

Ненад В. Николић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 05. 10. 2016.
Прихваћен: 20. 10. 2016.

ПОП ЂИРА И ПОП СПИРА: ФИЛМСКО ЧИТАЊЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ

[Сремац] испод површине најобичнијих људских геста види суштину животних појава и односа, вјечно кретање живота, његову вјечну љепоту и под облицима, који су нам често толико познати, да их већ и не запажамо. Нису велики умјетници они, који измишљају необичне и чудовишне појаве, већ ствараоци, који откривају вјечну поезију и у ономе, у чему сами живимо.

Антун Барац (1954: 23)

У раду се анализирају разлике између смисла романа Стевана Сремца *Поп Ђира и поп Спира* (1898) и смисла његове филмске адаптације *Поп Ђира и поп Спира* (1957) Соје Јовановић.

Кључне речи: Антун Барац, завршетак, Соја Јовановић, комедија, меланхолија, *Поп Ђира и поп Спира*, Стеван Сремац, хумор.

Снимљен 1957. године, филм *Поп Ђира и поп Спира*¹ био је на више начина изузетна појава свога времена. Први југословенски филм у боји,

* Филолошки факултет Универзитета у Београду, Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија.

¹ Вероватно најпознатији роман Стевана Сремца објављен је први пут 1894. у осам све-зака листа *Будућност*; по сведочењу оних који су имали прилике да виде те данас изгубљене бројеве, то је била „кратка прича”, дата „у много мањем облику” (Поповић 1935: 435) него што је онај који ми знамо, по књизи из 1898. (исте године роман је излазио у *Бранковом колу*, али је тамо, по речима Павла Поповића, уредник „Павле Марковић Адамов, добар пријатељ

он је истовремено био и прва самостална филмска режија Соје Јовановић. За њу је тридесетпетогодишња режисерка награђена Златном ареном 4. Пулског филског фестивала, најпрестижније филмске манифестације у СФРЈ, а филм је рангиран као најбољи. То јој је отворило врата да наредне деценије оствари низ упечатљивих режија, филмова насталих по драмама или адаптираним романима: *Дилижанса снова*, *Др*, *Пут око света*, *Орлови рано лете*. Поред ангажовања глумачких доајена за улоге попова и попадија (Љубинка Бобић, Невенка Микулић, Јован Гец и Милан Ајваз), *Поп Ђира и поп Спира* је представио и низ младих глумаца, који су бриљирали у улогама поповских кћери и њихових удварача, служавки и споредних ликова: неки од њих постаће велика имена југословенског глумишта, као Рената Улмански (Јула), Властимир Ђуза Стојиљковић (Шаца), Дара Чаленић (Жужа), Слободан Перовић (Пера). Такође, филм *Поп Ђира и поп Спира* представљао је прву екранизацију неког романа Стевана Сремца. Изненађујуће с обзиром на његов велики успех, касније екранизације Сремчевих романа углавном су биле намењене телевизији: на великом платну су се нашли још само *Зона Замфирова* и *Ивкова слава*, и то тек у следећем веку². Ни један од та два филма Соја Јовановић није могла видети. Умрла је 2002, двадесет година после своје последње режије покретних слика – троделне телевизијске серије *Поп Ђира и поп Спира* (Јовановић 1982). За ту серију је Сремчев роман самостално адаптирала, док је за филм адаптацију била урадила заједно са Родољубом Андрићем.

Нажалост, филмска адаптација занемарила је да је свега три године раније Антун Барац у краткој расправи „Последње поглавље *Пона Ђире и пона Спира*” полемисао са познатим судом Јована Скерлића о томе да се роман у последњој глави завршава „нескладном сентименталном нотом” (Скерлић 1909: 314) и истакао не само велики значај који последња глава има за смисао тог романа, већ се дотакао и лирских аспеката других Сремчевих дела, нарочито *Зоне Замфирове*, као и Сремчевог хумористичког поступка уопште. Насупрот важном увиду Барчевог књижевно-историјског тумачења романа *Поп Ђира и поп Спира*, његова филмска интерпретација је последњу главу романа *потпуно изоставила* и све окренула у *комедију*.

Комичка замисао, наравно, постоји и у роману, који почиње налик на бајку – „Била два попа” (Сремац 1898: 23) – да би већ следећим речима

Сремчев али нешто сувише строг у 'моралним' обзирима, брисао из свог листа мало враголастија места [...] Сремац се на то љутио. 'Баш ти то твоје Коло није нимало Бранково'" (Поповић 1935: 435)).

²О овим екранизацијама већ сам писао (Николић 2005 и 2007).

свака бајковитост била потиснута и читалац сазнао да приповетка која следи не служи баш на част њеним јунацима. А јунаци су: два слична, тек помало, скоро незнатно другачија попа, две попадије које се не дају разликовати (и именима су исте: Перса је Персида, а Сидино се крштено име не помиње, али би и оно могло бити Персида) и две поповске кћери које су суште супротности. Упркос таквој иницијалној комедиографској поставци ликова у више двојничких парова, они ће се током радње све више разлиставати, да би се у последњој глави романа јасно оцртала непроменљивост попадија, пораженост попова који су допустили да их догађаји којим управљају жене носе како не треба и два супротна животна избора везана за њихове кћери. Док су попадије од притворног пријатељства прешле у отворену мржњу, искрено пријатељство попова се под њиховим утицајем претворило у међусобну једва трпељивост, а кћери, које су на почетку романа оличавале не само два супротна карактера већ и два типа васпитања, у последњој глави својим браковима отелотворују два начина живљења.

Иако се и пре последње главе романа из приповедачевих коментара јасно препознавало до којих вредности држи и на чијој су страни његове симпатије, он их упркос сасвим отвореном показивању никада није апсолутизовао. Служећи се лирским хумором, непрестано је депатетизовао и оне вредности због којих су му ликови који у складу са њима живе блиски, показујући те вредности као пре свега људске, што ће рећи променљиве, односно прилагодљиве ситуацији. Тиме се нашао насупрот свакој типизацији – и сатиричкој и идеализујућој.

Да се вредности не држе онако строго као у свету који ће Сремац касније приказати *Зоном Замфировом*, види се већ на почетку романа. „Понекад се господин попа помало, бога ми, и зачуди кад му тако дође Аркадија Црквењак па га позове да крсти./ – За кога оно рече? – запита неки пут господин попа црквењака./ А Аркадија увија понизно главом, смеши се, а све полако трља руку о руку, као да пере руке од нечега [...]/ – Та знам, знам, ал’ опет... Кад је оно било? У јануару... е, а сад имамо јулиј месец. Х-е-е-е! – врти господин попа главом – Ви’ш молим те! А-а-а! враг им баби! Ако је Ирош, баш се ирошки и владао! А, обешењаци једни!... Но, ништа, ништа; шта је, ту је! Могло је бити и горе! – извињава господин попа своје овчице” (Сремац 1898: 28). Када се описује такав свет, разумљиво је зашто се очекује да ће се читатељке питати да ли су се Јула и Шаца, млади заљубљени пар, „који пут пољубили, онако стојећи и разговарајући се на огради?” (Сремац 1898: 144). На то приповедач одговара: „А ко ће их знати; и ко им је, што кажу, светлио! [...] Шаца није

био баш тако шмокљан, а ограда није била тако честа, – по свој прилици да јесу. И какав би то опет роман био без пољубаца чак и у десетој својој глави!!!” (Сремац 1898: 145). Иронично се позивајући на правила романа (са којима се иначе кроз приповедачке коментаре стално спори), одричући се свезнања, тек наговештавајући пољубац Јуле и Шаце, приповедач се не креће у оквирима идеалног и задатог морала, него онога који је за представљени свет *убичајен*. Пољубац Јуле и Шаце није водио ничему због чега би се са женидбом морало журити – зато је и могао да буде тако не-описан, тек назначен: знак љубави која није разблудна.

Са друге стране, о пољупцима другог пара заљубљених, Меланије и учитеља Пере – нема ни речи. Они време другачије проводе: „Сваки дан би им [Ћириним Пера] одлазио и доносио књиге које су заједно у башти под орахом читали, и заједно уздисали ако би што жалостиво било; на оним тронутљивим местима Пери би дрхтао глас, а Меланија брише танком шнуфтиклом нос, да би предупредила поток суза. Гђа Перса седи и подштрикава попине чарапе” (Сремац 1898: 127). Насупрот Јулиним и Шациним добро скривеним сусретима за које дуго нико није знао, Меланија и Пера не само што су своју љубав проводили у породичном окружењу, већ су је и износили у свет, шетајући се свако вече испред куће. Пошто пољубац не спада у оно што је у љубави тог времена било јавно, Меланија и Пера се ни не љубе. Јесу ли се који пут тајно пољубили, приповедач као да не мисли да занима његове читатељке. Зашто? Разлог је у томе што приповедач доследно гради разлику између *две љубави*: природне и искрене, народске љубави Јуле и Шаце, и љубави Меланије и Пере која је, вођена правилима отмености, љубав по моди. Та разлика, која ће постати нарочито важна с обзиром на последњу главу романа, у филму је нестала.

После свађе попадија и помпезног одласка Спириних од Ћириних, да никада више једни другима не прекораче праг, учитељу Пери који је, затечен ситуацијом, остао где се нашао, „нешто [се] учини празна соба по одласку Јуле. Онај њен поглед остаде му дубоко у срцу” (Сремац 1898: 116). Слободан Перовић је то одглурио тако да је и најнепажљивијем гледаоцу морало бити јасно да Пери Јула недостаје (Јовановић 1957: 0.41.30). То, разуме се, Меланији није по вољи, због чега у роману „погледа га својим црним очима тако значајно да блага Јулина слика ишчезе једаред засвагда из срца му” (Сремац 1898: 117). У филму, пак, Меланија га уместо тога страствено, филмски пољуби, пошто је села у његово крило, и то окренута к њему. Перу је тај пољубац потпуно ошамутио, а када је

мало дошао к себи – пољубио је Меланију још страственије (Јовановић 1957: 0.42.55–0.43.15).

Слична измена учињена је и са другим паром, Јулом и Шацом. Најпре делује као да ће они бити приказани верније роману: у сцени која врло брзо следи љубљењу Меланије и Пере, Јула и Шаца се у сумрак постепено једно другом приближавају, Шаца ставља Јули главу на раме, а Јула га изненада пољуби, у образ, и побегне (Јовановић 1957: 0.45.35–0.47.05). Ипак, није реч о траженом контрасту између два љубави, јер ће Јула и Шаца одмах затим добити прилику да се и филмски љубе: ноћу, на прозору (Јовановић 1957: 0.50.46). У роману, „Јула радо и ведро послуша маму, и отвори широм прозор [проветравања ради], а Шаца се привуче полако, а Јула му пружи своје беле пуне ручице, које је овај (немојте мислити да писац претерује, иако се све ово догађа у једном селу) галантно и обилато обасипао пољупцима./ – Лаку ноћ. . . доста је, укебаће нас! – шапуће Јула, и отима руке за које се Шаца као дављеник ухватио, и не пушта их, него јој шапатом одговара, па се тако тихо разговарају” (Сремац 1898: 155). О страственим пољупцима нема ни говора; већ се и то што јој Шаца љуби руке осећа као нешто претерано. Па чак и онога дана када је Шаца испросио Јулу те су се заједно спустили у подрум по вино, Шаца се „шали с њом, па је плаши, па каже да ће јој угасити свећу и отићи, а њу закључати у подрум ако га не пољуби. А она каже да би умрла од страха у подруму у помрчини онако сама, па волије и да га пољуби него да у тим годинама умре од страха у помрчини [. . .] па онда он њу пољуби, а она се отима па му каже: ‘Срам те било!’, али то тако меко и нежно да му још и сад звоне у глави те речи” (Сремац 1898: 306). Укратко, до страственог љубљења у роману никада не долази: Јула је увек помало стидљива и опрезна, иницијатива никада није њена.

Штавише, у последњој глави романа Јула је приказана пре свега као *мајка*: Пера се зачудио самоме себи „где су му пре осам година биле очи” (Сремац 1898: 346) јер му је Јула међу своје четворо деце изгледала „као бујно расцветана ружа међу пупољцима после мајске кише” (Сремац 1898: 346). У тренутку када је Јулу препознао као *отелотворење набујалог живота*, живота који се бокори и развија, сасвим супротног његовом животу у бездетном браку са Меланијом, затвореном у оквир њених идеја о ноблесу, Пера је схватио вредност *љубави као начела живота* – јединог начела које животу омогућава раст, ширење, испуњавање смислом – насупротив *идеје о љубави*, која љубав чини само делом аксесоара отменог живљења. На то да Пера не уочава шта је права вредност, приповедач је упозоравао и пре последње главе, али је у њој најотвореније подвукао вредносну разлику

између две врсте љубави које заступају две различите девојке, сада жене. Уочавање да Јула „беше лепша него икада” (Сремац 1898: 346) повезано је са њеним мајчинством, односно љубављу коју је са Шаце распрострла на њихов пород, а потом и на све друге, јер Перу „гледаше својим благим плавим очима, својим искреним, вазда пријатељским погледом” (Сремац 1898: 346). Јула се ни у једном тренутку не јавља као објекат страсти и похоте. И баш зато „поглед тај, не могаше више да издржи сетом обузети путник” (Сремац 1898: 346), јер га је подсетио на *тренутак избора*: када је празнину насталу Јулиним одласком допустио да испуни Меланијин заводнички црнооки поглед, који је био, тек му је тако позно то постало јасно, лажно обећање. Још у десетој глави приповедач је тврдио да Пера има *могућност избора*: „Да је г. Пера обратио довољно пажње; да је отворио очи за чисто злато а затворио уши сиренским гласима, – било би све друкчије. Стари наши веле да је дечије срце као восак – можеш правити од њега шта хоћеш –; а ја велим да је и у младих девојака срце као восак. [...] И да је г. Пера само имао вешто око да разазна чисто злато од лажна варка, и да је био мало-мало обазривији, – ишчезла би слика Шацина из Јулина срца, као да је никад ни било није!” (Сремац 1898: 145) Зато је за то што је са Јулом срећан Шаца, а не он – кривица само Перина. У Периној помисли – „Она је срећна, а тек *он*, како је *он* срећан! Како је срећан!” (Сремац 1898: 347) – нема Шациног имена: наглашена заменица *он* односи се на онога ко је Јулин: срећа је, пре свега, везана за њу, за начело љубави које Јула отелотворује и којим може учинити срећним сваког мушкарца. Сваког, који разликује вредности и уме да изабере. То нарочито подвлачи разговор са Радом кочијашем, који говорећи о љубави према својој Јули, као своју највећу срећу истиче радост супруге (Сремац 1898: 351): ето знака љубави као бриге за другога, пре него задовољења себе.

Дакле, страсна љубав у роману не постоји. Постоје само чедна народска љубав пуна бриге за ближње и идеална љубав по моди као не-љубав. У филму, напротив, успостављен је паралелизам подједнако страсне љубави оба млада пара, којим се прати паралелизам попова и попадија. Тако је наизглед ситним интервенцијама – додатим пољупцем Меланије и Пера, острашћивањем у роману тек наговештеног љубљења Јуле и Шаце – пресудно промењен смисао приче. Иако јасно приказане као међусобно различите – што су Рената Улмански и Дубравка Перић одлично одглумиле у сцени заједничког разговора са Пером (Јовановић 1957: 0.31.50) – будући да су претворене у подједнако страствене љубавнице, Меланија и Јула не могу отелотворити различита начела љубави којима се другачије осмишљавају њихови животи у целини. Упркос

већем броју сцена посвећених Јули и Шаца, без разлике између њихове и љубави Меланије и Пере, те сусрета после осам година који ту разлику додатно перспективизује, њихова љубав постала је тек један од елемената приче о свађи поповских кућа. Та прича је, пак, исувише фокусирана на комедиографски заплет у чијем је средишту замена зуба; зато у филму није приказана свадба Меланије и Пере, која је у роману била пре Јулине и Шацине којом се филмска прича завршава.

Филмско истицање Јулине и Шацине свадбе не може се схватити као евентуални одјек изостављене последње главе романа у којој је њихова љубав постављена као једино вредно начело живота, јер у филму нема онога што је за роман кључно: *кретања живота у времену*, које показује на којој се страни налази срећа, а где је пак нема. Свадба Јуле и Шаце доследно је везана за заплет и представља коначни комички тријумф Спириних над Тиринима. Иако комедија као жанр тежи да на свом крају нагомила што више венчања, Меланија и Пера се у филму не венчавају да би Тирини остали сасвим поражени – завршетак приче није у знаку комедиографског измирења кроз које се успоставља нови поредак, већ надмоћи Спириних. То, наравно, није надмоћ Јулиног начела љубави из романа, које никада не понижава и не одбацује. Последње речи филма које у току свадбе, преко сокака, са прозора, Сиде упућује Перси, да „неће Шандор више бријати никога, он ће у Беч, да студира хирургију, да намешћа зубе и вилице ако коме треба фаличан зуб” (Јовановић 1957: 1.15.02) (које се у роману чују успутно (Сремац 1898: 315), јер је у њему Шацина хирургија само услов да може добити Спирин благослов за брак у којем ће се исказати начело Јулине љубави), акценат са срећног породичног живота Јуле и Шаце измешта у јавни престиж Спириних, могућ тек после срећног решења код епископа. То, поново, даје велики значај *заплету*, у који се зато укључује и Шаца, за кога је у роману експлицитно речено да са заменом зуба није имао никакве везе (Сремац 1898: 230): у филму ће, када све буде свршено, црквењак Аркадија, глава подухвата, скромно признати да је све у ствари Шаца осмислио са намером да спасе Спиру (Јовановић 1957: 1.13.45), што га уз вест о наслеђу чини прихватљивим зетом. Ту се такође препознаје комедиографска потреба да Шаца Јулину руку заслужи не само стицајем околности – наследством – већ и сопственим делањем. Док је у роману Шацино наследство друштвени услов који се мора испунити, а његово је делање везано за удварање и постепено освајање Јулиног срца, филм који томе додаје и пресудну улогу у заплету са зубом одсудно ставља венчање у функцију свеопштег тријумфа Спириних.

Да је главно тежиште филма на заплету око свађе попова, видљиво је већ из његовог *сижеа*, односно начина на који је прича испричана: после почетног идиличног приказа села – ветрењача меље, млинар спава, животиње трчкају обалом реке којом пливају јата гусака... – долази до промене (Јовановић 1957: 0.03.07): ужурбана фрау Габријела трчи селом и разглашава „Потукли се наши пароси”, а онда то сеоска Радио-Милева даље разноси. То разношење приказано је комички, аутоматизацијом жена, аугментацијом гласина, баш као и у роману (Сремац 1898: 172–196). Затим следи полазак попова на пут, епископу у Темишвар: пренеражене што морају заједно да се возе, гледалац попове оставља у колима као рогове у врећи, да би се, вођен дискретним гласом наратора који се само ту чује (Јовановић 1957: 00.07.08), вратио предисторији сукоба. Пошто ретардација – која представља четири петине филма (Јовановић 0.07.25–1.01.23) – треба да објасни како је дошло до тога да се пароси потуку, филм својим сижеом од гледаоца тражи да пажњу пре свега усмери на оно што ће довести до сукоба; зато се изоставља много тога што је присутно у роману, у којем се тај сукоб постепено развија унутар врло детаљно представљеног света, насељеног разноликим споредним, а изузетно пажљиво профилираним ликовима, за који су се скоро сви који су о роману писали слагали да је важнији и вреднији од саме радње. Иако је тешко замислити да 1957. неко старији од дванаест година није познавао заплет *Пона Ћуре и пона Спира* – или баш зато – одлука да филм почне после туче попова, а да се ретардацијом осветле њени разлози, да би у последњој петини филма била испраћена судбина Ћирине тужбе на Спиру – *нарочито наглашава заплет*.

Наравно, без туче попова и замене зуба не би било приче ни у роману, али је у њему *кулминација заплета тражено одлагана*. Најпре, сама туча није ни приказана. Приповедање је прекинуто у тренутку када се са вербалног сукоба прелазило на физички (Сремац 1898: 170), тако да се о тучи сазнаје преко сеоских гласина; њихово је ширење детаљно представљено, због чега акценат није на самој тучи него на утиску који је оставила на село, а који говори мање о сукобу а више о сеоској Фами, која је била „дебља него обе попадије уједно” (Сремац 1898: 195). Даље, читалац романа јесте као и гледалац филма остао у недоумици шта је у замотуљку који је црквењак Аркадија дао Спири да њим замени Ћирин зуб (Сремац 1898: 244), али њему се то неће открити у епископији: тренутак суочења пред епископом није приказан, а иако се десило нешто „најчудније, оба се попа не растадоше на излазу из епископије, него заједно продужише пут у разговору и објашњавању неком...” (Сремац 1898: 274), радозналост читаоца

биће постепено задовољавана: врло брзо ће се чути да је поп Ћира пред епископом испао варалица (Сремац 1898: 279), да би тек потом у Ћирином детаљном извештају Перси читалац сазнао за замену зуба коњским (Сремац 1898: 293–297) и повезао све нити заплета. Па и тај извештај није дат одмах по Ћирином доласку кући, већ је одлаган Ћириним одмором од пута, разделивањем поклона, ћаскањем које нервира нестрпљиву Персу... (Сремац 1898: 288–292) Тиме је код читаоца са једне стране подстицана радозналост, али је са друге стране, постепеношћу откривања расплета, комички преокрет остао без силовитости. Уместо на њега, пажња се преваходно усмерава на психологију јунака који учествују у радњи, њихове ближње и свет којим се крећу. Надметање поповских кућа око учитеља које се завршило тучом, тужбом и преваром само је део много ширег света и колико год за јунаке романа било важно, оно ипак није једино одређујуће за смисао њихових живота; чак ни за попадије којима је послужило као повод да на отворено изнесу своје деценијама неговане суревњивости, главну црту њиховог истоветног карактера.

У филму је, пак, све везано за заплет. Зато је, осим врло живописне и комички приказане туче попова (Јовановић 1957: 0.55.02–0.56.03), непосредно приказан и тренутак суочења пред епископом (Јовановић 1957: 1.11.27). Иако већ у следећој сцени Ћира код куће завршава подношење извештаја Перси (Јовановић 1957: 1.12.22), ипак ту није само реч о за филм нужном сажимању. Јер, филмско удвостручење ђакона (Јовановић 1957: 1.12.09) за кога Ћира у роману прича да се грохотом смејао, упућује на потребу да громогласни смех епископа и његова два ђакона (Јовановић 1957: 1.12.09–1.12.21) зарази и гледаоце. Пошто кулминација за коју се унапред зна не може толико насмејати као она неочекивана, Соја Јовановић, која је причала добро познату причу, морала је и тако подстаћи осећај гледалаца за смешно. У роману је, пак, постепеним откривањем преокрета који је Ћиру од тужиоца учинио оптуженим приповедач пре апеловао на радозналост читаоца да сазна шта се десило, док су громогласни смех владике и ђакона, као и Спирино смејуљење, у Ћирином извештају представљени као део муке која га је снашла. Зато у том смеху над коњским зубом читалац не учествује, док је у филму непосредно приказан баш да би подстакао смејање гледалаца: ту се препознаје разлика између хумористичког саосећања романа са Ћиром и комичког тријумфа Спириног у филму. Отуда у филму прожетом свеопштом веселошћу не може бити ни *лиричности*, која тече кроз цео роман, да би кулминирала у последњој глави. Такође не може бити ни онога што је Милан Кашанин препознао као важну црту романа у целини – *меланхолије*.

Међутим, ако је приповедачу било нарочито стало да укаже на Перину одговорност за избор супруге, којим је несвесно бирао и начело (не)љубави на којем ће засновати свој породични живот, вреди се запитати да ли Перина сета приликом сусрета са Јулом осам година касније уопште заслужује да се назове меланхолијом, а камоли да буде схваћена као израз општијег меланхоличног осећања света. Није ли ту пре реч о *туговању за пропуштеном приликом*? Јер, губитак је само Перин. Тачно је да осим њега „несрећни су и 'боктер' Нића и 'бојтар' на чарди; чак и ветропираста фрау Габријела не изазива само осмех него и жаљење” (Кашанин 1967: 243), али је Кашанин ипак превише лако уопштио да „нема у нас хумористичког романа чији би писац остао тако невесео као Сремац, на расстанку са својим личностима и својим читаоцем” (Кашанин 1967: 243). Потпуно истинито за *Ивкову славу*, то најмање важи за роман *Поп Ђура и поп Спира*. Најпре, не стоји да „Меланија није срећна с мужем” (Кашанин 1967: 243), како Кашанин вели. Напротив, пошто је Пера који се у међувремену запопио добио премештај у веће место, „попадија [је] задовољна, више него и сам поп” (Сремац 1898: 339), мада се све до сусрета са Јулом није чинило ни да је Пера незадовољан, без обзира што о љубави у њиховом браку читалац ништа није сазнао. Тек после тог сусрета приповедач ће рећи да Пера „сања о изгубљеној срећи” (Сремац 1898: 352). Она није изгубљена ни несрећним случајем, нити зато што у свету једноставно не може бити среће (као што је у свету који је Сремац приказао у *Ивковој слави*) – изгубљена је јер Пера није умео да изабере. Свест о томе долази са препознавањем да срећа није у разноликом друштвеном животу пуном „забаве и провађања” (Сремац 1898: 339), него брачној и породичној љубави. Отуда је завршетак романа *само наизглед меланхоличан*: протицање времена није донело свима губитак – Јула и Шаца су на добитку, они су оличење среће која се временом увећава. Исто као и Рада кочијаш, толико сигуран у свој избор своје Јуле да је уз њега стајао по цену одрицања од наслеђа које га је као богаташког сина очекивало, спреман да се у животу ослони само на њихове четири руке (Сремац 1898: 350–351). За то је било неопходно поседовати јасну свест о вредностима – Рада је њу имао, Пера ју је доцкан стекао. Отуда његова *туга*: над пропуштеном приликом чију је вредност касно спознао. Како се та вредност временом нарочито развила, у *Попу Ђури и попу Спири* протицање времена није доминантно меланхолично обојено, као у неким другим Сремчевим романима (и ту ништа не мењају исповести епизодних јунака Ниће (Сремац 1898: 216–223) и бојтара (Сремац 1898: 253–261): и њихове несреће везане су, баш као и Перина, за њихове изборе).

И оно што би у последњој глави на први поглед могло одговарати меланхоличном осећању живота, опис попадија које „зуби један по један издају и дају им лицу све више прави бабји изглед” (Сремац 1898: 338), не може се тако схватити: јер, оне се „још једнако смртно мрзе” (Сремац 1898: 338). Јесу „мање офанзивне и ратоборне него некад [...] Али је мржња још ту једнако; она тиха, али стална, вечна мржња. Она их крепи, даје им снаге и мили им живот” (Сремац 1898: 338). Јасно усмерене, постојане у мржњи, ни Перса ни Сиде не могу бити меланхоличне, упркос времену које их круни и приближава крају. Можда би се за попове који такође „нису као некад” (Сремац 1898: 339) најпре могла везати меланхолија: „Говоре, додуше, међу собом ради г. епископа и ради своје пастве, али и то не иде онако срдачно као некад, него онако званично, хладно: никад више да се врати оно старо!” (Сремац 1898: 339). Па ипак, упркос том губитку, могу ли уопште бити меланхолици ликови који су тако бледи као што су то Ти́ра и Спи́ра, толико мало важни да је у праву Павле Поповић када каже да „жене су главно. Ово је роман о женама, док је *Ивкова слава* приповетка о мушкима” (Поповић 1935: 460)? За меланхолију потребна душевна осетљивост, код попова сасвим изостаје. И поврх свега овога што онемогућава меланхолију, мајка Јула показује да је у свету могућа непомућена срећа, све већа с временом – баш оно чега у *Ивковој слави*, тој причи о мушкима, није било.

То је, међутим, у филму све изгубљено стављањем Јулине и Шацине љубави само у функцију заплета, њеним неразликовањем од љубави Меланије и Пере. Па зато, иако се не може прихватити оцена да је роман *Поп Ти́ра и поп Спи́ра* меланхоличан попут неких других Сремчевих дела, он није весео ни на онај начин на који је то филм. Оно што је код Сремца најважније – перспективизујући хумор који заједно са коментарима приповедача свет даје у многобројним нијансама – испоставиће се у екранизацијама Сремчевих романа као нерешив проблем. Његовом решењу се Соја Јовановић највише приближила јер је успела да филмским средствима истовремено сваку идиличну сцену одмах и депатетизује. Идући на том плану за Сремцем, она га је комедиографизовањем ипак изневерила, јер у роману није свака вредност на исти начин хумором перспективизирана: филм није могао одразити фину нијансираност романа, која у великој мери зависи од последње главе, за коју је Барац добро приметио да је то „последњи, потребни потез умјетника, који је очито био нуждан, јер би без њега остало нешто недоречено, или се из дјела не би дало право разабрати, што је писац њиме хтио рећи” (Барац 1954: 24).

Па ипак, и у филму има онога што би се могло назвати *вишком приповедања*, карактеристичног за завршетак (Ломпар 2008: 9–39). После комедиографског завршетка приче – Сидиног тријумфалног обавештавања Персе да ће Јула и Шандор у Беч, док се камера фокусира на коње из свадбене запреге који својим рзањем (Јовановић 1957: 1.15.02) практично кажу „Амин” – следи промена сцене: види се црквени звоник и чују се звона, лето је, а Ћира и Спира шетају један поред другог (Јовановић 1957: 1.15.02). Гледалац у дугом последњем кадру прати њихове сенке, а они се појаве тек толико да буде сасвим јасно да су у шетњи баш та два попа. До оваквог завршетка, који није у вези са заплетом приче, Соји Јовановић је толико било стало да је и телевизијску серију завршила на исти начин. Спокојно корачање два попа у ни мало жучном разговору показује њихову *измиреност*, после свега, и живот који се наставља. Али, како су се они могли измирити, ако је Меланијина свадба из филма изостала да би тријумф једног над другим био што потпунији? И шта се десило са попадијама? Јесу ли се и оне измириле? Како је то могуће, не толико после свега што је било међу њима, колико с обзиром на њихове карактере? Или су се попови помирили мимо њих, што је тек немогуће замислити?

Завршетак филма својим вишком приповедања не само што однос попова „после свега” поставља потпуно другачије од њиховог односа у причи завршеној Јулином и Шацином свадбом, већ доводи у питање и читав у филму приказан *свет*. Јер, ако је могуће тако се спокојно шетати после туче, избијеног зуба, преваре и срамоћења пред епископом, то онда значи да ништа од тога није било заиста важно и имало тежину. Да је све, па и венчање на крају, тек обична, малообавезујућа игра. Али, где је онда *живот*? Управо живота нема. Јер шетња која призива идилу којом је филм почео (што ће нарочито бити наглашено у серији, чија шпица почиње управо последњим кадром), својим затварањем круга између идиличног почетка и идиличног завршетка филма укида време као егзистенцијал: време постоји само као след догађаја унутар комедиографског заплета. Због тога се све оно између доживљава као тек једна шала, која никада заиста не дотиче: зато шетња попова не може бити слика живота који се наставља, како делује на први поглед, већ напротив, знак да право живота није ни било. Настављање живота као да се баш ништа није десило не може бити ни последица филмског комедиографског романа, чињенице да у комедији „постоји опште умањивање значаја људске борбе” (Лангер 1953: 400), јер смењивање стања хармоније, искакање из ње и успостављања новог склада престабилизовањем света није ни на који начин мотивисано, пошто до нове хармоније није довео расплет приче филма, нити се

скок у хармонију на завршетку може икако осмислити. Напротив, док у комедији „не постоји трајан пораз и трајан људски тријумф” (Лангер 1953: 400), филм је управо то приказао: општу пораженост Тириних и свеопшти тријумфализам Спириних. Уколико бисмо ипак претпоставили да је последњи кадар спокојне шетње попова за Соју Јовановић био важан као слика живота који се наставља – јер без њега нема комедије – то онда проблем чини још сложенијим, управо зато што такво настављање живота – као да ничега није било – није израз живота у којем се увек распознају различите нијансе, променљивост среће, кретање које није једносмерно нити једнозначно него баш онакво какво је у последњој глави романа. Она је заиста израз живота који се наставља, као *живот*: за некога у име мржње, за некога испразан, за некога срећан, некеме пак празан и тужан, али никако не нивелисан, да се изгуби свака разлика међу судбинама јунака који су различито бирали и чији су избори током времена пресудно профилисали њихове егзистенције. Стављајући акценат на заплет приче о тучи попова и замени зуба, завршавајући се идиличном сликом њих измиреных, филм је догађајима одузео тежину, свет учинио безначајним, а јунаке од карактера претворио у комичке фигуре на основу којих се – за разлику од јунака великих комедија – не може ништа сазнати о уметности живљења и одсудности животних избора. Детаљна перспективизованост Сремчевог романа сведена је на једну димензију, онолико различите Меланија и Јула учињене су подједнако страственим љубавницама, а иначе добро изведена депатетизација идиле нема улогу коју има у роману: *хумор* којим је приповедач романа апеловао на најшире могуће *разумевање* својих јунака, у филму се пре свега тражи у *збивањима* као ономе што може изазвати *смех*, који је ту осуђујући. Тиме се оно што је за смисао романа пресудно – губи.

Да ли ће зато Соја Јовановић четврт века касније у адаптацију романа за телевизијску серију увести *лик приповедача*, који ће за разлику од веома сведеног гласа наратора из филма врло опширно понављати речи и коментаре приповедача романа? Тиме ће, јасно, разбити филмску илузију, што је додатно потенцирано одлуком да Ђорђе Балашевић глуми и приповедача и Шацу. Када се томе дода да Јулу игра Оливера Балашевић и да у серији има аутоцитата упућених онима који се сећају филма (између осталог, Дара Чаленић је од Жуже постала Перса, Рената Улмански од Јуле фрау Габријела), делује као да је Соја Јовановић изгубила поверење у средства своје уметности, па их је у телевизијској серији допуњавала, са једне стране, превеликим ослањањем на роман и, са друге стране, контекстуалним решењима, пре свега избором да Јулу и Шацу глуми те

1982. године врло популаран естрадни брачни пар Балашевић. Иако је у серији Соја Јовановић одустала и од сужејног решења филма (укључујући и кулминациону сцену код епископа) и од страствених пољубаца, ипак, упркос том општем „повратку Сремцу”, Меланијино и Перино венчање није приказано, нити је искоришћено било шта из последње главе романа. Уместо ње, завршетак је допуњен кадром попова који у спокојном разговору излазе из цркве, да би се потом у дугачком последњем кадру виделе њихове сенке у шетњи. Том допуном као да је Соји Јовановић нарочито стало да подвуче измиреност која је у филмској верзији можда некемо могла и промаћи. Оставивши по страни сва нова питања која се појављују из односа таквог завршетка и сужеа који је пратио суже романа, као несумњиво остаје да у тумачењу Соје Јовановић, било филмском на њеним режисерским почецима, било телевизијском на крају каријере – за последњу главу романа није било места.

Дакле, оно што је за Сремчев роман најважније, ипак је непредстављиво средствима филмске уметности, чак и за врхунску режисерку каква је била Соја Јовановић: она се у своја два тумачења *Пона Ћуре* и *пона Спира* кретала у врло широком распону интерпретативних решења, али доследно заобилазећи оно што је Антун Барац у свом књижевно-историјском тумачењу истакао као пресудно за смисао романа.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Барац 1954: А. Барас, Posljednje poglavlje *Popa Ćire i Popa Spira*, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 301 (1/1954), Zagreb, str. 11–24.

Јовановић 1957: S. Jovanović, *Pop Ćira i pop Spira*, Београд: Авала филм.

Јовановић 1982: С. Јовановић, *Пон Ћура и пон Спира* (тв-серија у 3 епизоде), Београд: Телевизија Београд; Нови Сад: Телевизија Нови Сад.

Кашанин 1967: М. Кашанин, Хумор и меланхолија (Стеван Сремац), *Судбине и људи: огледи о српским писцима* (1968), Загреб: Просвјета, 2001, стр. 225–265.

Лангер 1953: S. Langer, Velike dramske forme: komični ritam (iz: *Feeling and Form*), prevela Lj. Stanić, *Moderna teorija drame*, priredila M. Miočinović, Nolit, Београд, 1981, str. 379–401.

Ломпар 2008: М. Ломпар, *О завршетку романа: Смисао завршетка у роману „Друга књига Сеоба” Милоша Црњанског*, друго, измењено издање (1995¹), Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Николић 2005: Н. Николић, *Зона Замфирова* у раљама романа и филма, Београд: *Свет речи*, бр. 19–20, стр. 56–61.

Николић 2007: Н. Николић, Меланхолична или весела *Ивкова слава* – читати роман или гледати филм?, Београд: *Свет речи*, бр. 23–24, стр. 77–82.

Поповић 1935: П. Поповић, Стеван Сремац: човек и дело, *Нова књижевност II: Од Бранка до Шантића*, пр. П. Палавестра (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 6), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 416–477.

Скерлић 1909: Ј. Скерлић, Стеван Сремац, *Писци и књиге III: Студије*, изабрао и приредио Ј. Пејчић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000, стр. 289–321.

Сремац 1898: С. Сремац, Поп Ћира и поп Спира, *Поп Ћира и поп Спира. Лимунација у селу*, предговор В. Петровић, пр. Ђ. Гавела (*Сабрана дела Стевана Сремца у 6 књига, књ. 1*), Београд: Просвета, 1977, стр. 19–353.

Nenad V. Nikolić

“POP ĆIRA I POP SPIRA”: SOJA JOVANOVIĆ’S
MOVIE ADAPTATION

Summary

The paper analyzes differences between the sense of Stevan Sremac’s novel *Pop Ćira i pop Spira* (1898) and the sense of Soja Jovanović’s movie adaptation *Pop Ćira i pop Spira* (1957).

Key words: Antun Barac, comedy, ending, humour, Soja Jovanović, melancholy, *Pop Ćira i pop Spira*, Stevan Sremac