

УДК број – 791.242:821.163.41-2

792.09:821.163.41-2

821.163.41.09-2 Нушић Б.

Мирјана Кртолица

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

ФЕНОМЕН ГОСПОЋЕ МИНИСТАРКЕ

Сажетак: Књижевни текст повезан је са контекстом свог настајања, који нам омогућава да га правилно разумемо и тумачимо. Неретко се дешава да се једно књижевно дело, приликом адаптације, смести у другачији временски контекст. Књижевни текст измештен из свог првобитног временског контекста, мења хоризонт очекивања реципијента. Наратолошки заокрет, који се десио осамдестих година двадесетог века, показао је да се под појмом прича не подразумева само написани текст, већ и скуп менталних представа које се могу исказати кроз више различитих медија. Тако се отвара простор ка новим контекстуалним тумачењима екранизација, јер се приликом адаптација, односно преноса једног света приче кроз други медиј, врло често мења и контекст у који је стављено једно дело. Предмет нашег рада биће две телевизијске адаптације као и једна позоришна адаптација комедије Бранислава Нушића *Госпођа министарка*: ТВ серија *Другарица министарка*, Станка Црнобрње, ТВ серија *Сумњива лица* и позоришна представа *Госпођа министарка* Татјане Ригонат, која се изводи у позоришту „Бошко Буха“ у Београду. Анализирајући адаптације покушаћемо да покажемо како се кроз временски контекст лик госпође министарке мењао, да уочимо и истакнемо разлоге великој флексибилности овог лика када је у питању адаптирање у временске контексте и шта је у свакој од адаптација, поред бројних промена, остало непромењено од Нушићеве првобитне замисли.

Кључне речи: Бранислав Нушић, *Госпођа министарка*, трансмедијална наратологија, контекст, телевизија, позориште, адаптација

1. Књижевни текст у новом контексту

Књижевни текст је немогуће разумети без познавања контекста у који је смештен, јер подразумевање првобитног контекста књижевног текста врло често представља основ и предуслов за његово правилно тумачење. Неретко се дешава да се текст приликом адаптирања смести у другачији временски контекст од оног у коме је настао. Смештена у нови период, радња се деформише у одређеним сегментима како би веродостојно приказала околности новог контекста, а ликови се прилагођавају на „нови живот“ у коме они понекад имају другачију улогу, статус или став који заступају. Обучени у одело новог времена, јунаци могу променити и свој говор, навике, изглед или чак пол. Нова контекстуална тумачења нарочито су охрабрена достигнућима посткласичне наратологије,

која се, између осталог, бави и могућностима пресељења једног света приче у други свет чији је временски контекст промењен.

„Мала наратолошка ренесанса“ (Herрман 1999: 1) која се десила 80-их година двадесетог века, омогућила је нов поглед на главни предмет наратологије. Радови који се публикују у области посткласичне наратологије, реконструирани класични модел наратолошких истраживања. Посткласична наратологија, бавећи се поступком сазнања наратива и начина на који га процесуирамо (Milosavljević Milić 2016: 16), у центар свог интересовања не ставља наратив, већ наративност. Тако су „наративи централни у многим областима културе, од аутобиографије, историје и психологије, преко природних наука, до банкарства и, чак, спорта“ (Милутиновић 2014: 359). Свет приче (*storyworld*), као централни појам посткласичне наратологије, држи заједно различите текстове у систему, а способност једног текста да креира свет представља примарни услов да би текст постао наратив. Један свет приче или један фикционални свет може се надовезати на неки други на неколико начина о чему говоре Мери-Лор Рајан и Лубомир Долежел. То су однос експанзије, модификације и транспозиције. У свом делу *Хетерокосмика: фикција и моћући светови*, Долежел истиче да „све постмодернистичке прераде изнова дизајнирају, изнова лоцирају и изнова вреднују класични протосвет“ (Doležel 2008: 213). Експанзијом се проширује обим оригиналности света приче додајући више егзистената, претварајући секундарне карактере у хероје приче, тиме што карактери посећују нове регионе света приче и пролонгирајући време покривено оригиналном причом кроз наставке. Модификацијом се конструише суштински другачија верзија протосвета реализујући структуру и поново причајући причу. Модификација даје другачију судбину карактерима, ону која одговара на питање „Шта ако?“. Поступком транспозиције се дизајн задржава на главној причи протосвета, али га смешта у другачије временске и просторне околности. Овим трима односима Мери-Лор Рајан додаје и цитатност (*quotation*), случај када цитирани елемент није интегрисан у свет приче и ствара ефекат дисонанце и несагласја (Rayan 2013: 366). Један свет приче према тексту може се односити тројако: један текст – један свет приче (реципијент креира потпуно исти свет), однос један текст – много светова приче (када је текст толико неодређен да може бити повезан са мноштвом различитих прича, као што је случај са хипертекстом или са компјутерским играма), и однос један свет – много текстова (препричавање и поновно причање приче о истим херојима, али је карактеристичан за све адаптације) (Rayan 2013: 363–365).

2. Књижевни текст у новом контексту и медију

Поред тога што се један свет приче може преселити у други у оквиру истог медија (што представља феномен трансфикционалности), свет приче може да се сели и кроз различите медије, чиме се бави једна од грана пост-

класичне наратологије – трансмедијална наратологија. У својој студији „Трансмедијално приповедање и трансфикционалност“ (“Transmedial Storytelling and Transfictionality”) Мери-Лор Рајан објашњава две врсте трансмедијалног приповедања. *Snow ball effect* (*ефекат ђрудве снега* или *ефекат лавине*) представља прву врсту трансмедијалног приповедања и подразумева феномен који се дешава када један медиј стекне велику популарност или постане значајан за културу и у оквиру истог или различитог медија има наставке и адаптације. Друга врста трансмедијалног приповедања, тзв. *матрикс ефекат*, представља од почетка осмишљен пројекат развијен на неколико медијских платформи у циљу да публика свет приче посматра из перспективе више различитих медија (Rayan 2013: 363).

Захваљујући достигнућима трансмедијалне наратологије, и адаптацијама књижевних текстова, текст може да се отргне од контекста за који је првобитно везан и адаптира се у нов период. Контекстуално премештање света приче кроз нови медиј, као што су филм, телевизија и позориште, омогућава да се једно време доживи на другачији начин – визуелно и аудитивно – а редитељ има важан задатак да конвенције које намеће нови контекст уклопи са примарним. Могућност новог контекстуалног уклапања зависи најпре од главне теме књижевног текста, која мора да испуни важан критеријум како би се природно уклопила у нов период – мора бити безвремена, универзална. То омогућава да се прилагоди сваком контексту подједнако успешно и природно се смести у ново лежиште.

Уклапање теме у нови контекст кроз визуелни медиј олакшано је декором новог простора, и нашим разумевањем и прихватањем конвенција времена у које је смештена радња, а које видимо и опажамо чулима вида и слуха. Да би се један књижевни текст могао адаптирати у нови временски контекст, потребан је таленат писца да у ономе што је појединачно препозна оно што је универзално и безвремено. Велики писци стварали су, најчешће несвесно, јунаке погодне за путовање кроз разне временске периоде и просторе. Тиме су олакшали посао редитељима, који ће се много година или деценија касније латити посла да поново оживе њихове јунаке смештајући их у нови временски или географски простор. Процесу адаптирања у нови контекст потпомажемо и ми, рецепијенти. Наш задатак, поред тога да препознамо нови контекст, јесте у томе да се од првобитног дистанцирамо и дамо прилику адаптацији да нас увери како се радња могла десити баш тада кад почиње у новом свету.

3. Драмски јунак у контексту новог медија

Драма је на почетку свог развоја и достизања потпуне жанровске зрелости била намењена извођењу, тако да је онај који је писао у свести имао идеју о њеном адаптирању на сцену. Данас је драма најпре драмски текст, који служи за читање и подложен је књижевној анализи као и друге књижевне врсте. При-

ликом анализе драмског лика, у поређењу са ликом романа, уочавамо извесне празнине, тзв. пукотине. То се односи на опис портрета драмског јунака, који је оскудан, дат кроз штуре дидаскалије или реплике других јунака и због тога дата је предност машти да док читамо драму у свести „стварамо“ лик. За разлику од романа у коме опис може бити детаљан, фотографски јасан, било да долази постепено или је дат само на једном месту, драма опис јунака приказује кроз дидаскалије. О унутрашњем свету јунака сазнајемо на основу његових монолога, што умногоме олакшава праћење тока свести и откривање његовог психолошког портрета.

Начин перцепције света приче новим, визуелним медијом, утиче и на перцепцију свих његових егзистената. Адаптација једног текста, у овом случају драмског, на позоришну сцену, филм или телевизију мења представу коју стварамо о јунаку због природе новог медија – његове визуалности и аудитивности (осим ако у питању није неми филм). Тако медиј који приказује јунака постаје важан фактор у његовом доживљавању. Медиј чија је основна карактеристика визуализација света приче, доводи до деформација лика у нашој свести, јер он сада има прилику да нам се „укаже“ другачији и „огласи“ чулније него икада.

Уметничко дело је „по свом извору везано за аутора, а по свом дејству за публику тако да њих морамо имати у виду и обухватити у целину 'уметничког процеса' или 'естетског процеса' у битно друштвеној комуникацији“ (Дамјановић 1985: 47). Јунак позоришне представе или филма пред нама се приказује као формиран јунак већ описан и осмишљен. Поред тога и начин на који јунак говори, његова боја гласа и нагласак одређени су глумчевом изведбом. Без обзира на то што сви визуелни медији у основи имају исти задатак да прикажу јунака, постоје извесне разлике у начину на који то чине.

Приликом драматизације текста и постављања драме на позоришну сцену, у формирању лика учествују сценариста, режисер, костимограф, сценограф и сам глумац. Његова визуализација не подразумева само приказ физичког изгледа већ и обраду начина на који се креће и говори потпомогнута уз дидаскалије из драме, које сада постају сценска упутства. Представљање драмског текста, па самим тим и драмског јунака, одређено је природом медија, који нам причу саопштава уживо, док седимо и гледамо, тако да „живо извођење није само слика, нема тај ниво појмовног, визуелног, већ је и механичка конструкције те слике, инхерентно присутна и видљива“ (Тасић 2015: 84). За разлику од позоришта, прича на филму или телевизији нема тај моменат живог извођења, па су сходно томе и начин обликовања јунака и изведба глумца промењени.

Валтер Бењамин у свом тексту „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ објашњава промену статуса уметности у доба нових медија и разлике између мануелне и техничке репродукције. Он акценат ставља и на промену статуса филмског глумца, који за разлику од колеге у позоришту нема однос са живом публиком, већ објективом камере. „Позоришни глумац дефинитивно презентира уметничко дело публици самим собом, својом личношћу; насупрот томе, уметничко дело филмског глумца даје се преко апаратуре“

(Benjamin 2008: 110). Самим тим, филм другачије утиче на нашу перцепцију од позоришта. „Филмски уметник потпуно управља пажњом публике; постављајући камеру где жели, он на платно износи само оно што је у датом тренутку најважније, па може довољно да нагласи предмете; ту нема потребе да се виче: 'Сад гледајте у мене!'“ (Arnheim 1962: 78). Одсуство живе публике има и предности, јер се изведба глумца може понављати више пута док не достигне жељену форму. Глумац потом може да види где је погрешно увидом у снимљени материјал. „Филму је много мање стало до тога да глумац приказује публици неког другог, колико до тога да глумац приказује апаратури самог себе“ (Benjamin 2008: 111). Што се тиче перцепције времена „у неким филмовима се радња у трајању 90 минута приказује у филму који траје 90 минута, а у голој већини нарративних филмова барем пола свих сцена траје у стварном времену пројекције точно онолико колико приказана збивања трају у свијету филмске приче“ (Gilić 2007: 53). Економичност коју поседује филм представља једну од његових главних предности да причу прикаже што концизније. „Што филм има смелије елипсе, смелије временске скокове утолико ће више добити на збијености и драматичној снази“ (Gavrić 1991: 41). Поред адаптирања драмског текста на филмско платно, драма може бити екранизована и телевизијски. У односу на филм и на преношење филмске приче, изведба ТВ серије, није тако временски одређена и ограничена. Пре свега „нова техника се разликује од филма тиме што она, слично радију, потрошачу доноси производ у кућу“ (Adorno 1978: 26). Гледање ТВ серије представља потпуно другачије искуство од гледања филма. Серија је подељена на више епизода, које можемо гледати у низу или у различитим временским интервалима. Кохерентност овом медију омогућавају кратке ретроспективе на почетку сваке епизоде, тако да и кад нисмо пратили серију, епизоду за епизодом, имамо осећај континуираности у гледању. Лик у ТВ серији може да нам се прикаже детаљније и да добијемо довољно времена да га постепено упознајемо.

4. Бранислав Нушић – хроничар људских карактера и нарави

Један од писаца, чија су дела надживела своје ауторе, јесте Бранислав Нушић. Овај српски писац, кога називају највећим српским комедиографом, био је мајстор у стварању карактера. Нушић се приликом стварања комичних јунака никада није задржавао на типизираним карактеристикама комедије карактера и нарави, већ се трудио да своје јунаке психолошки продуби и индивидуализује. Нушић је успео да у појединачним карактерима пронађе универзалне људске мане и тако учини своје комичне јунаке погодним да се подједнако добро уклапају у све периоде у које су смештани током скоро читавог века од њиховог настанка. Инспирацију за стварање јунака, Бранислав Нушић није тражио само у богатој традицији комедије карактера и нарави. Јунаци његових комедија, које се данас радо играју у позориштима, исто тако нису само плод

његове маште, већ његови савременици, стварни људи, који су свакодневно пролазили поред њега и са којима је он био приморан да живи. Слабо образовани чиновници, срески капетани, министарке, необразоване домаћице, пропали школарци, скоројевићи, доктори, лицемерни рођаци су одраз друштва у коме је Нушић живео и стварао. Фасциниран жељама малограђанског света и морала „који је опстајао и ширио се упркос свим политичким и социјалним реформама, иновираним образовним системима и новим културним институцијама“ (Максимовић 2010: 131) Нушић је веродостојно претакао све аномалије и комплексе малограђанског друштва у своје комедије. Погрешили бисмо када бисмо рекли да је он само обликовао ликове, давао им обличје и душу, јер је Нушић уједно био и тумач и „спонтани социјални аналитичар једног времена, менталитета и простора“ (Максимовић 2010: 131). Његови ликови су животни и у живот уклопљени са свим својим искривљеностима и изопаченостима.

Сасвим је јасно да се један феномен не рађа сам у друштву, већ друштво је то које рађа феномен. Ниједан лик не може опстати у средини у којој живи уколико му она не да довољно неопходних средстава да се развија – подстицај или алиби за поступке које чини. Општа атмосфера која влада у друштву, природном окружењу књижевног јунака, пружа му довољно подршке да испољи све своје скривене жеље и представи их као друштвено прихватљиве. Ако сви краду, ако је друштво корумпирано зашто би јунак који живи у таквој средини био другачији? Због тога што су Нушићеви јунаци прилично контекстуално пластични и уклапали су се у различите временске периоде који иду испред њега, можемо извести закључак да је њихова савременост у основи последица наше немогућности да се отргнемо слабостима и учинимо радикалне промене у друштву у коме живимо. Аномалије и изопачености од којих болују Нушићеви заблудели јунаци нису се искоренили ни у новим временским контекстима који су ишли много испред Нушића. Или је Нушић ишао испред нас?

5. Живка министарка – феномен у трансмедијалном контексту

Посебно место међу његовим заблуделим јунацима заузима госпођа Живка министарка. Као и већина Нушићевих јунака и његова најпознатија јунакиња била је део Нушићевог савременог друштва. Још пре Првог светског рата, у Београду је било много прича о министаркама које су се неретко мешале својим мужевима у послове, залагале се за своје рођаке и штићенике мислећи да сва власт ове државе припада њима. Нушић је то вешто искористио и „уочио захвалну материју за комику из таквог њиховог друштвеног положаја“ (Глигорић 1964: 37). Тако је створио лик Живке Поповић, добре жене, домаћице, коју је одлучио да нагло измести са нормалне линије живота, тако што ће јој дати власт, моћ која јој не доликује и за коју она није спремна. Живка ће нам тако посрћући, клатећи се и непрестано долазећи у опасност да падне, показати како је смешно када неко својом вољом одступи од центра нормалности.

Нушићева комедија *Госпођа министарка*, имала је бројне позоришне, телевизијске и филмске адаптације. Редитељи су се приликом адаптирања и постављања овог комада на сцену и представљања Живке као комичног јунака, трудили да не одступе од Нушићеве првобитне идеје о малограђанском друштву, министру без ауторитета, о помодарству, улицицама, варалицама, наметљивим и лажним рођацима, користи коју се труде да добију од необразоване домаћице, која је до јуче крпила сину панталоне и зајмила новац, а данас је већ жена министра, отмена дама, која учи правила отменог друштва желећи да буде део малограђанског света. Иако се чини да је овакво стање у друштву остало за нама, адаптације које су контекстуално мењале протосвет доказују супротно. Адаптације комедије *Госпођа министарка*, које смо анализирали, Живку смештају у другачији временски период те је селе из прве у другу половину двадесетог века, а из двадесетог века у двадесет и први.

6. Другарица министарка

Једна од екранизација ове комедије је ТВ серија *Другарица министарка*, настала 1989. године. Ова парафраза Нушићеве комедије *Госпођа министарка*, састоји се од седам епизода („Шта је рекао Сенека“, „Билатерални односи“, „Јалта, Јалта“, „Слон против елефанта“, „Кинг Конг Јуниор“, „Анђео чувар“, „Савезни ђубретар“) које прате живот Живане Поповић до тренутка док не постане жена министра. Редитељ Станко Црнобрња је сместио главну јунакињу у контекст самоуправљачког социјализма. Због овакве радикалне временске промене Јелисавета Сека Саблић, која тумачи лик другарице Живане Поповић, имала је мало другачију улогу од њених глумачких претходница. Оно што је спољашње у лику и у простору у коме бивствује промењено је из фундамента у односу на оригинални текст комедије. На то најбоље указује Живкин изглед и начин одевања. Она се облачи у складу са временом у коме живи те по кући не носи кућну хаљину, већ бадемантил јарко жуте боје и тренерке са принтом. У њеном облачењу доминирају јарке боје: жута, црвена, флуоресцентно зелена и фуксија црвена. Еманципација жене од Нушићевог времена па све до времена социјализма довела је до тога да Живка није домаћица, већ запослена жена, која ради у туристичкој агенцији „Глобус“. Она се облачи пословно и носи костим, сако и сукњу. Ове спољашње промене су последица времена, окружења у коме Живка живи – у времену када се купују марке због пада динара, инфлација је у замаху, деле се државни станови запосленима у државним фирмама. Пошто је ова ТВ серија тек парафраза оригиналног комада, завршава се у тренутку када Живка постаје министарка, тако да не знамо какве промене ће се десити њој када испуни свој циљ и постане госпођа министарка. Међутим, министровање једне госпође министарке можемо пратити кроз лик Милке, бивше Живкине колегинице из конгресног туризма, која је захваљујући свом мужу министру постала Милка министарка. При њеној посети фирми, у којој је још увек за-

послена, јасно уочавамо статусне симболе који су се променили од Нушићевог доба. Наиме, услови да Живка пуши, игра бриц и има љубавника, замењени су, додуше не тако експлицитно, одласком на аеробик, дипломатска путовања са супругом министром, и гротескним облачењем у афрички принт, принт земље коју је посетила. Фијакер из комедије, замењен је модернизованом кочијом – службеним мерцедесом са возачем.

С обзиром на то да ТВ серија има пуно додатих кратких епизода и нових ликова, о времену у коме Живка живи сазнајемо управо кроз споредне догађаје који се не тичу директно Живке. Један од таквих ликова јесте студент медицине, који учи у месној заједници и једва чека да заврши факултет како би отишао из Србије, у којој не види перспективу. Чедини родитељи су професори, који живе сиромашно. Живка ће, покушавајући да наведе Дару да одустане од удаје за Чеду, прокоментарисати да се зна како данас живе професори, и тиме Чедин лош материјални статус истаћи у први план. Спонзор за кошаркашки клуб у коме игра Рака је Чомба – богаташ и власник неколико локала у Београду. Утицај у земљи немају лекари, инжењери, архитекте, већ контроверзни бизнисмени попут њега, који захваљујући новцу на лак начин постају део елитног друштва. Све ове епизоде, иако немају директну везу са Живком, осветљавају нови контекст у коме се Живка налази. Промене које су унете у њен лик, тек су спољашње и интересантне су само због контекстуалне разлике, док се њен карактер, ипак, није променио приликом адаптирања у нови контекст. Живка је малограђанка, која своју искомпликисаност због тога што је рођена у мањој средини, показује у једном разговору са шефом туристичке агенције у којој ради. Када јој је шеф предложио да отворе сектор сеоског туризма и да она пређе на то радно место, она се наљутила говорећи да неће назад у село пошто је још њен отац са села отишао у Крагујевац, она из Крагујевца у Београд, а да ће јој деца још даље догурати. Она жели да њен муж постане министар, како би стекавши висок положај у друштву могла да буде повлашћена попут Милке. Њој није циљ да влада да би се бавила другима, већ да би себи обезбедила лагодан живот и задовољила своје малограђанске жеље. Радњу ТВ серије прате честе Живкине промене расположења, које су индиковане Милкиним статусом и њеном инфериорношћу. Живка не може ни да се фризира у заказаном термину због протекције коју има госпођа Милка министарка. Живка ће постати министарка и почетак њеног министровања симболично је представљен и као замена њеног анђела чувара његовим братом Ђаволом. Ми не знамо шта се десило пошто је постала министарка, али присуство Ђавола антиципира да се ни њено министровање неће завршити славно.

7. Сумњиво лице – Љиљана Цвијовић

ТВ серија *Сумњива лица*, на чијем су сценарију радили Душан Милић, Петар Михаиловић, Слободан Обрадовић и Бобан Јевтић, први пут је емито-

вана 2016. године. *Сумњива лица* представљају слободну интерпретацију неколико Нушићевих комедија: *Др, Мистер долар, Сумњиво лице, Народни по-сланик, Власт, Госпођа министарка, Покојник*. Серија прати успон Милорада Цвијовића на друштвеној лествици. Његови амбициозни родитељи Живота и Љиљана, желе да свог размаженог сина спроведу до самог врха власти тако што ће му купити најпре диплому доктора наука. Ово показује реалну слику нашег друштва у коме се неретко чује да је неко од учесника на нашој јавној сцени купио себи диплому. Отворено алудирање на савремене догађаје, ову серију приближава сатири, коју редитељи све време покушавају да учине благом. Животна политика будућег министра, Милорада Цвијовића, подразумева лагодан живот, који ће му омогућити родитељи, које ће он касније наследити. У ТВ серији *Сумњива лица* госпођа министарка не постаје Маја, Милорадова супруга, већ његова мајка Љиљана. Њен главни циљ јесте да постане део елите. „Е Љиљо, ући ћеш и ти у елиту!“, изговора Љиљана Цвијовић, коју тумачи Јасна Ђуричић. Њена жеља да постане део покондишеног џет-сета, биће остварена аванзовањем њеног сина у политичком животу. Читава радња серије модернизована је и смештена је у контекст новог времена, тако да и вест о Милорадовом постављању на место министра, поносни родитељи сазнају преко дневника. Љиљанине жеље, прилично амбициозне и нереалне, да постане џет-сетерка помогнуте су од стране њене козметичарке, али и од стране господина Нинковића, који јој доноси измењене захтеве за придруживање елити. Љиљанина козметичарка, ласка новопеченој министарки: „Ви сте сада елита!“ и даје инструкције потребне за инфилтрирање у високе друштвене кругове. Двадесет и први век донео је нове технологије и друштвене мреже које Љиљана мора да упозна и прати њихов развој. Тако је козметичарка учи да прави селфије, да отвори Инстаграм профил и пући се на сликама. Нинковић Љиљани предлаже надимак Лили Мини и подучава је шта је „ин“, „аут“, како се постаје „трендсетер“. Учи је да је неправилно рећи кројачица, већ стилистикиња или креаторка. Захтеви да постане отмена у много чему су се променили. Љиљана већ увелико пуши, а и какав би то био захтев отмености у двадесет и првом веку. Она, по речима Нинковића, мора да пије шамапњац и то само Домперињон, да користи скупе парфеме, да оде на фејслифтинг и наравно да има љубавника. Компромитовање министарке попело се на нови ниво бестидности и показало да су људи спремни на све зарад популарности и увођења у џет-сет. „Таблоиди морају да вас растргну!“, рећи ће Нинковић на шта ће Љиљана одушевљено пристати. Како би Љиљана постала део елите и како би се компромитовала, она мора да сними кућни видео који би касније требало да пусти да процури у јавност. Ова измена унесена у радњу, последица је новог контекста и представља отворено алудирање на бројне секс скандале које су себи намештале познате личности са наше естраде зарад популарности на јавној сцени. Дефинитивно нам се казује да се границе померају и да стида нема, али и да је политички живот постао естрадни. Љиљана је у стању да уради све како би се нашла у жижи јавности, постала део елите, која је искривљеност нашег друштва пар екселанс. Она своју

жељу да постане елита и министарка, захваљујући свом сину, који има лажну диплому доктора наука, не сматра нералном, већ природном. „К’о да сам се родила за министарку!“, помислиће Љиљана док полако почиње да мења своје навике и прилагођава се новом статусу.

Љиљанин љубавник, господин Нинковић, такође је морао да се прилагоди новом контексту. Неће јој писати љубавна писма, јер је то у 21. веку превазиђено, већ ће јој слати смс поруке. Редитељи и сценаристи су отишли корак даље. Нинковић је новој министарки путем Вајбера слао обнажене слике, које она од стида није могла ни да погледа. Стављена у нову животну ситуацију, нова Живка покушава да се снађе. Она током радње серије отворено истиче да жели да јој се сви клањају, а решење за остварење те жеље налази у поновној женидби свог сина министра. Као и у комедији, и у овој адаптацији Живка ће бити насамарена, овог пута од стране снаје. Пошто пукне брука, Милорад ће покушати да излаз из читаве ситуације нађе у лажирању своје смрти, после чега се ТВ серија *Сумњива лица* наставља адаптацијом делова Нушићеве комедије *Покојник*. Све контекстуалне разлике унете у радњу серије нису се показале извештаченим. Госпођа министарка је успела да покаже како се министрује у 21. веку и како је жеља за високим положајем у друштву добила нове смернице – потребно је да вам се сви клањају. Амбицизна мајка, показала је да су нералне жеље малограђана остале исте, безобзирне, и да се до њиховог остварења иде путем без стида и морала, а присутне су вековима.

8. Госпођа/господин министар

Представа *Госпођа министарка* у режији Татјане Мандић Ригонат добар је показатељ да је тема моћи и борбе за власт актуелна и у двадесет и првом веку. Оно што ову адаптацију битно разликује од других јесте управо лик Живке Поповић, који тумачи мушкарац, глумац Горан Јевтић. Одважна идеја да се све улоге дају мушкарцима, а да једино Раку глуми жена подсећа на представе у античкој Грчкој где су све улоге тумачили мушкарци што нас подстиче да жанровски изменимо овај комични комад и назовемо га античком трагедијом. Горан Јевтић је окарактерисао ову изведбу у једном од својих интервјуа као трагедију због губитка власти, што показује да се малограђански Нушићев свет није нимало променио и да је *Госпођу министарку* тешко играти као комедију са сазнањем да је министарка живља него икад. Оригинални свет готово је веродостојно пренесен на сцену, а редитељ се грчевито држао Нушићеве тежње да комедијом поучи. Ригонат је ишла и корак даље – овом представом желела је да нас ошамари и пробуди из дубоког сна.

Сцена је измењена и прилагођена контексту у који је комад смештен. Зидови куће у којој живи госпођа министарка украшени су пиротским ћилимима и једним свадбеним портретом Живке и Симе. Ово је веома важан моменат у постављању сценографије куће Поповића. Када постане министарка и почне да

врши радикалне промене у свом животу, Живка ће скинути ћилиме и уместо њих на зиду ће осванути само велики Живкин портрет „у стилу Паје Јовановића [...] што потцртава комику и указује на потребу скоројевића да се барем визуелно приближе недостижној, вишој класи“ (Игњатов Поповић 2015: 76). У тренутку када сазна да постоји велика шанса да ће њен муж Сима аванзовати, Живка ће против урока око врата ставити венац белог лука, а у руку ће узети кадионицу са упаљеним тамјаном. Сцена у којој се моли и кади кућу, комична је јер је редитељка успела да споји неспојиво – сујеверје и побожност.

Живка у овој адаптацији чини сличне промене као и Живка у комедији. Иако су статусни симболи на изванредан начин остали непромењени, макар не тако радикално као у претходној адаптацији – златан зуб, чарлстон, дискретна игра пауновим пером на свиленим јастуцима са Нинковићем, возња кочијом – веродостојно су приказали малограђанштину. Радикални искорак у односу на оригинални текст и Нушићеву замисао је учињен само у једној тачки – крају комедије када Живка мења свој пол. На почетку представе Живка се прерушава у Жену, а на крају представе, када њен супруг изгуби власт, Живка скида све женске атрибуте и постаје Мушкарац, спреман да се укључи у активни политички живот. Иако се Живки смејемо због њених сулудих идеја и чињеници да жену глуми мушкарац, па су и начин на који говори и креће се гротескни, на крају представе када Живка скида хаљину, облачи мушко одело и скида перику, смех престаје. С обзиром на то да је савремено доба у коме живимо одавно прешло границе дозвољеног у борби за власт, најрадикалнији корак промене пола само је одраз оног на шта су спремни људи да би се дочепали мало власти. Наша запитаност и збуњеност да ли пред собом видимо мушкараца или жену бива отклоњена у последњој сцени представе, када схватамо да суштина није у њеном полу него у снажној поруци коју шаље. У двадесет и првом веку Живку је немогуће играти као Нушићеву добру домаћицу, већ као опомену да су у борби за власт границе умерене. Због тога је улога поверена мушкарацу, који ће у тренутку када буде потребно да пошаље снажну поруку: поскидати све женске атрибуте, обући одело и постати мушкарац спреман да се укључи у политички живот. Чињеница да Живка није жена, али ни мушкарац даје нам потпуно право да је одредимо као феномен. Она је појава која као таква жуди за моћи да би добивши моћ успела да се инфилтрира у високо друштво – одраз малограђанства и изопачености друштва.

Ова представа је политичка травестија. Травестија као „грубља и неукуснија пародија у којој су сатира и гротеска главни састојци“ (Јовановић 1972: 16) приказује наш свет, који је изгубио смисао, у коме почиње да влада гротескно стање, које дозвољава да лепо и ружно функционишу у исто време. Зато би представа требало да буде отржењујућа, да нам покаже превртљивост политичара и њихову спремност да промене одело, пол, само да би добили мало власти. И није била идеја да се госпођа министарка представи као жена (тако да овде акценат и није толико на њеном лику), већ да се разуме прича коју је редитељка хтела да исприча. Стављена у контекст 21. века, сада већ пред крај

друге деценије двехиљадитих, *Госпођа министарка* је сурова слика власти на глобалном нивоу и треба да буде отрежњење. Нушић је још увек пристуан у нашем времену, не само у нашој држави већ нашем свету и чини се да ће још дуго бити ту. Његови комади се обраћају „оном што остаје непроменљиво у чо- веку“ (Татаренко 2015: 28). И зар је могуће да је и „данас актуелна песма Јована Јовановића Змаја *Српска полиција*, која је послужила као изузетан мелодијски оквир представе“ (Игњатов Поповић 2015: 78). *Госпођу министарку* можемо да играмо на сваких десет година изнова и ова представа је тежња да се стане на пут онима који управљају нашим животима и да коначно схватимо да им ми дајемо моћ да нама манипулишу.

9. Уместо закључка питање

Нушићева комедија *Госпођа министарка* више пута је адаптирана на позоришну, филмску и телевизијску сцену, тако да смо на примеру овог трансме- дијалног приповедања уочили *ефекат ђрудве снежа* (*snow ball effect*). Анализира- не адаптације *Госпође министарке* су показале да се ова комедија природно ук- лопила у промењени временски контекст у који је постављена. Приказан кроз аудитивни и визуелни медиј (позориште и телевизија), контекст је променио оно што је спољашње у лику – Живкин изглед – затим њен статус у друштву, фијакер је замењен аутомобилом, а стари телефон паметним мобилним телефо- ном нове генерације. Било је лако препознати конвенције различитих времен- ских периода у које је смештена радња јер су биле јасно приказане – костими, промена ентеријера, развој технике. Живка у адаптацијама није само домаћи- ца, већ запослена жена. Не учи више да игра бриџ, већ да користи друштвене мреже. Она више није жена министра већ амбициозна мајка, која жели да њен син буде министар. Овакве промене нису произвеле шок за Живку Поповић. Редитељска решења за адаптирање овог лика разликују се само по спољашњем у радњи и лику, а оно што она *јест* остало је непромењено. Живка се при- родно стопила са окружењем и почела да живи као и пре, с тим што је добила нека нова задужења и неке нове амбиције. Остала је пример особе која жуди за моћи и влашћу, како би најпре испунила своје малограђанске тежње – да буде део високог друштва, да буде отмена дама од угледа, и још важније од утицаја. Живка новог доба је показала су се нереалне жеље које је имала некада, само умножиле. Она не жели да има власт, већ да буде власт. Да би добила шта жели, она ће прећи преко граница, чији се обриси у борби за моћ губе. Као таква, она је способна да се прилагоди и преживи у сваком периоду. Она не мора да буде ни супруга, ни домаћица, ни мајка, чак ни жена.

Одустанимо на кратко од тога да госпођу министарку полно одредимо и да је сместимо само у један контекст и запитајмо се ко је заправо госпођа ми- нистарка? Пошто смо пажљиво анализирали све адаптације овог лика одговор је – феномен. Госпођа министарка је хронична болест друштва, која није ни

временски ни географски одређена. Она је универзална болест сваког времена и друштва у коме владају људи спремни на све да би се дочепали моћи и утицаја. Због тога не препознају госпођу министарку само домаћи, већ и страни читаоци. Министарка Живка је безвременски, нелокални, космополитски лик који се изводи на сценама широм Европе. Контекстуална измештања овог лика показала су да је она не само жива, већ и живахна на нашој јавној, културној и политичкој сцени. „*Госпођа министарка* није само наставак традиције, већ и традиција сама по себи“ (Татаренко 2015: 27). Како је једна добра жена и домаћица, успела да досегне границе апсурда у борби за моћ? Границе преко којих се иде да би се остварио циљ су се помериле или их уствари нема. Живка се више не бори да буде само део отменог друштва, да се вози фијакером и промени зета како би стекла већи углед. Њен лик и борба за моћ добијају на значају када отклонимо све што је контекстуално укоренење, што је временски обележава и спутава да покаже докле може да иде. Када бисмо Живку увели у службени мерcedes, дали јој мобилни телефон у руке, а пре тога ослободили пола и дали јој могућност да бира хоће ли бити министар или министарка, схватили бисмо да се појавила нека друга слика, страшнија и више забрињавајућа од оне какву је Нушић желео да видимо. Због свих контекстуалних промена које је Живка успешно претрпела она је пластични јунак, који се природно стапа са временом у којем се адаптира. Нушић је успео да препозна универзалности у лику и да Живки да прилику како би показала које размере може имати ватра ако се не угаси док је још мала. Наш одговор на његову лекцију је смех, али и спознаја да гледамо себе у огледалу и смејемо се свом одразу.

Литература

- Adorno, T. (1978). Dva eseja o televiziji. U: E. Prohić (1978). *TV kao medij* (24–47). Sarajevo: Svjetlost.
- Arnhajm. R. (1962). *Film kao umetnost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Benjamin, V. (2008). Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. U: J. Đorđević (2008). *Studije kulture* (100–123). Beograd: Službeni glasnik.
- Gavrić, T. (1991). *Metode filma (ogledi)*. Beograd: Jugoslovenski film danas i Studentski kulturni centar.
- Глигорић, В. (1964). *Бранислав Нушић*. Београд: Просвета.
- Damjanović, M. (1985). *Fenomen film*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Doležel. L. (2008). *Heterokosmika: fikcija i mogućí svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
- Игњатов Поповић, И. (2015). Феномен госпође министарке (режија Татјана Мандић Ригонат, Позориште „Бошко Буха“ Београд). У: *Međunarodni simpozijum “Dramsko delo Branislava Nušića - tradicija i savremenost”* (74–79). Нови Сад: Стеријино позориште.
- Јовановић, С. (1972). *Речник књижевних израза*. Београд: БИГЗ.
- Максимовић, Г. (2010). *Комедиографски Орфеј и дружи огледи*. Београд: Алтера.

- Milosavljević Milić, S. (2016). *Virtualni narativ*. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Милутиновић, Д. (2014). Посткласична наратологија. У: *Свети у књижевности – књижевности у свету* (358–369). Ниш: Филозофски факултет у Нишу.
- Ryan, M. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. In: *Poetics Today* (361–387). Porter: Institute for Poetics and Semiotics.
- Тасић, А. (2015). *Дигитални двојници (Позориште у екранском свету)*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Татаренко, А. (2015). Госпођа министарка некад и сад у Србији и Украјини. У: *Међународни симпозијум “Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост”* (27–36). Нови Сад: Стеријино позорје.
- Herman, D. (1999). Introduction Narratologies. In *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1–14). Ohio: Ohio State University Press.

Мирјана Кртолица

PHENOMENON OF THE MINISTER’S WIFE

Summary

This paper analyzes adaptations of *The Minister’s Wife*, a comedy written by Branislav Nušić, that contextually shift the comedy to the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. Particular attention is paid to the main character Živka Popović and how the new contexts change her character. The changes in her appearance and way of dressing are presented, as well as her tendencies to emancipate herself, use new technologies and change her gender. However, after all the changes Živka Popović’s character has undergone, her nature did not change. In this paper, we emphasize the fact that Živka’s character cannot be determined epochally, geographically, or even sexually. The modernity of this character is basically due to the great talent of Branislav Nušić to recognize universal attributes in the individual, but also due to the fact that our society has not changed very much since his time and Živka is more alive than ever.

mirjanakrtolica93@gmail.com