Представа је снимљена па су изградњи приче нарочито помогле предности коришћења филмске камере. У овом веселом комаду у прелазу између две слике појављују се музички блокови попут малих секвенци из мјузикла. Глумци уз песму и игру објашњавају и на неки начин најављују нову слику усмеравајући пажњу гледалаца.

Представа почиње испред „Шарене механе“ где се глумачка трупа спрема да за Јованчу Мицића изведе представу „Пут око света за осамдесет дана“ Жила Верна, што најављују песмом:

„Глумац и глумица: Спремили смо ми представу,
За Јованчу и за славу.
Наша глума биће верна,
Према делу Жила Верна.
Мало ћемо лудовати,
Пола света путовати
Спремили смо ми представу
За Јованчу и за славу.“

Потом је глумац позвао публику и окупљене да заједно са позоришном групом оду пред Јованчину кућу да га поздраве:

„Глумац: Поштовани публикуме, поздрављам све грађане, господу, госпође, младе даме и позивам да са глумцима путујећег повлашћеног позоришта „Боем“ кренемо пред кућу срећног добитника Јованче Мицића да га још једном братски и пријатељски поздравимо.“

Глумица је публици на сцени и публици у сали рекла да ће бити приказана нова представа, чиме се и гледаоци укључују у праћење тока радње:

„Глумица: Истовремено користим прилику да најавим да ће наше повлашћено позоришта специјално за ову публику и ову нашу цењену публику приказати наново увежбану представу са новим декором, новом гардеробом, нарочито музиком „Пут око света за осамдесет дана“ Жила Верна. Поштована публико изволите.“

Промене између сцена обезбеђене су могућностима филмске камере: кадар се прекида и радња се наставља новом сценографијом и новим ликовима на сцени. Глумци уз музику и балетски плес певају о Јованчином поласку „да се скита на пут око света.“ Јованче излази на сцену где га окупљени поздрављају и желе срећан пут.

Наредна сцена приказује Персу, комшику Савету и Тому како разговарају о Јованчиној одлуци да оде на пут око света, али се подсећају и његових претходних чудних и неуобичајених жеља: спремао се да иде у лов на курјаке, пријавио се у добровољце и хтео да оде у Јерусалим. Тома је из новина прочитао Савети и Перси како је Јованче добио срећку Норвешког међународног саобраћајног друштва да са њом пропутује свет. Пошто се Јованче поздравио са грађанима и умирио супругу Персу, остао је сам на сцени са професором који му је уз помоћ глобуса покушао да објасни где ће све ићи. Комично се јавља у Јованчином покушају да разуме професора и замисли да је птица, како би из птичје перспективе могао да прати путању којом ће се кретати. Напослетку, Јованче је, док му је професор показивао путању кретања, заспао у столицу.

Од тог тренутка радња постаје део ониричке фантастике. Ивице екрана су замрљане тако да нам делује да посматрамо нечији сан и свесни смо да је радња део нечије маште. Јованчин сан отпочиње музичком тачком позоришне трупе где се кроз песму и плес приказује пљачкање банке. Јованче се заједно са глобусом и кофером затекао на сред сцене.

Радња се дешава у хотелу у Пешти, где су Јулишка и благајник, који је опљачкао банку, смишљали план да пронађу неког госта који путује у Америку са породичним пасошем. Тако је Јулишка срела Јованчу кога познаје од раније и успела је да га наведе да јој дâ пасош и са собом поведе благајника кога јој је представила као сироту Српкињу коју су отели Турци. Благајник, прерушен у жену у турској ношњи уз помоћ глумца који је одглумио Туркињиног брата, пошао је са Јованчом, Јулишком и Човеком са ногом, кога је Јованче непосредно пред полазак упознао у хотелској соби. Музички блок представља прелаз из слике у Пешти на слику у возу. Комично се јавља када Јованче покушава да детективу прикаже прерушеног благајника као своју жену па разговара са њим (њом) на турском језику. Детектив је пронашао и открио маскираног благајника и ухапсио путнике.

Радња се прекида музичким блоком са играњем, а просторно се премешта у Њујорк. На сцени су постављене зграде направљене од картона. Позоришна уметност надомешћује просторно ограничење сценографијом. Као што смо већ истакли, за разлику од филмске, позоришна сценографија не мора бити у великој мери реалистична. Публици, која гледа представу, не смета чињеница да зграде на сцени нису праве, већ од картона. Јованче је на путу око света свуда наилазио на своје земљаке, Србе. Тако је у Њујорку упознао браћу Србе на опозиционом збору против председника Барингтона. Одржао им је говор, а потом дао и предлог како да га победе на изборима. Сатирично се јавља у његовом предлогу да у недостатку гласача опозиције добију бројчану предност тако што ће на изборима гласати мртви. Јованчин боравак у Њујорку прекинуо је комесар који је наложио Јованчи да своју жену (Јулишку) коју је напустио поведе са собом. Јованче се најпре противио, али када му је запретио да ће га задржати и телеграфисати о томе у Јагодину, уплашен пристао је. Музички блок уз балетски плес прави паузу између преласка на нову слику – лађу. На броду глумац и глумица певају и плешу заједно са морнарима. Човек са ногом се посвађао са морнарима и није могао да учествује у двобоју па су предложили да га замени Јованче који се после комичног двобоја уз помоћ Ужичана спасио скочивши у воду.

Наредна сцена, која долази после музичког блока, јесте сцена на Танга острвима. Јованче и Човек са ногом улазе на сцену ходајући поред Јулишке која јаше слона. Пресрели су их људождери, које је Јованче уверавао да има пасош и да га због тога не могу појести. У овој сцени доминира костимографија која има задатак да људождере прикаже као примитивне припаднике племена огрнуте лишћем. Србин из околине Јагодине је испричао Јованчи да је у свом месту био на власти, али да су му напаковали неку проневеру. У његовом лику препознајемо сатиричне тенденције. Јунак тврди да је њему просто било суђено да буде на власти па је на острву пронашао своје место и на неки начин он је у овом племену министар за културу и просвету:

„Јованче: Ништа. Ниси ти први кој' постане министар па промени веру.“

Захваљујући лукавости, навео је Црногорца да откупи Јованчин живот, а потом и свој, а онда и Јованчи узео новац да спаси себе и сапутника, Човека са ногом. Јулишка је на острву људождера уместо ајзенцкарте купила дете које је после Јованчи представила као своје. Јунаци су побегли са оствра, а прелаз на наредну слику прати музичка подлога. Обрели су се у Кини и Јованче је на пријему код Великог мандарина.

Лик Мандарина, који наређује да се његов народ окрене док прима мито и затвори уши док разговара са Јованчом о акционарском друштву, садржи много сатиричних елемената. Радња представе наставља да прати радњу комедије. Јованче му је објаснио да би било добро да оснују акционарско друштво за чај, да народу дају акције а они држави паре.

У наредној сцени јунаци су у Персији. Јованче је убедио Црногорца да је Јулишка гост код Персијанаца и да не треба да је спасавају. Јулишка је преко бедуина обавестила Црногорца да је продата у харем и објаснила му да је неопходно да дође пред хан. Црногорац се са Арапима побуни против владара, а Јованче је забуном доспео у харем. Сцена у харему почиње песмом и игром була а прекида је Јулишка. Црногорац је ипак дошао и Јованче га је венчао за Јулишку, а потом је уследила Јулишкина песма. Јованче се вратио у Јагодину где је срдечно дочекан.

Јованче се буди из сна и прича се поново враћа из ониричке фантастике у реалност. Успавао се и потребно је било да пожури да не би закаснио на пут. Уз плач се растаје са супругом, а одбор га испраћа песмом и игром.

6.5 Госпођа министарка

Пишући комедију *Госпођа министарка*, Нушић је улогу Живке Поповић наменио тада чувеној југословенској глумици Жанки Стокић, а комедија је као позоришна представа премијерно изведена 25. маја 1929. године у Народном позоришту у Београду. Лик госпође министарке оживеле су наше најбоље глумце, а свака је на свој начин приказала припросту домаћицу која је захваљујући свом мужу постала министарка. Живку Поповић на позоришној сцени играле су: Жанка Стокић, Мира Ступица, Љубинка Бобић, Радмила Савићевић, Оливера Марковић, Мирјана Карановић, Љиљана Стјепановић, Радмила Живковић, Светлана Бојковић, а привилегију да игра госпођу министарку имао је и Горан Јевтић. У телевизијским адаптацијама госпођу министарку су одиграле Марица Поповић, Ружица Сокић, Милена Дравић и Јелисавета Сека Саблић.

Прва филмска адаптација Нушићеве комедије *Госпођа министарка* је истоимени филм из 1958. године а режирао га је Жорж Скригин. Адаптација траје деведест и два минута, а улоге су подељене на следећи начин: Живку Поповић игра Марица Поповић, Чеду Урошевића Северин Бијелић, Дару Милена Дапчевић, Раку С. Маловић, Симу Поповића Љубиша Јовановић, а Анку Дара Челнић. Ујка Васу тумачи

Јован Геџ, тетка Дацу Драгица Новаковић, теча Панту Петар Спајић Суљо, Јову поп Арсиног Зоран Лонгиновић, Соју Ана Краснојевић, тетка Савку Анка Врбанић, а Милета, теча Пантиног сина Павле Минчић. Улога лажног рођака Пере Каленића поверена је Мији Алексићу. Живкиног учитеља отмености, господина Нинковића, тумачи Мирко Милисављевић. Кожарског трговца Ристу Тодоровића одиграо је Стеван Миња. Учитељицу енглеског језика глуми Богосава Никшић, а понизног Перу писара Милорад Миша Волић. У овој адаптацији појављује се Ката, Васина жена коју тумачи Каја Игњатовић.

Као што смо већ истицали, филм има могућност да захваљујући развијеној техници прикаже радњу у више различитих простора, тако да радња овог филма није просторно ограничена: догађаји се дешавају на улици, у кафани, кући, дворишту, испред министарства, код кројача и фотографа. На овај начин проширен је простор оригиналног света приче, а догађаји који се препричавају у комедији у филмској адаптацији су верно приказани. Експанзијом (Doležel 2008: 213) попуњене су празнине како би се створила целовита прича погодна за постављање на филмско платно. Жорж Скригин је филмом *Госпођа министарка* показао „да Нушићево дело само по себи представља целовит унутрашњи садржај филма тако да режији остаје спољња политика и обезбеђивање комуникативности са екрана“ (Волк 1996: 110). Нушићев свет је оживљен и осликан у најведријим бојама приказујући живот у граду и једну домаћицу која је захваљујући свом мужу постала госпођа министарка. Иако се у филму радња шири дописивањем, већ написани драмски дијалози су минимално скраћени и прилагођени филмском дијалогу који увек подстиче радњу. Важно је истаћи да је редитељева идеја била да Нушићево дело прилагоди сензибилитету публике, па је, кад год је имао прилику, своје дело прилагођавао савременом контексту.

Радња овог филма почиње сценама са улице: ужурбани трговци и грађани праве жамор на улици, у кафани у којој се нашао и Сима Поповић гости се шале и играју карте. Наједном се зачула галама и узвици против владе. У демонстрацијама учествује и Симин син Рака, кога је отац послао да одмах оде кући. Кадар се сели у двориште куће Поповић где Живка у разговору са тетком Савком представља лоше материјално стање своје породице. Да би помогла зету, послала га је да са ћерком Даром оде код госпа Нате, али, како смо могли да видимо, госпођа министарка није желела да их прими. Живка је умолила тетку да јој да на зајам двеста динара, а када је Савка пристала Живка јој је обећала да јој то никада неће заборавити. Догађаји се одвијају

као и у Нушићевој комедији. Рака је кући дошао сав прљав и испричао како је заједно са оцем био у демонстрацијама. Лик Симе Поповића у овом филму јавља се чешће него у комедији. Ипак, он остаје у сенци своје супруге која га је, чим је дошао кући, прекорила:

„Живка: А ти уместо у комисије као сви паметни људи, ти у демонстрације против владе.“

Сима јој је објаснио да се сасвим случајно нашао на демонстрацијама, али то Живку није умирило:

„Живка: Боље ти случајно изрази зету класу и погледај око себе.“

Карактеризација лика Симе Поповића је урађена посредно: од трговца сазнајемо да му дугује новац, а од Раке да је понављао разред. Очигледна инфериорност Симе Поповића у односу на његову супругу, немогућност да незадовољној жени удовољи и избори се за реч и положај у свом дому показује да није човек од ауторитета, па је и његово министровање једна обична лакрдија.

Експозициони део ове приче нарочито је интересантан – у њему има пуно напетости чему доприносе музички ефекти. Потрагу за цилиндром претурање по ормарима, фиокама, сандуцима, отварање кутија, шпајза, завиривање под кревет, ужурбано пењање уз и низ степенице, прати и драматична музика. Цилиндар, који се помера и повремено појављује у кадру, прати музичка нумера „На лепом плавом Дунаву.“ Када је Рака уловио цилиндар испод ког су се разбежали мишеви, предали су га момку и замолили да пожури како би га Сими предао на време.

Скригинова Живка је, као и Нушићева, сујеверна жена: очекујући вест о Симином аванзовању, бацала је карте да види хоће ли постати министарка. Када се Чедата вратио кући са новостима и саопштио их Дари и Живки, узбуђена домаћица пала је у наслоњачу. Чедину идеју да му отац одмах изрази зајам код класне лутрије Живка је довела у питање и зету објаснила да је њен положај сада много важнији од положаја њеног супруга:

„Живка: Ако нисам министар, ја сам министарка. А упамти, то је који пут много више.“

Понашање грађана према Сими променило се оног тренутка када је постао министар. Испред куће сви се са њим рукују и поздрављају га. Новопеченог министра дочекали су укућани, а у загрљај му је прво потрчала Живка. Госпођа министарка

наредила је Пери писару да поподне пред кућу дође фијакер. Скригинов филм у себи садржи динамику развијање радње, коју постиже, између осталог, и дописаним сценама. По граду су рођаци пронели вест да је Живка постала министарка.

Заплет у овој причи, као и у Нушићевој комедији, почиње од тренутка када Живка сиђе са линије нормале. Када је постала госпођа министарка, Живка је почела да чини промене у свом дому. Увели су јој телефон, она је на зид ставила своју урамљену фотографију, премерила је полицу и рекла Анки да јој наручи два и по метра књига у различитим бојама. Последња промена у ентеријеру била је помодарска пракса шездесетих година двадесетог века кад су масовно куповани комплети књига да би се њима попуниле полице, што је редитељ искористио да Нушићеву сатиру прилагоди времену у коме он ствара своје дело.

Као што смо већ нагласили, у овом филму простор дешавања радње није ограничен. Радња се сели из куће у кафану где се ујка Васа хвалио да иде код своје сестричине госпође министарке. Камера је тада зумирала уво Пере Каленића и вештим кадрирањем сугерисано је да га је та информација нарочит заинтересовала. Кренуо је за ујка Васом и пратио га све до Живкине куће. Мија Алексић играјући, Перу Каленића „постиче глумачки брио који хитро везује рубове карикатуре и црни јунак сатире, са нечим гогољевски оштрим, муњевитим у покрету, гесту, кораку, погледу, са лицем узлетелог гаврана, са брзим репликама, са 'шмекерским' грађанским рефлексом за брзо померање и још брже отимање“ (Мирковић 1994: 96). Он ће се попут мачке лако дочекати на ноге сваки пут када покушају да доведу у питање његово сродство са госпођом министарком.

Живка је угостила секретара спољних послова господина Нинковића. Његов кицошки изглед, зализани бркови, цвет на реверу, отмено држање, али и начин на који говори, фасцинирали су Живку. Она је узбуђена и усхићена што ће добити савете од тако отменог господина који припросто домаћицу, сада министарку, збуњује француским изразима:

„Живка: А шта ми још препоручујете као отменост?“

Нинковић је објаснио Живки да је поред новог намештаја који је наручила потребно да на зидове окачи што више оригиналних слика, научи да игра бриц и почне да пуши. Последњи захтев отмености, да нађе љубавника, збунио је и помало увредио

Живку. Ипак, када је чула да су отмене биле и претходне министарке и имале љубавника пристала је да и њен љубавник буде Нинковић:

„Живка: Па сад како му Бог дâ. Када је отмено нека је отмено.“

Однос са господином Нинковићем у овој причи приказан је много детаљније. Живка се са њим вози фијакером, одлази фотографу, зубару и кројачици. Заједно одлазе и на „Кермес године“, где новопечена министарка привлачи пажњу окупљених, као и на коњске трке.

Рођаци се почели да се скупљају како би посетили Живку. Веома спретно њима се прикључује Пера Каленић. Економичност овог филма огледа се у томе што су сцене у којима рођаци износе своје жеље редуковане и они током окупљања говоре једни другима какву помоћ очекују од Живке. Функција дописаних сцена била је и да се направи простор и уступак додатим и проширеним сценама. Министарка је изашла у двориште да их сачека а они су се тискали и гурали на капији ко ће јој први прићи. Међу рођацима нарочито се истакао Каленић који је Живки донео цвеће и хвалио њен укус при намештању собе. Када више није могла да слуша рођаке поделила им је визит карте. Камера је тада зумирала садржај карти које је поделила.

Живкин изглед се мења: облачи гламурозне хаљине и раскошне шешире са перјем, носи накит, утеже се у корсет. Ипак, она остаје неука и необразована домаћица. Не познаје значење свих речи. Када јој је фотограф рекао да ће снимати њен портрет она га је запитала: „Како му то оно беше?“

Живка је заједно са господином Нинковићем отишла на забаву „Кермес године“. Привукла је пажњу свих окупљених. Тада јој је Нинковић рекао да је неопходно да му преко мужа изрази класу код његовог министра да би онемогућила да је бране и прекину завидна шапутања. Атмосфера на „Кермесу“ је весела: музика, плес, игра и песма оперске певачице доприносе живахности сцене. Дописани делови сценарија су ту да прикажу догађаје о којима у комедији сазнајемо посредно као што је упознавање Живке са Ристом Тодоровићем на забави. Министарка му се најпре смејала јер је дебео, а када јој је Нинковић објаснио да је Риста почасни конзул Никарагве приметила је одмах да се види да је отмен. На Нинковићево питање да ли жели да га упозна припроста домаћица уског вокабулара је одговорила: „Аха!“

Глумица Марица Поповић одиграла је лик госпође министарке у складу са Нушићевом идејом да Живка не буде лепа и привлачна жена, већ проста и доминантна

у односу на свог мужа. Госпођа министарка је поред ентеријера и свог изгледа желела да промени и односе у својој кући. Тако је у разговору са зетом објаснила да га је „разрешила дужности“ и да он више није њен зет, јер је за своју ћерку пронашла бољу прилику – кожарског трговца Ристу Тодоровића почасног конзула Никарагуе. Риста је чак имао прилику да види Дару док се са Живком возила фијакером. Следи сцена у којој је ујка Васа покушао да објасни Чеди да би му остављање жене донело две класе, али он на то никако није хтео да пристане. Када је у вожњи фијакером Дара рекла мајци да би Чеду оставила само када би знала да је вара, Живка јој је одлучно рекла да је то истина и да ће јој и доказати.

Нове сцене су у функцији употпуњавања Нушићевог комедиографског света као она у којој Рака са учитељицом одлази на хиподром да се упозна са сином енглеског конзула. Живка је добила идеју да Анка заведе њеног зета, доведе у собу и натера да скине капут. Тада би њена ћерка помислила да је муж преварио и сама би га оставила. Обећала је Анки да ће добити повишицу и хиљаду динара на привредне циљеве па је собарица пристала. Док су разговарале, Анка је закопчала госпођи корсет покушавајући да га што више стегне. У међувремену, Дара је отишла оцу да разговара са њим, али он је заузет послом и замолио је да оде. Сима до краја филма остаје у сенци своје супруге, домаћице која је одлучна у намери да постане отмена дама. Живка је спремна пошла на коњске трке заједно са господином Нинковићем. Лик кожарског трговца рађен је гротескно. Поред тога што је дебео, он је и халапљив. Док је разговарао са госпођом министарком сакрио је иза леђа сомун са ћевапима које је пас појео тако да је Риста остао зачуђен када је затекао празан сомун. Рака је истукао сина енглеског конзула и опсовао му оца, па је Живка заједно са Нинковићем морала да се извини.

Нинковић се у овој причи нарочито истакао као Живкин савезник. Без обзира на то што је већ добио класу, Нинковић је помогао Живки да насамари Чеду. Заједно са полицајцем је разговарао о његовом хапшењу. Међутим, Чеда је предухитрио Живку и покварио јој план. Када је Риста дошао на виђење са Даром прво је срео Чеду који се представио као ујка Васа; од Никарагуе је сазнао за Живкин план и одглумио да Чеда долази са пиштољем у намери да убије Ристу па га је сакрио код Анке у собу. Знајући какав карактер има Рака испричао му је да иде код собарице у собу. Чедина функција резонера није се завршила када је Живка била насамарена јер је са полицијом упала у Анкину собу и тамо затекла раскопчаног Никарагву. Он је потом у новинама објавио

алегорични чланак о дешавањима којима је сведочио. Безуспешни су били Живкини покушаји да купи све бројеве листа у коме је исмејана. Када је из Ристиног писма сазнала да је аутор чланка њен зет похитала је да позове Симу. Супруг јој је преко телефона поручио да је његов положај доведен у питање. Одлучна да спречи мужа да због бруке у новинама да оставку решила је да оде пред министарство:

„Живка: Да оде? Нека само проба! Цела Влада нека да оставку, али он да се није усудио! Идем ја на седницу!“

Тако се Живка Поповић срела са Симом испред министарства пошто му је уважена оставка. Разочарана Живка остаје испред Министарства и кроз плач обраћа се Богу:

„Живка: Боже, што ме згоди тако душмански кад сам ти сваког петка палила свећу?“

На крају филма изостаје Живкин пророчки монолог, а њено разочарење и тугу појачавају музички ефекти којима се завршава филм.

Телевизијску драму *Госпођа министарка* из 1978. године режирао је Дејан Мијач. Ова адаптација траје стотину и седам минута, а улоге су подељене на следећи начин: Живку Поповић тумачи Ружица Сокић, ујка Васу Драгутин Добричанин, Чеду Урошевића Милан Лане Гутовић, Дару Радмила Радовановић, Анку Неда Арнерић, Нинковића, секретара у министарству спољњих послова Реља Башић, Раку Милан Курузовић. Улоге чланова Живкине породице поделили су: ујка Васа Драгутин Добричанин, тетка Савка Томанија Ђурковић, Јова поп Арсин Стеван Гардиновачки, Јаков Иван Хајтл, Сава Раде Којчиновић, стрина Даца Љубица Раваси, прија Соја Љиљана Штрљић, Пера Каленић Бора Тодоровић, Панта Миливоје Томић, Риста Тодоровић Живојин Жика Миленковић.

Прва телевизијска адаптација *Госпође министарке* умногоме се разликује од њених претходних позоришних поставки. „Мијач је као велики редитељ желео да експериментише. Тако је желео и *Министарку* да претвори у драму захтевајући од Ружице Сокић „да не сме да игра комично“ већ „озбиљно-драмски“ „без гегова“ (Крчмар 2015: 155) Задатак који је имала главна глумица није било лак. Било је неопходно да проникне у психологију главне јунакиње, потисне из свести Живку као комичну јунакињу и одигра је као трагикомични лик. Глумица Ружица Сокић је лик Живке одиграла у складу са редитељевом идејом и приказала Живку какву до тада нисмо видели. Промена жанра имала је између осталог функцију да Живкин лик учини

блиским гледаоцу. Мијач је овом психолошком драмом хтео да Бранислава Нушића приближи савременом сензибилитету (Крчмар 2015: 155). Дијалози из комедије су верно пренети у сценарио, као и редослед одвијања догађаја.

Радња почиње у дворишту куће Поповића где се деца играју лоптом. Кадар се убрзо сели у кућу где тетка Савка и Живка гледају у шољу. Пошто је представила лошу материјалну ситуацију својој тетци, Живка је замолила да јој да двеста динара на зајам. Тетка је невољно пристала, али је тражила да добије и камату. Живка је са пуно захвалности љубила тетку. Експозициони део ове ТВ драме нарочито је динамичан. Догађаји се смењују јако брзо. Најпре Рака доноси вест о томе да су у току демонстрације, разочарани Чеда и Дара враћају се из неуспешне посете госпа Нати министарки, долази Пера писар који обавештава да је Стефановић отишао у двор, а убрзо се појављује господин који тражи Симин цилиндар. Потрагу за изгубљеним цилиндром прати драматична музика, а када га на послетку нађу предају га уз музику фанфара.

Ишчекивање позитивних резултата прати велико Живкино узбуђење и сузе. Док очекују Чеду да донесе вест о Симином аванзовању, пали кандило, стиска палчеве и оговара претходне министарке. Чеда у овој адаптацији има функцију резонера. У односу на Дару, он се нарочито истиче као доминантан, док она делује као заљубљена жена која прати свог супруга. Донео је вест о Симином постављању за министра. Живкин еуфорични смех и узвик: „Ја сам госпођа министарка!“ отпочињу њено министровање, а кадар крупно зумира њен осмех.

Радња се наставља у тренутку када је Живка већ сишла са линије нормале. Министарка је ушла у кућу где мајстори увелико реновирају собу. Мајстори су присутни током читаве приче, а ентеријер је неуредан због њиховог посла. Промена у изгледу простора у коме живи је добар показатељ хаоса у њеној глави. Четке, канте, мердевине, мајстори који су непрестано ту, све то осликава њено растројство и немогућност да се снађе у новонасталој ситуацији – министровању.

Живка улази у собу док се у позадини чује музика. Она сва срећна маше и поздравља мајсторе. На себи госпођа министарка има гламурозни шешир, хаљину и бунду. Руке су јој пуне кутија из бутика. Фотограф јој је донео урађену фотографију коју је желела да уради. Чеда је показао Дари шест стотина визит карти које је Живка наручила, а Дара је њега замолила да разговара са Живком, јер је Сима рекао да не

жели да му изради класу будући да жели да остане поштен човек, што ће се после испоставити апсурдним, јер је, као и у комедији, израдио унапређење Нинковићу. Живка је поред свог изгледа променила и Ракин изглед и покушала да невоспитано и распуштено дете образује. Нашла му је професорку енглеског, коју је он опсовао. Живка се зету и ћерки похвалила златним зубом, а разговору између Чеди и Живке о новом зету Ристи Тодоровићу, почасном конзулу Никарагуе, присуствовала је Дара. Пошто је Чедо отишао, рекла је мајци да га никада не би оставила осим када би сазнала да је вара. Живка је брзо реаговала. Пера писар је дошао да види треба ли јој нешто, а она га је замолила да јој каже да ли њен зет има љубавницу. Пошто није знао да јој каже, а и изнео сумњу да је то могуће јер је чиновник са малом платом, дао јој је идеју да се такви спомогну ако у кући имају служавку. Живка је одмах отишла код Анке и изнела јој план на који је служавка пристала.

Прича се наставља сликама града и људи на улицама чиме се сугерише да почиње нови дан. Однос између Живке и породице мало је измењен у односу на радњу у комедији. Ујка Васа је близак са Живком, па је својој сестричини донео јутарњу кафу и похвалио јој се како га сви много више поштују од како је она „одскочила“.

„Живка: Па јесте, мож' да буде пријатно.“

Живка се кикоће док скида маску са лица. Васа је Живки објаснио да би било добро да збрине своју фамилију, јер је нико не може олајавати као породица. Она је, пошто је провериле своје обавезе у роковнику, пристала да сви дођу одједном да их саслуша.

Да би научила „правила отменог друштва“ Живка је позвала господина Нинковића. Његова појава одаје утисак пријатне и шармантне особе која жели да помогне. Живка је узбуђена и знатижељна у разговору са њим:

„Шта Ви мени још препоручујете као отменост?“

„Јој, ма само Ви мени реците шта је отмено, шта треба да радим. Ма све ћу ја то да учиним. Све! Све!“

Идеја редитеља је била да Живка буде мање смешна, а више глупа (Крчмар 2015: 156). Њен разговор са Нинковићем то нарочито показује. Када јој је објаснио правила отмености и упитао је да ли има љубавника уплашена министарка затворила је врата од себе да мајстори не би чули њен разговор. Идеја да остане поштена жена, али уједно и отмена дама, постигнута је компромисом тако да само за свет треба да буде

непоштена. Приморана да има љубавника, веома наивно и готово на граници смешног запитала је Нинковића да ли би он хтео да буде и њен љубавник:

„Живка: Је л' хоћете Ви мој љубавник да будете?“

Када је пристала да Нинковић буде њен љубавник, он јој је пољубио руку а она се од стида покривала перјем преко лица. Обећао јој је љубавно писмо, које је убрзо стигло на њену адресу.

Ујка Васа је покушао да убеди Чеду да остави жену, али у томе није успео. Живка је претходно послала Раку да се игра са децом енглеског конзула, а са игралишта га је довео полицајац јер је невоспитани Рака опсовао сина енглеског конзула. Живка је одмах назвала Нинковића и замолила га да конзулу објасни му објасни неспоразум.

Чеда је дошао да разговара са Живком званично и замолио Анку да га најави, а да ће он после формалног разговора са госпођом министарком доћи у њену собу. Живка је због тога пристала да га прими и поразговара. Живка је без обзира на уложени труд да буде отмена, остала некултивисана домаћица: док је разговарала са зетом јела је хаљапљиво и причала пуних уста. Када јој је Чеда објаснио да је дошао да је у Нинковићево име проси она га је истерала напоље заједно са мајсторима и заплакала је очајна што је Чеда сазнао њену тајну.

У наредној сцени у посету Живки дошли су рођаци. Кућа се реновира, па није имала где да их прими да седну, већ су они сами узели столице које су биле постављене као у кафани после фајронта. Несређени ентеријер поново показује њено психолошко стање. Посета почиње да личи да сцену из скупштине, а ујка Васа на председавајућег који звоном покушава да утише острашћене рођаке. Живка се све време осмехује тако да јој се види златни зуб. Међу рођацима посебно се истакао Пера Каленић. Љуби тетку и каже: „Пре бих погинуо, него се одрекао своје породице.“. Даје јој комплименте. Пошто су сви испричали своје жеље она им је поделила визит карте, а када су отишли показала је ујка Васи да баци нотес у који је уписивао жеље њене користољубиве фамилије.

Чеда као резонер има важну улогу да заблуделу Живку врати у стање нормале. Он је преварио кожарског трговца који је дошао на виђење и лажно се представио као ујка Васа. Пошто је у собаричиној соби завршио Никарагва уместо Чеди и у собу упали полицајци, Живка је бесна запитала Ристу шта ће он у соби. Објаснио јој је да га је ту

упутио ујка Васа. Када је Живка схватила да је Чеда преварио наредила је да га протерају у Ивањицу. На екрану се појављују слике са улица и радња се наставља сутрадан – када је у новинама изашао алегоричан чланак о дешавањима у кући Поповића.

Живка седи на степеницама са чалмом на глави, а око ње се налази хрпа новина. Покушала је да спречи бруку тако што је наредила да купе што више бројева. Из Никарагвиног писма је сазнала да је писац чланка ујка Васа па га је појурила, али је по завршетку читања писма схватила да је све то написао Чеда. Живка је телефонирала Сими и сазнала да је његов положај доведен у питање. Да би спречила супруга да да оставку појурила је на седницу. Видела је Симу како се кући враћа погнуте главе и заплакала. Њен пад није последица „комичне кривице“, као што је то случај са Нушићевом Живком, већ њене глупости и неприродних промена које је покушала да спроведе. Радња филма се завршава и изостаје монолог који изговара Живка а који најављује њен повратак чим се заборави брука која се десила. Њено министровање завршава се горким сузама и неутешним плачем, јер је Живкин лик у овој адаптацији одигран психолошки дубље, а комично је стављено у други план.

Телевизијски филм *Госпођа министарка* из 1989. године у режији Здравка Шотре представља једну од успелијих Нушићевих адаптација истоимене комедије. Филм траје 127 минута, а улоге су подељене на следећи начин: Живку Поповић тумачи Милена Дравић, Чеду Урошевића Светислав Гонцић, Дару Наташа Чуљковић, ујка Васу Предраг Лаковић, Нинковића Војислав Брајовић, тетка Дацу Мира Бањац, Симу Поповића Душан Булајић, теча Панту Милутин Бутковић, Перу писара Драгомир Чумић, краља Александра Зоран Цвијановић, учитељицу Јелена Чворовић, Раку Никола Ђуричко, теча Пантиног сина Дубравко Јовановић, тетка Савку Оливера Марковић, теча Јакова Драгољуб Гула Милосављевић, Соју Владислава Милосављевић, Ристу Тодоровића Ташко Начић, Перу Каленића Драган Николић, службеника у министарству Бата Паскаљевић, госпођа Нату Јелица Сретеновић, Јову поп Арсиног Јосиф Татић, теча Саву Власта Велисављевић.

Радња овог телевизијског филма прати радњу и редослед смењивања догађаја у комедији, али је ипак допуњена извесним сценама које су се одиграле ван дома Поповића како би прича добила на целовитости. Филм почиње уз музичку подлогу кадром са улице: Живка излази из дућана, поред ње пролази најпре фијакер у коме се

вози госпа Ната, а онда и госпа Драгин фијакер. Министарке не желе да погледају Живку већ скалањају поглед у страну, док их она гледа са дивљењем. Уводне сцене прати музика, која покрива успешно ове неме призоре. На путу до куће срела је ујка Васу који није хтео да јој се јави. Дописани делови не руше структуру Нушићевог комедиографског заплета, већ појачавају мотивацију за развој заплета. Радња се наставља сценом у кући где Живка прекраја Раки панталоне и објашњава тетка Савки да јој је неопходан зајам од двеста динара. Пожалила се тетке како Сима не гледа своју кућу него се „забио у партију“, али да ће га она натерати да се „увуче у какву комисију“ да дође до пара. Рака је дошао кући сав прљав јер се тукао и учествовао у демонстрацијама против владе. Експозициони део ове приче има функцију да прикаже Живку пре искакања са линије нормале. Такође, сазнали смо важне информације о другим јунацима: Сима (будући министар) понављао је четврти разред, Живкин зет неуспешно покушава да добије класу, а Рака је лош ученик који ће понављати разред. Простор дешавања овог филма јесу кућа, двориште и улица. Из безуспешне посете госпођи Петровић, министарки, вратили су се Чеда и Дара. Расправу о Чедином унапређењу са Живком прекинуо је Пера писар који је донео вести да је кабинет дао оставку. Убрзо је дошао и момак из министарства који је затражио господинов цилиндар, кога су укућани ужурбано тражили:

„Живка: Тражите га брзо! Брзо! Брзо! Одмах!“

Док су Дара и Живка ишчекивале позитивну вест, Живка се крстила, бацала карте и узбуђена викала са прозора вређајући госпа Драгу и Нату које су фијакером пролазиле. Нестрпљива хтела је и лично да оде у двор, али је закључила да то не би имало смисла јер ако је постала министарка не би требало да иде пешке. Пуно духовитости има у Живким реакцијама. Њена жеља да се претвори у муву и оде у двор у филму су приказане захваљујући филмској техници. Док Живка наслућује како изгледа разговор Симе и краља, на екрану видимо и чујемо њихов дијалог и Симино муцање због ког се Живка узнемирила:

„Краљ: Господине Поповићу именујем Вас за министра, а госпођу Живку за министарку.“

Када је Чеда дошао, ухватила га је за ревере и почела да га дрма да би што пре дознала новости. Када је чула да је постала министарка завртело јој се у глави и пала је на под. Придигла се сва радосна и узбуђена и почела је да се смеје што ће је од сад сви ословљавати са „госпођо министарка“.

Своје министровање отпочела је вожњом фијакером. Док је пролазила подигнуте главе, насмејана и дотерана, срела је ујка Васу који је ишао за њеним кочијама, али је сада она та која је окренула главу. Госпођа Ната, бивша министарка, се брзо склонила да је Живка не би видела. Ова додата сцена имала је неколико функција: прва је да покаже како су други јунаци променили понашање према њој, друга да покаже Живкин понос и најзад буде прва тачка у низу промена које ће уследити.

Живка је по силаску са линије нормале извршила више промена: фотографисала се у новој хаљини, ставила златни зуб, израдила шест стотина визит карти, носи шешир са перјем, бисере и рукавице изнад лактова. Међутим, Живка остаје проста жена: дере се док разговара преко телефона, не хода грациозно, псује и грди. Одлучила је да промени и односе у својој кући. Тако је решила да зета, чиновника Чеду, замени почасним конзулом Никарагуе, Ристом Тодоровићем. Она је толико сигурна у своју одлуку и сматра је природном. Пошто је саопштила Чеди да је „разрешен дужности“, окренула се да телефонира, остављајући Чеду у неверици. Њене идеје и планови се брзо нижу и подсећају на грудву снега, која ће се у једном тренутку скотрљати и распасти.

Ујка Васа је у овој адаптацији приказан живописно. Дошао је да посети своју сестричину од које је на почетку приче окретао главу. Живка му није дала да седне на гарнитуру, већ га је послала да седне у кухињу док је она остала у фотељи да чита новине. Ујка Васа је током разговора повремено крао јаја са стола што је нарочито комично, али и у функцији детаљније карактеризације: Васа је лопов.

Живка је потом примила господина Нинковића, секретара министарства спољних послова који познаје правила отменог друштва. Нинковић је обучен кицошки: носи панталоне, сако на пруге са цветом на реверу, лептир машну, а на ногама чизме. Његови бркови зализани су прецизно. Пољубио је руку домаћици коју је збуњивао француским фразема.

„Нинковић: Отменост је моја природа.“

Када јој је саопштио захтеве отмености, њој је било непријатно што јој је он тако близу.

„Живка: Како да играм бриц и останем поштена?“

„Живка: Не улази мени у главу то шта Ви говорите и ето ти!“

Престрављена и преплашена оним што је очекује, прихватила је да Нинковић буде њен љубавник. Глумица Милена Дравић одиграла је улогу Живке министарке нарочито обраћајући пажњу на Живкино држање, гестикулацију и говор, трудећи се да јунакиња делује смешно, неспретно и нимало отмено док покушава да буде дама. Министарка седи тако да су јој колена приљубљена и ноге искривљене.

Када је добила љубавно писмо од Нинковића, Живка је запалила цигарету и почела да чита смејући се задовољна садржином писма. Наједном, госпођа министарка се закашљала и почела да се гуши, па су јој Дара, Анка и Чеда притекли у помоћ. Док су њих две помагале Живки да дође до даха, Чеда је прочитао писмо. После овога, Чеда је званично дошао госпођи министарки на пријем и са сазнањем да јој Нинковић пише љубавна писма, у његово име запресио њену руку. Она га је бесно истерала гађајући га јастуцима и стварима које су јој биле под руком:

Живка: „Куш, псето лајаво.“ „Напоље!“

Живкин сусрет са породицом, групом користољубаца међу којима се посебно истиче Пера Каленић, приказан је са пуно хумора: свадљиве рођаке Даца и Соја упадају једна другој у реч, подсмевају се, препиру се; теча Панта жели да његов син буде државни питомац; теча Јаков жели да посече једну државну шуму; Јова после робије жели да добије државну службу истичући да познаје законе боље од касационог судије; Сава жели да добије државну пензију, иако није био никада у државној служби. Функција рођака у овој адаптацији, као и у Нушићевој комедији, јесте да Живки пруже осећај важности и моћи.

Као и у комедији и у овом телевизијском филму, Живкин зет, Чеда успео је да насамари кожарског трговца Ристу Тодоровића. Ристин физички изглед и наивност имају комичну функцију. Дошао је на виђење са Даром обучен у светло одело, рукавице. Чеда се лажно представио и рекао да је он Живкин ујак, Васа. Пошто је Ристу навео да се од Чеди који долази са револвером у намери да га убије скрије у Анкину собу, поверио је Раки да иде код собарице у собу, што је Рака одмах испречао Живки. Писар, два жандара и два грађанина упали су заједно са Живком и Даром у собаричину собу и тамо затекли раскомоћеног Ристу.

Прича се наставља сутрадан када је Чеда већ објавио у новинама алегорични чланак. Никарагва је дошао код Живке да јој каже ко је аутор спорног чланка за разлику од комедије где је информација пренета писмом. Комична сцена у којој Живка,

чувши од Никарагве да је аутор чланка ујка Васа, не сачекавши да кожарски трговац заврши реченицу, насрнула је на ујака желећи да га казни за издају, док за то време Риста мирно стоји и посматра сцену. Комично се јавља када ујка Васа призна да је неписмен и да он зато никако не може бити писац објављеног чланка:

„Ујка Васа: Па мене отпустили због неписмености и још да пишем чланак и то са алузијом.“

Живка је сазнала да је чланак написао Чеда и похитала је да телефонира Сими. Живки је супруг преко телефона поручио да је због чланка сазвана седница и да је његов положај доведен у питање. Она би можда одмах отишла да прекине седницу, али је омела госпа Ната која је дошла да провери шта се дешава у Живкином дому. Када је Ната отишла, Живка је одлучила да оде на седницу, али је Сима већ стигао кући из министарства. Пошто су му уважили оставку, Живка је бесно мужу рекла да и није био за министра, а он њој да и није заслужио да министрује када има такву жену.

Живка је разочарана отерала све, а када је остала сама изговорила је чувени пророчки монолог. Враћање у стање нормале само је привидно, јер Живка доживљава тачку замрзавања. Први пут када јој се укаже прилика, Живка ће поново искочити са линије нормале. Пошто је отерала и гледаоце, заплакала је, али Живкине сузе не одају утисак превеликог бола и прича, напослетку, ипак има срећан крај.

Телевизијску серију *Другарица министарка* од седам епизода, која је први пут емитована 1989. године, режирао је Станко Црнобрња, а сценарио написао Милан Шћеровић. Улоге познатих Нушићевих јунака подељене су на следећи начин: Живку глуми Јелисавета Сека Саблић, Симу Петар Краљ, Дару Ана Команин, Раку Дејан Матић, Чеду Игор Первић, тетка Савку Радмила Савићевић, а ујка Васу Миливоје Мића Томић. Нови јунаци који се појављују јесу: Милка министарка, коју глуми Неда Арнерић, Живкина колегиница Азра чији лик тумачи Нада Блам, колега Рајковић ког глуми Предраг Ејдус. Живкине колеге из конгресног туризма Зденку и Ковача глуме Мира Фурлан и Владан Савић. Ташко Начић глуми директора агенције „Глобус“ Рајића који има надимак Тутанкамон. Ту се појављују и ликови из месне заједнице: председника месне заједнице тумачи Никола Симић, Виту Павловића глуми Никола Милић, а досадног грађанина из броја 21а Божидар Стошић. У серији се јавља и лик студента медицине ког глуми Срђан Милетић. Важну улогу има и лик Љубе Јокића ког тумачи Велимир Бата Живојиновић. Улога Анђела чувара тумачи Драгомир Чумић.

Транспозиција (Doležel 2008: 213) радњу Нушићеве комедије ставља у нове савремене временске и просторне околности. Радња ТВ серије *Другарица министарка* која представља парафразу *Госпође министарке* стављена је у период социјализма, у контекст самоуправљања. Еманципација жене утицала је на ликове у серији, а нарочито на Живку. Она је запослена жена и ради у туристичкој агенцији „Глобус“, а њена ћерка Дара се школује. Серија је подељена на седам епизода и представља проширену експозицију Нушићевог комада у новим временским и просторним оквирима. Наиме, ми пратимо живот Живке Поповић до тренутка када постаје министарка. Статусни симболи за којим жуди Живка променили су се од Нушићевог доба (мерцедес је заменио фијакер, златни зуб није у моди, али су крокодилске ципеле и ташна симбол престижа, министарка иде на службена путовања са супругом у Африку и носи скупоцене бунде, не игра бриџ али игра тенис и иде редовно на аеробик). Ипак Живкина жудња за угледом остала је непромењена. Сценариста је, следећи Нушићеву идеју, дописао велики број сцена у којима је приказао Живку у новом временском контексту. Нова конструкција саграђена је тако да приказани догађаји буде напетост из епизоде у епизоду у ишчекивању остварења Живкине жеље коју она исказује још у првој епизоди.

Прва епизода („Шта је рекао Сенека?“) почиње сценом уласка публике у Београдско позориште. На плакату стоји објава за представу „Госпођа министарка“, а лица су подељена глумцима који тумаче ликове у серији. Необуздани смех који изазива сцена у којој Живка заједно са Даром ишчекује вести о Симином напредовању у служби ори се салом, а не одупире му се ни Живка која са Симом гледа представу. Наједном Живкино расположење се променило:

„Живка: Неке жене се срећно удају, а не као ја.“

Незадовољна Живка наставила је да пребацује супругу и код куће. Сима није могао да схвати зашто је представа утицала на Живкино расположење. Она сматра да је боље један дан живети као краљ, него стотину година бити нико и ништа. Симин напредак у каријери значио би и Живкин већи углед у друштву:

„Сима: Ја не разумем шта те је у овој представи тако потресло.

Живка: Ти си ме потресао, Симо. Представа ме само подсетила колико ме сваки дан потресаш.

Сима: А не замераш ми ваљда? Није ти ваљда жао што ја нисам министар?

Живка: Није мени, Симо, жао тебе. Мени је жао мене.“

Уводни део ове телевизијске серије приказује Живкине жеље и амбиције, које није остварила јер њен муж није напредовао у каријери. Живка има кошмаре, а своје незадовољство положајем пројектује на Симу за ког је веровала да ће достићи висине Хималаја.

„Живка: Јао, Симо, мислила сам на Хималаје ћеш да се попнеш.“

Из њиховог разговора закључили смо да је Живки јако важнији положај у друштву од новца. Прича ове серије изразито је обојена контекстом у који је смештена. Рака обавештава родитеље да девизе скачу, а он жали због тога што нису купили марке на време да сада може да шверцује и заради на разлици. Рака је лош ђак и игра кошарку. Дара снима спотове и мења факултете. Живка мисли да ће њена деца тако брже стићи до Хималаја, који су синоним за углед и висок положај у друштву.

Живка ради у радничком туризму и дели канцеларију са колегиницом Азром и колегом Рајковићем. Сукоби Живке и Азре са Рајковићем грађени су са пуно духовитости: Рајковић је улизица, брани шефа када га колегинице називају Тута, не дозвољава им да пуше, а њих две пребацују свој посао њему.

Иако ова адаптација не приказује Живкино министорвање, она добија прилику да промени радно место и напредује у каријери. Надала се да ће јој сиректор Рајић понудити Милкино место у конгресном туризму које је упражњено од како је Милкин муж постао министар, а она другарица министарка. Међутим, он је позвао да јој понудио да ради у сектору за сеоски туризам који намеравају да отворе. Живка се отворено противила таквом предлогу:

„Живка: Друже Рајићу, мој отац је побегао са села и догурао до Крагујевца, а после је полако и до Београда, а деца ће ми још и даље ако Бог и срећа дају. Молим Вас не помињите ми село.“

Живкине промене у понашању мотивишу сусрети са Милком министарком. Она редовно путује са супругом у Африку, али повремено сврати у агенцију. Милка министарка је један од главних окидача за Живкино лоше расположење. Када је посетила колеге у агенцији објаснила је да она свуда мора да путује са својим Милетом јер он без ње не уме да изабере ни машну. Новопечена другарица министарка носи бунду од зебре, а на глави мараму у облику турбана. Хвали се колегама показујући крокодилску ташну и ципеле. Статусни симболи су се, стављени у нови контекст, променили. Међутим, Милка је малограђанка, која се удала за човека на високом положају.

Радња ове телевизијске серије обрађује сцене из Нушићеве комедије које приказују Живку пре искакања са линије нормале. Таква је сцена у којој она зајми од тетке Савке новац. Тетка је пристала да јој позајми новац, али под условом да она најпре израчуна колико је то у маркама, јер је инфлација висока. Ова измена у односу на Нушићев текст последица је новог контекста у који је смештена радња.

Друга епизода („Билатерални односи“) почиње сценом у месној заједници. Радња ове телевизијске серије није просторно ограничена захваљујући монтажи, што је допринело и контекстуалном укпалању Нушићевог текста у нови контекст. Живка је донела стару гардеробу за погорелце, али је акција прикупљања помоћи завршена. Незаинтересовани председник општине и пензионисани професор у пензији играју шах. У месној заједници са слушалицама на ушима учи студент стоматологије, који намерава побегне у Канаду чим заврши школовање. Живку је нарочито узрујало када је чула да ће Милка одржати предавање у месној заједници.

Наредна сцена дешава се у Живкиној кући. Живка зове огласе за куповину луксузне виле да би се забавила. Сима је запитао зашто то ради када и сама зна да то не могу да приуште, а она је одговорила да жели макар преко слушалице да осети гламур:

„Живка: Хоћу и ја да се мало осетим да сам тамо, а не овде.

Сима: А где тамо?

Живка: Тамо где се има, где се може. Хоћу мало преко телефона да осетим ту чаролију.“

Спремила је супругу његово омиљено јело, трипице са пармезаном, поставила му је сто и сипала јело. Лик Раке грађен је у складу са већ познатим Нушићевим ликом из комедије *Др Милорадом Цвијовићем*, који једино тежи да наследи свог оца. Рака је оцу објаснио да њега школа не занима и да једино чему се нада јесте да ће његов клуб ући у другу лигу:

„Рака: Ђале, ја мислим само како да уђем у другу лигу и тачка. (...) Ако уђем у другу лигу могу да се продам у Грчкој или Турској за сто хиљада марака.“

У овој епизоди сценариста је у намери да објасни контекст дешавања радње био и сатиричан. Кошаркашки клуб у коме игра Рака морао је да нађе спонзора. Тренер им је објаснио да је проблем што су њихови родитељи без утицаја. Људи без утицаја су: архитекте, лекари, инжењери, академици:

„Тренер: Све гô шуфт.“

Сцене које се дешавају у туристичкој агенцији нарочито су комичне. Пошто се покварио тоалет колегама из конгресног туризма, Живка је њихов закључала да колеге не би могле да га користе. Изнервирана што јој је Милка отела термин код фризера, наредила је Рајковићу да напише делегатско питање колико коштају министарске жене у иностранству и да ли се фризирају о државном трошку. Пошто се он противио томе, уценила га је да ће позвати његову жену и испричаће да се удвара колегиници Азри.

Као трансфикционали лик у овој адаптацији се јавља Драгиша Гига Моравац, јунак из серије „Бољи живот“, која је била популарна осамдесетих година двадесетог века. Увођење јунака већ познатог публици доприноси бољем и природнијем ураћању гледаоца у причу. Сима се срео са њим испред цвећаре где је Гига купио букет за супругу Емилију. Сима је купио букет да изненади Живку за годишњицу брака. Међутим, када је дошао кући, Живка је управо завршила са гледањем ТВ програма где су приказали Милку са супругом док се пењала у авион. Због тога ни цвеће није могло да је орасположи.

Трећа епизода („Јалта, Јалта“) додатно контекстуално боји радњу ове серије. У Живкиној фирми деле се друштвени станови, криминалац Џомба постаје сувласник кошаркашког клуба, у месној заједници се држе скупови који не дају никаква решења. Појављује се нови лик: становник зграде 21а. Његов лик грађен је кроз понављања: свако његово појављивање праћено је истим реченицама: он жели да се реши проблем мокрења у њиховој згради који је на дневном реду од 52. седнице, а седница којој присуствује је 88. по реду. Живка је дошла у месну заједницу да се са ујка Васом и тетком Савком договори да нађу информације о Чеди и његовим родитељима, за кога Дара намерава да се уда. У овој епизоди Сима се срео са Љубом Јокићем, шефом кабинета савезне владе, који ће имати кључну улогу у Симином напредовању.

У четвртој епизоди („Слон против елефанта“) Љуба је тражио да се хитно нађе са Симом. Радња почиње у трпезарији где Сима конципира свој интервју за лист „Комунист“. Живка не подржава свог супруга, већ се са њим шали предложивши му да уместо његове слике уз интервју ставе слику Мики Мауса. Сима је свој став да би у штрајку Маркс био у првим редовима присилно променио. Љуба Јокић је на тајном састанку исцепао Симин интервју и дао му нови уценивши га реизбором који га очекује.

Радња се сели у туристичку агенцију где Азра препричава Живки како се јавила на оглас за куповину бунде. Анегдоте из канцеларије доприносе да прича добије на занимљивости и духовитости. Рајковићу и даље пребацују свој посао. Комична је сцена у којој Живка са колегама из радничког и конгресног туризма заједно са директором расправља о томе да ли би требало да слона назову елефант. Живка је закључила да Милки не би одговарало да се слон зове елефант јер онда не би имала никаквог посла:

„Живка: Њој слон одговара сто посто. Путује по свету и објашњава разлику између слона и елефанта.“

Увече се Живкина породица окупила да би на телевизији погледали Симин интервју у коме је драстично променио своје ставове. Потом је дошао Љуба да му каже да не брине о реизбору, јер је прочитао интервју који му је дао. Живка је била јако љута и изгрдила је Симу јер је мислила да ће интервју имати удела у његовом аванзовању:

„Живка: Јао, црни Симо будало моја, ти си се прешалтао али у рикверц. У рикверц! Никад нећеш бити елефант. Слоно остаје слон!“

Пета епизода („Кинг Конг Јуниор“) почиње вешћу са телевизије да је мајмун Сами побегао из зоолошког врта. Незадовољна положајем свог супруга у друштву, Живка је Самијев поступак искористила да придикује свом „неспособном“ мужу:

„Живка: Могао би ти од тог мајмуна понешто да научиш.

Сима: Ја од мајмуна?

Живка: Да, да ти, Симо. Видиш он, иако је мајмун неће да се преда. Није важно што ће да га ухвате. Борац је. Показао је да је борац. Има карактер.“

У овој епизоди назире се бочни љубавни заплет између Живкине колегинице Азре и Љубе који ће помоћи да раднички, а не конгресни, туризам отвори фри шоп. Другарица Милка министарка је у месној заједници одржала предавање о Африци, земљи несврстаних, коју је посетила. Епизода се завршава комично, тако што је Сами прекинуо предавање узевши другарицу министарку у наручје.

У епизоди број шест („Анђео чувар“) појављује се Живкин анђео чувар обучен као авијатичар који јој саветује да живот почне да гледа из угла руже, а не трња. Иако јој је учинио ситне плезире које као анђео није смео: да Милки на авиону на кратко откажу мотори и да јој хауба прегреје главу током хобловања, Живки је то било недовољно. Дара и Чеда су одлучили у последњем тренутку да се ипак неће венчати, али су се уселили у стан код Живке и Симе. Живка је незадовољна како се њен живот

развија и кивна је на све око себе. Свом анђелу чувару каже да јој пошаље свог брата, ђавола, а да њега више не жели да види.

Последња епизода („Савезни ђубретар“) експлицитно приказује механизам стицања положаја. Љуба и секретар, чије лице не видимо током њиховог разговора, дискутују о новим људима који су им потребни. Секретар му је дао модел који треба да помогне при састављању списка: у питању је фигурица три мајмуна – један има затворене очи, други уши, трећи уста. Рецепт је гласио овако:

„Секретар: Не рећи кад не треба; оћутати кад је потребно; што важи за језик важи за уши и очи.“

Сима је постао министар и када је дошао кући из цера је извадио фигурицу коју је секретар дао Љуби. Живка се у последњој сцени вози службеним мерцедесом, а на седишту поред возача седи ђаво. Признала је да сада све гледа из угла руже и коначно је задовољна својим животом. Ипак, присуство ђавола нас подсећа да се њено министровање неће славно завршити.

6.6 Мистер Долар

Нушићева комедија *Мистер Долар* први пут је адаптирана као позоришна представа 12. септембра 1932. године у Народном позоришту у Скопљу, а премијеру у Народном позоришту у Београду комад је имао 16. септембра исте године.

Позоришна адаптација комедије *Мистер Долар* у режији Мирослава Беловића приказана је 1974. године у Југословенском драмском позоришту. Улоге су подељене познатим југословенским глумцима: Жана глуми Слободан Ђурић, Матковића Петар Славенски, Господина председника клуба Власта Велисављевић, Редактора листа „Омега“ Зоран Милосављевић, Госпођу саветниковицу са репутацијом Олга Спиридоновић, Господина саветника без репутације Драгољуб Милосављевић Гула, професора Иво Јакшић, Господина из угледне породице Војислав Брајовић, Господина који очекује наследство Млађа Веселиновић, Господина без скрупула Мирко Булатовић, Господина са добрим везама Морис Леви, Послератног господина Марко Тодоровић, Госпођу о којој се много шапуће Дубравка Перић, Госпођу која је летела на 3200 метара висине Бранка Петрић, Елу Светлана Бојковић, Нину Зорица Шумадинац, Пословну жену Бранка Веселиновић, Маришку Радмила Миленковић, Новинара Александар Берчек, момка који служи код Матковића Бранко Цвејић.

Сценарио прати радњу Нушићевог комада, а захваљујући честим плесним тачкама радња комедије развијена је у разиграну сценску причу у којој учествују заблудели Нушићеви јунаци. „Беловићева операција 'Мистер Долар' улази у ред оних непредвиђених позоришних догађаја који старом делу не дају нову славу, него бујици сатричних жаока враћа право да буде савремена, да буде живототворна, да се поново стваралачки исказује и доказује“ (Мирковић 1994: 133). Нушићев текст и карактери које је изградио су то дозвољавали, па је редитељ имао много материјала да комедију прилагоди периоду када је он режира. Редитељеве интенције пратиле су Нушићеве. Дијалози су готово верно пренети, тако да је сценарио састављен са минималним интервенцијама на тексту.

Радња почиње плесним спектаклом: јунаци обучени у елегантне и раскошне костиме излазе у плесним паровима на подијум и плешу танго. Сцена је постављена тако да су на зидовима слике аутомобила, а са леве и десне стране се налази се по један шанк. Чланови елитног ауто клуба плешу, а Матковић стоји са стране и најављује јунаке:

„Матковић: Елитни чланови и чланице ауто клуба. Потребне квалификације; троспратница и кадилак.“

Они се постројени представљају, а Матковић додаје своја сазнања о њиховој сумњивој прошлости. Ипак, они су постали, како Матковић примећује, угледни грађани захваљујући новцу који су стекли:

„Матковић: Али све је то било некада. Сада су сви они угледни грађани, свуда радо примљени. Само гледајте.“

Матковићева улога на почетку приче је нараторска, али ће он убрзо постати и креатор друштвеног филма. Глумац Петар Славенски гради лик Матковића тако да у први план истиче његову смиреност и сталоженост из које наслућујемо његов супериорни однос према члановима клуба. Јунаци настављају да плешу што даје нарочиту живост овој представи. Беловић је направио „представу у којој можемо да уживамо као у спектаклу, не мислећи на Нушићев текст“ (Мирковић 1994: 134). Све време чује се музика за плес, а јунаци који разговарају док играју, повремено одлазе и враћају се на сцену. Уводни део представе приказује богате чланове клуба који се забављају и воде празне разговоре о тоалетима, кокетирају и веселе се. Те вечери професор Универзитета који слави јубилеј указао је част члановима клуба који су у просторијама ауто клуба организовали мали раут. Председник клуба је замолио

редактора листа „Омега“ да напише чланак о томе. Келнер Жан служи госте пићем док они уживају у музици. Смене јунака на сцени су динамичне и радња представе се развија у правцу комедиографског заплета. Матковић је редактору испричао да је постао наследник, али да због тога није срећан. Док причају о госпођици Нини која га је морала одбити јер није добио веће наследство, она плеше са Господином који очекује наследство. Матковићева резонерска улога прожима радњу представе. Нарочито су важна његова запажања о друштву, које је безлично и које не познаје права осећања:

„Матковић: (...) Друштво, ево погледајте. Све безлично, све намештено, све лажно. Пријатељство, гола реч, непоуздано као мартовски дан. Љубав...“

Матковићева резонерска функција има и сатрични призивок. Из његове разочараности настаће идеја да се исмеје заблудело друштво које се клања новцу. Келнер Жан, који вредно ради у клубу, замолио је редактора да му преведе писмо које је добио из Америке. Писмо је једно од омиљених нушићевских техника ситуационе комике за развој заплета. Беловић је, пратећи Нушићеву троделну структуру комедиографског заплета, искористио писмо да мотивише заплет. Музика најављује долазак професора кога сви поздрављају аплаузом. Председник је поздравио професора и одржао кратки говор, а професор се захвалио на пажњи коју су му указали и почео да говори о етици. У току његовог излагања почела је музика а незаинтересовани чланови ауто клуба су се померили од професора и наставили да се забављају. Јунаци излазе на сцену у групи и весело плешу. Жан је тада случајно полио шампањцем госпођицу Нину која је хистерично почела да плаче и назвала га је магарцем. Смене на сцени су урађене јако интересантно тако да нема монотоних улазака и излазака. Јунаци одлазе са сцене њишући се у ритму музике за игру. Редитељ је на тај начин успео да онемогући скретање пажње публике са позоришне сцене и приказујући плесни спектакл успео да одржи њихову будност током радње представе у којој има пуно сувопарних дијалога које воде чланови клуба.

Редактор је испричао Матковићу да је Жан добио наследство од рођака из Америке које износи свега стотину долара. Жан је због поливања госпођице Нине изгубио посао, а Матковић је све то посматрао смешкајући се. Потом је поверио свој план редактору и испричао му како има намеру да заблуделом друштву, члановима ауто клуба, објави да је Жан наследио три милиона долара. Када је келнер Жан сазнао да је баснословни милионер, сав срећан није знао како да се понаша. Јунаци су почели

да га ословљавају пуним именом и презименом – Јован Тодоровић. Господин председник клуба је чак упознао своју ћерку Елу са њим и одржао говор сличан оном који је одржао пред професором, а остали чланови су му наздрављали. Завеса се тада спустила.

Радња наставља да се развија у правцу котрљања грудве снега низ брдо. Сценографија се мења тако да на сцени видимо ентеријер Матковићевог стана. Испред завесе Матковић је испричао редактору о писмима и понудама које је Жан добио. Новине су пуне сензационалистичких наслова и прича о господину Јовану Тодоровићу. Једна партија му је понудила да буде носилац њихове листе; певачка друштва су га изабрала за почасног члана; директор банке жели да се са њим види; фабрика за прављење гумених штикли и сапуна за бријање му је понудила да му израде орден Свете Лауре републике Таутланд и послали су ценовник. У Матковићев дом дошли су новинари заинтересовани да чују и забележе неку занимљивост из Жановог живота. Када се завеса подигла, Жан је лежао на столу за масажу. Смех је постигнут Жановим искреним одговрима. Глумац Слободан Ђурић, који тумачи лик келнера Жана, не скида наиван осмех са лица повремено одавајући утисак радосног детета.

Од када се прочуло да је Жан милионер, сви су желели да га виде и наравно искористе његово богатство. Најпре је дошла Пословна жена – користољубива, прождрљива и уротна госпођа која проводацише у име госпођице Нине. Потом је дошла Госпођа саветниковица са репутацијом, а убрзо и Маришка. Маришкин лик учињен је комичним применом средства вербалне комике тако што она говори мешавином српског и мађарског језика. Када је чула женски смех из друге собе, Маришка се наљутила и није хтела да прихвати новац који су Жан и Матковић намеравали да јој дају да купи кафану „Код поноћног сунца“. Друштво које дефилије по платну Матковићевог „друштвеног филма“ једино чему тежи је новац, а на том путу одбацује све моралне законе.

У наредним сценама приказује се пријем код Господина председника на коме сви очекују Јована Тодоровића. Када су Матковић и редактор остали сами на сцени, Матковић му је објаснио да је те вечери главни догађај „рвачка утакмица“ између чак четири даме: Еле, Нине, Маришке и Госпође са репутацијом. Јунаци се плешући враћају на сцену и певају песму „Мистер Долару“. Одликован орденом Свете Лауре, Жан препричава своје анегдоте из времена када је био келнер, а јунаци се смеју.

Матковић је расплет одлагао до Жанове веридбе, јер је она уједно требало да понизи и госпођицу Нину. Међутим, када је Маришка сазнала да се Жан наводно верио, презрела га је, а Матковић, да би је умирио, јој даје новац да купи кафану и освети се Жану тако што ће га, кад остане без новца, отерати са прага кафане:

„Матковић: Кад остане без пара, када га избаце одавде, сачекајте га на вратима своје куће и реците: Иди!“.

Ова представа има другачије разрешење од оног у комедији где Маришка купује кафану на Жаново име. Афективно реаговање повређене жене овде је стављено испред љубави према Жану. Ова разлика показује редитељеву намеру да одступи од срећног љубавног расплета. Прича се разрешава Матковићевом осветом. Када је објаснио јунацијма да Жан није наследио више од сто долара, почео је да смеје. Јунаци су схватили да их је Матковић преварио и увређени тражили су да им дâ објашење, а он је рекао да ако је изнео шећер на сто, није позвао муве да на њега слећу. Поређење чланова клуба са мувом наљутило их је и један за другим отишли су са сцене.

Жан, коме је драго што није милионер, је поздравио Матковића и пожелео му лаку ноћ. Представа је јарко обојена сатиром и критиком друштва, па је експлицитна дидактичност из Нушићевог комада оправдано изостала. Матковић се окреће ка публици (камери) да пожели свима лаку ноћ.

Телевизијска драма *Мистер Долар* премијерно је приказана 1989. године. Прву телевизијску екранизацију ове комедије режирао је Слободан Радовић и адаптација траје стотину и двадесет и три минута. Улоге многобројних Нушићевих ликова поверени су следећим глумцима: господина Матковића тумачи Властимир Туза Стојиљковић, Јована Тодоровића Жана Миленко Павлов, Маришку Весна Чипчић, Редактора листа „Омега“ Жарко Радић, Нину Даница Максимовић, Господина председника клуба Иван Бекјарев, Госпођу саветниковицу са репутацијом Ружица Сокић, Господина саветника без репутације Мирослав Бијелић, Послератног господина Александар Хрњаковић, Господина без скрупула Душан Голумбовски, Пословну жену Оливера Марковић, Господина који очекује наследство Раде Марјановић, Елу Александра Николић, Госпођицу са сатом на подвезици Миња Стевовић, Госпођу која је летела на 3200 метара висине Јелица Сретеновић, Господина из угледне породице Србољуб Милин, Госпођу модел Пату Злата Петковић, Професора Предраг Тасовац, Господина са добрим везама Мирослав Петровић, Госпођу о којој се много шапуће Мелита Бихали, Председника певачког друштва Богољуб Петровић.

Сценарио телевизијске драме следи текст Нушићевог комада тако да су извршене минималне корекције да би радња добила на динамичности и могла да се прикаже у предвиђеним временским оквирима, које налаже телевизијска драма као медиј. Новац који је главна тема Нушићеве комедије *Мистер Долар* јесте и главна тема истоимене телевизијске драме. Безимене Нушићеве јунаке костимограф је обукао у раскошне тоалете које описују њихов карактер и материјални статус. Гламурозно обучени, чланова клуба воде испразне и таште разговоре и све подређују новцу који је, по њиховим схватањима, главна мера вредности човека. Следећи текст Нушићеве комедије, редитељ је, стварајући своје дело, желео да на телевизијски екран пренесе Нушићеву идеју о друштву које се клања долару.

Радња почиње испред „Елит клуба“ у који улазе Матковић и чланови. У сали се чује музика свирача који забављају разигране госте. Угледне госте служи келнер Жан кога је Матковић замолио да се распита о једном господину који је онедавно нови члан клуба. Жан му је потом саопштио да нико не зна како се господин зове, али сви знају колики су му месечни приходи:

„Жан: Распитао сам се о оном господину. Нико му не зна име. Једино што се зна то је да има 160000 динара месечно прихода.

Матковић: То је довољно. Име је сасвим споредно.“

Матковић, чија је функција да изнесе оштру критику на рачун елите окупљене у клубу, али и шире окарактерише друштво у коме живи, је запазио да људи постају безлични:

„Матковић: Погледајте! Даме постају тоалете, а господа губе своја имена и постају безлични.“

Глумац Властимир Ђуза Стојиљковић успешно је дочарао лик разочараног и огорченог Матковића. У разговору са редактором, Матковић је испричао да је добио наследство, али да није било довољно велико да би оженио Нину, девојку коју је волео, која сада плеше са богатијим наследником. Матковић је разочаран што је постао наследник свега триста хиљада динара па је одлучио да прокоцка суму. „Елит клуб“ има два спрата и радња се симултано приказује у свим просторијама.

Радња се монотono развија до тренутка када Жан покаже редактору писмо које је добио из Америке и, како није знао шта у њему пише, замолио га је да му преведе. Догађаји који следе нарочито ће мотивисати даљи развој приче. Сцену у којој Господин председник клуба отпушта сиротог келнера који је случајно пићем полио

госпођицу Нину посматрао је Матковић са спрата. Разговарајући са редактором сазнао је да је и Жан добио наследство из Америке, али да оно износи свега стотину долара. Као једна од Нушићевих омиљених техника ситуационе комике, писмо има главну улогу у покретању радње:

„Матковић: Смишљам једну немилосрдну пакост.

Редактор: Радознао сам шта смишљате.

Матковић: Видите ли како ми је сам случај утурио у руке оружје?

Редактор: То писмо?“

Матковић је дошао на идеју да члановима клуба саопшти да је Жан наследио три милиона долара од рођака из Америке. Заплет у овој телевизијској драми, као и у комедији, почиње када саопшти вест о наследству најпре Господину без скрупула, а онда он и осталим члановима. Од тог тренутка радња креће убрзано да се креће попут грудве снега нижући догађаје у којима се поступци друштва приказују све апсурднијим. Када су окупљени чланови клуба сазнали да је келнер Жан милионер, променили су понашање према њему, наздрављају му, а Председник клуба га је чак званично упознао са ћерком и одржао је кратки говор о томе како је Жан – господин Јован Тодоровић како гласи келнерово пуно име и презиме – учинио велику част клубу, а Матковић и редактор су сцену посматрали смешкајући се.

Ова телевизијска драма је захваљујући техничким могућностима камере и монтажи успешно приказала радњу у више различитих простора. Радња се из клуба сели у Матковићев стан, где маникирка и берберин улепшавају Жана. Он је у кућном капуту, испод кога носи кошуљу и лептир машну. Конобар који је због неспретности изгубио посао постао је предмет интересовања председника банке, певачких друштава, новинара, научника. Између осталог постао је веома пожељан нежења, па је као проводацика дошла Пословна жена да уреди брак између Жана и госпођице Нине која је у међувремену одбила Матковића. Жанов лик не доживљава склизнуће са линије нормале и у већини ситуација делује узбуђено и инфантилно јер не уме да се понаша у новим ситуацијама, али не постаје зао и покварен, похлепан и умишљен. Он и даље воли своју вереницу Маришку и са пуно љубави прича о њој и њиховом плану да заједно купе кафану „Код поноћног сунца“. Дотерана Госпођа саветниковица дошла је код Жана да затражи новац за крзнену будну. Њено кикотање иза затворених врата чула је Маришка која је потом одбила понуђени новац за куповину кафане. Разочарана, пошла је низ степенице где се сударила са Господином саветником без репутације. Он је у поверењу испричао Матковићу да му је супруга запретила да ће уколико јој не

купи скупочени крзенени капут наћи неког ко ће моћи тако нешто да јој приштити. Брак и верност разорила је крзена бунда од двадесет и шест хиљада динара. Када је схватио да је Госпођа саветниковица са репутацијом због тога дошла код Жана, најпре разочаран а после и помирен са ситуацијом, одлучио је да се прави као да се ништа није десило. Жану се сви диве и чине му почести. Тако је цело певачко друштво дошло да га поздрави и преда му диплому.

Радња се наставља у кући Господина председника клуба, где сви ишчекују Жанов долазак. Госпођа модел Пату песмом забавља госте. Атмосфера је весела, чланови клуба плешу и разговарају. Жанова неуклопљеност, али и искреност најбоље се приказују када он препричава своје догодовштине у дворишту. Глумац Миленко Павлов је играјући келнера Жана створио комични лик, кога прати ведри смех. Смејемо му се јер је неспретан и личи на клоуна у салонским ципелама.

Матковић не жели да одустане од свог плана док се Нина и Жан не вере. У разговору са њом, сазнао је да она има потребу да се уда за Жана јер је њеној породици потребан новац, али да се боји како ће то свет протумачити. Матковић је убедио Нину да ће јој се свет дивити и да нема потребе да брине. У другој соби Маришка и Жан су се срели и загрлили, чему је присуствовала Госпођа саветниковица. Призор коме је присуствовала морала је да задржи за себе, јер је Матковић дословно уценио сазнањима о њеној посети Жану.

Матковић је убедио Маришку да купи кафану „Код поноћног сунца“ и назове је „Долар“, а она је пристала да то учини ако је купи на Жаново име. Расплет ове приче десиће се управо у башти те кафане.

Радња се наставља испред кафане „Долар“. Жан преко груди има ленту, а госте испред кафане је сачекала газдарица Маришка. Жан није успео да се ослободи старих навика, па је салвету ставио преко руке у намери да послужи госте. На сцени која се налази у башти свирају музичари. Гости разговарају, пију шампањац, а Жан показује како се сипа шампањац. Послератни господин му наздравља, а онда се са њим и побратимио. Матковић их је онда све обавестио да је погрешно преведено писмо унело забуну, а непријатно изненађени чланови клуба један за другим су отишли. На крају изостаје изразита Нушићева дидактичка поука дата кроз Матковићев монолог и ова телевизијска драма се завршава срећно. Маришка и Жан су постали власници кафане,

срећни и задовољни; друштво које се клања Долару исмејано је и понижено, а Матковић је завршио свој друштвени филм.

Мирослав Беловић је урадио римејк своје представе *Мистер Долар* одигране премијерно 1974. године у Југословенском драмском позоришту. Нова глумачка екипа приближила је Нушићево дело публици и представа је први пут приказана 22. фебруара 1997. године у Београдском драмском позоришту. Улоге познатих Нушићевих јунака Беловић је поделио нашим познатим глумцима: Жана келнера глуми Драгиша Милојковић, Матковића Милан Чучиловић, улога Господина председника клуба поверена је Жики Миленковићу; Господина саветника без репутације тумачи Миодраг Поповић Деба; Пословну жену Жижа Стојановић; Послератног господина Зоран Симоновић; Госпођу која је летела 3200 метара висине Добрила Илић; Господина који очекује богато наследство Зоран Ђорђевић; Маришку Марица Вулетић; Госпођу саветниковицу са репутацијом Катарина Вићентијевић; Елу Данијела Стојановић; Нину Сандра Илић; улога Мадам модел Пату поверена је Милици Милши; Господина са добрим везама глуми Горан Милев. Три улоге које у комедији тумаче мушкарци поверене су женама: професорку игра Ирина Ковачевић, редакторку листа „Омега“ Оливера Викторовић и собарицу код господина Матковића Гордана Бјелица.

У овој адаптацији смањен је број ликова, редактора часописа „Омега“ игра жена. Као и у првој Беловићевој адаптацији, Матковић најављује чланове ауто клуба, овог пута клуба „Ролс Ројс“ и подсећа на њихову сумњиву прошлост. Оно што се у радњи битно мења јесте то да Матковић није добио никакво наследство. У првом делу адаптације изостаје његова изразито моралистичка опонента према друштву у коме се налази. Такође, не спомиње се његова љубав према Нини и браку који су могли имати. На тај начин одступа се од идеје да су Матковићеве намере за освету друштву мотивисане личним разлозима.

Радња се наставља плесом и разговором чланова елитног ауто клуба „Ролс Ројс“. Председник је замолио редакторку Лилијан да објави чланак о рауту који ће се догодити у клубу у част професорке која слави јубилеј – тридесет година рада на Универзитету. У позадини се чује музика за танго, а јунаци на сцену улазе и излазе плешући. Експозициони део је језгровит, али и изразито динамичан. Жан је редакторки дао писмо које је добио из Америке да му протумачи. Потом је уз музику и аплауз најваљен долазак професорке, Рускиње која се захваљује члановима на почести и

говори о етици. Полако јунаци почињу да се удаљавају од професорке која страствено говори о моралу. Жан је неспретно полио госпођицу Нину док су јунаци групно плесали на сцени. Лилијан је показала Матковићу писмо које је Жан добио из Америке у коме пише да је наследио стотину долара. Када су отпустили Жана, Матковић је дошао на идеју да исмеје друштво коме ће објавити да је Жан наследио три милиона долара и посматраће њихове реакције. У овој причи редакторка Лилијан постаје не само посматрач Матковићевог „друштвеног филма“ који планира да финансира и режира, већ и његов активни помагач:

„Лилијан: Господине Матковићу, ја бих могла већ у сутрашњем броју да објавим сензацију о огромном наследству Жановом.“

Она је имала намеру да у новинама објављује чланке о Жановом наследству и тако помогне Матковићу. Између њих двоје постоје извесне симпатије тако да Матковић њој нуди улогу коредисејера:

„Лилијан: Од сад ћу бележити сваку сцену Вашег филма.
Матковић: Нашег филма, Лили. Нашег филма.“

Матковић је најпре Госпођи која је летела 3200 метара висине соопштио да је Жан баснословни наследник, а она потом читавом друштву. Када им је Матковић потврдио да је информација тачна почела је хистерија и велико узбуђење међу члановима. Друштво нагло почиње да мења начин опхођења према Жану келнеру кога сада ослобљавају пуним именом и презименом – господин Јован Тодоровић. У настојању да се нагласи превртљивост чланова клуба и њихово идолопоклонство долару, приликом адаптирања Нушићевог текста додата је једна сцена у којој се Нина извињава Жану што је на њу просуо оранжаду и што га је због тога назвала магарцем а онда га је пољубила у уста. Ова промена показује редитељевој намери да оде корак даље и демистификује сва лажна убеђења овог друштва. Сви честитају новопеченом милионеру, дају му своје посетнице, а Господин председник клуба је своју ћерку сада званично упознао са господином Јованом Тодоровићем. Одржао је и говор док су га чланови грлили, а потом и запевали:

„Сви: Живео нам сиви тићу, Јоване Тодоровићу.“

Завеса се спушта и радња се, захваљујући промењеној сценографији, наставља у Матковићевом дому. Лилијан је дошла да интервјуише Жана, а собарица Спасолина показује јој фотографије у великом формату на којима Жан вежба, Жан је на хиподрому, вози свој нови аутомобил и окружен је лепотицама. Пресрећан у новој

ситуацији у којој се нашао, Жан ужива у пажњи. За њега је организована прослава рођендана у ауто клубу.

Комичне су сцене у којима Жан вежба, сам себи поставља сто, певуши, вежба бонтон. Сазнали смо из разговора Лилијан и Матковића да су Жану стигла бројна писма, између осталог једно из фабрике за производњу гумених штикли и сапуна за бријање који му нуде да му по ценовнику израде орден Свете Лауре Републике Таутланд. Да би се разбио сувопарни текст и радња учинила интересантном гледаоцима, Матковић учи Жана да игра чарлстон, а плесу се придружује и собарица. Заблудело друштво које се клања долару похитало је да од Жана извуче неку корист. Тако је најпре дошла Госпођа саветниковица са репутацијом да од Жана позајми новац за крзнену бунду коју није могао да јој приушти муж, а онда и њен супруг који је био разочаран и видно потресен када је схватио да је дама која се кикотала у соби са Жаном његова супруга. Због буке у соби наљутила се и Маришка, Жанова вереница, којој је Матковић понудио новац да купи кафану „Код поноћног сунца“ о којој су маштали она и Жан. Маришка је Мађарица тако да је начин на који говори допринео комичном грађењу њеног лика.

Улогу пословне жене објаснила је Јованка Савић Решић Пауновић која је дошла да уговори Жану брак са госпођицом Нином. Интересанто је да су неки безимени Нушићеви јунаци у овој адаптацији именовани. Госпођа модел Пату зове се Милојка, собарица Спаса, редакторка Лилијан, госпођица Нина има и презиме Хаџи Пешић. Пословна жена је комична, поред тога што има чак три презимена, и због начина на који наступа: енергично улази у собу, прождрљиво једе слатко, пије воду и кафу и хвали послужење.

Расплет ове приче дешава се у клубу, где су сви чланови дошли због Жанове прославе рођендана. Као и у првој, оригиналној адаптацији Беловићевог Мистер Долара сви су били узбуђени због Жановог доласка, а претензије на удају за Мистер Долара имале су нарочито госпођица Нина и Ела. Госпођица Нина је одбила Господина који очекује богато наследство, а који јој је нудио своје виле, акције борског рудника и кадилак. Она је загрлила Жана тако јако да су морали да је раздвоје од њега. Ела се потрудила да на енглеском поздрави господина Јована Тодоровића. Председник клуба је такође поздравио свог најдражег госта. Госпођа Модел Пату је извела плес за Жана а сви чланови су отпевали песму „Мистер Долар“. Сви чланови клуба покушавају да се

додворе господину Јовану Тодоровићу. Чак су га одликовали и орденом Свете Лауре, а Послератни господин се са њим побратимо. Матковић је Маришку наговорио да купи кафану, а када је схватио да су јунаци показали своје право лице објаснио им је да је писмо само погрешно протумачио и да Жаново наследство износи свега стотину долара. Увређени чланови елитног ауто клуба „Ролс Ројс“ презрели су Жана, згазили му ленту и дубоко увређени један за другим отишли са сцене. Крај ове адаптације срећан је по Жана кога је Маришка сачекала и заједно су отишли са сцене, а Матковић је, као и у адаптацији из 1974. године, пожелео публици лаку ноћ.

6.7 Ожалошћена породица

Комедија *Ожалошћена породица* први пут је адаптирана као позоришна представа 23. септембра 1934. године у Народном позоришту у Сарајеву, а премијеру у Народном позоришту у Београду 28. новембра исте године. После бројних позоришних представа, комедија је адаптирана и као телевизијски филм.

Телевизијски филм *Ожалошћена породица* из 1982. године режирао је Милан Карацић. Улоге су биле подељене на следећи начин: улогу среског начелника у пензији Агатона Арсића тумачи Михаило Миша Јанкетић, његову супругу Симку тумачи Катица Жели; Проку Пурића глуми Радислав Раде Миленковић, а Гину Горица Поповић; улога трговца Танасија Димитријевића поверена је Горану Султановићу, а Танасијеву супругу Виду тумачи Љиљана Драгутиновић; Трифуна Спасића глуми Милутин Мима Карацић, удовицу Сарку Вера Чукић, а улога Миће Станимировића поверена је Бранимиру Бртини; улогу девојке Данице оживела је Марица Вулетић, а адвоката Петровића тумачи Милорад Мандић Манда.

Сценарио телевизијског филма *Ожалошћена породица* прати хронологију догађаја у истоименој Нушићевој комедији тако да су и реплике готово у целини пренете у филм. Сви ликови у овој адаптацији стварани су у складу са Нушићевом идејом о лажно уцвељеним рођацима, а сваки глумац је допринео успешности филма тако што је унео пуно талента у грађење карактера свог лика. Испоштовано је јединство места радње па се сви важнији догађаји дешавају у једној простораној соби у кући покојног Мате. На средини собе налази се велики тепих, округли сто и четири столице, а испред и иза још по један сто и простор за седење. У соби има неколико комада, на зиду виси Матина слика, а у позадини са десне стране налазе се степенице које воде на спрат. Улаз у собу су застакљења врата на којима се појављује породица

обучена у црнину. Њихов улаз прати реквијем и ствара се слика учвљених рођака. Обучени у црно, тобоже тужни због Матине смрти и потресени због седмодневног помена који су тог дана одржали, рођаци су се трудили да што више нахвале покојника. Прокина жена Гина, која није никакав род покојнику, плаче, а остали се труде да уз Матино име додају по који звучни епитет. Међу рођацима у црнини посебно се истакао Агатон. „Јунак са репом“ пред окупљеном породицом покушао је да прикаже себе као најближег покојниковог рођака и истакао је да је чак са покојником разговарао непосредно пред смрт. Као што смо већ истакли, Нушићеви јунаци се профилишу на сцени углавном у дијалогу. Тако је Агатон, осетивши се нападнут од стране рођака, који су говорили да је „за собом остављао смрдљив траг“, покушао да истакне мане осталих чланова породице и на тај начин их дисквалификује да управљају имањем. Танасије је пао под стечај и пронашли су му лажно вођење књига, Прока по Агатоновим речима изгледа „као исцеђена стеница“, Трифун се карта, нема никакво занимање, а Мића није способан да води рачуна о имању јер је школован. Лик средског начелника у пензији Агатона Арсића грађен је у складу са Нушићевом тежњом да међу црним гавранима, који су ништа друго до лешинари дошли да очерупају имање покојног рођака, посебно истакне једног који ће бити њихов вођа и у његовом лику кроз хумор потцрта и сатиру. Најлукавији међу рођацима јесте средски начелник, што прича даје посебан сатирични призив.

У собу је потом ушла девојка обучена у црнину носећи жито. Она и њена тетка се старају о имању јер је то била покојникова воља до наредних четрдесет дана када ће се тестамент отворити. Рођаци су закључили да не знају ни како изгледа Матина кућа па су одлучили да је разледају, али под условом да се не одвајају већ иду заједно. Агатон се наметнуо као водич па је повео рођаке кроз кућу. Уз веселу музику јунаци крећу уз степенице. Тискају се, гурају, Гина плаче а Агатон показује рођацима кућу трудећи се да испадне што обавештенији. Мића остаје насамо са Даницом која је донела кафу да послужи госте и увредио је девојку предложивши јој, као могући наследник, да остане у кући до његове женидбе. Рођаци силазе низ степенице, понеки се послужи кафом и настављају журно обилазак куће.

Пошто су рођаци прегледали кућу и видели да има пуно драгоцености, Вида је запитала Агатона зашто се неко од њих не би уселио да чува кућу. Агатон, виспрен и спретан, рекао је да он и супруга одлазе кући. За њима су убрзо пошли и Танасије и

Вида. Када су остали схватили да Агатон и Танасије планирају да се уселе, одлучили су да и сами похитају кући, узму ствари и доселе се:

„Трифун: Е, ако ће Агатон онда ћу и ја.

Сарка: А зашто мораш и ти?

Трифун: Агатон ће да се усели да сачува ове ствари да се не разнесу и не покраду. А ја ћу те исте ствари да сачувам од Агатона.“

Радња филма се наставља пошто су се сви уселили. Последњи је дошао Мића. Сарка није ни одлазила кући јер није хтела да ризикује да јој неко узме собу са балконом, која јој се допала. По доласку у кућу, рођаци су почели да краду драгоцености. Комично се јавља када једни друге хватају у крађи. Најпре је Сарка ухватила Гину у крађи сребрног есцајга. Гина је признала да је узела есцајг да би склонила од Агатона и упозорила Сарку да јој Агатон може узети сребрни будилник који јој се допао:

„Гина: Сарка, да ти кажем. Узела сам га да га склоним. Гледам оног Агатона зашао са Симком по кући цуња ли цуња. Реко' ако Агатон спази овај есцајг, а има пик на сребрне ствари....

Сарка: Мислиш могао би и мој будилник да узме?“

Сарка је пожурила у Агатонову и Саркину собу где се налазио будилник. Пошто су је пресрели, она је сва уплашена села на кревет а онда је будилник почео да звони. Агатон је осудио Сарку за крађу, окренуо се и упутио се са Симком у собу. Јасно видимо да је Агатон испод кућног капута ставио послужавник, па је Сарка прокоментарисала да га је ухватио „сребрни реуматизам“, а он је одговорио да макар не звони. Агатон је признао да је узео послужавник, али само из разлога да би га сачувао од Трифуна.

Радња наставља да се развија као и у комедији. Пошто су се бесправно уселили у кућу Прока је отишао код правног референта да види да ли су прекршили закон. Рођаци су се окупили у соби и саслушали Проку. Спретни срески начелник поново је себе ставио испред рођака сматрајући да до таквог проблема не би дошло да се он сам уселио у покојникову кућу:

„Агатон: Па наравно да сте се незаконито уселили у кућу. Кажем ја, еј да сте ви мене самог пустили све би друкчије било.“

Уплашени да ће бити истерани, замолили су га да оде и поразговара са адвокатом. Када су чули да адвокат долази, сви па и Агатон, су се повукли у своје собе. У главној соби нашли су се Даница и адвокат. Она је рекла адвокату да су се рођаци

уселили, а он јој је објаснио да може наредити да се тестамент отвори већ сутра да би се терор рођака прекинуо, а уз то јој обећао је да ће је запослити као чиновника у својој канцеларији. Она се тада први пут осмехнула. Када се Даница удаљила и адвокат остао сам у соби, ушао је Агатон лепо расположен и ласкајући му покушао од њега да добије одређене одговоре. Глумац Миша Јанкетић је веома успешно одиграо улогу среског начелника који успева да промени понашање, тон и мимику када покушава да се додвори адвокату да би од њега сазнао садржај тестаментa. Касније је Агатон породици разговор са адвокатом приказао тако да је у њему он био доминантан и натерао га да тестамент отворе следећег дана:

„Агатон: Ама, слушај, ама нека је он сто пута адвокат, не може он са Агатоном. Стари сам ја иследник, не може он мени да изврда.“

Агатон је из разговора са адвокатом извукао погрешан закључак – да имовину родбина сама треба да подели међу собом:

„Агатон: Он не вели да је тако, али мени је јасно као дан да је тако.“

Зато је рођацима предложио да се поделе на ближе и даље и тако одреде коме шта припада па када се сутрадан отвори тестамент, они у глас кажу да су се већ споразумели о подели наследства. Прока, који ради у општинском катастру, је, како би доказао блискост са покојним Матом, донео и породично стабло. Дељење имовине на основу блискости сродства са покојником изазива смех. Агатон је најпре Сарки наменио пет хиљада динара, посуђе и дозволио јој да узме и сребрни будилник. Она је негодовала. Потом је Проки дао њиву у Малом Мокром Лугу и десет хиљада динара. Рођаци су се побунили и хтели су да чују шта је Агатон себи наменио па да према томе одреде шта би они требало да добију. Срески начелник у пензији се противио томе истичући да он није битан и да је хтео да њима најпре подели имање а за њега шта остане:

„Агатон: Људи, браћо моја! Браћо моја! Ја сам мислио прво вама да поделим, а мени шта остане.“

Агатон је виспрен и домишљат, па је и овог пута нашао оправдање зашто њему припада највећи део наследства покојног Мате. Рођацима је објаснио да њему, као шефу фамилије како је самог себе прогласио, припада кућа са целокупним намештајем, дућан на Теразијама, вила и виноград на Топчидерском брду, а рођаци су се побунили. Онда је он одлучило да им неће дати ништа што је њих разгневило, а гледаоце насмејало.

Радња ове приче наставља се по читању тестаментa. Рођаци су добили мало новца, а главно имање је преписано Даници, која је покојникова ванбрачна ћерка. Ожалошћена породица која је на почетку филма тежила да што више хвали покојника, сада по отварању тестаментa жели да оборе његов тестамент уз помоћ адвоката доктора Стојановића, који је стручњак за обарање тестаментa: или покојника прогласи лудим или фалсификује или украде тестамент. Међу рођаке који су и даље у црнини дошла је Сарка обучена у јарко ружичасти костим. Агатон им је рекао да тестамент не могу оборити, па су рођаци почели да причају ружно о покојнику а Прока је чак плуноу његову слику. Гина је признала да је плакала за Прокин рачун и сви су се сложили да ће презрети Матину ванбрачну ћерку.

Међутим, Агатон је одлучио да не одустане, већ се наследници наметнуо рекавши да ће са њом остати да јој помогне. Чак је учинио непријатним однос између ње и адвоката. Рођаци су се са препуњеним коферима упутили својим кућама, али су онда схватили да је Агатон одлучио да остане. Агатон је, да би убедио рођаке да он мора остати у кући, слагао да је адвокат његов ванбрачни син. Милан Караџић је на успешан и економичан начин прилагодио текст чувене Нушићеве комедије новом медију. Радња се завршава крупним кадром Агатановог лица чија мимика показује да је ова лаж била последњи адут за остајање у кући и да после те лажи нема повратак.

6.8 Ујеж

Комедија *Ујеж* први пут је изведена као позоришна представа 4. септембра 1935. године у Народном позоришту у Београду. Ова комедија радо је играна као позоришна представа, а добила је и филмску адаптацију.

Вида Огњеновић је 1974. године снимила телевизијски филм *Ујеж*, који траје четрдесет и пет минута. Улоге су подељене на следећи начин: Равијојлу Лазић тумачи Ђурђија Цветић, Марка Лазића Ђорђе Јелисић, Милесу Алексић Добрила Илић, Аранђела Арсића Бора Тодоровић, Косару Хаџи Продановић Огњанка Огњановић, Миленка Хаџи Продановића Драган Зарић, Анђелију Живановић Рената Улмански, Вилотија Живановића Еуген Вербер, Катарину Петровић Гроздана Марић, Танасија Петровића Јосиф Татић, Милису Спасић Соња Јауковић, Миладина Спасића Воја Брајовић, Паулину Јанковић Нада Блам, Животу Јанковића Ђорђе Јовановић. Улога Софије поверена је Зорици Мирковић, а новог лика Марице служавке Љиљани

Јовичић. Поред тога што су госпође у овој адаптацији именоване, појављују се и њихови мужеви, који су живописно осликани.

Приликом састављања сценарија за црно-бели филм *Ујез*, пажња је усмерена на комични карактер Нушићеве комедије, док су социјални проблеми изазвани еманципацијом жене изостављени. Редитељкине намере разликују се од Нушићевих, јер је она хтела да створи комично дело у коме нема простора за осуду и акценат је ставила на изразито смешне ситуације у које западају мужеви због одсуства жена из куће. Нове дописане сцене у којима се појављују мужеви друштвено ангажованих жена урађене су са пуно духовитости, а комично се постиже махом ситуационом комиком.

Радња филма почиње сликом одраза у огледалу чланица Удружења југословенских еманципованих жена. Даме су елегантно обучене и дотеране: носе хаљине, шешире, рукавице, накит, крзно. Кадар се наставља у кући Лазића где се господин Лазић сам крпи и дозива супругу. Међутим, уместо Равијојле Лазић, ушла је служавка Софија која му је обећала да ће му заштити дугме са униформе ватрогасца који је преспавао код њих. Збуњен и изреволтиран Лазић је телефонирао супрузи која управо председава УЈЕЖ-ом, па је брзо завршила разговор са супругом. Даме су окупљене код госпође Живановић да би одржале седницу, али нису могле да почну јер госпођа Спасићка није дошла на време. Ствара се слика апсурдног заседања друштва које заправо не доприноси еманципацији жене. Госпође су почеле да оговарају Спасићку која је због љубоморе претукла кишобраном маникирку. Разговор прекидају позиви мужева који не могу да се снађу без својих супруга. Аранђел Арсић, касациони судија, позвао је своју супругу јер није умео да растумачи шта је написала на папиру о подгревању сарми. Комично се јавља када он поступи другачије од оног што му је рекла супруга. Потом је просуо сарме кроз прозор на главу неком господину који је због тога љутит ушао у стан и ударио га.

Седницу прекидају чести телефонски позиви забринутих мужева који не могу да се снађу без својих супруга, на чему се и заснива комика ове приче. Чланице Удружења се шале са својим мужевима који их моле да се врате кући. Хаџи Продановић зове супругу да дође и подоји дете. Сцена у којој он на себи има кецељу, одело и кућни мантил држи дете и телефонира изразито је комична. Комичном ефекту доприноси и то што су га госпође слагале да је његова супруга у Далмацији на отварању споменика Руђеру Бошковићу. Он је дете дао служавки Марици и спремио се

да пође у Далмацију да пронађе жену и доведе је кући. У овом филму истакнута је бесмисленост заседања Ујежа. Чланице су закључиле да мајка која ради у фабрици шећера треба да напусти посао да њена четрнаестогодишње ћерка не буде сама, не водећи рачуна о томе да тада неће имати прихода и не узимајући у обзир да су и њихова деца код куће без мајки. То, ипак, ствара комичан, а не трагичан ефекат као у Нушићевом делу. Приказани догађаји не постичу гледаоце да изаберу страну, већ да уживају у комичним сценама. Наредни позив обавио је господин Јанковић који је затурио свој брковез. Супруга збија шалу на његов рачун претпостављајући да му је брковез узео мачак и саветовајући га да му, уколико скочи у ванглу са хладном водом, брковез неће бити потребан:

„Паулина Јанковић: Скочи у ванглу хладне воде, па ти неће требати брковез, бркови ће да се укоче.“

Прва седница Удружења југословенских еманципованих жена завршава се песмом коју, уз музичку подлогу из позадине, певају чланице удружења. Оне истичу женску снагу и енергију, а функција ове песме је искључиво комична и употпуњава редитељеве намере:

„Жена није варљива
ни мање ни јаче.
Жена није варљива
него дапаче.
И кад плаче
и кад се смеје
жена зна шта хоће
жена зна где је.
Који то кој вол
нас зове слабији пол?
Је л' и он пао с крушке
пијан од воде мушке?
То није истина
није истина
жена је с тим рашчистила.
И кад плаче
и кад се смеје
жена зна шта хоће
жена зна где је.
Жена није варљива
ни мање ни јаче.
Жена није варљива
него дапаче.“

Радња се наставља у дому Лазића крупним кадром на поруку која се налази на зиду изнад телефона: „Ја одох!“. Господин Лазић седи на поду и преврће по гомили чарапа јер никако није могао да нађе две исте. Сцена у којој професор књижевности није у стању да сам пронађе чарапе и то га онемогућава да држи часове делује помало патетично па самим тим и комично. Уопште, сви мужеви, изузев Хаџи Продановића који супругу дозива да подоји дете, делују патетично и неспособно без својих супруга. Да би пронашао своју супругу, господин Арсић је дошао да се посаветује са Лазићем. Арсић држи руку преко ока јер му је супруга затурила ново вештачко око, а ово старо је већ похабано. Исту кратку поруку „Ја одох!“ добио је и Танасије Петровић који долази у униформи носећи са собом стратешки план за проналазак супруге, што доприноси комици овог филма. Лазићу је телефонирао Хаџи Продановић који се вратио из Далмације где је отишао да потражи супругу, па га је Лазић позвао да дође к њему да се договоре шта да чине. Придружио им се и господин Спасић, који је из куће побегао кроз прозор јер га је супруга закључала да би госпође ту одржале седницу.

Радња се премешта у дом Спасића где заседају госпође и бирају делегаткињу за конгрес у Барселони, коју организује Друштво за сузбијање туберкулозе. Посвађале су се јер нису биле сложне коју ће чланицу послати као делегаткињу, па су одлучиле да у помоћ позову своје мужеве да они пресуде. Мужеви су се окупили код Лазића и запевали хорски песму у којој се обраћају својој мами. Док су певали направили су коло и крећући се у круг отпевали јадиковку. Приказују се као патетични и неспособни тако да прича о еманципацији жена постаје прича о важности жене у породичном животу без које мушкарци не би могли да се снађу. Због тога они дозивају своју мајку тражећи утеху од, за њих, идеалне жене:

„Опет напуштени, јадни и сами
Боље сви да се вратимо мами
Ко маму има
Мама! Мама! Мама!

Где си да видиш
свог тужног сина
како га држе
к'о амалина.
О благо томе ко маму има!
Мама! Мама! Мама!

Ти, мама, као да ниси жена.
Како си добра, нежна, поштена.

Кад видиш ове све шта нам раде
У какве смо ти запали јаде.
Оне нас заводе, тлаче и киње
Нас све мушке кукавице, свиње.

Еј, ви мушкарци, јадни и сами
Боље да се сви вратимо мами.
Ко маму има
Мама! Мама! Мама!

Сви дописани дијалози, као и ова песма, у функцији су покретања и усмеравања радње ка изразито комичном, а не дидактичком закључку. Седницу Удружења су прекинули мужеви, а госпођа Лазих их је замолила да седну и буду тихи. Господин Хаци Продановић замолио је да се усвоји његов захтев да Косара оде да подоји дете. Пошто су се сложили, она је отрчала кући. На ред је дошла госпођа Катарина Петровић да прочита свој реферат о породици, али није желела да то уради. Госпођа Спасић јој је из руку отела реферат и почела да га чита. Танасије срећан што је његов говор пронађен и грли госпођу. Почела је песма и сви су заједно запевали. Радња се завршава срећно, а обе стране су исмејане. Мушкарци нису у стању да пронађу своје чарапе, скувају ручак и пазе децу, док су жене показале да нису у стању да се договоре око важне одлуке, а госпођа Петровић је показала да није била вешта да сама састави реферат већ је украла мужевљев. озбиљних последица заседања Ујежа нема, а одсуство жене из круга породичног живота створило је проблеме мужевима који су навикли да оне обављају посао у кући, а не ван ње.

6.9 Др

Нушићева комедија *Др* имала је бројне позоришне адаптације. Први пут је као позоришна представа изведена 12. септембра 1936. године у Народном позоришту у Сарајеву, а премијеру у Народном позоришту у Београду имала је 17. децембра исте године. Ова комедија је радо извођен комад на позоришној сцени, а адаптирана је и као филм.

Прву филмску адаптацију комедије *Др* режирала је Софија Соја Јовановић 1962. године, а сценарио су написали Вук Бабић и Дејан Ђурковић. Филм траје осамдесет и седам минута, а следећа глумачка екипа оживела је познате Нушићеве јунаке: Животу Цвијовића тумачи Миливоје Живановић, ујка Благоја Мија Алексић, Милорада Велимир Бата Живојиновић, Славку Беба Лончар, Мару Каја Игњатовић, Велимира Павловића Петар Словенски, Клару Мариса Мел, Пепику Борко Алексић, госпођа

Драгу Љубинка Бобић. Улога доктора Рајсера поверена је Хансу Нилсену, Симу тумачи Михајло Бата Паскаљевић а Сојку Радмила Савићевић. Лик певачице у бару поверен је Оливери Марковић. У адаптацији се појављују ликови супруге и ћерке министра саобраћаја.

Сценаристима је Нушићев комад послужио као основна идеја и држали су се главног заплета, али су извршене одређене интервенције у тексту: извесни делови драмског текста скраћени су или у потпуности изостављени, а радња је проширена новим сценама (*експанзија* према Долежелу), које су имале функцију да попуне презнине и прикажу ликове у новим ситуацијама. *Др* у режији Соје Јовановић представља једно од успешнијих филмских комедија у којој је редитељка амбициозно адаптирала Нушићев текст. „Није тумачила Соја Јовановић Нушића већ га је показала уз крајње разумевање садржаја комедије“ (Волк 1996: 109). Дописани делови су се успешно уклопили у већ постојећи Нушићев текст. Радња филма прати етапе троделне структуре комедиографског заплета, а радњу мотивишу нереалне жеље скоројевића Животе Цвијовића. Ова адаптација је показала да Нушићево дело може да се и на другачији начин постави на сцену и буде подједнако примамљиво публици.

Црно-бели филм *Др* почиње музиком и сценом у којој Милорад долази аутомобилом кући. Напољу је свуда нападао снег. Милорад на себи има капут, капу, на штапу носи нанизане ђевреке. Споредни лик Милорадове сестре Славке, у овој адаптацији је детаљније осликан: приказана је као сањар, који воли поезију и жели да постане балерина. Њена веза са Велимиром која је у комедији приказана као платонска у овој адаптацији реализована је на другачији начин.

Помодарска пракса куповине књига на метар у то време пародирана је још више чињеницом да се иза књига на чијим хрбатима пише „Нушић“ налази бифе са пићем. Редитељ је тако показао да Нушићево дело оставља простор за ново контекстуално уклапање.

Милорад је дошао кући у раним јутарним часовима, када су се његови родитељи тек пробудили. Живота пере зубе и буди Мару како би јој рекао да је Милорад опет направио рачуне у кафани и да мора да плати огледало које је сломила певачица. Он плаћа сину рачуне јер мора да чува углед дипломи доктора науке која треба да му помогне у намери да сина ожени ћерком министра саобраћаја.

У његовој апсурдној идеји да сина, лажног доктора филозофије, ожени из интереса помоћи ће му госпођа Драга. Ова дама средњих година, елегантно обучена дошла је да поразговара са Животом о ћерки министра саобраћаја код које ће проводи сати. Радња је у овој адаптацији учињена нарочито динамичном редукцијом одређених догађаја из комедије. Тако, на пример, нема сцене у којој Живота диктира Благоју вест о Милорадовом предавању која ће бити објављена у новинама. У филму је тај чланак већ објављен. За разлику од комедије у којој Милорад нема других интересовања осим да наследи оца, у овој адаптацији Милорада интересује фотографија. Противио се очевој одлуци да држи предавање и подсетио га је да он није доктор наука истичући да није рођен за то. Живота му је објаснио да се људи не баве оним за шта су преодређени. Као пример му је навео човека који се родио да буде разбојник, али је ипак постао министар:

„Милорад: Нисам рођен за то.

Живота: Како ниси рођен? Па шта ти мислиш да се људи рађају са опредељењем. (...) Вараш се, синко. Човек се роди за разбојника па после постане министар. Тако и ти! Родио си се за вуцибатину има да постанеш доцент Универзитета.“

Благоје је био код универзитетског професора да му предложи да запосли Милорада као професора, а да му Живота заузврат заврши кров на кући. На то је професор избацио Благоја из кабинета. Као и у комедији, и у овој адаптацији Животина комичка кривица састоји се у томе што он сматра да се све може купити новцем па и савест и поштење. Његове амбициозне планове пореметиће догађаји из прошлости и чињеница да испите у Фрајбургу није полагао Милорад, већ његов друг Велимир користећи Милорадове документе. Стигао је телеграм од доктора Рајсера у коме обавештава Милорада да ће га ускоро посетити.

Љубав између Велимира и Славке у овој адаптацији не остаје платонска. Сценаристи су нарочито развили однос ова два лика. Њих двоје су се после дуго времена срели на степеништу Животине куће и после крећег разговора са Велимиром, Славка одлази на клизање. Велимир је објаснио Животи да је професор Рајсер веома познат и цењен професор и да он пред њим мора глумити Милорада, сина имућног оца. Као што смо већ поменули, због економичности радње извесни догађаји су се већ одиграли пре самог почетка приче: Живота је већ наложио Велимиру да напише предавање за Милорада, за које му је сада дао и хонорар.

У овој адаптацији постоје сцене које су на граници еротског. Тако се Славка пресвукла у костим за трбушни плес и уз музику плеше за Велимира. Славка је потом отишла у Милорадову собу, где је он читао Кларино писмо. Насмејан, сишао је да оцу преда писмо, још једну пререку ка испуњену његове сулуде идеје да Милорада учини професором универзитета како би се уз тако висок положај могао оженити ћерком министра саобраћаја. Живота се нашао у безизлазној ситуацији. Док Благоје чита Кларино писмо тумачећи га, Живота сече печење. Комично проистиче из Благојевом апсурдног закључка о Милорадовом очинству:

„Живота: Како може да буде његово, кад није ни видео мајку?

Благоје: Па дешава се то у животу. Ето, Милорад није ни видео факултет, а опет има диплому.“

То је Животу нарочито наљутило па је потеглао флашу да њоме гађа Благоја. Љутит је узео пиштољ у намери да убије Велимира. Укућани умирују Животу и радња се наставља у новом простору: кући министра саобраћаја.

Госпа Драга проба министаркина крзна док је она на масажи. Велимир је у овој адаптацији приказан као Дон Жуан. Интиман је са ћерком министра саобраћаја, којој држи часове немачког.

Комични заплет се усложњава поступком забуне у личности. Када су Благоје и Живота сазнали да је Рајсер стигао и да жели да упозна Милорадовог оца, Живота је предложио да се Благоје представи као он. Међутим, за разлику од комедије где је забуна у личности довела и до конфликта, у овој адаптацији је разрешена на духовит начин. Када су госпође из обданишта дошле да поздраве Милорада који је пристао да за десет хиљада динара одржи предавање, а потом и професор Рајсер, Благоје је успео да објасни да је забуна која се десила уствари део српског хумора. Господин Рајсер има нагласак, а Клара која је дошла са Пепиком не зна српски. Језичка баријера која се поставила није сметала њеном зближавању са Милорадом. Она је заједно са Милорадом отишла на предавање, пошто претходно нису могли да нађу Велимира код куће. Пошто је Милорад прву страну свог предавања искористио да Велимиру остави поруку, предавање је почео *in medias res*. Додата сцена о којој у комедији сазнајемо тек накнадно, редукована је. Милорад се, наиме, није обрвао већ је вешто успео да одржи предавање о коме није знао ништа. Ова промена показује да је Милорад спретан, а своје незнање прикрива шармом. Глумац Велимир Бата Живојиновић се, тумачећи лик Милорада Цвијовића, определио да га представи као младића пуног живота који ужива

у новцу свог оца и осмехом и шармом успева да прикрије да је незналица, а не доктор филозофије. Одмах по завршетку узео је Клару за руку и отишао са њом у кафану где су Рајсер и Благоје увелико пили. Живота је позвао публику да дође код њих кући.

Атмосфера постаје нарочито живахна када Милорад са Кларом и дамама из кафане оде у кућу где је његов отац припремио закуску за публику. Милорад улази са играчицама, почиње музика за чарлстон а плесу се придружује и ћерка министра саобраћаја. У овој адаптацији Милорад је приказан као човек пун животне радости и безбрижно проводи своје младалачке дане. Лажни сведоци Сојка и Сојкин муж, приказани су као прождрљивци. Мара је Клару повела уз степенице на спрат и тамо је закључала да би је одвојила од Милорада. Живота је објавио веридбу свог сина и ћерке министра саобраћаја, али је тада Клара сишла низ конопац. Милорад је представио окупљенима своју супругу Клару што је наљутило министарку и госпа Драгу. Срећан расплет имали су и Славка и Велимир који су се венчали. Славка силази у венчаници низ степенице. Благоје је желео да свима честита, али га је Живота љутит избацио из куће. На крају га је ударио дипломом тако да му је остала око врата. Живота се мири са судбином али налаже Мари да сачува рам где ће у будућности стајати диплома Пепике. Као и у комедији, Живота доживљава тачку замрзавања. Пепика га је зајахао и сви јунаци су пошли уз степенице. Велимир на италијанском каже да је комедија завршена, а Милорад га исправи да то каже на српском:

„Велимир: *E finita la commedia.*

Милорад: Кажи, брате, српски да те цео свет разуме: Готова је комедија!“

Адаптација се завршава сценама са улице где веје снег а Благоје љутит одлази.

Комедија *Др* је адаптирана као телевизијски филм. Ова адаптација чији је редитељ Александар Ђорђевић емитована је 1984. године и траје деведесет и два минута. Улоге су подељене на следећи начин: Животу Цвијовића тумачи Љубомир Убавкић Пендула, Благоја Миодраг Петровић Чкаља, Мару Радмила Савићевић, Милорада Мирко Бабић, Славку Мира Илић, Клару игра Злата Петковић, а госпођу Драгу Ружица Сокић. Улоге чланица управе обданишта броја девет подељене су Мелити Бихали и Мири Пеић. Др Рајсера глуми Ненад Цигановић, Собарицу Даница Марковић, Николића Младен Недељковић, Пепику Антонио Папић. Улоге комичног пара Сојке и Симе поверене су Љиљани Шљапић и Бранку Војновићу.

Радња овог телевизијског филма прати хронологију догађаја приказаних у комедији, а сценарио готово верно, уз минималне корекције, преноси реплике. Идеја коју је Нушић имао пишући своје дело остала је непромењена у овој адаптацији и акценат је на главном јунаку Животи Цвијовићу, скоројевићу који сматра да је све артикал и да из помоћ новца може купити све за чим жуди. Иако нема дописаних дијалога, у овом филму шири се простор дешавања радње изван куће што доприноси динамици овог филма.

Прича почиње приказом велике куће Цвијовића. Живота Цвијовић је са рачунима ушао су собу сина који спава. Његова супруга Мара на тераси залива цвеће. Живота је дошао да јој покаже рачуне, које је направио Милорад и објаснио јој да их мора платити да не би укаљао част дипломи коју је „набавио“ сину. Мари није јасно због чега му је толико стало да Милорад буде доктор филозофије, а он јој је објаснио да је титула неопходна за успех.

„Живота: Др је титула, Маро. А титула данас отвара врата, а не памет.“

Николић је донео телеграм од извесног професора Рајсера који пише Милораду, па су отац и мајка отишли да пробуде сина. Иако је Живота амбициозан његов син није и свестан је да он не може да буде доктор филозофије. Док су његови родитељи увелико будни, Милорад спава покривен ћебетом преко главе. Он у животу не тежи ничему осим да наследи свог богатог оца и зато му није јасна потреба поседовања титуле доктора наука:

„Милорад: Ја не тежим ничему,
Живота: А је л' имаш неки циљ у животу?
Милорад: Имам.
Живота: А тај је?
Милорад: Да наследим тебе.“

Сатирични набој из Нушићеве комедије задржан је у овој адаптацији. Живота активно настоји да свом сину омугући добар положај у друштву. Милорад сматра да се он није роди да буде доктор наука, али му је отац објаснио да, између осталог, човек може да се роди за разбојника, па постане министар. Наредни корак био би тај да Милорад постане доцент Универзитета да би могао да ожени ћерку председника владе. Међутим, Милорад није нимало мотивисан да учини тако нешто па је наставио да спава. У прилог Милорадовом, односно Животином, успеху ишло је предавање које је Живота предложио госпођама из обданишта број девет да се одржи у њихом обданишту, а онда им је дао и добровољни прилог.

Радња ове адаптације не дешава се само у кући, тако да је простор дешавања приче проширен у односу на комедију. У двориште пред кућу стигао је Благоје, који је претходно био код једног универзитетског професора да би купио Милораду радно место, али га је овај увређен избацио из канцеларије. Потом су Живота и Благоје ушли у кућу где му је Живота показао рачуне које је подмирио, а које чува у сефу. Животина трагична кривица састоји се у томе што он мисли да новцем може купити све

„Живота: Данас се за новац може све купити: љубав, част, пријатељство, поштење, идеал, савест. Све!“

Он сматра да је каса мерило свега:

„Живота: Не зна он да је данас ово Универзитет, а не његова памет.“

Адаптација наставља да приказује покушај реализације Животине сулуде идеје о женидби сина. Индивидуализација лика Животе у овом филму учињена је и уз помоћ говора. Примећујемо да Живота повремено погрешно акцентује речи што указује да потиче из мале средине. Ова чињеница Животу додатно профилише као малограђанина који сматра да новац вреди више од части, поштења и савести и жели да купи углед у друштву тиме што ће сина учинити професором универзитета. Благоје је преко госпа Драге, проводацике, договорио да испросе ћерку министра саобраћаја. Међутим, Животине планове нагло прекида Кларино писмо. Комична је сцена у којој Живота и Благоје тумаче Кларино писмо и долазе до апсурдног закључка да је Милорад ожењен и има дете.

Радња се наставља у дворишту, где шетају Славка и Велимир. Бочни љубавни заплет између Велимира и Славке није ни у адаптацији детаљније развијен. Велимир је објаснио збуњеној Славки због чега се нешто тајновито дешава у кући. Славка је смирено саслушала Велимирову причу. Њен лик грађен је у складу са Нушићевом идејом да буде блага и пуна разумевања. Ушли су у кућу где су Велимира сачекали Благоје и Живота. Благоје им је сипао пиће а онда су покушали да нађу решење за ову тешку и замршену ситуацију у којој се налазе јер се Велимир под Милорадовим именом и са његовим документима оженио Кларом и са њом добио дете. Заплет је усложњен поступком забуне у личности јер је Живота, да би избегао упознавање са господином Рајсером, рекао Благоју да се он представи као Милорадов отац.

Наредна сцена приказује разговор између госпође Драге и Животе. Дотерана госпођа са шеширом и лисицом око врата, ласкава и слаткоречива, разговарала је са

Животом о ћерки министра саобраћаја. Милорад је из новина сазнао да треба да одржи предавање, а пристао је тек када му је отац дао десет хиљада динара. Комична сцена у којој делимично долази до разрешења јесте она у којој Благоје са Рајсером долази код Животе кога су већ посетиле госпође из обданишта. Забуна у личности довела је до комичног ефекта а врхунац неспоразума дешава се када збуњена Мара не зна да каже ко је Милорадов отац. Живота се тада примакао камери и уз вапај повикао Пепики да је он за све крив.

Радња се наставља после Милорадовога предавања. Млади доктор филозофије, изнервиран што је испао смешан јер није умео да изговори све речи, није хтео да прими никог код себе. Живота је за Милорадово предавање купио публику. Док се он и Благоје возе аутомобилом, Живота је рекао да је приметио да се публика, иако је плаћена, смејала Милораду. До расплета ове приче нижу се комични догађаји и Животиним нелогичним идејама усложњава се комични заплет. Живота је ангажовао лажне сведоке Сојку и Сојкиног мужа да посведоче да се Клара загрлила са Велимиром и тако преварила Милорада. Међутим, призору који је требало да виде само Сојка и њен муж присуствовала је и госпођа Драга која је већ начула да је Милорад ожењен. Потом су дошле госпође из обданишта са девојчицом, која треба да преда цвеће Милораду као захвалност што је одржао предавање. Госпођа Драга је имала примедбу да је Милорад ожењен и да би било боље да цвеће преда госпођи. Госпође из обданишта су се силно наљутиле јер су оне наине продале улазнице на основу тога што је предавач неожењен. Дошао је и професор Рајсер па је био збуњен тиме што није схватио какво је то предавање одржао Велимир за ког он мисли да је Милорад. Забуну је прекинуо Милорад гађајући их јастуцима. Почела је општа хистерија, а Живота је узео Пепику у руке и очајно га запитао да ли види шта му је урадио.

Славка је Клари објаснила забуну која се десила, а она је, љута на Велимира, пристала да помогне Животи да се што пре разведе од Милорада. Договорили су се да у тужби напише да је у Фрајбургу имала љубавника Јохана Волфганга Гетеа. Међутим, Милорад није хтео да потпише тужбу. Расплет се одиграо када су јунаци који су дошли да посете Животу: госпође из обданишта, Сојка и Сојкин муж, Драга и Рајсер, одједном нагрнули у собу. Живота им је рекао да његов син жели да узме једну неморалну жену која је варала мужа са Јоханом Волфгангом Гетеом, а Милорад му је наредио да то понови пред Кларом. Рајсер је укратко објаснио ко је Гете, а Живота је очајан и насекиран оптужио Велимира. Живота је прихватио да је Пеписка његов унук,

а Мари наредио да склони диплому и сачува рам у коме ће једног дана бити Пепкина диплома.

6.10 Покојник

Последња Нушићева завршена комедија, *Покојник*, премијерно је изведена као позоришна представа 18. новембра 1937. године у Народном позоришту у Београду. Овај комад имао је великог успеха на позоришној сцени, а адаптиран је и као телевизијска драма.

Режију за телевизијску драму *Покојник* урадио је Александар Мандић. Први пут је емитована 1990. године и траје стотину и пет минута. Улоге су подељене на следећи начин: Спасоја Благојевића игра Милош Жутић, инжењера Павла Марића Предрад Ејдус; његову супругу Рину тумачи Неда Арнерић, а пријатеља Милана Новаковића Горан Султановић. Улога Анте Милосављевића поверена је Миленку Павловићу, Вукице Маји Сабљић; њеног вереника Љубомира Протића тумачи Тихомир Арсић. Тетка Агнију глуми Ружица Сокић. Улога полицијског агента поверена је Радошу Бајићу. Господина Ђурића глуми Бранко Цвејић, Адолфа Шварца Александар Груден, Младена Ђаковића Милан Гутовић, Аљошу Данило Лазовић, Милета Милан Михаиловић, а Ану собарицу Татјана Пујин.

Радња ове телевизијске драме прати радњу комедије, а сцене су минимално редуковане како би радња могла да буде приказана у дозвољеном временском року. Дијалози из Нушићеве комедије верно су пренети у сценарио телевизијске драме. Предигра Нушићеве комедије и чиновни у којима се на интересантан начин гради заплет комада у драмском тексту, приказани су махом у затвореном простору грађанске собе. Међутим, телевизијска драма радњу лоцира на више места: у кући, у врту, у парку, у ресторану. На тај начин радња се чини интересантнијом, динамичнијом и смене јунака на истој сцени постају живот јунака у реалном животном простору.

Експозиција телевизијске драме *Покојник* у режији Александра Мандића представља вешто приказану предигру Нушићеве комедије. Радња почиње крупним кадром на обијену фиоку у радном столу, и уводи нас у простор збивања уводних сцена. Потом се кадар шири и приказује пространу собу: са леве стране налази се гарнитура за седење у позадини је камин а испред са десне стране трпезаријски сто и столице. Павле Марић показује инспектору обијену фиоку у столу, а Рина силази низ степенице у сатенској кућној хаљини. Уводни део прати музичка подлога. Инспектор је

закључио да крађа писама из фиоке није последица користољубља и супружницима је предложио да забораве на догађај. Гледаоци осећају напетост између супружника, али све још увек остаје само слутња.

Предигра комада, односно уводни део телевизијске драме, нарочито је динамична у погледу смењивања догађаја. Најпре је дошао надзорник грађевине Аљоша. Његов лик дат је кроз патетично ламентирање остављеног мушкарца који уместо да презре жену која је отишла са другим, прима њена писма и даље мисли на њу. Аљоша је одлучио да изврши самоубиство, а Марић, да би га одвратио од такве немере, дао му је свој капут и новац да изађе и проведе се. Затим је код Павла дошао његов млади пријатељ, Љубомир Протић, коме је поверио да га жена vara и да то потврђују писма која је пронашао у фиоци. Када је отворио писмо сазнао је да је аутор његов школски друг, добар пријатељ и партнер у фирми Милан Новаковић. Протић му је дао идеју да отпутује на пар дана, а Марић му је оставио на чување своје капитално научно дело. Потом је у кућу дошао Новаковић с којим се Павле вербално обрачунао, спаковао се и отишао из куће док уплакана Рина седи оборене главе.

Радња се наставља у башти Марићеве куће где Милан и Рина доручкују и разговарају. Убрзо схватамо да су прошле три године од када је инжењер Павле Марић трагично настрадао, а да су се Милан и Рина у међувремену венчали. Пошто је он отишао на посао, Рина је на кратко остала у дворишту, а потом ушла у кућу. Њен рођак Анта нарочито узнемирен ушао је у двориште, а онда и у кућу како би Рини саопштио страшну вест. Он је све време покушавао да Рини изокола каже да је њен муж ипак жив. Комично је постигнуто одуговлачењем а нарочито је комична анегдота о госпођи Томић којој се десила слична ствар као и госпођи Рини. Пошто је сазнала да је њен покојни муж заправо жив, Рина се престравила и одмах телефонираше Новаковићу, али њега није нашла у канцеларији.

Повратак покојника узнемирио је све ликове, јер би његовим васкрсењем свако био оштећен: Рина би морала да се врати мужу, Анта би због кривоклетства завршио у затвору, Љубомир би изгубио место на универзитету, јер је туђе дело штампао под својим именом, а Спасоје би остао без великог имања које је наследио. После одласка Милета, Рининог љубавника, који у комедији има функцију помагача и паразита, један за другим дошли су Спасоје, Милан и Љубомир. Комичном ефекту доприноси нарочито често Нушићево профилисање јунака на сцени: када један о другоме говоре

ружно продужавајући један другом „реп“. Спасоје стално пребацује Анти да се лажно заклео да је покојном Марићу вратио дуг, а Анта њему начин на који је доказао да је Марићев најближи род и тако постао његов наследник. Јунаци су из новинског чланка, који је донео Љубомир, сазнали да је Павле Марић, после сазнања да га жена vara, отпутовао у Берлин и после неколико дана прочитао вест да је извршио самоубиство. Претпоставио је да је тело које су нашли његов радник Аљоша. Убрзо је стигао и Марић чији се физички изглед није драстично променио осим што сада има браду. Јунаци су га сачекали у дворишту сложни да са њим не разговарају и игноришу га. Тон којим инжењер Павле Марић разговара са својим рођацима и бившим пријатељима смирен је и он потпуно сталожено и самоуверено саопштава да се вратио и да ће засигурно остати. Спасојев апсурдни предлог Павлу да се врати одакле је дошао и помири се с тим да је мртав, Марић узима у обзир само као једно решење, али одабира да остане међу њима што ремети све планове грабљиваца и користољубаца.

Радња се сели у Спасојеву кућу где његова ћерка Вукица невољно прима своју тетку Агнију, оматорелу девојку еуфоричну због Вукичине удаје. Разговор између Спасоја и Анте у коме му он саопштава да је пронашао извесног Милана Ђаковића, публицисту који би могао да им помогне, десио се преко телефонског позива и на тај начин филм економично приказује радњу. Спасоје се потом са Ђаковићем нашао у парку. Глумац Милан Лане Готовић је лик публицисте Ђаковића комично оживео. Публициста носи мантил, око врата шал а на глави има шешир. Он је преварант који је позивајући се на законе логике и Ајнштајнову теорију релативитета успео да за ћутање и неписање добије по хиљаду динара. Док му је Спасоје објашњавао каква им је помоћ потребна, Ђаковић је водио белешке, а онда тражио новац и уценио Спасоја:

„Младен Ђаковић: Па, господине, шта мени смета сада када сам такорећи ушао у Вашу тајну да бацим један летак типа: 'Мртви су устали из гроба! Живи се спремају да их наново сахране.'“

Радња се потом сели у хотел где су се састали Спасоје и Марић. Инжењер је најбогатијем наследнику поверио своје планове: неће тражити развод и пустиће жену да са својим љубавником живи страхујући за свој брак; Антом ће се тек на крају бавити; Спасоја ће оптужити за свог лажног наследника; Прокића ће тужити за крађу научног дела. Спасоје припада оној групи јунака који су кадри да се у свакој ситуацији снађу, не марећи за жртве. Тако је Марићу предложио да ожени његову ћерку Вукицу и тако му кроз мираз врати имање.

Сатира се у овој адаптацији прелива највише у лику Ђурића, министровог брата и директора „Илирије“. План да стану на пут Марићевим намерама вешта је језичка манипулација господина Ђурића, који је инжењерову намеру да поврати своје имање претворио у рушилачке тенденције једног револуционара. Глумац Бранко Цвејић градећи његов лик инсистира на Ђаковићевој упорности, енергичности и одважности да не изгуби материјалну добит. Његова реторика агресивно манипулише реалношћу окрећући чињенице у своју корист:

„Ђурић: Видите цела ова ствар не може се гледати са једног уског, личног гледишта као што Ви то чините. Ова ствар захтева да се гледа са једног ширег такорећи државног гледишта. Зар не видите у целој овој појави извештан систем? Систем са рушилачким тенденцијама?“

Телефоном је јављено да је „Илирија“ добила концесију, па је Ђурић морао да оде хитно у министарство. Касније је телефонирао Спасоју и саопштио му је план који је овај спровео у дело. Ова адаптација, у складу са Нушићевим идејама, приказала је уску везу између политике и криминала. Друштво грабежљиваца успело је да оспори идентитет једног човека. Спасоје је, као и у комедији, од Адолфа Шварца, члана друштва „Илирија“, узео дипломатски пасош, вратио му само слику и у пасош залепио Марићеву слику коју је набавио Анта. Када је испратио Вукицу да заједно са Агнијом оде из куће, Спасоје је окупљеним рођацима испричао план и они су се сложили да ће Марића оптужити за рад против државе. У овој акцији учествовао је и инспектор, који је на почетку приче дошао да направи увиђај обијене фиоке. Расплет у овој адаптацији, као и у комедији, доводи до тога да Павле Марић, сатеран у ћошак, одлучује да прими пасош и инспектору се представи као Шварц који се управо упутио на станицу. Када се Вукица вратила, сви су загрљени и задовољни јер су скинули са врата велики проблем. Уз музику у позадини Спасоје је закључио да је правда победила:

„Спасоје: Ја сам увек веровао у ону народну мудрост да правда на крају мора победити.“

6.11 Власт

Комедија *Власт* остала је незавршена. У Нушићевом рукопису пронађена су два чина комада, па је овај фрагмент је представљао велики изазов за редитеље и сценаристе који су намеравали да поставе *Власт* на сцену. Први пут је изведен 14. јануара 1939. године у Народном позоришту у Београду. Комад је понекад адаптиран уз неки други, као његов наставак и допуњавајући део, али су се сценаристи и

редитељи неретко одлучно и самоуверено прихватили посла да заврше Нушићево последње дело.

Предмет наше анализе била је једина адаптација комедије *Власт* коју смо успели да пронађемо сачувану у Програмском архиву РТС-а. У питању је снимак представе Народног позоришта „Љубиша Јовановић“ у Шапцу из децембра 2000. године. Адаптацију и режију урадила је Мира Бањац, која је дописала Нушићеву недовршену комедију тако што је радњу проширила додавањем нових ликова и сместила јунаке у нови временски контекст (транспозиција према Долежелу) у који је сматрала да ће се уклопити. Улоге су подељене на следећи начин: министра Светозара Поповића глуми Иван Томашевић, његову супругу Лепосаву Александра Гавански, Арсу министровог рођака Зоран Караџић, Милоја министровог таста Младен Огњановић, Мару Милојеву жену Јелица Војновић. Улоге кума Саве и куме Цане поверене су Слободану Петрановићу и Драгани Радојевић. Секретарицу при министарству тумачи Александра Ристић, госпа Мицу Анета Томашевић, Добросава Николића, министровог школског друга Душко Стевановић. Нину лепотицу глуми Далиборка Тодоровић, госта из иностранства Синиша Максимовић, референта Ристића тумачи Боривоје Божанић, инспектора Радушко Јанковић, полицајца Ђорђе Дамњановић, служавку Нела Перић, улоге телохранитеља тумаче Младен Гајић и Милан Маринковић, а децу Селена Томашевић и Јелена Костић.

Већ на почетку анализе ове адаптације истичемо да се прича грана у два временска контекста које повезују исти ликови. Лоцирање радње из Нушићеве *Власти* у нови временски контекст показује савременост Нушићевог комада и уопште флексибилност Нушићевог дела да се прилагоди различитим временским и просторним околностима. Први део приче представља вешту адаптацију Нушићевог фрагмента. Језгровитост првог чина показује детаљно изграђене карактере, што сценаристи пружа обиље информација за даљу надоградњу ликова и продужетак радње. Сцена је постављена тако да приказује двориште: са леве стране налази се клупа и једно дрво, у позадини степенице које из дворишта воде у кућу, а са десне стране позорнице постављен је сто за којим Милоје и Арса играју шах. Милоје је у свом кућном мантилу, као и његова супруга. Арса је као гост дошао у кућу свог рођака министра да са Милојем игра шах. Милоје је узбуђен што су грађани дошли музиком да поздраве његовог зета, министра Светозара Поповића. Дијалог између Милоја и Арсе пун је нушићевског сатиричног набоја, а комично се у првом делу разговора

махом остварује поређењем. Прављењем паралеле између Тозиног детињства и министровања остварује се смех: некада „парче меса“ сад је министар, као мали јахао је Арсину ногу, а сад је узјахао министарску фотељу; био је несташан малишан, па му је Арса много пута запретио, а сада пошто је власт не приличи да му каже: „Но, но!“.

Милојев лик је изразито комичан и послужио је Нушићу као инструмент за градњу сатире. Министров таст, који пати од синдрома власти од ког оболевају они који мистификују политику, је малограђанин и клања се зету, ословљава га званично са господине Светозаре, јер име Тоза не приличи једном министру, и чини честе посете министарству само да би био близу власти. Милоје сања да је власт и, иако га то прилично узнемирава, не може никако да се одупре таквим сновима:

„Милоје: Сањам ја, знаш, као боје ме се а ја сам строг. Сањао сам једнапут да сам краљ.“

Као и у комедији, о министру сазнајемо посредно од његовог школског друга, Добросава Николића, који долази у кућу. Док нису сазнали да је то министров школски друг, Милоје и Арса су га гледали са висине. Карактеризација министра Тозе урађена је у форми малих анегдота из његовог детињства када је заједно са Добросавом ишао у школу. Министров школски друг испричао је како је Тоза био најглупљи у разреду, да је крао, био подлац и да га је он чак једном због крађе истукао. Милоје и Арса са чуђењем и извесном дозом забринутости што присуствују оговарању актуелног министра покушавају да ублаже Добросављеве речи: није глуп него се споро развијао, никоме у фамилији није ишла математика, није подлац већ су сви у фамилији „мазни“ и није украо писмени задатак из математике већ га је узео у разматрање. Милоје нарочито истиче да реч „крађа“ не приличи министру, па су он и Арса углас подвукли да је то било само разматрање:

„Милоје: Молим Вас, господине. Ви стално говорите: 'Украо!', 'Украо!'. Украо се може рећи за неког касапина или за нижег судског чиновника, али за једног министра само може да се каже...

Милоје и Арса: Узео на разматрање!“

Добросаву су рекли да потражи школског друга у Министарству и потом су поцепали посетницу коју им је дао. Све време док је Добросав говорио ружно о Този, Милоје и Арса правили су гримасе из којих се види да им је нелагодно што присуствују оговарању министра. Наставили су да играју шах и разговарају о Милојевом сну да буде део власти. Начин на који ова два јунака посматрају власт умногоме се разликује. Милоје који је велики део живота провео у унутрашњости жели

да буде део власти да би му се људи клањали, а Арса, бивши срески начелник, сматра да човек треба да искористи власт. Арса му уз помоћ шаховских фигурица сликовито објашњава Тозин положај и како би рецимо премештањем неког из унутрашњости у Београд могао да профитира.

У галерији Нушићевих женских ликова посебно се истиче госпа Мица, чији је лик Анета Томашевић дочарала веома успешно. Брбљива и досадна жена која покушава да, као и сви Нушићеви паразити, извуче корист од министра портретисана је веома живахно. Госпођа у хаљини, бунди, са шалом од лисичијег репа, рукавицама са отвореним прстима и са торбом у руци, ушла је у двориште и кренула да се поздрави са Милојем прошавши поред господина Арсе. Мица покушава да објасни свој долазак упадајући у дугачке дигресије које имају функцију да покажу њену блискост са министром, коме је била провадацика. Поред комичног одуговлачења, комично у овом лику постиже се и њеним поступцима испијања Милојеве и Арсине кафе, обарања фигура са шаховске табле и сталним окретањем ка Милоју уз игнорисање Арсе током разговора. Министрови кумови дошли су да замоле Светозара да укине Савину суспензију. Када је Светозар изашао са супругом, одбио је категорички све молбе и рекао својим рођацима да га могу потражити у канцеларији. Светозарево надмено држање било је предмет разговора који је уследио.

Када су остали сами, Милоје и Арса су наставили да разговарају о власти и надмености. Можда најуспелији облик сатире у Нушићевом стваралаштву приказан је у сцени када Арса усмерава Милоја да се пропиње како би могао да види како власт гледа на народ. Најпре му Арса помаже да се попне уз дрво и то би био први степен власти. Када се попео на Арсина рамена, Милоје је био на нивоу народног посланика, а када се успео на дрво, на нивоу министра. Сваким наредним успињањем власт све мање види народ. Милоју се од висине завртело у глави па су му помогли да сиђе.

Други део представе почиње сценом у којој плесачи, статични на позорници, у рукама држе новине. Иза њих се налазиле познати јунаци, обучени у свечана одела. У позадини, чује се глас који чита натписе из новина:

„Ново паковање за старе лажи.“, „Синови мафијаша се школују код брокера.“, „Откривено седамдесет и четири килограма марихуане.“, „Производња струје изнад плата.“, „Радник обезбеђења убио студента.“, „Иза незакључаних врата лопови не краду.“, „Сеоски учитељ и не помишља на штрајк.“

Овакав почетак вешто је искоришћен да се гледаоци ставе у нови савремени контекст. Редитељ је уз помоћ Нушићевог недовршеног дела приказао прилике у савременом друштву. После плесне тачке и аплауза окупљених ликова, министар је заједно са супругом поздравио окупљене и захвалио им што су дошли на прославу успешне хуманитарне акције. Камерман бележи сваки моменат; гостима се служи пиће; у позадини се чује тиха музика. Главни заплет ове приче готово и да не постоји. Чини се да је прича тек панорама наше савремене стварности, јер нема ничега што би радњу померило. Бивши министров професор, школски друг, његов кум Сава и госпођа Мица су замолили министра за помоћ, али их је он све одбио. Министар је са стрицем Арсом у дослуху око потписивања неких уговора, али детаље не сазнајемо.

Милоје улази код зета савијен у дубоком наклону, а Светозар му је учинио част да седне у министарску фотељу и ту га сачека. Заплет се гради на поступку забуне у личности. Док је Милоје седео у фотељи, наишла је једна дама која је мислила да разговара са министром. Навалентна госпођа села је Милоју у крило мислећи да је он министар и замолила га да њеног супруга, Симу Благојевића, премести из Београда у унутрашњост. Овај приказ видела је госпа Мица тако да је догађај већ сутрадан дат у новине. Недовољно разјашњена јесте очигледна малверзација у којој учествују Светозар и Арса, који су примили госта из иностранства поводом неког уговора. Два полицајца су дошла и ухапсила Арсу због неке малверзације у којој је учествовао:

„Милоје: Арсо, брате шта то би?

Арса: Топ.“

Као и у другом чину комедије *Власт*, Арса је потписао неки уговор, али нисмо сазнали исход тог чина. Представа показује да би Арса због наговора министра завршио у затвору. Зачуо се пуцањ и госпођа која је молила за премештај супруга изашла је на сцену и објавила да је њен муж убио министра, а потом је ушла Мара и кроз плач саопштила да је Милоје убијен. Лепосава, његова кћи, потрчала је ка мајци и запитала је зашто се то десило. Тада се у позадини појавио Светозар и рекао: „Грешка!“ Забуна у личности искоришћена је за појачање трагичног краја невине особе, која је само хтела на кратко да седи у столици али и за указивање на чињеницу да су властодршци спремни на велике жртве. Министар је успео да избегне казну због обе афере – сумњивог уговора и прељубе о којој смо сазнали из новина.

Трагичан крај доводи у питање жанровско одређење приче, која је на почетку имала интенцију да буде комедија захваљујући богатом комедиографском фонду речи и поступака, али је онда израсла у трагикомичну слику наше реалности.

6.12 Мува

Прва филмска адаптација неког Нушићевог дела јесте кратки црно-бели филм *Мува* који је снимљен 1950. године. Редитељ Бранко Теловић улоге је поделио следећим глумцима: практиканта глуми Љубомир Дидић, писара Мија Алексић, начелника Слободан Стојановић, жену Бранка Веселиновић, а улоге пандура додељене су Христорфу Анђелковићу и Светолику Скалету Митићу.

Кратком филму чије је „конститутивно начело“ сажетост (Hendrikovski 2004: 84–85) погодовала је форма Нушићеве једночинке у којој се комично заснива на ситуацији (лов на муву), а у изради приче сценски покрет има предност над речима, што доприноси језгровитости приче. Као што је Јосип Лешић приметио, Нушићева *Мува* почива на „пантомимском хумору“ (Lešić 1989: 210) па је логично што се комичност овог комада у потпуности реализује тек на сцени. У филму покрет прати музика која додатно доприноси целовитости приче. У комичним ситуацијама доминирају гегови (пад, ударац, шамар), специфичан начин на који хода главни јунак као и његово понашање са мувом.

Радња почиње музиком и сликом из кафане где тројица практиканта једу супу. Комика у уводном делу филма заснована је на ситуацији и музичким ефектима. Када је главни јунак ове приче завршио са јелом, механџија му је дао метлу, он је извукао из ње једну трску, ишчачкао зубе и пошао на посао. Његово кретање низ улицу прати музика. Практикант је ушао у канцеларију, полако скинуо одело, обрисао се марамицом по челу, изуо се, а затим легао на клупу на којој су били посллагани некакви списи. Док прилази клупи, хода на начин на који се кретао Чарли Чаплин помало се гегајући. Практикант је у канцеларији легао на списе и заспао. У уводном делу филма, комично је веома вешто постигнуто искључиво покретом, јер речи изостају.

Практикантов сан видимо на екрану. Он сања да су у његову канцеларију ушли начелник и писар, који су му честитали и дали решење о именовању за писара. Затим је начелник позвонио звонцетом и унели су ново „писарско“ одело за њега. На вешт начин повезани су сан и јава. Док је практикант потписивао решење ометала га је мува, а онда се сан прекида и мува заиста буди чиновника из дубоког сна. Он се пробудио и

окренуо на другу страну, међутим није могао опет да заспи. Устао је и поново се обуо, обукао сако. Све ове радње прати музика која доприноси комичном ефекту. Покушао је да ради, али га је мува ометала. Лов постаје комична игра у којој практикант приступа лову на муву као на биће које поседује разум. Прикрада јој се лежерно, претварајући се да нема намеру да је улови. Када је ударио у једну полицу из списка се свуда расула прашина. Практикант је покушао да превари муву па је извадио замотуљак хране и ставио на сто, а он се окренуо на другу страну као да није заинтересован да види када она слети на храну. Смешно произилази из чињенице да практикант муву третира као себи равну особу. Пошто му ништа није пошло за руком, почела је јурњава по канцеларији: практикант се пење на сто, јури по канцеларији, разбацује папире и прави неред у канцеларији. Из сулуднара је испао пепео, са зида је пала краљева слика, практикант се попео на клупу која је пукла.

Радња из канцеларије прелази у двориште где је једна жена, обучена у народну ношњу, пришла полицајцу и рекла да је дошла да се жали. Он јој је објаснио да је „власт сад заузета“. Практикант је у канцеларији узео пушку и обратио се муви:

„Практикант: Изволи сад ако смеш. Изволи сад.“

То су чули пандур и жена и она је ушла у канцеларију. Практикант је одложио пушку а жена је одлучно пришла столу и почела да се жали на мужа који је поново истукао. Када је мува у једном тренутку слетела на женин образ практикант је узео пушку и рекао жени да се не помера. Уплашена, жена је вриснула и пала на под. Уз музичку подлогу у канцеларију су ужурбано ушла два пандура и начелник. Писар му је одузео пушку, а начелник је придигао жену са пода. Она је објаснила да је практикант имао намеру да је убије, а он је покушао да објасни да у канцеларији постоји једна мува. Практикант је наједном ошамарио начелника, полицајци су га везали. Ипак, пракикант је успео да ухвати муву. Срећан и не водећи рачуна у каквом се положају нашао, држао је са два прста муву узвикујући: „Ту је! Ево је!“ Радња овог кратког филма се завршава зумом камере на муву. Потрага за мувом се коначно завршила, а прича је испричана са доста драмске напетости, што је кратка форма на духовит и забаван начин успела да достигне. Кратки филм, као уметничка форма, у највећој мери тежи елиптичности и економично приказује причу, па је на интересантан начин приказао радњу Нушићевог комада дајући предност пантомими и комици ситуације.

6.13 Тако је морало бити

Нушићева грађанска драма *Тако је морало бити* први пут је постављена на сцену Народног позоришта у Београду 19. октобра 1900. године и спада у групу успешнијих Нушићевих драма по броју позоришних адаптација.

Предмет наше анализе јесте снимак представе Југословенског драмског позоришта *Тако је морало бити* која је премијерно изведена 6. јуна 2007. године. Редитељ Егон Савин саставио је следећу глумачку екипу: Јакова Недељковића тумаче Предраг Ејдус и Бранко Цвејић, Марију Бранка Петрић, Јелу Анита Манчић, Станку Јелена Петровић. Улога Ђорђа Ђорђевића поверена је Небојши Дугалићу, стрица Обрада тумачи Михаило Јанкетић, Јанковића Миодраг Радовић и Милош Аранђеловић, Љубомира Несторовића Војин Ћетковић, Софију Ана Симић и Јелена Ангеловски, другу служавку Каћа Тодоровић, момка Иван Пантовић.

Реплике из ове грађанске драме готово верно су пренете у сценарио позоришне представе. Адаптација жанровски остаје у оквирима трагедије, али је редитељ Егон Савин препознао у Нушићевом Јакову Недељковићу изванредан комични потенцијал. Место дешавања радње јесте грађанска соба. Са десне стране налази се писаћи сто и столица, са десне стране двосед, а у позадини велики прозор. Са леве стране налази се улаз у стан, са десне улаз у трпезарију. На сцену излази ужурбани Ђорђе са букетом и вазом и заједно са служавком Софијом сређује дневну собу јер жели да изненади супругу Јелу којој је тог дана рођендан; потом Софији даје новац да купи чак четири боце шампањца јер његов таст не може одржати здравицу без шампањца. Јела излази на сцену у белој кућној хаљини протежући се. Њен однос према Ђорђу незаинтересован је, а пољубац који је тражио као награду за изненађење које јој је приредио назвала је „детињаријама“. Он јој приноси кафу и обавештава да је на прославу позвао само оне који су њој мили:

„Ђорђе: Само оне који су теби мили и драги, Јело. Твој отац, мајка, Станка и њен заручник.“

У експозиционом делу ове адаптације упознали смо однос између Ђорђа и Јеле, али и однос његовог таста Недељковића према новцу. Уредни господин у оделу, са шеширом и штапом, ушао је у собу носећи бомбоне као рођендански дар за ћерку. Спољашњи сјај којим покушава да засени свет заправо је камуфлажа. Када се у некој од наредних сцена буде изуо, видећемо да Недељковић носи исцепане чарапе, које свет

не види. Он је јунак пун противуречности, а испред свега стоји његова жеља да свет стекне позитивно мишљење о њему. Без шампањца и музике не жели да држи здравицу, а новац од ког су купљени Јелини поклони добио је на коцки, свом зету није део обећани мираз и мишљења је да само лакомислени граде срећу. Истичући да се једино лакомисленошћу Ђорђе може домоћи женине наклоности, убедио је зета да узме зајам од две хиљаде и петсто динара како би купио жени огрлицу:

„Недељковић: Лакомислени граде срећу, мудри је разграђују. Женина лакомисленост стиче се лакомисленошћу.“

Као и у комедији његови покушаји да одржи углед имућне породице, ипак, наилази на препреке. Будући пријатељ, Миланов отац трговац Јанковић у драми је дат као јунак коме је новац изузетно важан, па и женидбу свог сина за Станку, Недељковићеву ћерку, доживљава као извесну врсту трговине. Јанковић на глави има црвени фес, носи светло одело и у руци држи штап. Дошао је тобоже да би честитао Јели рођендан, али је врло брзо открио своју праву намеру. Желео је да се вердиба одржи прекосутра, а да тада младин отац дâ и обећани мираз. Његово изједначавање брака са трговином нарочито карактерише његов лик:

„Јанковић: Али видите, пријате, ми трговци навикли смо да код сваког посла предвидимо и могућу штету, а не само добит, па ето ту навику примењујемо и тамо где јој нема места.“

Пошто су Недељковић и Јела обећали будућем пријатељу да ће прстеновање бити у суботу и да ће тада приложити и мираз, Јанковић је отишао задовољан склопивши један уносни посао. Радња наставља да се развија у правцу откривања нових детаља из прошлости. Из дијалога Јеле са оцем потом смо сазнали да он свом зету Ђорђу није ни исплатио мираз. Тако је у Ђорђевој кући дошао господин Несторовић који је у кући затекао Јелу. Јела је некада била верена за њега, али да је раскинуо веридбу због мираза који отац није могао дати. Јела је сазнала од њега да то није истина из писма које јој је показао у коме њен отацотказује прошевину, јер му је Несторовић ускратио могућност да се према његовој имовини односи као према својој.

Док Јела чита писмо уз звук виолине, плаче суочавајући се са истином која је тако дуго била чувана од ње. Квалитету ове адаптације допринели су глумци, који су са пуно емоција дочарали унутрашње борбе јунака које тумаче, али и музички ефекти који нарочито утичу на емотивни утисак ове представе. Ђорђе је испричао Јели да ће,

уколико не попуни касу до сутра, бити ухапшен. Јела се најпре уплашила за углед свој породице. Сцена у којој јој породица наздравља, креће музика и доносе јој из радње огрлицу за коју се Ђорђе задужио, пуна је трагике. Док са сузама у очима гледа супруга, Јела не може да буде срећна. Она зна нешто што узбуђени и срећни гости не знају.

На сцени се гаси светло, а поновно паљење рефлектора значи нови дан. Ђорђе је позвао свог стрица, сеоског учитеља Обрада да га замоли за помоћ. Обрадова функција у радњи ове приче јесте резонерска и он изговара истину коју смо већ у експозицији могли да увидимо: Ђорђе је направио мањак у каси покушавајући да задовољи прохтеве своје супруге не би ли тако добио њену наклоност. Као и у комедији Ђорђе се, као син сиромашног оца, пошто је завршио студије, оженио девојком из угледне породице, која га посматра са висине а жена га не воли иако се он труди да јој удовољи. Обрад је навео Ђорђа да истини погледа у очи и суочи са својим грехом:

Обрад: „А туго моја, видиш ти лепо. Осећаш да си остао без љубави и чиниш све не би ли је како повратио. Угађаш својој жени, испуњаваш све њене бесмислене прохтеве, захтеве не би ли је како освојио, али хоћеш, хоћеш. Твоја бедна плата није у стању да ти купи женину љубав и ти се задужујеш, задужујеш, падаш у дугове, а на крају се и туђег новца мораш машити.“

Преокрет у драми десио се после искреног разговора Јеле и Ђорђа. Кроз сузе, он јој је објаснио да се његова кривица крије у томе што је на све начине покушао да добије њену љубав, а да је она васпитана тако да је новац једини исправни пут ка срећи:

„Ђорђе: Моја кривица је служба теби, Јело, и мој грех је робовање за делић среће.“

Пошто јој се исповедио, Јела је заједно са њим заплакала јер је схватила да га заправо воли и одлучила је да се са њим бори:

„Јела: Ја те нисам познавала. Нисам се ни трудила да те упознам.

Ђорђе: Јело, волиш ли ме сад?

Јела: Волим те, Ђорђе! Зар сад да те изгубим? Борићу се као лавица. Борићемо се заједно! Казуј? Говори шта да чинимо!“

Ђорђе се мимоишао са Несторовићем, који је, пошто је Ђорђе отишао, дошао у његов дом. Када му је Јела предочила да им је потребан новац на зајам, он је одбио да позајми новац Ђорђу и инсистирао је да то буде услуга њој. Ухватио је за руку и почео да је љуби. Јела је окретала главу у другу страну и заплакала, одбила је Несторовићев

новац и остала на поду да плаче. На сцени се гаси светло и радња се наставља другог дана.

Недељковић, лепо расположен, носи жути коверат са двадесет хиљада динара које је једва скупио за Станкин мираз. Када се изуо, видимо да су његове чарапе подеране. Комична је његова фасцинација великом сумом новца о којој Софији говори као извесном сценарију за једну драму. Јела га је замолила да се прстеновање одложи за седам дана, како би на тај начин спасили Ђорђа, али је Јаков то одбио и новац сакрио под шешир. Јела му је одлучно три пута поновила да јој преда новац, а када је одбио појурила је за њим, грубо ухватила за главу како би му скинула шешир и узела коверат. Она сматра да јој тај новац припада:

„Јела: Врати ми срећу, коју си ми одузео.“

Јела је спасила Ђорђа, али је угрозила срећу своје сестре Станке. Сама помисао да се прстен одложи узнемирио је Станку која већ страхује да се нешто не поквари. Недељковић се, када је Јела остала сама, вратио вичући да му врати новац, називајући је сељанчуром која је паре наводно сакрила у јастук. Пошто је на сцени искидао један јастук и схватио да новца нема, на сцену је ступио Јанковић. Увређен трговац, поставио је ултиматум да уколико се новац не положи у суботу неће бити веридбе. Јела је тада обећала да ће мираза бити. Од Софије је затражила шешир и сунцобран и питала је за Несторовићеву адресу. Она одлази и гаси се светло.

Сутрадан Ђорђе седи на двоседу и пије срећан што га је жена спасила робије. Стриц је дошао да га посети и обавести да му је из учитељског фонда израдио зајам. Објаснио му је да је Јела позајмила новац за сестрин мираз од кућног пријатеља. Догађаји који су се одиграли променили су Јелу. Распуштене и рашчупане косе, у спаваћници са страшном главобољом, изашла је на сцену. Легла је на двосед, а потом је дошао Несторовић. Њихов однос после греха који је Јела учинила према Ђорђу не прекида она, већ он. Објаснио јој је да иде на пут и напушта је иако му је рекла да га воли. Док га она кроз сузе чврсто грли око врата, он склања њене руке и одлази.

Када је Ђорђе дошао сав срећан, објаснила му је какав је грех починила према њему и очекује смртну казну од њега. Породична драма завршава се Ђорђевићем одбијањем да борави под истим кровом са њом. Наредио је служавки Софији да позове Јелине родитеље. Јела се убила у суседној соби, а Ђорђе је изнео на сцену и положио у кревет. Изостаје њихов последњи дијалог у коме јој он на смртној постељи опрашта. У

овој адаптацији Ђорђе плаче, а Несторовић долази и љуби је. Овакав крај потенцира трагику Јелиног лика. Њена љубав према Несторовићу која је насилно прерасла у мржњу и први пут истински пробуђена љубав према Ђорђу, створили су непремостиви сукоб у њој самој. Преварена од стране оца, растрзана између сестрине среће и Ђорђеове судбине, вођена страхом да сестри не приреди своју судбину, опијена поново васкрслом љубављу и згађена уценом, Јела је одузела себи живот. Трагични крај опредељује ову адаптацију да се жанровски усмери ка трагедији, али пратећи Јелину борбу налазимо и елементе психолошке драме, а та драма води се не само у њој него и у Ђорђу и Несторовићу, а резултат и крај сукоба је смрт.

6.14 Пучина

Нушићева грађанска драма *Пучина* премијерно је као позоришна представа изведена 29. новембра 1901. године на сцени Народног позоришта у Београду. После више успешних позоришних адаптација ове драме, Дејан Мијач је одлучио да уради режију за овај Нушићев комад.

Пучина у режији Дејана Мијача први пут је изведена у Југословенском драмском позоришту 1977. године. Редитељ је окупио добру глумачку екипу и поделио им улоге на следећи начин: Владимира Недељковића тимачи Милан Гутовић, Владимирову супругу Јованку Светлана Бојковић, улога њихове кћери Олгице дата је Катарини Живојиновић, Јована, Владимировог оца, глуми Иво Јакшић, Владимирову мајку Марију глуми Босиљка Боци, Доктора Ружића Иван Бекјарев, Станковића Бранко Цвејић, Марка Урошевића Јосиф Татић, Живковићку Цвијета Месић, Николићку Весна Латингер, собарицу Катицу Дијана Шпорчић, момка из иностранства Радивоје Ранисављевић.

У односу на претходне адаптације познате Нушићеве грађанске драме *Пучина*, ова позоришна представа чини заокрет најпре у погледу жанра: драма са темом из грађанског живота са трагичним крајем постаје трагикомедија. Заправо, Мијач је открио „да иза кулиса једне смртно озбиљне драме лежи ситуација типична за Нушићеву комедиографију“ (Брадић 2015: 89). Комични потенцијал који поседују јунаци развио је до бизарне очигледности. То је учињено дијалозима, глумом која попут позе приказује афективно реаговање или било коју емоцију као и шминком и костимима. Ликови нису индивидуализовани већ стереотипни, па је због тога редитељ појачао шминку, увећао страсти, подцртао патњу јунака и њихова „душевна страдања“

до „горостасности“ у чему су му између осталог помогли музика и раскошни, китњасти костими (Мирковић 1994: 139).

Радња ове представе не прати хронологију радње из Нушићеве драме, али задржава све елементе нушићевског заплета и у складу са његовом поетиком приказује свет који је редитељ приближио „сензибилитету савременог гледаоца“ (Брадић 2015: 88). Глумци су вођени редитељевом намером да се *Пучина* игра комично и у већ исписане дијалоге унели пуно комике: начином на који говоре, гримасама, покретима. Представа почиње сликом идиличне породичне атмосфере. Владимир се спрема да оде да потпише неки протокол, поздравља се срдечно са својом ћерком Олгицом и супругом Јованком која га моли да тог дана раније дође кући падајући му у страсни загрљај. Ипак, приказ делује као намештена сцена у којој се отац не сагиње да пољуби дете већ га подиже служавка, супруга се баца у загрљај инсистирајући на пољупцу који делује као исечак из патетичног љубавног филма.

Јованка је потом села за клавир и почела да свира. Музичирање је прекинуо чиновник Марко Урошевић, који је дошао да замоли Јованку за помоћ да добије унапређење. Најпре је детаљно обрисао ципеле, изуо их па веома смешно сео. Док јој је износио свој проблем и молио је да о његовом унапређењу поразговара са министром, Јованка га прекида свирањем што изазива комични ефекат. Јованка је увређена што је Урошевић рекао да би њој министар учинио све што жели, ошамарила га је и отерала. Вратила се да настави са свирањем. Писмо које је стигло из министарства о Владимировом унапређењу донео је момак који сваког дана доноси министрова писма Јованки. У овој адаптацији Владимиров брат и снаја замењени су ликовима Владимирових родитеља: Јована и Марије. Њих двоје као пар грађени су по принципу: доминантна жена и послушни муж, што је у функцији грађења комичне радње. Марија скреће пажњу Јови чак два пута да престане да једе слатко које је Катица изнела да их послужи. Владимирови родитељи су дошли да честитају на унапређењу, а вест су чули од господина Станковића. Комични потенцијал који Станковић има као лик у овој адаптацији је развијен тако да он има великог удела и у главном заплету, јер је управо он тај који је Владимиру пренео вест о Марку Урошевићу који је увредио част његове супруге. Као јунак који је задужен за преношење информација, ужива у оговарању и прављењу сплетки. Јованка се зачудила како Станковић још није стигао да њој пренесе вест јер је то његов манир да обиће све куће и разнесе вести:

„Јованка: Е вала, ако Вам је он казао, онда читава варош зна, јер он трчи од куће до куће и свакоме редом јавља. Ја мислим да је право чудо што није дошао и мени да јави.“

Станковић је сав узбуђен дошао да честита заједно са доктором Ружићем, а онда је отпочео „свој уобичајени реферат“ износећи све вести које је чуо. Поред тога што шири гласине, он купује позоришне карте за чак пет породица. Марија га је прекорила што трчари о туђим породицама и тако залази у интиму:

„Марија: Гос'ин Станковићу, душо!

Станковић: Молим, госпа Маро.

Марија: Срам Вас било. Па како Вас није срамота да преносите тако те вести по туђим кућама? Па је л' Ви знате шта Ви радите? Ви бушите зид, па вирите у туђе собе!“

Станковић је окупљенима испричао да је Владимир отишао у министарство да министру тужи чиновника Марка Урошевића који је увредио Јованку, а о томе је сазнао од Станковића лично. Владимиров комични потенцијал је у представи изражен на више начина: то је најпре његово афективно реаговање које подсећа на дурење малог детета, одсуство храбрости да се министру супротстави и илузије да пред светом може створити лажну слику идиличног породичног односа са супругом. Театрално је најпре одбио Јованкину честитку, а у наставку радње супротставио се мајци која је само хтела да поразговарају о гласинама које је донео господин Станковић. Он је непотребно драматичан због чега делује смешно. Када је Марко Урошевић дошао да му се, по налогу министра, извини што га је увредио, Владимир је седео у фотељи и читао новине, померајући их тако да заклања своју главу, што изазива смех и изгледа јако детињасто. Урошевић је комичан, а његова комична црта део је његове театралности: када је Владимир рекао да му не може опростити, он је пао на под тобоже у несвест, али се брзо подигао. Владимир је увређен и изреволтиран гласинама почео да дави чиновника, који је због тога остао без гласа. Пошто је повратио глас, Урошевић је испричао Владимиру да сви чиновници говоре да господин министар сваког дана пише писма Јованки и да долази у њихову кућу у Владимировом одсуству.

Владимиров сукоб са женом почиње патетично. Плачно седи у фотељи дурећи се. Када му је супруга понудила лек за главобољу, он га је испљунуо и рекао да је долазио чиновник који га је увредио, а Јованка је показала да зна о коме се ради. Драма брачног пара прераста у театралну сцену у којој Владимир удара жену, а потом она пузећи по поду прелази на другу стану сцене. Драму прати музика. Владимир је очајан, али и у том очају он делује комично. У тренутку се запита „Шта сад пред овим

амбисом?“, па брзо закључује да је бедник и пење се уз степенице на спрат. Комичан је и његов театарлни покушај да се убије. Најпре је пиштољ уперо себи у срце, па у главу па у уста, а напоследку и у Јованку. Ове потезе прати комични учинак, за разлику од драме у којој пратимо потенцијалну трагедију. Јованкино оправдање за то што је урадила јесте амбиција:

„Јованка: Онда је у мене ушла амбиција. Амбиција која је из дана у дан расла, онда је бивала све јача, јача, јача, све жешћа и најзад почела је да ме гуши. Да ме гуши пошто пото да ти постанеш велики од великог положаја и велики и ти си, Владо, то и постао. Јеси, Владо, Бога ми јеси.“

Ради детиње среће Владимир јој је дозволио да остане у кући, али јој је из кревета избацио јастук. Док се Јованка пела уз степенице, Влада је добацивао: „Ја ћу да те мрзим. Ја ћу да те презирем!“, на шта је она одговарала равнодушно са „Добро“.

Радња се наставља Владимировим и докторовим разговором из ког смо сазнали да је Владимир послао Олгицу у пансионат. Доктору је изложио ситуацију, а он га је саветовао да треба да опрости жени. Владимирова илузорна идеја о томе да намири свет тиме што ће себе лажно искомпромитовати и у овој адаптацији је бизарна:

„Владимир: Ја хоћу да жртва коју приносим свом детету буде чиста ко побуде што су.“

Он се не приказује као мушкарац у односу са министром, јер му се не супротставља. Јованка је добила писмо у коме пише да је Олгица била болесна и поверила је доктору да се тајно дописује са једном радницом из пансионата. Ружић јој је обећао да ће испитати ситуацију.

Станковићева склоност ка оговарању и преношењу информација послужила је Владимиру за остваривање плана. Он је наиме испричао да је неверан својој жени, да је осам хиљада динара које је његова жена одвајала деци проследио тој жени и да супруга поседује писмо које ће га компромитовати. Станковић је гласине брзо проширио и тако је помогао Владимиру да реализује план.

Редитељ наставља да гради радњу ову адаптације водећи се Нушићевим текстом. Међутим, успева да у трагичном пронађе комичне елементе. Доктор је донео вест да је дете јако болесно и да је неопходно да се што пре врати кући. Док ишчекују вест о Олгицином оздрављењу у дому се одвија драма. Поред трагичне ситуације у којој су се нашли протагонисти, комично се пробија кроз сузе и урлике. Владимирова мајка је наредила Јованки да опрости Владимиру и да се измире. Владимир делује

патетично. Нарочито је комична сцена у којој Владимир изговара монолог у коме исказује своје стање.

„Владимир: И шта сад? Не! Ја сам пустињак. Ја сам пустињак који иде једном огромном пешчаном пустињом, а жедан, а тамо види зелену оазу у чијој хладовини извиру зденци. И идем ка оази, идем и идем и таман бих стигао до оазе, а оно нема оазе!“

Његов патетични и плачни монолог слуша доктор, који га је прекинуо да би га вратио у реалност, али Владимирова дескрипција само дубље показује његов мизерни положај:

„Владимир: Не, ја сам на мору.

Доктор: Ниси!

Владимир: Не, јесам. Ја сам на мору.

Доктор: Ниси, брате.

Владимир: Ја сам на мору са ког се не догледа обала. Хоризонт далеко, а вали ми дробе и разоравају чамац. Краду ми весла. Цепају ми једра, одузимају ми наду да ћу икада моћи да викнем: Земља! Земља мира! Земља спокоја! Не, ово је пучина!“

Јованка силази низ степенице и сопштава му да нема више наде да ће Олгица оздравити. Он је позвао да му приђе да се заједно помоле за здравље њиховог детета и све јој прашта. Владимир је отворио писмо из министарства које је примио, и видевши да писмо од министра, најпре га је згужвао и бацио, а онда ипак одлучио да га подигне са пода и прочита шта у њему пише. Сакрио се иза фотеље и из писма сазнао да Олгица није његово дете. Редитељ пратећи текст Нушићеве грађанске драме користи овакав крај да постигне свој циљ: сагради комедију. Као што смо и у анализи Нушићеве драме *Пучина* истакли он користи овај мелодрамски ефекат булеварског позоришта како би њиме на известан начин поново искорачио као комедиограф. Редитељ је ово отворено место у тексту искористио да појача комедиографску страну ове адаптације и на тај начин потисне из свести гледалаца трагику која се одиграла. Јованка је убрзано сишла низ степенице и пошто је прочитала писмо пала је на колена. Почела је драматична музика, која је пратила успорене покрете физичког обрачуна Владимира са супругом: гура је, баца на под и вришти. Затим су сишли и остали ликови скрхани болом. Крај ове приче је трагичан због смрти девојчице Олгице, али прича жанровски, ипак, остаје одређена као трагикомедија. Редитељ је у потпуности искористио комедиографски потенцијал јунака и у трагици грађанске драме пронашао елементе Нушићеве комедије.

6.15 Општинско дете

Интересовање публике за Нушићева прозна дела није било ништа мање од интересовања за драмска. Његове приповетке и романи адаптирани су као позоришне представе, а нека дела имала су и своју филмску и телевизијску адаптацију. Редитељи су се на самом почетку сусрели са изазовом како прозни текст претворити у форму драмског. Било је неопходно претворити описе у кратке дидаскалије, сажети приповедање у дијалоге и направити целовити свет који је самодовољан и не захтева додатне интервенције приповедача.

Први Нушићев роман *Општинско дете* је адаптиран као позоришна представа 1922. године у ГПП Ниш. Прва филмска адаптација романа *Општинско дете* и друга по реду филмска адаптација неког Нушићевог дела јесте црно-бели филм *Општинско дете* Пурише Ђорђевића из 1953. године. Адаптирати прозно дело и претворити га најпре у сценарио за филм, а потом уложити напор да се филм сними, представља велики изазов за сваког редитеља. Ђорђевић је улоге познатих Нушићевих јунака поделио следећим глумцима: певца Јеремију тумачи Владимир Медар, попа Перу глуми Александар Стојковић, кмета Петар Матић, Јову дућанцију Стево Вујатовић, Симу Недељковића Виктор Старчић, његову супругу тумачи Јелена Жигон, Елзу Селма Карловац. Улога адвоката Фиће поверена је Мији Алексићу, Богослова који се одметнуо у глумце тумачи Предраг Лаковић, артиљеријског капетана Миливој Поповић Мавид, професора клавира Бата Паскаљевић, владика Радомир Павловић, госпа Мару Вука Крстић. У овој адаптацији појављује се сељанка која проналази дете а коју тумачи Бранка Веселиновић и чланови друштва за напуштenu децу: господин Каранфиловић кога тумачи Дејан Дубајић, госпођа Спасојевић коју глуми Анка Врбовић, удовицу Цинцар-Јанковића Олга Ивановић.

Као што смо већ приликом анализе романа утврдили, радња је подељена према утврђеној нушићевској троделној структури комедиографског заплета. Анегдота о детету испричана је из перспективе Штанцловог аукторијалног приповедача, хроничара који је свезнајући приповедач, али радњу ипак често познаје само делимично. Редитељ је приповедање у трећем лицу морао да претвори у ситуације и филмски дијалог учини живахним тако да подстиче радњу и буде у функцији карактеризације јунака. Тако су приликом адаптирања нестали духовити коментари, аутопоетичка размишљања приповедача, предисторије јунака. Закључак који можемо

известити из тога јесте да су јунаци остали без дубље карактеризације која је у роману махом била дата кроз приповедање у трећем лицу, ретроспективе из живота комичних јунака и шаљивих коментара приповедача на рачун ликова. Ипак, редитељ је успео да опсежност Нушићевог романа сведе у временске и просторне оквири и ограничења филмског медија и направи целовиту причу са интересантним заплетом у коме учествују јунаци.

Филм почиње временским и просторним лоцирањем гледалаца. На екрану је исписано „у селу Прелепници“ и испод натписа назначена је година 1925. Радња почиње на вашару где се уз звуке виолина мештани обучени у народну ношњу забављају. Међу сељанима истиче се певац Јеремија који води коло и пева. Његов лик заправо је упрошћен лик Радоја Крње, шерета, који је својим комичним алузијама више од свих уперио прст у попа, кмета и дућанцију као потенцијалне очеве Аникиног детета. Његова песма у овој адаптацији има призивак шале и алузије:

„У мом селу родио се,
Родио се бата.
Па се цело село пита
Ко ли му је тата.“

У цркви су се нашли поп, кмет и дућанција и расправљали су шта ће урадити са Аникиним дететом. Поп и кмет пребацују један другоме алудирајући да су са Аником били интимни што изазива комични ефекат:

„Кмет: Немој да се правиш луд, попе. Онај њен покојни муж још се није о'ладио, а ти си већ трчао код Анике.
Поп: Пази, оца му! За тебе бре цело село зна да си ти сваке недеље док сам ја служио службу био код Анике.
Кмет: Друго је то недељом.“

Сељак, који је претходно био испред Аикине куће попу, кмету и дућанцији донео је вест да је Аника побегла. Накратко су одахнули, али им је он убрзо рекао да је оставила дете. Када су потенцијални очеви изашли из цркве сељанке су међусобно шапутале да дете личи на сваког од њих. Тако су изостављене шаљиви коментари и анрдоте о сељанкама које оптужују своје мужеве да Аикино дете личи на њега:

„Пљунути поп! Видела сам дете. Попове очи!“
„Исти кмет. Само што не проговори. Његова уста!“
„Море дебело ко Јова дућанција.“

Поп, кмет и дућанција дошли су до бирова који им је саветовао да дете одведу у општину Крманску одакле је Аника а да ће им он написати акт.

Музика прати пут тројице ликова кроз непроходне пределе. Дете наизменично носе сва тројица: поп у мантији, кмет са фесом и у капуту, дућанџија са шеширом и у светлом оделу. Кадар је крупно на детету.

Када су стигли у срез, поп је кријући под мантијом дете са кметом и Јовом дућанџијом одсео у хотелу „Мали Париз“. Заједно су ушли у собу, а затим је поп остао да чува дете док њих двојица оду код начелника. Поп је накратко изашао из собе да попије шприцер. Паралелно, приказан је одлазак кмета и дућанџије код среског начелника, који их је избацио из канцеларије. Лик полицајца Ристе у филму је приказан веома упрошћено. У његовом карактеру комична је ограниченост јер је, видевши попа у соби поред детета, помислио да се поп породило. Он је помогао јунацима и упознао их је са Фићом, лукавим адвокатом који је преузео дете уз накнаду од хиљаду динара. Фасцинирао их је тобожњим знањем из области права али и малим триком. Навио је сат који је зазвонио у суседној просторији, а онда одглумио да разговара телефоном са начелником из Београда. Лик преваранта адвоката Фиће дочарао је глумац Мија Алексић истичући у први план Фићину лукавост и употпуњавајући његов лик својим шармом.

Радња се наставља на улици где Елза долази кочијама у кућу своје мајке где стоји натпис „Салон за даме/Јул. Чарапић“. Елза је испричала мајци како ју је Сима Недељковић оставио. Фића је поздравио даме и када је Елза заплакала сазнао је од њене мајке да је вереник оставио. Уплакана Елза рекла је да ће му се осветити и да му је већ рекла да ће добити дете. Фића јој је помогао и дао јој је општинско дете које је од Прилепчана узео у замену за хиљаду динара накнаде.

Радња филма се наставља у аутобусу у коме се Елза упознала са богословом. У аутобусу један човек свира хармонику, атмосфера је весела, а суморни и мирни богослов испричао је Елзи како иде у глумце због љубави према глумици Ленки. Стигли су пред хотел где је стајао плакат путујућег друштва „Слога“:

„Путујуће друштво 'Слога'
У овој кафани вечерас
Даје ВЕЛИКУ НАЦИОНАЛНУ ТРАГЕДИЈУ У 5 ЧИНОВА
'Бој на Косову'“

Низ комичних сцена покренућу догађаји после Елзиног одласка пошто је оставила дете богослову да га причува. Он га је повео у башту кафане где је позоришна трупа изводила представу. Случајно је оборио сценографију и покварио представу.

Вратио се у хотел и дете грешком оставио у соби артиљеријског капетана на чијим је вратима собе стајао натпис:

„МИЛАН В.
ЧУТУКОВИЋ
АРТ. КАПЕТАН
МЕСТО“

Богослов је затим отишао у оближњи бифе, а убрзо је дошао и артиљеријски капетан са дететом и полицијом. Елза је разрешила забуну и ослободила богослова кривице.

Предност филмског медија је у томе што захваљујући монтажи може да прикаже јединствени простор. Радња се наставља у Београду у једном ресторану где је Елза завршавала поруку на полеђини фотографије коју јој је Недељковић поклонио:

„Ваш муж Сима Недељковић је једна пропалица и он је са мном родио дете. Зато га остављам Вама јер је то дете Вашег мужа који је мени упропастио будућност. Једна напуштена девојка.“

У роману *Општинско дете* приповедач посвећује читаву једну главу Сими Недељковићу и прича како је у мираз добио и свастику којој је обезбедио професора клавира. У филму учитељ музике подучава његову супругу. Дете које је остављено на прагу најпре је пронашао Сима, онда је замолио учитеља да га однесе и остави некуд, а потом је дете вратила сељанка. Суочен са проблемом, Сима се упутио у већ основано друштво за напуштену децу „Сиротињска суза“. Неспремност и незаинтересованост друштва да се бави сирочићима, у филму су приказане градацијски водећи до апсурда. Најпре су Сими чланови друштва који се у приземљу картају рекли да нема места у соби за сирочиће јер тамо сада спавају келнери са неким женама. У намери да нађе решење за свој проблем, Сима је две године покушавао да отвори сиротиште. У филму је дуг проток времена приказан кроз смену годишњих доба. Док Сима говори на збору на екрану видимо како помера уста, а прати га музичка подлога. Затим се на екрану појављују предели у пролеће и зиму. За то време, дете је боравило код извесне госпође Маре код које је одсео поп из села Прилепница. Мара је дете позајмљивала циркусу за новац. Седнице друштва доживеле су тачку апсурда када су се окупљени сукобили око тога да ли прво сироче треба да буде мушко или женско, да ли је неопходно променити назив друштво у удружење или организација као и да не треба расправљати о „циљу“ него „цељу“. На седници су се нашли поп Пера, Фића, Елза и њен супруг, артиљеријски капетан. Елзино присуство нарочито је узнемирило Симу који није успео

да заврши свој говор. Заседање је прекинуо изасланик краља Александра Првог, који је дошао да одликује председника Симу и један орден дао друштву. Орден белог орла са мотивима окачио је Сими а орден Симеона Мироточивог Елзи. Сцена пуна сатире која приказује непотребно и бесмислено одликовање друштва и његових чланова које још ништа није урадило по питању збрињавања детета наставља се сценама на улици где окупљена маса прати фијакер са члановима друштва који су пошли по дете. Међутим, мали Миша је побегао и нису га могли наћи. Поп и Фића су запрежним колима пошли у Прилепницу а, када су застали да се окрепе, дете се попело позади и наставило пут са њим. Крај оставља утисак могућег наставка који би направио пуно комичних ситуација и задао невоље јунацима, који су се на почетку приче једва ослободили Аникиног детета, које је родила две године по смрти свог супруга.

6.16 Адаптације настале од више Нушићевих дела

Нушић је у својим делима створио читаву галерију ликова и интересантним комичним заплетима саградио велики број комичних драмских токова. Полазиште за настанак адаптација из ове групе није био један драмски текст, већ су сценаристи, правећи аналогije између драмских текстова из Нушићевог комедиографског опуса, састављали своју причу. Нушићева дела су у рукама маштовитих сценариста и амбициозних редитеља често адаптирана тако што су била повезивана у један комад. Максимовић је приметио да су се неретко мале сцене које припадају истом „породичном циклусу“ поступком „комедиографске циклизације“ повезивале у „велике комедије“. Као пример навео је једночинке *Два лопова*, *Миш*, *Код адвоката* и *Detto* које обрађују сличне или исте теме: феномен брачних односа, љубави и неверства, узајамног сумњичења и бракоразводних афера (Максимовић 2021: 20). Предмет наше анализе су три такве адаптације, мада их је у позоришту било много више.

Прва анализирана адаптација јесте филм Вука Бабића *Пре рата* из 1966. године. Овај црно-бели филм који траје деведесет и један минут представља хибрид две Нушићеве комедије: *Ожалошћене породице* и *Покојника*. Сценарио су заједно саставили Вук Бабић и Дејан Ђурковић. Њихова идеја је била да прикажу како би се Агатон и остали чланови ожалошћене породице непријатно изненадили када би схватили да је покојни Мата заправо жив. Сценаристи су увидели аналогiju између ликова Агатона Арсића и Спасоја Благојевића, што је тек почетна тачка за развијање

језгровите приче у којој учествују Нушићеви јунаци из две комедије. Састављајући сценарио морали су да допишу велики број реплика, али су остали у оквиру пишчевих интенција. Дијалози су нарочито духовити, а комично је махом засновано на ситуацији.

Улоге Нушићевих јунака поверени су следећим глумцима: инжењера Матију Марића глуми Слободан Перовић, Рину Соња Хлебеш, адвоката Милана Новаковића Велимир Бата Живојиновић, Љубомира Протића Никола Симић, Агатона Арсића Миливоје Живанковић, Вукицу Снежана Никшић, Проку Мија Алексић, Гину Бранка Веселиновић, Танасија Милан Ајваз, Виду Невенка Микулић, Трифуна Жарко Митровић, Сарку Мира Ступица, министра полиције Љубиша Јовановић, радикала Славко Симић, службеника Петар Краљ.

Структура ове филмске адаптације веома је интересантна. Наиме, прича почиње као неми филм у ком је приказана предигра Нушићеве комедије *Покојник*. Радњу овог кратког и немог увода прати музика. Експозиција филмске приче урађена је уз помоћ предигре последње Нушићеве написане комедије. Радња почиње у радној соби где господин Матеја Марић седи за радним столом, у кућном капуту и очајно се удара по глави. Затим се на екрану појављује натпис који уводи његов лик у причу:

„Г. ИНЖ.
МАТЕЈА МАРИЋ
ПОСЛОВНИ ЧОВЕК
ИЗ
ВИСОКИХ БЕОГРАДСКИХ КРУГОВА“

Меланхолична музика прати Марићеве потезе: најпре је извадио пиштољ, уперо га у себе, али га је убрзо спустио и узео секиру. Коментар који следи је комичан и поред драматичне ситуације која се одвија:

„Г. МАРИЋ СЕ БОРИ
(сам са собом)“

Музика се мења и после драматичне и тужне почиње весела и раздрагана музичка подлога. Марић устаје, разбије ноћни сточића у коме проналази љубавна писма супруге Рине:

„АВАЈ!
ОВО СУ ПИСМА
ЊЕНОГ ЉУБАВНИКА“

Инжењер се ухватио за срце, а ми на екрану читамо:

„ЈЕСТЕ ОН ЈЕ!
Г. АДВОКАТ НОВАКОВИЋ.
СЛУТИО САМ!
СЛУТИО САМ!!“

У просторију потом улази госпођа Рина са псом у руци, а у причу је уводи натпис преко екрана:

„ГЂА РИНА
супруга
г. Марића“

Марић је бацио пронађена писма на своју супругу која је почела да бежи. У кућу је ушао Љубомир Протић:

„г. Љубомир Протић
штићеник г. Марића“

Прокић је отимао Мати секиру из руке отварајући притом уста као да говори. Ми на екрану видимо његове речи:

„Али г. Марићу,
а Ваше необјављено
научно дело
'МЕЛИОРИЗАЦИЈА ТЕРИЗАЦИЈЕ?'“

У собу је ушао господин Милан Новаковић, адвокат што је најављено натписом на латиници:

„G. Novakovych“

Његов лик грађен је према лику адвоката преваранта који се спомиње у *Ожаловљеној породици*, али и према лику Милета, Риновог љубавника. Глумац Велимир Бата Живојиновић је вешто спојио ова два јунака у једног и доградио лик адвоката тако да буде целовит и јединствен. Новаковић је чувени адвокат за обарање тестамент, као и адвокат код ког је Агатаон у Нушићевој комедији отишао да покуша да обори тестамент покојног Мате. Новаковић обара тестамент тако што покојника прогласи лудим, или фалсификује тестамент или га једноставно украде. Дотеран, са цветом на реверу и псом на узици, дошао је код Марића, који га је љутито зграбио за сако. Прича се наставља натписом на екрану:

„Неваљалче!
Ниткове!!“

Новаковић се завалио у фотелју и запалио цигарету:

„Vože moj, Mato!
C'est la vie!
(Такав је живот)“

Док Новаковић лежерно седи и пуши, Марић се нервира:

„Žena, međutim,
Voli...“

Марић отвара уста а ми на екрану пратимо текст:

„НАПОЉЕ!!
НАПОЉЕ!!!“

Новаковић је устао и журно побегао из стана. У собу потом улази Рина која на коленима молим Мату да не иде, а на екрану пише: „Матеја!!“

Марић пешке одлази до моста. Ту се кадар прекида и наставља сценом са гробља. Уз звуке посмртног реквијема, трубачи прате поворку ожалошћених на челу са Протићем који носи крст и иду за колима са посмртним остацима инжењера Матеје Марића. Поворци се ужурбано придружује група људи предвођени Агатом. Ожалошћена породица у овој адатацији представља лажне рођаке, а суптилно поткрадање покојника у Нушићевом комаду овде је приказано као бескрупулозна пљачка масе која није ни у каквом сродству са преминулим. Агатова ћерка Вукица је рекла оцу да не може плакати за човеком кога никада није видела, па је он повукао за кику да заплаче. На гробу покојника најпре је говорио Новаковић истичући неопходност чувања велике имовине покојног Марића. Агатон се прогурао међу свештенике који служе опело и клекнуо поред сандука обраћајући се покојнику речима да нема никог ближег од њега, а Прока је прокоментарисао да се то ипак не може рећи да су покојник и Агатон тако близак род. Агатон је некада био срески начелник па сматра да би због тога баш он требало да управља имањем. Прокин лик у овој адаптацији има много већу улогу у заплету од оне коју има у комедији. Он је синтеза лика Проке у *Ожалошћеној породици* и Анте у *Покојнику*. Заједно са Агатом на сахрани је Новаковићу поручио да може да теши удовицу, а да ће старање о имању преузети породица.

У причи филма *Пре рата* има много комичних сцена остварених комиком ситуације, махом из домена гегова. Пошто су лажни рођаци дошли до куће покојног Марића, најпре су били фасцинирани изгледом куће. Кроз прозоре посматрали су чега све има у кући и радовали се што ће се домоћи таквих драгоцености. Сарки је за око

запао будилник, а и остали јунаци су приметили драгоцености попут клавира и сребрног есцајга. У кући се поред Рине и Новаковића већ налази Протић који је отворио прозор кроз који су ушли сви осим Агатона. Протић претура по Марићевој библиотеци тражећи научно дело за које поуздано зна да вреди више од свих ствари у кући. За разлику од комедије, у којој Марић даје Протићу своје научно дело на чување, у овој адаптацији Протић краде дело од Марића и не разликује се од остатка грабљиваца. Док су он и Вукица тражили књигу, лопови у црнини почели су да пљачкају покојника. Сцене су урађене са много хумора. Сарку су Танасије и Вида затекли у крађи будилника и када је сат засвирао у њеним недрима, она је почела да плеше и пева. Док су се Танасије и Вида свађали са Сарком око крађе, Трифун је колутао дугачки тепих на коме су и они стајали. Повукао их је са тепихом и на крају су сво четворо завршили на дну степеништа. Низ тепих прострт преко степеништа скотрљали су се и остали, носећи шерпе и посуђе, а онда се заједно са акваријумом оклизнуо Прока и пао међу остале јунаке.

Док су јунаци пљачкали имовину човека ког никада нису видели а за ког тврде да им је род рођени, Новаковић и Рина су у соби тражили тестамент. Новаковић је пронашао тестамент у рупу иза слике покојника. Лопови који краду нису хтели да пуне Агатона, који се зато попео и ушао кроз прозор собе у којој су били Рина и адвокат. Она се сакрила под кревет, а Новаковић је ушао у рупу у зиду и покушао да се тамо сакрије. Агатон га је затворио и наредио му је да напише тестамент у коме он наслеђује целокупну Матину имовину. Комичне сцене се нижу једна за другом достижући хиперболичне размере. Рођаци су стигли до врата Ринине собе и пробили врата балваном. Агатон се сакрио под кревет и почео да једе тестамент. Пошто их је удовица истерала из собе и потом са Агатоном поделила имовину.

Радња се наставља после три године. О томе нас у причи обавештава *наратор из off-а* који даје додатна објашњења о променама које су се одиграле после отварања тестаментa:

„Три године су прошле, много се штошта изменило.“

Док траје забава у Агатоновој вили на Дедињу, у великом дворишту наратор додатно даје објашњења о призорима које видимо на екрану:

„У својој раскошној вили на Дедињу, господин Агатон Арсић познати београдски богаташ сувласник фирме „Илирија Новаковић и Агатон а.д.“ у разговору са г. Министром народног здравља.“

На тај начин добили смо информације о статусу који сада имају они који су се обогатили заваљујући наследству покојника:

„Г. Милан Новаковић познати београдски богаташ, сувласник фирме „Илирија Новаковић и Агатон а.д.“ окружен господом Шварцом и Розендолфом представницима иностраног капитала.“

Љубомир Протић је постао генерални директор фирме:

„Г. Љубомир Протић генерални директор фирме „Илирија Новаковић и Агатон а.д.“ и то не зато што је будући зет г. Агатона Арсића већ зато што је он писац знаменитог научног дела 'Мелиоризација теризације', доктор наука и шеф катедре на Универзитету у интимном разговору са г. Мр. Радосављевићем ректором Универзитета.“

Као контраст одушевљеним и задовољним наследницима, Вукица је једина та која пати и искрено жали за Матом:

„Једино гђица Вукица Арсићева усамљена на балкону меланхолично гледа у тамну ноћ.“

Главни догађај на забави била је објава веридбе између Вукице и Љубомира:

„Г. Агатон Арсић објављује веридбу своје кћерке Вукице са г. Љубомиром Протићем.“

Наратор завршава своју дескриптивну слику са забаве изјавом да је живот наставио да тече:

„Али три године су прошле и живот тече даље.“

Међутим, десила се неочекивана ствар – покојни Мата је заправо жив. Преокрет је у овој адаптацији учињен са пуно духовитости, а покојник се отворено супротставио рођацима који су се обогатили захваљујући његовом наследству. Мата се вратио у свој дом и окупљеним рођацима саопштио да намерава да живи и да ће их тужити. Комична сцена у којој окупљени рођаци стоје поред каде у којој се он купа, кулминацију доживљава када Агатон, најупорнији од свих рођака, пере Мати леђа, ноге и чисти уши. У овој адаптацији Рина и Новаковић су отишли на пријем код министра, а госпођа Ирина је била примљена да са њим разговара и убеди га да заустави Мату у намери да поврати своје имање и поништи њен брак. Рођаци на челу са Проком су одлучили да Мати врате оно што су украли да их не би тужио. Комичном карактеру овог филма доприноси низ комичних сцена. Једна од њих је управо паковање опљачканог наследства на кола и клавир. Тако натоварене рођаке приметио је један старац, радикал, и окупљенима кренуо да прича како су те јадне људе наводно избацили станодавци јер нису имали да плате кирију. Због протеста великог броја

људи, на улице је изашла полиција, а рођаци су заједно са клавиром ушли у Централни затвор. У затвору се дешава низ комичних радњи када се Агатон и остали Матини лажни рођаци свађају. Најпре је Прока узвикивао „Доле влада!“, а Агатон му је давао новац да ућути, али се искусни и препредени срески начелник досетио да узвикује „Доле краљ!“, да би му Прока вратио новац. Љубавни заплет између Мате и Вукице, која је једина од свих рођака искрено жалила покојника у овој причи, искоришћен је као контраст неискреној жалости осталих лажних рођака, али има и функцију романтизације догађаја.

Пошто је Рина убедила министра да помогне и „Илирија“ добила концесију, заједно са адвокатом Новаковићем дошли су да ослободе рођаке. Министар полиције заступа Ђурићеву реторику и заједно са рођацима договара се да ухапсе Мату и оптуже га за покушај растурања брака, одузимања имовине, удара на сиротињу и завођење Српкиње. Мата је дошао кући и затекао полицију. Расплет овог филма остаје у домену комедије. Иако су полицајци бацили Мату са моста у реку, Вукица се против своје воље везана лисицама удала за Прокића и рођаци из Централног затвора узимају имовину. Догађаје прати весела музика. Мата је жив и прати своја посмртна кола. На крају филма Мата оставља сребрни будилник на свој гроб, а када будилник зазвони, он почне да бежи. Крај радње оставља простор гледаоцима да сами попуне празно место о Матиној судбини, који је, као и Нушићев Павле Марић, поражен на крају приче. Ипак, весела музика даје утисак комичне и веселе приче и имплицира срећан крај за све јунаке.

Софија Соја Јовановић, прва српска позоришна и филмска режисерка, је у сарадњи са Бориславом Михајловићем, великим књижевником и драматургом, написала сценарио за филм *Силом оца* који је режирала 1969. године. Овај филм траје осамдесет минута и представља синтезу три познате Нушићеве комедије: *Сумњивог лица*, *Обичног човека* и *Пути око света*. Улоге познатих и омиљених Нушићевих јунака поделили су следећи глумци: улогу Јованчета Мицића добио је Миодраг Петровић Чкаља, Арсу Милићевића глуми Драгутин Добричанин, Вићентија Михајло Бата Паскаљевић, Жарка Дамјановића Миодраг Милованов. Улога Зорице, Арсине ћерке, поверена је Мирјани Николић, а Арсиног сина Душана глуми Милутин Мићовић. Арсину жену глуми Ана Краснојевић, Жаркову мајку Софију Радмила Гутеша, Јулишку Дара Челенић, Алексу Жунића Љуба Тадић, Персу Мицић Мира Бањац, а Влајка Чедомир Петровић.

Главни заплет ове адаптације у највећој мери наслања се на Нушићев комад *Обичан човек* и комика је махом заснована на забуни у личности. Прича има делове из познатих филмова редитељке Соје Јовановић *Сумњиво лице* из 1954. године и филма *Пут око света* из 1964. године. Нушићев свет је оживљен и употпуњен и обогаћен деловима, инсертима, малим исечцима из поменута два филма који су повезани са радњом приче. Причу у једну целину повезују и глумци који тумаче улоге Јулишке, Јованчета, среског начелника Јеротија и шпијуна Алексе Жунића. Инфилтрирањем исечака из већ постојећих филмова и повезивањем прошлости јунака са догађајима у садашњости редитељка је успела да покаже да Нушићеви јунаци живе у једном свету који је целовит и самодовољан. У том свету она је пронашла много аналогја између јунака и догађаја и тако саставила сценарио за свој филм *Силом отац*.

Прича почиње у Јагодини где Јованчи Мицићу син Влајко доноси кафу и чита из новина да је његов друг Жарко Дамјановић објавио песму. Јованче му је рекао да позове некад тог друга да напише баладу о Јованчи Мицићу и његовом путу око света. Тако се гледаоци већ на почетку подсећају филма *Пут око света*. Редитељка је лик песника Жарка Дамјановића довела у везу са Нушићем. Наиме, спорна песма због које је наређено да се Дамјановић ухапси је Нушићева песма „Два раба“ због које служио затворску казну.

Радња се премешта на имање Милићевића, удаљено пола сата од Београда где пролазећи кроз непроходне пределе, са кофером у рукама долази Жарко Дајмановић. Док се приближава имању, поред њега пролази Арса у кочијама који је отишао до Београда на кратко, а у дворишту га већ чека пријатељ Вићентије да би играли шах. Идеални пејзажи имања употпуњују идиличну слику младе девојке. Зорица чита у башти Дамјановићеве песме, а лептир јој слеће на длан. Дамјановић посматра Зорицу из жбуна како се љуља на љуљашци. Зорица је оставила књигу близу жбуна где се скрио Дамјановић, а он је узео да је прелиста и тада видео да је у питању његова збирка песама, коју је поклатио Зоричином брату, а његовом другу Душану. Душан се из лова враћао на имање, а његови пси су појурили Дамјановића и похабали књигу. Док им се Зорица није приближила, Жарко је Душану објаснио да га јури полиција и да му мора помоћи да се сакрије. Договорили су се да се Жарко пред Душановом породицом представља као Влајко Мицић звани Цвекла, њихов школски друг из Јагодине. Поступком забуне у личности изграђен је главни заплет ове приче.

Међутим, Душанова претпоставка да његова породица не познаје Влајковог оца Јованчу Мицића била је погрешна. Када је родитеље упознао са другом, они су почели да га грле, љубе истичући да познају његовог оца Јованчу Мицића. Комична је сцена у којој Вићентије и Арса питају Жарка о стварима које он не зна. Питали су га колико деце има Јованче, а он им је одговорио да је јединац, а да су остала деца нажалост умрла. Вићентије је кочијама отишао у Београд испред Софијине куће, Дамјановићеве мајке, где патролира Алекса Жунић. У овој адаптацији, трансфикционални јунак Алекса Жунић напредовао је од среског у градског шпијуна. Грешком је ухапио Вићентија, који је са цвећем дошао пред Софијину кућу. Везаног Вићентија, Алекса је гурнуо у каду пуну пене и претресао га је. Баш као у комедији *Сумњиво лице*, код осумњиченог пронађена је цедуља у којој пише: „веш дат баба Сари на прање, осам пари гађа“, што шпијун тумачи као распоред војних јединица, али пошто је Вићентију везао повез преко уста, овај није могао да одговори. Вићентије има реуму, па у цепу држи канфор а Алекса Жунић је посумњао да је хтео тиме да разнесе државу. Када је све ово видела Софија, стрчала је и покушала да одбрани свог будућег мужа. Да би доказала градском шпијуну да је у заблуди рекла му је да погледа посвету на цвећу. Песма која нам је добро позната из Ђокиног писма сада стоји на карти уз цвеће, а када је Жунић окренуо карту видео је да пише начелник министарства унутрашњих дела у пензији.

Помогао је Вићентију да устане из каде и поверио му да мотри на кућу револуционара Жарка Дамјановића. Вићентије је са Софијом ушао у кућу и она му је објаснила да је Жарко њен син и замолила га за помоћ.

Радња се сели у врт где Зорица и Дамјановић седе и разговарају. Дала му је Дамјановићеву књигу да допише делове који су његовом кривицом оштећени. Један од два љубавна заплета која пратимо у овој причи је љубав између Зорице и Дамјановића. Сцене које приказују њихову љубав идеализоване су предивним пејзажима и сликама на којима се њих двоје љуљају и беру воће.

Усложњавање заплета десиће се оног тренутка када Арса и његова жена у врту закључе да се између њихове ћерке Зорице и Влајка развила љубав и да би било добро да Арса телеграфише пријатељу Мицићу да дође и да се договоре око свадбе. Још један јунак из комедије *Пут око света*, као трансфикционални лик који је пренет из приче истоименог филма Соје Јовановић, Мађарица Јулишка држи барку недалеко од куће

Милићевића. Редитељка користи Јулишкин лик да подсети на Јованчине авантуре. Док су се Душан и она купали у реци испричала му је о њеном сусрету са Јованчом у Пешти а потом и о хапшењу благајника у возу. Када је она започела нарацију, радња се наставила снимцима из филма *Пут око света*.

Прича се из околине Београда сели у Јагодину. Јованче је примио Арсин телеграм и са чуђењем је запитао Влајка који исписује назив своје трговинске радње где се налази:

„Јованче: Је ли бре, Влајко, па где си ти?

Влајко: Како где сам? Ту сам.

Јованче: Ама то знам. Него те питају јеси ли ти овде у Јагодину ил' у Београд.“

Сцена постаје још смешнија када збуњени трговац Мицић запита супругу Персу да ли зна колико има деце. Она седи у дворишту и меша тесто, а око ње се играју деца:

„Јованче: Је ли, Персо, колико ти деце имаш?

Перса: Ју, Јованче, па шта ме то питаш.

Јованче: Па ето тако лепо те питам.“

Градацијски комична радња доживљава врхунац када Јованче пита супругу да ли је Влајко његов син:

„Јованче: А јеси ли ти сигурна да је Влајко мој син?

Перса: Ама чиј гром те спалио?

Јованче: Е то би волео и ја да знам!“

Радња се наставља на имању Милићевића. Вићентије и Арса су заједно отишли да пецају и бивши начелник министарства је испричао свом пријатељу у какву га је ситуацију ставила жена с којом је имао намеру да се ожени.

Поново је у радњу овог филма инфилтриран инсерт из друге адаптације Нушићевог дела. Овог пута у питању је филм *Сумњиво лице* редитељке Соје Јовановић из 1954. године. Наиме, Душан је од Вићентија сазнао да је наводно Жарко ухапшен у неком срезу па је то саопштио њему и Зорици и објаснио како је дошло до тога:

„Душан: Замисли неког полицајца као овај наш чика Вићентије само из тешке провинције. И такав човек добије шифрован телеграм: „строга поверљиво.“

Радња се наставља у канцеларији среског начелника Јеротија Пантића коме је пијани писар Жика донео депешу из министарства коју је дешифровао. Пратимо већ познату радњу и догађаје везане за проналажење и хапшење сумњивог лица, које је у овој адаптацији требало да буде револуционар Жарко Дамјановић: срески шпијун

Алекса Жунић одлази најпре у хотел „Европа“, тамо сазнаје да је у хотелу одсео путник који није хтео да саопшти име, што је потом испричао начелнику и чиновницима. Приказан је и инсерт урађен филмском техником *voice over* у коме Јеротије прича своју верзију хапшења у којој се по његовим речима приказао као храбар.

Комични заплет се додатно усложњава када на имање дође Јованче Мицић. Допутовао је носећи ћурана под мишком а прво су га дочекали Душан и Жарко. Другови су збуњеном трговцу објаснили да мора рећи да је Жарко његов син Влајко. Комично се јавља када Вићентије и Арса испитују свог пријатеља из Јагодине колико има деце. За ручком је Јованче причао о својим договорштинама и овог пута у радњу филма инфилтрирани су инсерти из филма *Пут око света* из 1964. године. Техником *voice over* на сцене из филма додат је Јованчин глас који објашњава како су га изабрали за шерифа.

Љубавни заплет између Зорице и Дамјановића има посебно место у овој адаптацији. принуђен да крије свој прави идентитет, Жарко је изјављујући љубав Зорици ипак покушао да јој наговести ко је он заправо. Међутим, она га није схватила озбиљно и замолила га је да се не заварава тиме да је песник:

„Зорица: Зашто стално уображавате да сте песник? Нисте песник, Ви сте обичан човек. Пустите песницима да жврљају и лупају како сан постаје јава, а јава снове сања.“

Када је Јованче од Вићентија чуо да планирају да ожене Влајка (Жарка) и Зорицу, он се спаковао и покушао да побегне. На степеништу се сударио са Дамјановићем који је такође спаковао свој кофер у намери да побегне те вечери. Пошто су њихово бекство приметили Душанови родитељи, он им је објаснио да су Јованче и Дамјановић хтели да буду у истој соби и да су се договорили да иду заједно на забаву. Вићентије је отишао у Београд одакле ће телеграфисати Перси.

Јованче је као лик у овој адаптацији нарочито симпатичан зато што је ипак на страни младог песника, иако не ужива у обманивању и претварању да је Дамјановић његов син Влајко:

Јованче: „Пиши, посветило ти се.“

Сцене са Јулишкине барке дају животност и разиграност причи. Песма Цигана и плес чине радњу интересантијом. Дамјановић се у чамцу упутио ка Аустогугарској, али су га сећања на Зорицу и љубав коју осећа натерали да се врати. Зорицу је затекао на

љуљашци док тугује. Комични обрти се нижу један за другим. Дајмановићу је дошла мајка Софија коју је он замолио да пристане да се претвара да је Јованче Мицић њен супруг. Јагодински трговац је шаливо прокоментарисао овај предлог:

„Јованче: Е не узбуђујте се, госпођо. Он има обичај тако да уопште ма кога узме за оца и мајку. Па тако и Вас срео, а Ви ни криви ни дужни.“

Јованче је пристао да Софију представи као своју супругу и то је непријатно изненадило Вићентија и Персу која је дошла заједно са Арсом. Комична је сцена у којој љутита супруга јури Јованчета да га удари кишобраном:

Перса: „Ко је рекао да је она твоја жена? Ти си рекао, Турчине!“

Ипак, прича има срећан крај. Када је схватио да је ситуација отишла предалеко, Дамјановић се представио и открио свој идентитет. Убрзо је стигла вест да је помилован. Крај ове адаптације и расплет приче оставили су утисак нушићевског ведрога хумора, а прича која је имала за задатак да забави и насмеје гледаоце завршава се груписањем јунака у парове.

Последња анализирана адаптација у овој групи јесте снимак позоришне представе Југословенског драмског позоришта *Туце свилених чарапа* од 15. априла 1991. године. Стево Жигон, сценариста и режисер, искористио је чак осам Нушићевих једночинки за ову адаптацију: *Шопенхауер*, *Аналфабета*, *Кијавица*, *Под старост*, *Дугме*, *Два лопова*, *Миш* и *Мува*. Жигон је обликовао јединствену причу користећи мале сцене између којих је успоставио чврсте везе. „Ова непретенциозна игра има лакоће, спонтаности и делује као весели нушићевски портпури који неодољиво шири спонтани смех на радост публике, поготову у првом делу“ (Мирковић 1994: 161).

Улоге су подељене на следећи начин: Драгољуб Милосављевић Гула глуми Јоцу, Босиљка Боци Софију, њихову ћерку Ружицу Злата Петковић; Станка тумачи Срђан Пешић, госпођу Ленчицу Ристић Радмила Радовановић, школског надзорника глуми Стево Жигон, Мицу служавку Весна Тривалић, Свету Иван Бекјарев, Мику Раде Лазаревић, а попа Љуба Богдановић.

Жигон је радњу почео од Нушићеве једночинке *Шопенхауер* и ту се упознајемо са главним протагонистима. Редитељ ове адаптације један је од оних који су „покушавали да поједина дела Бранислава Нушића преиспитују и тумаче на разне начине и у необичајеној форми“ (Мирковић 1994: 161). Сценарио је састављен тако што је Жигон препознао могућност да повеже јунаке из Нушићеве једночинке

Шопенхауер са догађајима из других малих сцена и направивши аналогije између карактера написао је јединствену причу у чијем је центру једна породица и комичне ситуације у које западају. У структури позоришне представе *Туце свилених чарапа* доминира ведар Нушићевски смех. Сцена је постављена тако да приказује јунаке који праве пикник. Већ у уводном делу ове приче јунаци истичу своје карактере: Јоца је опширан и често залази у дигресије мотивисане његовим асоцијацијама, често је превише близак са Ленком, Софија га стално опомиње да мање говори и води рачуна како се понаша; Ружица је детињаста; Станко је вешт и домишљат. Јоца је испричао госпођи Ленки Ристић да је Ружица хтела да изучи општу литературу и да јој је у томе помагао школски надзорник. Разлог због ког она не пристаје да се удаје за Станка јесте Шопенхауер, који је против брака. Јоца није одмах могао да се сети како се филозоф зове, што га је поново одвело у дигресију и причу о извесном Старчевић Лабуду који је радио у Јагодинском суду, а коме он никако није могао да запамти која је птица у питању: тетреб, јастреб или голуб. Док јунаци разговарају, повремено се чује звук сирене коју носи школски надзорник док цогира по парку. Да би наговорио Ружицу да се за њега уда, Станко је смислио једну лаж. То је поново подсетило Јоцу на његов случај: када је слагао министра да има четворо деце и тако добио унапређење. Супруга га је поново опоменула да ћути, па је Јоца закључио да је Шопенхауер сигурно био ожењен па је зато био противник брака:

„Јоца: Ја све долазим до једног убеђења да је овај Шопенхауер био ожењен.“

На сцени су потом остали само Ружица и Станко. Станко је приметио да је Ружица набрала лепо цвеће, али није успео да јој то каже јер су људи стално пролазили и прекидали их. Тако је комично остварено понављањем:

„Станко: Како сте лепог цвећа...“

Ружица је према њему хладна и надмена и не одговара на његова удварања. Сцена постаје весела панорама. Јунаци уз музику повремено продефилију сценом док млади пар разговара. Станко је Ружици испричао како је прочитао Шопенхауера и да она није добро схватила речи чувеног филозофа. Станко јој је одмах постао милији и загрлила га је. Јунаци су се окупили на сцени и посматрали дирљив призор. Ту се створио и школски надзорник, господин Гојко, који је признао да није прочитао Шопенхауера правдајући се пре тога да је Шопенхауеров став према браку његова приватна ствар:

„Школски надзорник: Можда и није против брака. То је његова приватна ствар.“

Фотограф, који се појављује на крају сваке сцене, фотографисао је јунаке. Завеса је почела да се спушта, а Јоца је поново кренуо да прича неку своју анегдоту.

Прича се наставља пратећи радњу Нушићевог познатог комада *Аналфабета*. Завеса је још увек спуштена, а чујемо глас свештеника који венчава Станка и Ружицу. Затим се завеса диже са леве стране, почиње музика за танго а плес на подијуму отварају учитељица и официр. Завеса се потом отвара и са десне стране и јунаци почињу плес. Забаву прекида Мика који доноси господину начелнику Јоци, депешу из Министарства. Јоца је тада замолио госте да оду у другу собу јер су у питању важни државни послови. У телеграму је стајало да је неопходно извести да ли у срезу има аналфабета. Микино и Јоцино тумачење депеше чак три пута прекидају јунаци улазећи у плесним паровима праћени музиком тако да је комично и у овој сцени постигнуто понављањем. Јоца и Мика не умеју да протумаче реч „аналфабета“, која их је одмах асоцирала на „нешто политички“. За сталом седи господин Света у чијем лику препознајемо пијаног писара Жику из *Сумњивог лица* који на посао долази припит и због тога није у стању да обавља посао. Пијани Света се преместио са столице легао на под, а Мика је начелнику објаснио да Света скупља речи ради личног образовања што је Јоца похвалио истичући да је он био исти такав док се није оженио показујући на Свету успаваног од пића:

„Јоца: Баш волим кад је човек тако жедан науке. Ја сам исти такав био док се нисам оженио.“

Када су пробудили Свету почели су са разматрањем речи из његовог тефтера. У Светином речнику су пронашли речи: каријера, ривали, криза, кокота, популација, анулирати, перспектива, проституција, анално, анализа, аутономија, ананас и друге опасне речи које почињу на „ан“ као што су антифриз, Антарктик, антилопа, ангина и Анђа. Комично се јавља када начелник и Мика заједно са Светом коментаришу тумачење појединих речи. Асоцијације које код начелника изазивају неке од речи нарочито су смешне. Тако му реч популација звучи „политички“, режим је за њега министарство полиције, а комична је и аналогија коју успоставља између речи „ананас“ и „аналфабета“. Светини записи о значењу појединих речи такође имају комичну функцију. Реч перспектива је нешто чега у књигама има, али заправо не постоји. Јоца, пак сматра да се не каже перспектива, него мањак, а да се за тако нешто иде на робију. Света погрешно тумачи речи „анализа“ као нешто опасно од иза,

„антифриз“ као нешто опасно против фризура, док је „ангина“ Гинино право име, а „ананас“ опасно воће. Тумачење речи неколико пута прекидају разиграни јунаци, гости на забави поводом венчања Станка и Ружице.

Начелник, Мика и Света су закључили да „аналфабета“ подразумева неку опасност попут „ананаса“ који је неко опасно воће, па су почели да разматрају ко би био опасан човек у њиховом срезу и једногласно су закључили да је у питању школски надзорник. Света је добио задатак да напише телеграм и хитно га пошаље министру. Мика је рекао начелнику да се њихова собарица Мица превише блиско дружи са надзорником, па јој је Јоца забранио да се са њим више виђа. Када се иза сцене зачуо школски надзорник који је тумачио реч аналфабета, Јоца је схватио да је погрешно и заплакао је. Фотограф је потом овековечио тај тренутак и завеса се поново спустила.

Радња ове приче наставља се пратећи след догађаја у Нушићевој једночинки *Кијавица*. Сцена почиње тако што Станко пољуби собарицу Мицу која спава. Неповерљива ташта која ће касније спровести истрагу и поред тога што делује комично, ипак, се није преварила. Комичне алузије у којима Софија доводи у везу канаринку и собарицу када разговара најпре са ћерком, а потом и зетом, врхунац доживљавају у истрази коју је спровела. Међу осумњиченима је и њен супруг који је то јутро дошао по списак за пијацу, а сада кија. Напослетку и Софија је кинула и одмах се побунила што држе промају у кући. Затим је дошла и Ленка са кијавицом, а фотограф је направио још једну фотографију.

Завеса се поново подигла и на сцени је био велики француски лежај. Јоца и Софија су се спремали за спавање. Прича се наставља радњом из Нушићевог комада *Под старост*. Супруга је била уморна јер је цео дан распремала старе Јоцине ствари не би ли их поклонила сиротињи. Показала је Јоци стари капут који је носио када се враћао из Пеште, а њихова ћеркица је имала свега две године. Софија је у унутрашњем џепу од капута пронашла писмо, прочитала га и вриснула. Јоца је покушао да је умири и претпоставио је да је писмо написала његова сестра од тетке Сенчица. Комично се јавља када објасни Софији да је она умрла као дете. Видевши да ништа не помаже, Јоца се острвио на самог себе што је хтео да помогне сиромашнима:

„Јоца: Шта ме ђаво тера да поклањам капуте сиротињи?“

Софија је писмо, које је Јоца примио две године пошто су се венчали, доживела толико трагично да је узела мач и јурила Јоцу по соби да га убије. Њено плакање и запомагање као и дозивање мајке делује нарочито смешно:

„Софија: Јао, јао, мајко моја. Јао, мајко моја. Је л' ти видиш с ким сам ја провела цео век? Погледај га молим те, мајко.“

Увређена супруга се потом обукла и кренула, а када је Јоца послао на гробље код мајке вратила се и наставила да кука.

„Софија: Куку, мајчице, Милице! Је л' видиш да се спрда са твојим сенама? Куку, мајко, види зета на шта личи!“

Зачула се пуцњава и на сцену су ушли Станко и Ленка носећи вест да се Ружица породила и да су добили унука. Јоца и Софија су се тада спонтално измирили, али када је Софија схватила да је Ленчица која пише њена прија Ленка, поново је узела мач и појурила их је обоје. Тада је фотограф изашао на сцену и оковечио тај тренутак. Завеса се спушта, а потом смо зачули речи свештеника који је крстио малог Александра.

Радња се наставља пратећи догађаје из Нушићеве мале сцене *Дугме*. Редитељ је комичне догађаје из Нушићевих једночинки на веома интересантан начин уклопио у причу. Станко иде на пријем код министра, а супруга Ружица је откачила дугме покушавајући да га закопча. Потера за дугметом у коју су се укључили и Ружичини родитељи и Ленка завршава се комично. Станко је закаснио код министра, а Јоцу је Софија ухватила како је са Ленкине блузе откинуо дугме. Комад у једном чину *Миш* приказује се у последњим сценама представе *Туце свилених чарапа*. Док је Станко био одсутан, Ружица је позвала Мику. Пошто се собарица изненада вратила чиновник се сакрио под сто. Мица је са мистериозним господином заказала састанак у кући а господин ће јој донети туце свилених чарапа. Зачуло се шушкање под столом и уплашене даме су се попеле на сто. На крају је Станко избацио Мику, а Ружица схватила да је Станко донео собарици из Париза туце свилених чарапа. Љутита, појурила га је носећи столицу у рукама коју је разбила ван сцене.

Комад се завршава пратећи неке делове догађаја из једночинке *Мува*, и поред тога што се завршава масовним убиством оставља се утисак лаке и шаљиве игре. Станко узима пиштољ којим најпре јури муву, а потом убија јунаке једног за другим. Фотограф долази да их фотографише а потом убија њега, статисту иза сцене који је глумио канаринца и на крају себе. Креће музика, јунаци устају и плешу. Заједно са

њима у ритму плеса помера се завеса. На крају се зауставе, заузму позу и представа се завршава.

7 Закључак

Докторска дисертација *Трансмедијални контекст дела Бранислава Нушића* осветлила је Нушићев рад из перспективе трансмедијалне наратологије. *Ефектом*

грудве снега, првим типом трансмедијалног приповедања, Нушићева дела су адаптирана као позоришне представе, филмови, телевизијски филмови, драме, серије, стрипови и опере. У раду смо изнели доступне податке о позоришним извођењима. На београдским сценама, у периоду између 1889. и 1999. године изведено је стотину педесет и седам премијера (Чолић Биљановски 2000: 98), а у периоду између 1900. и 2015. године у професионалним позориштима Југославије и на југословенском позоришном простору одиграно је хиљаду петсто деведесет и пет премијерних изведби (Пенчић Пољански 2015: 185). Истакли смо и податак о учесталости изведбе једног комада. Наиме. до 1994. године у Народном позоришту у Београду Љубинка Бобић је играла у *Госпођи министарки* двеста пута, *Мистер Долар* је за две сезоне одигран чак осамдесет пута, а комедија *Др* је у Београдском драмском позоришту у једној сезони одиграна стотину пута (Мирковић 1994: 50–51).

Нушићева дела су адаптирана као опере. На основу сценске бајке *Вечност* настала је опера *Мирјана* (премијерно изведена 20. фебруара 1937. године у Загребу) коју је написао и компоновао Јосип Мандић. Исидор Бајић је према Нушићевој драми *Кнез Иво од Семберије* написао либрето за истоимену оперу која је први пут изведена у Београду у Народном позоришту 19. јануара 1911. године. Иво Лотка Калински компоновао је пет опера према Нушићевим малим сценама: музичку бурлеску *Аналфабета* која је премијерно изведена у Народном позоришту у Београду 19. септембра 1954. године, музичку сатиру *Путовање* која је приказана на Телевизији Загреб 1957. године, музичку гротеску *Дугме*, такође приказану на Телевизији Загреб 1958. године, музички портрет *Власт* премијерно приказан на Телевизији Београд 1959. године и оперу *Мува* која је први пут изведена на сцени београдског позоришта 1972. године.

Нушићева дела су и стрипована. Од комедије *Пут око света* Бранко Видић је саставио стрип и објавио га у часопису „Мики Миш“. Роман *Хајдуци* стриповао је Алексеј Ранхнер у истом листу, а Момчило Мома Марковић стриповао је *Опитинско дете* у часопису „Ошишани јеж“.

Од Нушићевих дела настали су следећи филмови: кратки црно-бели филм *Мува* (1950) Бранка Ђеловића, филм *Опитинско дете* (1953) Пурише Ђорђевића, филм *Сумњиво лице* (1954) Софије Соје Јовановић и Предрага Динуловића, филм *Госпођа министарка* (1958) Жоржа Скригина, филм *Др* (1962) Соје Јовановић, *Народни*

посланик (1964) у режији Столета Јанковића, филм *Пут око света* (1964) Соје Јовановић, Филм *Пре рата* (1966) Вука Бабића, филм *Силом отац* (1969) Соје Јовановић, филм *Београд некад и сад* (1982) Слободана Радовића, филм *Др бр. 1: Масмедиологија на Балкану* (1989) Вука Бабића, Филм *Др Но 2: Балканска перестројка* (1990) Вука Бабића.

Нушићева дела су у великом броју адаптирана као телевизијски филмови: филм *Аутобиографија* (1960) у режији Славољуба Стефановића Равасија, филм *Покојник* (1961) Антона Мартија, филм *Народни посланик* (1964) Александра Ђорђевића, филм *Госпођа министарка* (1966) Здравка Шотре, филм *Покојник* (1969) Арсе Милошевића, филм *Протекција* (1970) у режији Славољуба Стефановића Равасија, филмови *Брак, свеска прва* (1974) Божицара Матковића и *Брак, свеска друга* (1974) Славољуба Стефановића Равасија, филм *Мистер Долар* (1974) у режији Саве Мрмка, филм *Ујеж* (1974) Виде Огњановић, филм *Власт* (1974) Небојше Комадине, филм *Сумњиво лице* (1979) Александра Огњановића, филм *Сумњиво лице* (1989) Арсенија Милошевића, филм *Свет* (1989) Дејана Ђорковића, филм *Госпођа министарка* (1989) Здравка Шотре, филм *Ожалошћена породица* (1990) Милана Карацића и филм *Мили и слатки, мој Бокице* (2000) Чедомира Петровића.

Истражујући адаптације Нушићевих дела пронашли смо следеће телевизијске драме снимљене према његовим делима: *Протекција* је адаптирана као ТВ драма *Љубавни случај сестре једног министра* (1973) у режији Андрије Ђулића; комедију *Госпођа министарка* Дејан Мијач је адаптирао као ТВ драму (1978); ТВ драму *Мистер Долар* (1989) режировао је Слободан Радовић, а ТВ драму *Покојник* (1990) Александар Мандић, док је за ТВ драму *Народни посланик* (1990) режију урадио Славенко Салветовић. Нушићеве комедије адаптиране су као ТВ серије – ТВ серија *Другарица министарка* (1989) у режији Станка Црнобрње, пета епизода серијала *Смешне и друге приче* носи назив *Министарско прасе* (2004), коју је режировао Миливоје Милојевић и ТВ серија *Сумњива лица* (2016) коју су режирали Душан Милић, Милан Коњевић, Дарко Лунгулов, Горан Станковић и Владимир Тагић.

Предмет наше анализе био је трансмедијални контекст следећих Нушићевих дела: комедија *Народни посланик*, *Сумњиво лице*, *Свет*, *Пут око света*, *Госпођа министарка*, *Мистер Долар*, *Ожалошћена породица*, *Ујеж*, *Др*, *Покојник*, *Власт*, једночинке *Мува*, грађанских драма *Тако је морало бити* и *Пучина*, романа *Општинско*

дете, а посебно поглавље је било посвећено делима насталим од више Нушићевих комада. Анализа адаптација је потврдила тврђење теоретичара да су књижевно дело и његова адаптација два различита дела два аутономна ствараоца (Abot 2009: 188) и у раду су приказана интересантна редитељска решења и идеје да се Нушићево дело оживи.

Вођени Долежеловом типологијом, закључујемо да постоје адаптације које прате хронологију догађаја приказаних у Нушићевом тексту, а међу анализираним адаптацијама препознајемо Долежелову *експанзију*, *измештање* и *транспозицију* као три начина на који се један фикционални свет може надовезати на други. Овим променама допринели су медији, најпре филм, који је омогућио просторно ширење радње и додавање нових егзистената, али и нови временски контекст коме су се прилагодили сви аспекти новог света приче.

Долежелову експанзију препознали смо у филму *Народни посланик* (1964) Столета Јанковића. Овим филмом редитељ је показао да Нушићево дело оставља пуно простора за надоградњу и ширење првобитног комедиографског света, што му је филм као медиј дозволио. Експанзијом (Doležel 2008: 213) проширени су оригинални оквири света додавањем нових јунака и простора по којима се крећу јунаци. Радња се из грађанске собе сели на улицу, у суд, дућан, затвор, цркву. Посебан квалитет овог Јанковићевог филма јесте вешто коришћење филмске технике *voice over*. Сцена у којој Срета из Јевремовог дућана узима робу у замену за пружену помоћ постаће у једном тренутку сликовита карактеризација Срете. Срета носи затворско одело а на грудима број 2436. Испричао је Јеврему да је надимак Срета Нумера добио јер је био осуђен на годину дана затвора због дефицита. Техником *voice over* чујемо Сретин глас, а на екрану видимо његове вештине: ширење лажних гласина, кварење политичких зборована, лажно сведочење. Нарочито су интересантне сцене урађене техником *voice over* као што је Сретино „мешење јавног мњења“ и скупштина. У контексту анализе јунака, примећујемо да Јанковић задржава Нушићеву карактеризацију тежећи да нове сцене које уводи буду у функцији градње јунака у нушићевском маниру. Неке од њих имају функцију мотивације радње и подстицања јунака (сцена за време ручка када Јеврему Марина даје идеју о рођацима као сигурним гласачима), а неке имају функцију дубље карактеризације (као сцене у којима се приказују Срета Нумера и писар Секулић). Филм одише ведрим хумором коме је и Нушић тежио током писања. Редитељ постиже посебан сатирични ефекат кроз лик писара Секулића, који демонстрира своју моћ у

кафани када прети попу да ће га обријати јер не подржава Јеврема као кандидата за посланика, у затвору постројава затворенике, а потом Јеврему показује како грађане уцењује њиховом кривицом и тако може да им нареди за кога ће гласати. Важно је да споменемо да се у овој адаптацији појављује лик средског начелника, чије лице не видимо већ само гест спуштања руке на раме што у овом филму појачава сатиричност. Крај ове адаптације показао је да Јеврему казна није тешко пала и да се веома брзо помирио са чињеницом да ће бити „скупштински таст“. Филм добија на целовитости фотографисањем јунака у последњој сцени и приказом слике преко екрана уз натпис: „За успомену и дуго сећање“.

Радња филма *Сумњиво лице* (1954) редитељског двојца Соје Јовановић и Предрага Динуловића није просторно ограничена захваљујући филмској камери и монтажи, а у причу су додати и нови егзистенти. Конструкција овог филма саграђена је као „прича у причи“. Наиме, радња почиње у кафани, где се изводи позната сцена из Нушићеве комедије *Сумњиво лице* у којој се Марица препире са мајком јер јој спомиње писара Вићу. Затим, Марица истрчи у двориште и ту се радња позоришне представе завршава и наставља се радња филма. Извесне измене које су унете у догађаје не кваре првобитну структуру комедије, која је приликом адаптирања проширена новим сценама и појавом нових ликова: Јеротијев одлазак у пошту, Алексино шуњање по вароши, гатање Циганке, удварање собарице Токи и слично. Чиновницима је посвећен посебан део у филму. Комичне сцене у којима учествују чиновници неретко су праћене звучним ефектима који појачавају комични ефекат. Неспособност чиновника и њихова незаинтересованост за посао у овој адаптацији су приказане и као Жикино погрешно дешифровање поверљиве депеше из министарства, коју је тек Вића накнадно правилно протумачио. План напада на хотел „Европа“ где се по сазнањима средског шпијуна Алексе Жунића крије сумњиво лице, обесмишљен је планом који прави мамурни Жика уз помоћ чокања из којих повремено пије. Сцене напада које су у комедији изостављене и о којима сазнајемо посредно из сведочења писара, овде су приказане са пуно хумора и ведрине. Динамици филма доприносе сцене урађене техником *voice over*, које елиптично приказују важне информације гледаоцима: Маричино писмо, гатање Циганке у коме сазнајемо о прошлости заљубљеног пара, Јеротијев план о лову на „плаву рибу“, његово телеграфисање министру. Пошто су ухватили сумњиво лице, Јеротије је пожурио да телеграфише министру и истакне своју храброст. Његова верзија хапшења приказана је техником *voice over* док гледамо фантастичне догађаје у

којима је учествовао. По завршетку саслушања и долажења до закључка да Ђока није опасно лице које траже, заљубљени Ђока и Марица излазе у двориште грлећи се и љубећи се. Радња филма се поново претвара у радњу представе и тако се затвара конструкција ове приче. Кадар се сели на позорницу где Миладин почиње причу о Јосифу из Трбушнице, а Жика га гађа папирима.

Експанзију смо уочили у филму *Госпођа министарка* (1958) Жоржа Скригина. Просторно неограничен, филм је радњу приказао на улици, у кафани, у кући, дворишту, испред министарства. Госпођа министарка одлази код кројача, фотографа и посећује забаву „Кермес године“ и на тај начин Скригин је искористио потенцијал Нушићевог комедиографског света. Извесне измене у односу на оригинални текст и радњу тичале су се најпре ликова. Живка Поповић је у адаптацији приказана много боље кроз однос са Нинковићем, својим пратиоцем и помагачем. Уведене су сцене у којима се Живка свађа са мужем, среће са Ристом Тодоровићем, одлази кројачу, фотографу и зубару. Живкино враћање у стање нормале у овој адаптацији је, као и у комедији, принудно, али изостаје њен монолог са краја комедије. Живка испред министарства остаје разочарана и неутешна. Обраћа се Богу питајући се зашто је такав према њој, када му је сваког петка палила свећу.

Здравко Шотра је 1989. године снимео телевизијски филм *Госпођа министарка*. Ова адаптација прати радњу Нушићеве комедије а додате сцене имале су функцију да попуне празнине. Прича приказује целовит Нушићев свет, који овог пута није ограничен и смештен у оквире грађанске собе. Приказане су улице града кроз које пролази министарка у фијакеру, занатске радње и кафана. Ове додатне сцене употпуниле су и попуниле празнине које су настале приликом адаптирања драмског текста у нови медиј. Шотрина Живка грађена је по принципу добро осмишљеног Нушићевог јунака, чији је лики изграђен средствима вербалне комике. Такође, Живкино држање, гестикулација и мимика биле су у функцији приказивања прости домаћице, која је покушала да буде отмена дама. На крају приче остаје запамћен Живкин монолог у коме опомиње да ће се, чим се заборави брука, она поново вратити.

Соја Јовановић је урадила адаптацију Нушићеве комедије *Др* 1962. године и у сарадњи са сценаристима Вуком Бабићем и Дејаном Ђурковићем приказала Нушићев свет из једног новог угла. Оригинални оквири комедиографског света су проширени, а редитељка је амбициозно приступила тексту комедије. Сценаристи су Нушићев текст

користили као почетну идеју, тако што су одређене делове драмског текста изоставили, али су и додали нове сцене и ситуације. Нове додатне сцене, као што су Милорадово предавање, опијање доктора Рајсера и Благоја у кафани, романтична вечера Милорада и Кларе, чарлстон који играју Милорад, девојке и министрова кћерка, дали су причи нови дух времена. Посебан акценат је на прикривеној еротици: сцене у којима Славка игра за Велимира. Славка је у причи приказана као сањар, романтична душа и балерина, а Велимир као прави Дон Жуан који заводи девојке. Радња се завршава срећно обавештењем да су се Славка и Велимир венчали, комичном свађом Благоја и Животе која је кулминирала тако што је Благоја ударио дипломом, Милорадовом објавом да је Клара његова жена и мирењем Животе са ситуацијом. Телевизијски филм *Др* у режији Александра Ђорђевића први пут је приказан 1984. године. Радња прати текст Нушићеве познате комедије. Како би се радња филма учинила интересантном и динамичном сцене су проширене ван оквира породичног дома Цвијовића.

Долежелово измештање препознали смо у филму *Пут око света* (1964) редитељке Соје Јовановић. Редитељка је приликом адаптирања променила струкуру Нушићевог комада у десет слика са певањем и играњем. Радњу је сместила у строге реалистичке оквире и конструкцију саградила уз помоћ псеудодокументарности: наводног Јованчиног тефтера. Наиме, на почетку сваке нове дестинације на којој се нађе Јованче, појављује се уз визуелну и звучну анимацију нека сентенца из тефтера која на шалив начин наговештава наставак радње. На овај начин радња је учињена интересантном, а филм одише ведрином и комичним ситуацијама. Јованче одлази најпре у Пешту, одакле пут наставља заједно са собарицом Јулишком, Црногорцем и прерушеним благајником. У возу се разоткрива да је Туркиња коју је Јованче повео као супругу заправо благајник. Филм приказује низ догађаја у којима се нашао Јованче Мицић: био је заробљен на броду, у Америци је убио Једнооког Цека и постао шериф, у Кини је посетио Мандарина, а у Персији ушао у харем. Причу употпуњују шаливи Јованчини коментари и његови безуспешни покушаји да се ослободи Јулишке и Човека са ногом. Радња се завршава срећним повратком јагодинског трговца у родни град са Јулишком и Човеком са ногом, Јованчиним кумовима.

Транспозицију смо препознали у два адаптацијама: телевизијској серији *Другарица министарка* (1989) Станка Црнобрње и у позоришној представи Народног позоришта „Љубиша Јовановић“ у Шапцу *Власт* (2000) у режији Мире Бањац. Серија *Другарица министарка* представља парафразу Нушићеве комедије *Госпођа*

министарка и радњу премешта у период социјализма и ставља је у контекст самоуправљања. Нови контекст утицао је на све ликове. Еманципација жене која се десила после Нушићевог доба учинила је да Живка буде запослена жена, а њена ћерка Дара студира. У серији од седам епизода пратили смо Живкин живот до тренутка када постаје министарка. Министровање једне министарке видели смо само на примеру Милке министарке, Живкине колегинице из одсека за конгресни туризам. Она са супругом путује у Африку где он усклађује билатералне односе, а она му бира кравату. Статусни симболи су се променили. Милка министарка носи бунду од зебрине коже, крокодилске ципеле и торбу, а има и службени мерцедес. Контекст у који је смештена најпознатија Нушићева јунакиња приказан је живописно. Живкин муж Сима постао је министар, а модел за избор министра био је да нови министар „не треба рећи када не треба, да мора оћутати када је потребно а да то исто важи и за уши и за очи.“ Серија отвара могућност наставка, а присуство ђавола у последњој сцени антиципира начин на који ће се и Живкино министровање завршити.

Недовршена Нушићева комедија *Власт* пружила је маштовитим сценаристима и редитељима довољно простора да сами надограде ову комедију дописујући празне стране овог недовршеног дела. Бањац је сачувала фрагмент и повезала са својим дописаним текстом сценарија правећи на изванредан начин два временска тока којима се креће прича. Наиме, први део приче који прати радњу Нушићеве комедије наставља се њеним сценаријом који је транспозицијом (Doležel 2008: 213) премештен у савремено доба. На то већ на почетку другог дела приче указују новински чланци, које читају јунаци. Арса, који је у првом делу представе објашњавао Милоју разлику између његовог и свог гледања на власт, у другом делу учествује у некој малверзацији са Светозаром због чега је ухапшен. Поступком забуне у личности конструисан је заплет између Милоја и непознате жене која је бестидно села Милоју у крило мислећи да се удвара министру и замолила га да њеног мужа премести из Београда у унутрашњост. Расплет комада је трагичан, јер је љубоморни муж убио Арсу, а министар Светозар остао је неповређен.

Велики број анализираних адаптација прати радњу Нушићевих комедија. Ове адаптације прате хронологију догађаја приказаних у Нушићевом делу и врше се минималне корекције оригиналног текста приликом састављања сценарија. То су следеће адаптације: телевизијска драма *Народни посланик* (1990) Славенка Салветовића, телевизијски филм *Свет* (1989) Дејана Ђорковића, позоришна представа

ЈДП *Мистер Долар* из 1974. и римејк представе из 1997. године у режији Мирослава Беловића; телевизијска драма *Мистер Долар* (1989) Слободана Радовића; телевизијски филм *Ожалошћена породица* (1982) Милана Карацића; телевизијска драма *Покојник* (1990) у режији Александра Мандића; кратки филм *Мува* (1950) Бранка Ђеловића; позоришна представа Егона Савина *Тако је морало бити*. Ипак, напомињемо да је свака од ових адаптација приказала радњу у контексту новог медија и да су на изградњу ликова утицали и глумци.

Међу адаптацијама које минимално редукују Нушићев текст препознали смо и оне које без обзира на то што не мењају текст, врше жанровске промене. Позоришна представа *Сумњивог лица* (2004) Јагоша Марковића представља ново читање Нушићевог дела, које је својом садржином пружио могућност да остане савремено без преправке текста. Редитељ је променио жанр Нушићеве драме која је од комедије прерасла у трагикомедију, која се завршава апсурдним убиством два јунака. У структури радње доминира психичко и физичко насиље које поред Јеротија спроводе и остали јунаци. Јеротије пљује своју супругу, Вићу и остале писаре, шамара супругу и вуче је за нос, а она то исто чини Марици. Такође, Ђока удара Марицу, а власт спроводи физичку тортуру над ухапшеним Ђоком. Молиоци, који се у представи јављају као колективни лик и представљају грађане, масу која се труди да од власти добије помоћ, међусобно се гурају како би дошли на разговор са писаром. Миладин доноси Жики прасе као мито. Ефектна је сцена у којој Јеротије из подрума вади Ђавола којим плаши грађане. Такође, битно је да истакнемо да се у представи јављају својеврсни музички блокови. Представа почиње песмом док Јеротије сладострасно отвара писма и проналази једно адресирано на Марицу. Важна депеша која је стигла из Министарства дојавила је да је у срезу сумњиво лице. Чиновници који су дошли на саветовање обучени су као да су се тек пробудили: Вића носи само сако, веш и чарапе, Милисав је у пицама, а Таса је огрнуо ћебе. Међу чиновницима једино је пристојно обучен писар Жика који се управо вратио из кафане. Јеротијев лик осликава локалног моћника који није Нушићев плашљиви срески начелник чија је амбиција само да се дочепа унапређења. После хапшења сумњивог лица, он долази са музиком водећи на узици крвавог Ђоку. После испитивања и читања Маричиног писма закључили су да Ђока није сумњиво лице. Крај представе крајње је апсурдан. Јеротије је пристао да се Ђока ожени Марицом и на свадби је пуцајући из пиштоља најпре убио Ђоку, а онда и Тасу. Представа је показала како се Нушићев оригинални текст пластично прилагодио

савременом контексту, а редитељ Јагош Марковић је успео да Нушића приближи гледаоцу.

Смела телевизијска адаптација *Госпође министарке* (1978) Дејана Мијача мења жанр познате Нушићеве комедије. Мијачева идеја је била да се не игра комично, већ озбиљно како би дело приближио савременом гледаоцу (Крчмар 2015: 155). Текст филмског сценарија прати текст комедије уз минималне интервенције, а гледаоци прате радњу психолошке драме. Живкино психолошко стање одликава, између осталог, и ентеријер у коме се налази: Она реновира кућу и свуда наоколо се налазе четке, кофе, мердевине и мајстори. Живка делује наивно када слуша Нинковићеве предлоге, као покондирена тиква жели да прихвати све захтеве отмености и као сваки Нушићев јунак који је сишао са линије нормале биће принуђено враћена у стање равнотеже.

Представа Позоришта на Теразијама *Пут око света* у режији Јосипа Лешића, прати радњу Нушићеве ревије, а музички блокови доприносе занимљивости. Функцију наратора имају глумац и глумица који воде програм испраћаја Јованча Мицића на пут око света. Фантастични догађаји, које пратимо у Нушићевој комедији, приказани су уз помоћ ониричке фантастике. Наиме, Јованче пада у сан, док му професор објашњава којом ће рутом поћи. С обзиром на то да је представа снимљена, у дочаравању сновиђења помогла је камера. Док пратимо Јованчин сан, на ивицама екрана појављује се замућена слика. Повратак у реалност враћа нас на почетак представе и Јованчин полазак на пут око света.

Позоришна представа ЈДП *Пучина* (1977) у режији Дејана Мијача на интересантан начин прави заокрет у погледу жанра. Редитељ је трагични крај Нушићеве драме задржао, али је жанр преиначио у трагикомедију. Успео је да у озбиљном и трагичном комаду препозна комичне елементе. Јунаци су лишени индивидуалности и дати су као стереотипи што је постигнуто јаком шминком, музиком и раскошним костимима (Мирковић 1994: 139). Идеја редитеља је била да комад приближи сензибилитету савременог гледаоца (Брадић 2015: 88).

У појединим адаптацијама промењен је редослед догађаја из Нушићевих дела, али не и жанр. Телевизијски филм *Сумњиво лице* (1979) Александра Огњановића приказује радњу познате Нушићеве комедије тако што мења редослед догађаја, па филм почиње испред Среског начелништва. Најпре на екрану видимо варошицу, а

затим камера зумира једну зграду. Радња је и просторно и временски одређена натписом са екрана: „Збива се у доба наших прадедова, у једној пограничној паланци“. Разлог због ког је редитељ учинио ову промену била је да се акценат стави на немарне чиновнике и искористи потенцијал Нушићеве сатире. Писар Жика долази мамуран на посао у пратњи музичара. Грађани су морали да устану са клупе у чекаоници да би на њу сели музичари. У канцеларији влада неред: паучина је на полицама где поред фасцикли стоје и празне флаше и свуда у канцеларији су разбацани папири и раскупусана акта, Милисав чува веш у фасцикли, а практиканти редовно збивају шале са Тасом. План хапшења сумњивог лица у овој адаптацији црта Милисав кредом по столу, док мамурни Жика спава. Радња телевизијског филма се завршава сликом варошице, баш како је и почела и тако се затвара круг и прича добија на целовитости.

Телевизијски филм *Сумњиво лице* из 1989. године режирао је Арсеније Милошевић. Ова телевизијска адаптација прати радњу Нушићеве комедије, али је редослед догађаја поново промењен. Прича почиње испред Начелништва у које улазе Жика и Миладин. Атмосфера у канцеларији прати Нушићеву замисао да се прикажу аљкави и немарни чиновници: мамурни Жика није у стању да правилно прочита шта пише у акту, Милисав тражи доњи веш у фасцикли, а Таси млађе колеге подмећу смицалице. Миладин који је дошао да се пожали на Јосифа из Трбушнице у овој причи је приказан кроз комична понављања. Простор дешавања приче подељен је у две просторије: на спрату се налази Јеротијев стан, а доле канцеларија. Јеротијев план да ухвати „плаву рибу“ и трампи је за класу урађен је већ познатом филмском техником *voice over*, захваљујући којој пратимо његов ток мисли. Ликови познатих Нушићевих јунака приказани су комично комедиографским техникама: комиком ситуације и вербалном комиком. Тако је Алекса Жунић, срески шпијун, приказан комичним одуговлачењем, а Миладинов лик се јавља кроз комична понављања. Посебан квалитет овог филма јесте коришћење предности филмске камере за употпуњавање приче. Интересантан је начин на који је кроз анимацију приказано хапшење апотекарског помоћника и најављивање новог дана анимацијом петла и звуком кукурикања.

Филм *Општинско дете* режирао је 1953. године Пуриша Ђорђевић. Редитељ је амбициозно приступио прозном делу. Први Нушићев роман заснован је на анегдоти о напуштеном детету и испричан је из перспективе Штанцловог аукторијалног приповедача. Ђорђевић је приповедање у трећем лицу, духовите приповедачеве коментаре, предисторије јунака и честе аутопоетичке коментаре морао да претвори у

духовите и живописне дијалоге који треба да подстичу радњу, па је у редукцији текста морао да одустане од неких аспеката као што је дубља карактеризација јунака. Крај ове адаптације дописан је и редитељ на духовит начин приказује општинско дете које се пење у запрежна кола којима адвокат и Прилепчани одлазе кући. Овакав завршетак филма отвара могућност да гледаоци претпоставе будућа догађања.

Телевизијски филм *Ујеж* Виде Огњеновић из 1974. године осветљава познати Нушићев комад из новог угла. Иако прати текст познате Нушићеве адаптације, она изоставља делове драме који приказују социјални проблем којим се Нушић бави покушавајући да покаже погубност одсуства жене из породице. У овом телевизијском филму доминира ведри хумор, мотивисан ангажовањем жена у друштву „Ујеж“. Дописане сцене као и две песме које се налазе у структури ове приче, у складу су са хумористичким тенденцијама овог филма и приказују жене одлучне у намери да се више не називају слабијим полом и неснађене мушкарце који се обраћају мајци као идеалној жени. Адаптација комада *Ујеж* постаје лака и неоптерећујућа шала за гледаоце у којој су и мушкарци и жене приказани као комични ликови и има срећан крај.

Посебно поглавље било је посвећено адаптацијама које су настале од више Нушићевих дела. Наиме, дела која припадају истом „породичном циклусу“ поступком „комедиографске циклизације“ повезивана су у „велике комедије“ (Максимовић 2021: 20). Филм *Пре рата* Вука Бабића представља повезивање комедија *Ожалошћена породица* и *Покојник*. Соја Јовановић је у сарадњи са Бориславом Михајловићем за филм *Силом отац* (1969) саставила сценарио од три Нушићеве комедије: *Сумњиво лице*, *Обичан човек* и *Пут око света*. У Југословенском драмском позоришту 15. априла 1991. године премијерно је изведена представа *Туце свилених чарапа*. Редитељ и сценариста Стево Жигон је за састављање ове представе адаптирао чак осам Нушићевих једночинки: *Шопенхауер*, *Аналфабета*, *Кијавица*, *Под старост*, *Дугме*, *Два лопова*, *Миш* и *Мува*.

Жанровска разноврсност међу Нушићевим адаптацијама и флексибилност његових комада за жанровска и контекстуална уклапања показују Нушићев раскошни таленат за састављање драмског и прозног текста који нагиње ка трансмедијалном приповедању, а савремен је и у 21. веку. Такође, редитељи, сценаристи, али и глумци који су радили на прилагођавању Нушићевих текстова новом медију потврдили су да је

свет Нушићевих дела целовит и да се експанзијом оквира дате приче не руши ни концепција ни интенција овог врсног писца који је свој живот посветио писању и смеху. Пратећи начин на који су изграђени јунаци примећујемо да је кључну улогу у формирању карактера имао контекст у који је дело смештено, али и глумци који су, играјући одређени лик, дали лични печат свом јунаку тумачећи и приказујући његов карактер. Редитељи су понекад одступали од Нушићеве првобитне идеје, али углавном са намером да покажу нову страну Нушићевог дела и његових јунака. Тиме смо објаснили и одакле потиче толика савременост Нушићевих дела. Његов комедиографски свет је самодовољан, целовит и заокружен, а јунаци који у њему бораве изграђени психолошки детаљно и рељефно. Имајући ово у виду, јасно је да је редитељима било изазовно да приликом адаптирања дела у нови медиј попуне празнине у тексту и на тај начин саграде своје дело.

8 Литература

Примарна литература:

Нушић 2013а: Нушић, Бранислав. „Погреб два раба“, У: *Бранислав Нушић*. Нови Сад: Матица српска, 2013, стр. 27–28.

Нушић 2013б: Нушић, Бранислав. „Писмо ћерки Маргарити“, У: *Бранислав Нушић*. Нови Сад: Матица српска, 2013, стр. 155–165.

Нушић 2018: Нушић, Бранислав. „Листићи“, У: *Приповетке*. Београд: Порталибрис, 2018, стр. 5–84.

Нушић 1989а: Нушић, Бранислав. „Десет заповести преписаних са таблице искуства“, У: *Незанани и мало знани списи* (пр. Александар Пејовић). Београд: Народна библиотека Србије, Панчево: Народна библиотека „Вељко Влаховић“, 1989, стр. 122–124.

Нушић, Бранислав. „Pre i posle rata“, У:

http://tesla.rcub.bg.ac.rs/~nena/Zabeleske/Branislav_Nusic/Pre_i_posle_rata.html

Нушић 2005а: Нушић, Бранислав. „Народни посланик“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 9–49.

Нушић 2005б: Нушић, Бранислав. „Сумњиво лице“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 49–75.

Нушић 2005в: Нушић, Бранислав. „Обичан човек“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 131–155.

Нушић 2005г: Нушић, Бранислав. „Свет“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 155–181.

Нушић 2005д: Нушић, Бранислав. „Пут око света“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 181–229.

Нушић 2005ђ: Нушић, Бранислав. „Госпођа министарка“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 269–309

Нушић 2005е: Нушић, Бранислав. „Мистер Долар“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 337–371.

Нушић 2005ж: Нушић, Бранислав. „Ожалошћена породица“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 389–419.

Нушић 2005з: Нушић, Бранислав. „Ујеж“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 419–445.

Нушић 2005и: Нушић, Бранислав. „Др“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 459–501.

Нушић 2005ј: Нушић, Бранислав. „Покојник“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 501–537.

Нушић 2005к: Нушић, Бранислав. „Власт“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 537–549.

Нушић 2005л: Нушић, Бранислав. „Шопенхауер“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 575–581.

Нушић 2005љ: Нушић, Бранислав. „Под старост“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 611–615.

Нушић 2005м: Нушић, Бранислав. „Два лопова“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 585–589.

Нушић 2005н: Нушић, Бранислав. „Мува“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 581–585.

Нушић 2005њ: Нушић, Бранислав. „Дугме“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 595–599.

Нушић 2005о: Нушић, Бранислав. „Кијавица“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 571–575.

Нушић 2005п: Нушић, Бранислав. „Миш“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 599–603.

Нушић 2005р: Нушић, Бранислав. „Аналфабета“, У: *Сабране комедије* (приредио Горан Максимовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 565–571.

Нушић 1989б: Нушић, Бранислав. „Тако је морало бити“, У: *Пучина, Тако је морало бити, Књегиња од Трибала, Кнез од Семберије*. Београд: Просвета, 1989, стр 99–199.

Нушић 1989в: Нушић, Бранислав. „Пучина“, У: *Пучина, Тако је морало бити, Књегиња од Трибала, Кнез од Семберије*. Београд: Просвета, 1989, стр 9–95.

Нушић 2017: Нушић, Бранислав. *Опитинско дете*. Београд: Порталибрис, 2017

Адаптације:

- Филм *Народни посланик* (1964), режија Столе Јанковић: <https://www.youtube.com/watch?v=tw3F1ZdAKUE>
- Телевизијска драма *Народни посланик* (1990), режија Славенко Салветовић: <https://www.youtube.com/watch?v=YbJ1XqscCsE&t=385s>
- Филм *Сумњиво лице* (1954), режија Софија Соја Јовановић и Предраг Динуловић: <https://www.youtube.com/watch?v=oFNk6mТОmuc>
- Телевизијски филм *Сумњиво лице* (1979), режија Александар Огњановић: Програмски архив РТС-а
- Телевизијски филм *Сумњиво лице* (1989), режија Арсеније Милошевић: <https://www.youtube.com/watch?v=OrasGDnkJAU>
- Позоришна представа *Сумњиво лице* „Народног позоришта“ у Сомбору (2004), режија Јагош Марковић: Програмски архив РТС-а
- Телевизијски филм *Свет* (1989), режија Дејан Ђорковић: <https://www.youtube.com/watch?v=AJJr8H9pdMI>
- Филм *Пут око света* (1964), режија Софија Соја Јовановић: <https://www.youtube.com/watch?v=Lf0JwWEJaos>
- Позоришна представа *Пут око света* „Позоришта на Теразијама“ (1984), режија Јосип Лешић: Програмски архив РТС-а
- Филм *Госпођа министарка* (1958), режија Жорж Скригин: <https://www.youtube.com/watch?v=azyIp5taBIw>
- Телевизијска драма *Госпођа министарка* (1978), режија Дејан Мијач: Програмски архив РТС-а
- Телевизијски филм *Госпођа министарка* (1989), режија Здравко Шотра: <https://www.youtube.com/watch?v=BsyQTfTRlww&t=12s>

- Телевизијска серија *Другарица министарка* (1989), режија Станко Црнобрња: <https://www.youtube.com/watch?v=sLnnTeBMH44&t=348s>
- Позоришна представа *Мистер Долар* „Југословенског драмског позоришта“ (1974), режија Мирослав Беловић: <https://www.youtube.com/watch?v=UTx7HdmnSTE>
- Телевизијска драма *Мистер Долар* (1989), режија Слободан Радовић: <https://www.youtube.com/watch?v=OfzrZ7SOJyU&t=4563s>
- Позоришна представа *Мистет Долар* „Београдског драмског позоришта“ (1997), режија Мирослав Беловић: <https://www.youtube.com/watch?v=UEQUO4ba1Co&t=1949s>
- Телевизијски филм *Ожалошћена породица* (1982), режија Милан Караџић: <https://www.youtube.com/watch?v=1KmkgxPPEgI>
- Телевизијски филм *Ујеж* (1974), режија Вида Огњеновић: Програмски архив РТС-а
- Филм *Др* (1962), режија Соја Јовановић: <https://www.youtube.com/watch?v=yQfgBK2m5DU&t=187s>
- Телевизијски филм *Др* (1984), режија Александар Ђорђевић: <https://www.youtube.com/watch?v=0jB4G600cyo>
- Телевизијска драма *Покојник* (1990), режија Александар Мандић: <https://www.youtube.com/watch?v=FM3OgYkp1sQ>
- Позоришна представа *Власт* Народног позориша „Љубиша Јовановића“ у Шапцу (2000), режија Мира Бањац: Програмски архив РТС-а
- Кратки филм *Мува* (1950), режија Бранко Ђеловић: Архив Југословенске Кинотеке
- Позоришна представа *Тако је морало бити* „Југословенског драмског позоришта“ (2007), режија Егон Савин: <https://www.youtube.com/watch?v=b1AiBOy94Dc>
- Позоришна представа *Пучина* „Југословенског драмског позоришта“ (1977), режија Дејан Мијач: <https://www.youtube.com/watch?v=8ysVPyMtbEA>
- Филм *Општинско дете* (1953), режија Пуриша Ђорђевић: <https://www.youtube.com/watch?v=sN0QxISpEIw&t=1175s>
- Филм *Пре рата* (1966), режија Вук Бабић: Видео клуб „Маратонац“
- Филм *Силом отац* (1969), режија Соја Јовановић: <https://www.dailymotion.com/video/x7tij0d>
<https://www.dailymotion.com/video/x7tijf8>
- Позоришна представа „Југословенског драмског позоришта“ *Туце свилених чарапа* (1991), режија Стево Жигон: https://www.youtube.com/watch?v=VYDahDNo_GM&t=4698s

Секундарна литература:

Арсвић 2011: Арсвић, Ирена. *Дубровчани и нацијенци: из старог Дубровника*. Ниш: Филозофски факултет, 2011.

Брадић 2015: Брадић, Небојша. „Пламтећа мелодрама или комична драма? О Мијачевој режији *Пучине* Бранислава Нушића“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост (међународни симпозијум)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр. 88–

92.

Винавер 1965: Винавер, Станислав. „Пут око света“, У: *Бранислав Нушић* (пр. Слободан Н. Марковић). Београд: Завод за издавање уџбеника социјалистичке републике Србије, 1965, стр. 66–70.

Влатковић 1994: Влатковић, Драгољуб. Нушићево *Сумњиво лице* према *Јазавцу* Косте Трифковића и комедији *Капетан-Пантелијина посла* Тодора Јб. Поповића. Зборник радова, Јубилеј Косте Трифковића. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 1994.

Влатковић 1996: Влатковић, Драгољуб. „Педесет година од смрти великог комедиографа“, У: *Нушић: први српски филмски сценариста и 'Хаџи-Лоја'*. Смедерево: Дом културе, 1996, стр. 101–103.

Влатковић 1986: Влатковић, Драгољуб. Сто година *Народног посланика* у Народном позоришту. Београд: Графика; Смедеревска Паланка: 10. октобар, 1986.

[Волк 1996: Волк, Петар. *Српски филм*. Београд: Институт за филм, 1996.](#)

Вучковић 2014: Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник, 2014.

Глигорић 1964: Глигорић, Велибор. *Бранислав Нушић*. Београд: Просвета, 1964.

Грант 2006: Грант, Нил. *Историја позоришта*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.

[Дамјанов 1988: Дамјанов, Сава. *Корени модерне фантастике: фанастика у књижевности српског предромантизма*. Нови Сад: Матица српска, 1988.](#)

Драгинчић, Зупан: http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/index.html

Ђерић 2015: Ђерић, Зоран. „Дело Бранислава Нушића на луткарској сцени“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост (међународни симпозијум)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр. 121–131.

Ђоковић 1964: Ђоковић, Милан. *Бранислав Нушић*. Београд: Нолит, 1964.

Ђоковић 2012: Ђоковић, Милан. *Бранислав Нушић*. Београд: Алтера, 2012.

Здравковић 2013: Здравковић, Милован. *Позоришни речник*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Јовановић 2014: Јовановић, Рашко В. *Бранислав Ђ. Нушић: живот и дело*. Београд: Службени гласник, 2014.

Јовановић 1998: Јовановић, Рашко. *Један други Нушић*. Смедерево: Дом културе Смедерево, 1998.

Јовановић 2013: Јовановић, Рашко, Јаћимовић, Дејан. *Лексикон драме и позоришта*. Београд: Просвета, 2013.

- Јовановић 1964: Јовановић, Рашко. „Прва избођења Нушићевих дела на сцени Народног позоришта у Београду“, У: *Бранислав Нушић: 1864–1964, 1889–1965*. Београд: Народно позориште, 1964, стр. 19–47.
- Јовичић 1996: Јовичић, Стеван. *Нушић: први српски филмски сценариста и „Хаџи-Лоја“*. Смедерево: Дом културе, 1996.
- Кох 2006: Кох, Магдалена. „Феминизам у кривом огледалу: О комедији Ујез Бранислава Нушића“, У: *Научни састанак слависта у Вукове дане: реч-морфолошки, синтаксички и формални аспекти у српском језику; хумористичка и сатирична традиција у српској књижевности*. Београд; МСЦ, 7-10. X 2000, 2006, стр. 309–321.
- Кошничар 2002: Кошничар, Софија. *Сценска уметност. Учење кроз сценску игру*. Нови Сад: Змај, 2002.
- Кроња 2008: Кроња, Иван. „Позориште и масовни медији: ка трансмедијалном театру“, У: *Трансмедијални театар: [зборник радова са Међународног симпозијума Стратегије новог театра у оквиру 14. ИНФАНТ-а Интернационалног фестивала алтернативног и новог театра]*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 2008, стр. 7–21.
- Крчмар 2015: Крчмар, Весна. „Ружица Сокић у улози Нушићеве госпође министарке“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост (међународни симпозијум)*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр. 154–158.
- Кулунџић 1964: Кулунџић, Јосип. „Савремени сценско тумачење Нушића“, У: *Летопис матице српске*, година 140. књига 394, св. 1, 1964, стр. 1–28.
- Ласта, 1951: Ласта, Петар. „Бранислав Нушић“, У: *Хумористичка проза*. Загреб: Просвета, 1951.
- Лучић 2020: Лучић, Данило. „Бинцовање као нови ескапизам или како неумерено гледање серија мења структуру наратива и наше понашање“, У: *Поља: часопис за књижевност и теорију*, бр, 525, год. LXV, мај–јун 2020. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 2020, стр. 273–279.
- Љубојев 1996: Љубојев, Петар. *Масовне комуникације: штампа, филм, радио, телевизија*. Нови Сад: Позорница драмских уметности, 1996.
- Љуштановић 2013: Љуштановић, Јован. „Засмејавало на клацкалицы векова“, У: *Бранислав Нушић*. Нови Сад: Матица српска, 2013, стр. 7–24.
- Максимовић 2010: Максимовић, Горан. *Комедиографски Орфеј и други огледи*. Београд: Библиотека Калем, 2010.

Максимовић 2005: Максимовић, Горан. „Комедиографски поступак Бранислава Нушића“, У: *Сабране комедије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 623–637.

Максимовић 2021: Максимовић, Горан. „Мале сцене Бранислава Нушића као кратке комедиографске форме“, У: *Кратке књижевне форме: зборник радова са научног скупа одржаног 24. и 25. јула 2020. у Андрићевом институту* (главни и одговорни уредник Емир Кустурица, уредник Александра Вранеш. Босна и Херцеговина: Вишеград, 2021, стр. 7–24.

Максимовић 2003: Максимовић, Горан. *Тријумф смијеха: комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*. Ниш: Просвета, 2003.

Максимовић 1995: Максимовић, Горан. *Умјетност приповједања Бранислава Нушића (О наративној прози фикционалног типа)*. Београд: Велвет, 1995.

Милојевић 2015: Милојевић, Марина. „Границе сценског тумачења дела Бранислава Нушића“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост (међународни симпозијум)*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр. 101–106.

Милосављевић Милић 2015: Милосављевић Милић, Снежана. „Когнитивна наратологија“, У: *Књижевна историја*, год. 47, бр. 155. Цетиње: Обод, 2015, стр. 11–23.

Мирковић 1994: Мирковић, Мирослав. *Нушић наш насушни: Нушићеви глумци и глумице*. Смедерево: Дом културе, 1994.

Мисаиловић 2009: Мисаиловић, Миленко. „Откривање комичке кривиче у Нушићевој комедиографији“, У: *Позоришни Нушић: зборник радова*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009, стр. 29–35.

Митровић 2013: Митровић, Биљана. „Дидакастије у комедијама и малим сценама Бранислава Нушића“, У: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013, стр. 427–438.

Млађеновић 2015: Млађеновић, Миљивоје. „Два Сумњива лица Бранислава Нушића у режији Јагоша Марковића“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост (међународни симпозијум)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр. 113–120.

Муждека Манџука 2000: Муждека Манџука, Данка. *Пројектна организација у позоришту*. Београд: Факултет драмских уметности. Омега плус, 2000.

Никодијевић 2012: Никодијевић, Драган. *Менаџмент масовних медија (штампа, филм, радио, телевизија, интернет)*. Београд: Чигоја штампа, Мегатренд универзитет, 2012.

- Пејчић 2015б: Пејчић, Александар. „Између реалистичке и натуралистичке поетике: грађанске драме Бранислава Нушића“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр 131–143.
- Пејчић 2016: Пејчић, Александар. „Нушић и *Власт*“, У: *Власт* (Бранислав Ђ. Нушић). Београд: Неопрес, 2016, стр. 79–115.
- Пејчић 2012: Пејчић, Александар. *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*. Београд: Чигоја штампа, 2012.
- Пејчић 2015а: Пејчић, Александар. „Улога у 'свету', 'свет' у улози грађанске драме Бранислава Нушића“, У: *Philologia Mediana*. год 7, бр. 7, 2015, стр. 177–191.
- Пенчић Пољански 2015: Пенчић Пољански, Дејан. „Попис премијера драмских текстова и драматизација прозе Бранислава Нушића у професионалним позориштима Југославије и на југословенском позоришном простору (1900–2015)“, У: *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост (међународни симпозијум)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015, стр. 183–358.
- Рапајић 2013: Рапајић, Светозар. *Драмски текстови и њихове инсценације*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2013.
- Руђинчанин 1999: Руђинчанин, Бошко. „Књига и филм“, У: *Библиотекарство на крају века (зборник радова књига 3)*. Београд; Библиотекарско друштво Србије, 1999, стр. 131–137.
- Стојановић 1998: Стојановић, Слободан. „Књижевност и други медији. Спрега или опозиција“, У: *Савремена српска проза. Зборник број 10*. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 1998, стр. 39–44.
- Цветковић 1964: Цветковић, В. Сава. „Нушић као либретиста“, У: *Бранислав Нушић: 1864–1964, 1889–1965*. Београд: Народно позориште, 1964, стр. 55–58.
- Чекић 1964: Чекић, Милутин. „Два сећања на Бранислава Нушића“, у *Бранислав Нушић: 1864–1964, 1889–1965*. Београд: Народно позориште, 1964, 48–52.
- Чолић Биљановски 2000: Чолић Биљановски, Драгана. *Нушић-позоришни стваралац двадесетог века*. Смедерево: Дом културе, 2000.
- Штанцл 1987: Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Abot 2009: Abot, Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

- Adorno 1978: Adorno, Teodor. „Dva eseja o televiziji“, U: *Priroda televizijskog medija*. Sarajevo; Svjetlost, 1978, str. 24–50.
- Aristotel 2015: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Dereta: Beograd, 2015.
- Arnhajm 1978: Arnhajm, Rudolf. „Film kao stvarnost“, U: *Teorija filma* (priredio Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, 1978, str. 100–117.
- Arnhajm 1962: Arnhajm, Rudolf. *Film kao umetnost*. Beograd: Narodna knjiga, 1962.
- Artaud 1971: Artaud, Antonin. *Pozorište i njegov dvojnik*. Beograd: Prosveta, 1971.
- Babac 2004: Babac, Milan. *Novo lice televizije i filma*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 2004.
- Bačević 1990: Bačević, Liljana. „Teorijsko-konceptualni okvir“, U: *Neposlušni medij*. Novi Sad: 1990, str. 11–28.
- Bart 1986: Bart, Rolan. „Od djela do teksta“, U: *Suvremene književne teorije* (Miroslav Beker). Zagreb: SNL, 1986, str. 181–186.
- Benjamin 1974: Benjamin, Valter. „Umetnički delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, U *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Bergson 1987: Bergson, Henri. *Smijeh: esej o značenju komičnog*. Zagreb: Znanje, 1987
- Betetini 1976: Betetini, Đanfranko. *Film: jezik i pismo*. Beograd: Institut za film, 1976.
- Blaha 2008: Blaha, Ivo. *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*. Beograd: Akademija filmski centar, 2008.
- Bluestone 1957: Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.
- Buchanan 2012: Buchanan, Judith. „Literary Adaptation in the Silent Era“, U: *A Companion of Literature, Film And Adaptation* (ed. Deborah Cartmell). Blackwell Publishing Ltd, 2012, str- 15–31.
- But 1976: But, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976.
- Cassetti 2004: Cassetti, Francesco. “Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses, U *A Companion to Literature and Film* ((ed.) Stam R, Raengo A.) USA: Blackwell Publishing, 2004, str. 81–91.
- Crnobrnja 2012: Crnobrnja, Stanko. *Estetika televizije i novih medija*. Beograd: Clio, 2010.
- Čolić Biljanovski 2001: Čolić Biljanovski, Dragana. „Branislav Đ. Nušić – svestrana stvaralačka ličnost“, U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2001, str. 27–40.

- Čolić Biljanovski 2016: Čolić Biljanovski, Dragana. „Medijska arheologija – Branislav Đ. Nušić na filmu i televiziji“, U: *Medijski dijalozi: časopis za istraživanje medija i društva*. Godina IX broj 23 Podgorica: Istraživački medijski centar, 2016, str. 243–253.
- Dadić Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Beograd: Clio, 2017.
- Daković 2014: Daković, Nevena. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2014.
- Damjanović 1985: Damjanović, Milan. *Fenomen film*. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985.
- Doležel 2008: Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Drašković 2000: Drašković, Boro. „Savremena adaptacija književnog dela za film“, U: *Scenarija pisana levom ili desnom rukom*. Vrnjačka Banja: Festival filmskog scenarija, 2000, str. 118–131.
- Ejhenbaum 1972: Ejhenbaum, Boris. *Književnost*. Beograd: Nolit, 1972.
- For 1978: For, Eli. „Funkcija filma“, U: *Teorija filma* (priredio Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, 1978, str. 78–84.
- Gavrić 1979: Gavrić, Tomislav. „Film kao romaneskna forma“, U: *Film – pozorište i literatura*. Beograd: Sava Centar, Savet Fest-a, 1979, str. 67–71.
- Gavrić 1991: Gavrić, Tomislav. *Metode filma (ogledi)*. Beograd: Jugoslovenski film danas, Studentski kulturni centar, 1991.
- Gilić 2007: Gilić, Nikola. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga, 2007.
- Gligorić 1957: Gligorić, Velibor. „Branislav Nušić“, U: *Autobiografija* (Branislav Nušić). Beograd: Jež, 1957, str. I-LXXXVI.
- Gorčakov 1979: Gorčakov, Nikolaj. *Predavanja o režiji*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1979.
- Harvud 1998: Harvud, Roland. *Istorija pozorišta*. Beograd: Clio, 1998.
- Hauard 2012: Hauard, Pamela. *Šta je scenografija?*. Beograd: Clio, 2012.
- Hendrikovski 2004: Hendrikovski, Marek. *Umetnost kratkog filma*. Beograd: Clio, 2004.
- Herman 1999: Herman, David. „Introduction Narratologies“, U: *Narratologies: New Perspective on Narrative Analysis* (ed. David Herman). Ohio State University Press, 1999, str. 3–21.
- Herman 2002: Herman, David. *Story logic. Problems and possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.

- Herman 2017: Herman, David. *Storytelling and the science of Mind*. Cambridge, Massachusetts: MRT Press, 2017.
- Herman 2004: Herman, David. „Toward a Transmedial Narratology“, U: Marie-Laure Ryan (ed.) *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, str. 27–75.
- Hutcheon 2006: Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2006.
- Ibersfeld 1982: Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1982.
- Jeger 1991: Jeger, Verner. *Paideia. Oblikovanje grčkog čoveka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.
- Izer, Wolfgang: <https://hiperboreja.blogspot.com/2011/03/proces-citanja-volfgang-izer.html>
- Kej, Lebreht 2004: Kej Dina, Džejms Lebreht. *Zvuk i muzika u pozorištu. Umetnost i tehnika dizajna*. Beograd: Clio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004.
- Kuk 2018: Kuk, Dejvid. *Istorija filma I*. Beograd: Clio, 2018.
- Leitch 2012: Leitch, Tomas, „Adaptation and Interetextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?“, U: *A companion of Literature, Film And Adaptation* (ed. Deborah Cartmell). Blackwell Publishing, 2012, str. 87–105.
- Lešić 1989: Lešić, Josip. *Branislav Nušić: život i djelo*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Matica srpska, 1989.
- Lešić 1981: Lešić, Josip. *Nušićev smijeh*. Beograd: Nolit, 1981.
- Makluan 1978: Makluan, Maršal. „Medij je poruka“, U: *Priroda televizijskog medija*. Sarajevo; Svjetlost, 1978, str. 51–66.
- Man 1984: Man, Oto. „Tragično kao sadržaj poetske umetnosti i iskustva“, U: *Teorija tragedije* (priredio Zoran Stojanović). Beograd: Nolit: 1984, str. 290–323.
- Marković 2002: Marković, Marina. *Glas glumca*. Beograd: Clio, 2002.
- McFarlane 1996: McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996.
- Milovanović 2019: Milovanović, Aleksandra. *Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: Studije filma i medija, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, Filmski centar Srbije, 2019.
- Milutinović 2009: Milutinović, Dejan. „Žanr – pojam, istorija, teorija“ u *Philologia Mediana*, godina 1, broj 1. Niš: Filozofski fakultetu u Nišu, 2009, str. 11–33.
- Misailović 1979: Misailović, Milenko. „Dijalektičke uzajamnosti u razvoju teatra i filma“, U: *Film – pozorište i literatura*. Beograd: Sava Centar, Savet Fest-a, 1979, str. 14–20.

- Misailović 1990: Misailović, Milenko. *Dramaturgija kostimografije*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1990.
- Misailović 1988: Misailović, Milenko. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1988.
- Petrić 1968: Petrić, Vladimir. *Uvođenje u film*. Beograd: Umetnička akademija, 1968.
- Misailović 1983: Misailović, Milenko. *Komediografija Branislava Nušića*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
- Nikolić, Darinka: <https://npozoristeso.co.rs/predstave/16/sumnjivo-lice.html>
- Panofski 1978: Panofski, Ervin. „Stil i medijum filma“, U: *Teorija filma* (priredio Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, 1978, str: 117–136.
- Pavis 2021: Pavis, Patris. *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio: Bitef teatar, 2021.
- Pavličić 1988: Pavličić, Pavao. „Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki ogledi“, U: *Intertekstualnost i intermedijalnost* (urednik Z. Marković i dr.). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988, str. 157–196.
- Petrić 1970: Petrić, Vladimir. *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija, 1970.
- Petrić 1968: Petrić, Vladimir. *Uvođenje u film*. Beograd: Umetnička akademija, 1968.
- Platon 2009: Platon. *Država*. Beograd: Dereta, 2009.
- Platon 2017: Platon. *Država*. Beograd: Dereta, 2017.
- Prins 2011: Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Pudovkin 1978: Pudovkin, Vsevolod. „Filmski reditelj i filmski materijal“, U: *Teorija filma* (priredio Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, 1978, str: 157–178.
- Punday 2011: Punday, Daniel. “From Synesthesia to Multimedia. How to Talk about New Media Narrative”, U: *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age* (ed.) Ruth Page and Bronwen Thomas. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2011, str. 13–43.
- Rajewsky 2005: Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remedation. A Literary Perspective on Intermediality”, U: *History and Theory of the Arts, Literature and Techniques* 6. Montreal: Univerzitet u Montrealu, 2005.
- Ryan 2004: Ryan, Marrie-Laure. „Introduction“. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, str. 4–41.

- Ryan 2005: Ryan, Marrie-Laure. „On the Teoretical Foundations of Transmedial Narratology“, U: *Narratology beyond Literary Criticism* (ed. Jan Christoph Meister). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005, str. 1–25.
- Ryan 1991: Ryan, Marrie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Ryan 2013: Ryan, Marrie-Laure. „Transmedial Storytelling and Transfictionality“, U: *Poetics Today*. Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2013, str. 361–385.
- Ryan, Thon 2014: Ryan, Marrie-Laure, Thon, Jan-Noël. „Storyworlds across Media: Introduction“, U: *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (ed. Marrie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2014, str. 1–24.
- Ryan 2014: Ryan, Marrie-Laure. „Story/Wolds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology“, U: *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (ed. Marrie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2014, str. 25–50.
- Ryan 2016: Ryan, Marrie-Laure. „Transmedia narratology and transmedia storytelling“. Artnodes E-jurnal on art, science and technology, 2016. <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n18-ryan/408681>
- Singer 1978: Singer, Obri. „Televizija: prozor sa pogledom na kulturu ili odraz u staklu“, U: *Priroda televizijskog medija*. Sarajevo; Svjetlost, 1978, str. 87–101.
- Stam 2000: Stam, Robert. „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“, U: *Film adaptation* (ed. J. Naremore). New Jersey: Rutgers University Press, 2000, str. 54–76.
- Stam 2005: Stam, Robert. „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation“, U: *Literature and Film: A Guide to the Teoary and Practise of Film Adaptation* (ed. Robert Stam and Alessandra Raengo). Malden: Blackwell, 2005, str. 1–52.
- Stojanović 1984: Stojanović, Dušan. *Film kao prevazilaženje jezika*. Beograd; Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.
- Stojanović 2000: Stojanović, Slobodan. „Sličnost i razlike između dramaturgije bioskopskog i tv filma“, U: *Scenarija pisana levom ili desnom rukom*. Vrnjačka Banja: Festival filmskog scenarrija, 2000, str. 163–189.
- Švacov 1976: Švacov, Vladan. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga, 1976.
- Thon 2016: Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016.

Vitezović 2000: Vitezović, Milan. „Timski rad na tv filmu i seriji“, U: *Scenarija pisana levom ili desnom rukom. Vrnjačka Banja: Festival filmskog scenarija*, 2000, str. 52–67.

Volkenštajn 1966: Volkenštajn. Vladimir. *Dramaturgija*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966.

Vrabec Težak 1977: Vrabec, Miroslav, Težak, Stjepko. *Uvođenje u umjetnost filma i televizije*. Novi Sad: Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov“, 1977.

Vučković 990: Vučković, Radovan. *Moderna srpska proza*. Beograd: Prosveta, 1990.

<https://www.xd-cinema.com/the-difference-between-4d-5d-6d-7d-8d-9d-xd-cinema/>

Биографија аутора

Мирјана Кртолица је рођена 2. августа 1993. године у Нишу. Друштвено-језички смер у гимназији „Стеван Сремац“ завршила је 2012. године. Основне академске студије Србистике уписала је 2012. године и дипломирањем 2017. године стекла је звање Дипломирани србиста. Наредне године уписала је мастер академске студије Филологије (модул Српска и компаративна књижевност) и мастерирала је 2018. године као најбољи мастер студент на својој групи. После одбране мастер рада „Лик госпође министарке у трансмедијалном контексту“ добила је звање Мастер филолог. Исте године уписала је докторске академске студије Филологије. Након завршених мастер студија радила је као професор српског језика и књижевности у гимназији „Стеван Сремац“ у периоду од септембра 2018. до априла 2019. године и у два наврата као професор српског језика и књижевности у гимназији „Светозар Марковић“ у децембру 2019. и марту 2020. године. Предавала је српски језик деци из дијаспоре у октобру 2019. године путем платформе Хередес. Била је учесник два научна скупа: Трећег међународног форума филологије одржаног у Софији у периоду од 15. до 17. децембра 2018. године и скупа Језик, књижевност, контекст који је био организован на Филозофском факултету у Нишу од 12. до 14. априла 2019. године. Објавила је до сада четири самостална рада.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

Дела Бранислава Нушића у трансмедијалном контексту

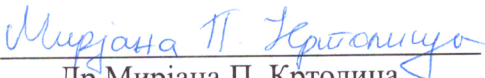
која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, _____.

Потпис аутора дисертације:


Др Мирјана П. Кртолица

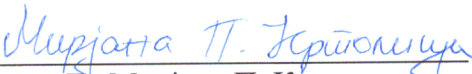
**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНОГ И ЕЛЕКТРОНСКОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: **Дела Бранислава Нушића у трансмедијалном контексту**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, _____.

Потпис аутора дисертације:


Др Мирјана П. Кртолица

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

Дела Бранислава Нушића у трансмедијалном контексту

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

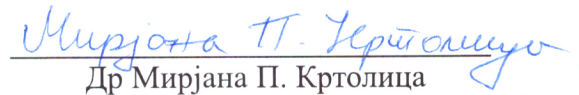
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, _____.

Потпис аутора дисертације:


Др Мирјана П. Кртолица