

*Маја Волк-Живковић*

## СРПСКИ ДРАМАТИЧАРИ И ФИЛМ

Каква је данас комуникација између позоришта и филма? Какав однос према адаптацијама познатих драмских дела има публика, а какав аутори и критика? Зашто се уопште раде адаптације позоришних представа и драмских текстова? Не лежи ли оригиналност филма управо у оригиналним сценаријима? Откуда разлика у односу на проблеме адаптације између америчких, европских и југословенских аутора? Одакле потреба да се дела писана за један медиј, претачу у други? И коначно, који су то домаћи драмски писци заслужили да се њихова дела нађу екранизована на великом платну?

Америчка кинематографија већ деценијама почива на адаптацијама мање познатих књижевних дела, такозваних бестселера или Б-продукцијама романа, док се у екранизацијама позоришних текстова води искључиво постигнутим успехом комада у позоришту, било да је реч о бродвејским мјузиклима или драмским представама. Готово да нема славнијег имена у светској драмској продукцији, који није екранизован на великом платну. Еурипид, Шекспир, Ростан, Харолд Пинтер, Тенеси Вилијамс, Јуџин О'Нил, Ибзен, Стриндберг, Бекет, Сем Нил, Чехов, Шафер, подједнако су заступљени и у америчкој и у европској кинематографији. Ту примећујемо три поступка и три мотива за њихову екранизацију. Први, педагошки, са циљем да широку публику упозна са великим драмским делима, други, патриотски, да публику упозна са домаћим драмским ствараоцима, и трећи инспиративни, са жељом да се створи потпуно самостално уметничко дело засновано на мотивима или елементима одређеног драмског дела. Квалитетни филмови створени су у сваком од тих поступака. У европској кинематографији, адаптације драмских дела, као и, уосталом, књижевних, далеко су мање заступљене него оригинална сценарија. С времена на време, екранизују се домаћи великани ради популаризације, али ауторски филм у суштини зазира од задатих тема, као што су адаптације. У југословенској кинематографији, која је парадоксално почела управо екранизацијама проверених вредности, Нушића и Сремца, током ових педесетак година постојања, само пет посто у-

купне продукције чине екранизације познатих драмских дела. Но, ако узмемо да су готово сви филмови који су полазили од признатих позоришних текстова или успешних представа, остварили завидан успех и остали забележени у историји домаћег филма, онда се отимамо пукој статистици и с правом можемо да поставимо питање – шта у нашој култури представља ова комуникација између филма и позоришта? Колико је домаћи филм утицао на домаће драмске писце, и обрнуто? Колико су драмски писци били успешни сценаристи, колико је различит поступак адаптације у односу на позоришне поставке? Који су то драматуршки проблеми које треба разрешити, и шта је основни критеријум за екранизацију постојећих драмских дела? Да ли су увек проверени драмски текстови и реномирани писци гаранција за успех филма, или се у тренуцима кризе сценарија, враћамо великанима позоришта, у намери да придобијемо широку бископску публику?

Да ли у нашој средини можемо ставити знак једнакости између позоришне и филмске публике? Да ли је предуслов гледања одређене филмске адаптације познавање оригиналног дела? Да ли се филмским средствима заиста може надоместити читање драма или гледање позоришних праизведби? Да ли успех представе може да нашкоди успеху филма? Које глумце користити у филмској комуникацији са позориштем?

У развијенијим кинематографијама, попут америчке, јасна је неупоредива предност и бројност филмске публике у односу на елитистичку позоришну. Познавање структуре филмске публике има велики утицај на начин прилагођавања позоришног чина филму. С друге стране, непознавање оригинала од стране широке биоскопске публике омогућава филмским ствараоцима далеко већу слободу у поступку адаптације, тако да не чуди и далеко већи успех филмске екранизације у односу на оригинал. Сетимо се успеха филмова као што су *Неки што воле вруће*, *Кабаре*, *Амадеус*, *Арсеник и сиваре чийке*, *Мачка на усвијаном лименом крову*, *Сирано де Бержерак*, *Коса*, и још стотине ненабројаних дела, за чије поједине оригинале не бисмо ни знали да није било њихових филмских екранизација. У нашој средини проблеми и ограничења у комуникацији између филма и позоришта сасвим су друге природе: пре свега, реч је о готово идентичној структури филмске и позоришне публике, што обавезује филмске ствараоце да не одступају превише од оригинала, јер би то значило изневеравање публике. Други проблем представља сам избор дела за филмску адаптацију. У малим кинематографијама уврежио се обичај да се адаптирају искључиво домаћи драмски аутори, што доводи филм у подређен положај у односу на позоришта чији репертоар у великом броју дела чине страни драматичари, а што опет неминовно наводи на закључак да је у таквим срединама, као што је и наша, филм нацио-

нално оријентисан, док је позориште наднационална институција. Елеменат националног даље намеће промоцију и популаризацију признатих националних писаца, те зато не изненађује доминација Нушићевих филмских адаптација у прве две послератне декаде, а у осамдесетим и деведесетим, екранизације драма Душана Ковачевића.

Релативно мало присуство српских драматичара на великом платну последица је донекле и јаких предрасуда везаних за рекла бих неприродан антагонизам позоришта и филма у нашој средини. Филмски ствараоци, мада не ретко присутни и у позоришним кућама, по инерцији су годинама давали негативан предзнак свему што је „позоришно” на филму. При том нико никада није поставио питање о каквом је то позоришном негативизму реч? Да ли је реч о елементима превазиђеног грађанског театра или пак тековинама модерног позоришта? Шта значи негативан израз „позоришна глума” на филму? Који се то позоришни стил глуме критикује? Театралност прошлог века или дистанца модерног глумачког сензибилитета? Дуг таквом неоправданом негативном ставу филмских људи према позоришним осећамо до дана данашњег. Последице дугогодишње диференцијације филмског и позоришног глумца, филмског и позоришног писца и, коначно, филмског и позоришног редитеља, благи анимозитет стваран деценијама у жељи да ауторски филм буде потпуно слободан и независан у изразу, резултирали су у нашој средини управо неоправдано малим присуством драмских писаца у процесу филмског стварања, али и неупоредиво јачим дометом позоришних оригинала у односу на амбициозне филмске пројекте истих наслова. Но шта се дешава у последњој декади овог века? Ситуација се из корена мења, катарзички, аутори схватају да се границе два медија, упркос свим напорима, бришу, да је сродност далеко већа од разлика, да модеран филм почива на истој драматургији као и модерна драма, те не чуди што се данас филмски сценаристи регрутују из редова проверених књижевника и реномираних драмских писаца. Да ли је реч о помањкању професионалних сценариста, који су заиста на овом тлу одувек били реткост или је у питању замор ауторских идеја, или је по среди пуко преживљавање филма у тренуцима одумирања једне кинематографије, мање је важно. Битан је велики помак у драматуршкој проблематици везаној за филмске адаптације драмских дела, где се драмски текст с идентичном слободом израза коју јој омогућава модерно позориште, обрађује сада на великом платну, што доводи до стварања два различита оригинала, филмског и позоришног тумачења једне исте драмске приче.

Но, вратимо се на почетак домаће кинематографије, и погледајмо који су то драмски писци и филмски аутори остварили добру комуникацију између позоришта, филма и публике.

Неспорно највећи српски драматичар свих времена, Бранислав Нушић, у периоду од 1953. године, када по први пут на филмском платну видимо екранизацију његовог романа *Ойштинско дејте*, па до 1966. године, када је последњи пут екранизован за филм, заслужио је да му за филм буду адаптирана следећа дела:

*Ойштинско дејте*, 1953, режија: Пуриша Ђорђевић;  
*Сумњиво лице*, 1954, режија: Соја Јовановић, Предраг Динуловић;  
*Госпођа министарка*, 1958, режија: Жорж Скригин;  
*Др*, 1962, режија: Соја Јовановић;  
*Народни посланик*, 1964, режија: Столе Јанковић;  
*Пућ око светиа*, 1964, режија: Соја Јовановић;  
*Пре рајта*, 1966, режија: Вук Бабић, по мотивима комедија  
*Ожалошћена породица и Покојник*

Генерације које су тада представљале младу биоскопску публику у међувремену су остариле за три деценије, а више се ни један Нушић није појавио на филмском платну. Неко је одлучио да му је примереније место у трећем сродном медију – телевизији. Нушић на филму данас припада, на жалост, историји филма. На биоскопском репертоару га нема деценијама, чак ни у покушајима да се обнове старе копије, што је данас уобичајено у развијеним кинематографијама, које сматрају да је старом филму и данас место на редовном биоскопском репертоару, ако ни због чега другог, онда управо због комуникације између различитих генерација публике и стваралаца. Нушића нема ни у видео клубовима, а на жалост ни у хаотичном будућем филмском репертоару продуцентских кућа. Друго је питање, да ли ових седам филмова из педесетих и шездесетих година подмирује у потпуности потребу за виђењем Нушића на филму? Осим амбициознијих пројеката, попут *Госпође министарке* и *Пућа око светиа*, који су у себи садржали елементе филмског спектакла (дописане сцене на хиподрому у *Госпођи министарки* и монтажне секвенце егзотичног света у *Пућу око светиа*) ниједна од ових екранизација није остала у свести филмских ствараоца као значајнији допринос тумачењу Нушића.

После Нушића, на филмском платну ређали су се следећи домаћи драматичари:

По драми *Еквиноцио* Иве Војновића, 1953. године реализован је филм *Невјера*, у продукцији Авала филма, а у режији Владимира Погачића.

Године 1955. у кинематографију продире први и последњи пут и сам Његош, филмом *Лажни цар*, у режији Велимира Стојановића.

Стеван Сремац, 1957. године, ушао је у српску кинематографију филмом *Пој Ђира и њој Сјира*, у режији Соје Јовановић. Овај филм је освојио четири прве награде на југословенском филмском фести-

валу у Пули, 1957. године (за режију, синиматељски рад, главну женску улогу и награду жирија). Овај почетак је, на жалост, и крај појаве Сремчевих дела на великом платну.

Изузетно популарна комедија педесетих, *Заједнички сџан*, глумца Драгутина Добричанина, екранизована је 1960. године, у режији Маријана Вајде.

Године 1961. бележимо филм *Избирачица*, по истоименом комаду Косте Трифковића, такође у режији Маријана Вајде.

Исте године на филму се појављују Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, по чијој драми *Небески одред*, филм режирају Бошко Бошковић и Илија Николић, и Оскар Давичо, чија екранизација *Песме*, у режији Радоша Новаковића осваја те године и сребрну арену у Пули.

Година 1964. је изузетно плодна када је реч о екранизацијама драмских дела: два Нушића и екранизација већ постојеће драмске адаптације *Николејине Бурсаћа*, Бранка Ћопића. *Николејину Бурсаћа* режирао је Бранко Бауер.

Године 1965. мења се до сада једносмерна комуникација између позоришта и филма, тако да се филмски оригинали касније појављују адаптирани за позориште. Ово је јединствен случај у релацији театар – филм, а код нас га је започео Пуриша Ђорђевић, чији оригинални филм *Девојка* прво оживљава на филмском платну, да би касније ушао у репертоар многих позоришта у унутрашњости. Тим путем кренуће и други филмски првенци: *Вишња на Ташмајдану* (режија Столе Јанковић, 1968), *Биће скоро њројасиј светиа* (Александар Петровић, 1968), *Маесџро и Марџаретиа* (Булгаков, Александар Петровић, 1972.).

Радивоје Лола Ђукић, неприкосновени краљ комедије шездесетих, 1969. године наступа и у позориштима и на филму, својом комедијом *Боџ је умро узалуд*.

*Лилика* Драгослава Михаиловића, такође се прво појавила на филму, 1970, у режији Бранка Плеше, да би затим заиграла по позориштима Србије – прво у Атељеу 212, (1971), а затим и у унутрашњости.

Године 1971. истовремено и у позоришту и на филму, појављује се драма Боре Ћосића *Улоџа моје њородице у светијској револуцији*. Премијерно изведена у Атељеу 212 (5.2.1971), на филму ће је режирати Бата Ченгић, који те године овом екранизацијом осваја и сребрну арену за режију у Пули. Мада је овде реч о српским драматичарима на филму, ваља поменути и јединствени пример страног аутора, екранизован на великом платну у нашој кинематографији: *Маесџро и Марџаретиа*, Булгакова, у режији Александра Петровића, 1972. године, вредно је остварење не само домаће кинематографије, већ и позоришне продукције. Петровић је у театарској поставци ове

драме, користио и инсерте из сопственог филма, што је јединствен пример у домаћој комуникацији везе између филма и позоришта.

Године 1973. појављује се филм *Жуџа*, у режији Владимира Тадеја, који је навео и главну глумицу Ружицу Сокић, да оствари истоимену монодраму на сцени Атељеа 212.

Године 1980. бележимо две филмске адаптације постојећих драмских дела: *Пејтријин венац* Драгослава Михаиловића, адаптиран је за филм у режији Срђана Карановића и добитник је исте године златне арене за режију и за главну женску улогу. Као монодрама, *Пејтријин венац* премијерно је изведен у београдском Народном позоришту, 4. 12. 1976. године, са Славком Јеринић у улози Петрије. Године 1980. на филму се по први пут појављује и Душан Ковачевић, чија до тада мало позната драма *Шта је то у људском бићу што га тера према њићу* (изведена у Сомбору, 18.11.1977) доживљава далеко славнију филмску судбину, под називом *Посебан џрејман*, а у режији Горана Паскаљевића. Филм је добитник две златне арене у Пули, за режију и најбољу споредну улогу, учествовао је на Канском фестивалу и донео још једно признање Милени Дравић, за најбољу женску епизоду.

Осамдесетих и деведесетих година домаћа кинематографија окреће се у већој мери позоришту него до тада. Позоришни хитови врло брзо доспевају на велико платно, па тако бележимо подједнаки успех представа и филмова, као што су *Срећна нова 49*. писца Гордана Мићића, *Трен* Антонија Исаковића, *Оригинал фалсификација* Радета Радовановића, *Политрон* Синише Павића и више успешних екранизација драма Душана Ковачевића, чије се присуство на филму не ограничава само на аутора адаптираног оригинала.

Душан Ковачевић стоји на другом крају ове филмске сторије о адаптацијама, као једини озбиљнији конкурент Нушићу када су у питању филмске адаптације, са чак шест филмова:

*Посебан џрејман*, по драми *Шта је то у људском бићу што га тера према њићу*, 1980, режија: Горан Паскаљевић

*Марайџници џрче џочасни круж*, 1982, режија: Слободан Шијан

*Балкански шџијун*, 1985, режија: Душан Ковачевић и Божидар Николић

*Сабирни ценџар*, 1990, режија: Горан Марковић

*Подземље (Underground)*, по драми *Пролеће у јануару*, 1995, режија: Емир Кустурица

*Урнебесна џрагедџија*, 1995, режија: Горан Марковић

У чему је тајна успеха ових филмова, када по свом драмском сензитивитету Ковачевић никако не спада у ред реалистичних писаца, подобних за реалистични медиј какав је филм? Уосталом зар неуспех његових телевизијских дводимензионалних адаптација (серија *Радован џрећи*) не говори у прилог старе тезе да позориште једино

трпи стилизацију, за разлику од филма и телевизије? Како онда тумачити успех Ковачевићевих драма апсурда прилагођених за биоскопски екран? Једно је сигурно: у свим овим филмским остварењима, Ковачевић се појављује у двострукој, по негде чак и у трострукој улози: као писац оригиналног дела, као филмски сценариста и адаптатор сопственог текста и коначно, као филмски редитељ. Супериорно присутан и у позоришту и на филму, Ковачевић са великом лакоћом и дистанцом према сопственом тексту, прилагођава своје текстове различитим медијима, бришући заправо вештачки направљену разлику између модерне позоришне и модерне филмске драматургије. Судбина његова два студентска сценарија – *Марајџонци џрче љочасни круж* и *Радован џрећи*, већ говори о његовим тадашњим филмским амбицијама. Филм апсурда тада, раних седамдесетих, у нашој кинематографији мало би ко подржао. Ковачевић зато вешто претаче своја сценарија у позоришне текстове, и попут Стриндберга који је писао драмске романе, чекајући да позориште сазри за његова поимања модерног, тако и Ковачевић живи и пише за позориште, чекајући прилику да филм прерасте своју реалистичку фактуру. Чекајући филм апсурда, Ковачевић ствара комедије домаћег апсурда.

Велики дугогодишњи успех представе Атељеа 212, *Марајџонци џрче љочасни круж*, као и више него успешан пробој Ковачевића као оригиналног филмског сценаристе (*Ко љо љамо љева*, првенац редитеља Слободана Шијана, први домаћи филм који осваја светске биоскопе и остварује ону давно прижељкивану комуникацију са неком другом публиком осим домаће), природно су довели до остварења давнашње Ковачевиће жеље, да види *Марајџонце* у оригиналној замисли – као филм. Иако је овај други филм Слободана Шијана имао далеко веће амбиције од пуког пресликавања успешне представе на великом платну, остао је у сенци легендарне представе из два разлога: поигравање са глумачком поделом (спој позоришних и филмских глумаца и натуршчика, глумци из оригиналне представе у другим улогама), и стављање ове ванвременске и ванпросторне драме у реалне оквире времена и простора (Србија, после атентата на краља Александра). Занимљива је ипак и реакција биоскопске публике на овај филм, која је генерацијски удаљена од праизведбе ове драме: гледаоци који нису у свести оптерећени утиском одгледане представе прихватили су овај филм као сасвим самостално филмско дело, при том га врло високо вреднујући. Непознавање оригинала у случају *Марајџонаца*, имало је позитиван ефекат. Овај феномен донекле отвара дилему, да ли филмске адаптације треба увек посматрати као самосталне творевине, без обзира на вредност и значај оригинала, или их пак треба компаративно сагледавати, у светлу адаптираног оригинала? Таквој дилеми заиста нема места у развијенијим кинематографијама, где је састав биоскопске и позоришне публике

различит, али у нашој средини, већ због самог мотива због којег се приступа филмској адаптацији, ово питање није неважно. Недостатак информисаности гледаоца не може бити одлучујући чинилац у вредновању једног филмског дела. Филмска адаптација мора надрасти оригинал ако жели да оправда своје постојање. У случају адаптација позоришних дела, филмску реализацију постојеће драме треба сагледавати као још једну сценску/филмску поставку, чији се новостворени квалитет налази управо у поређењу са пређашњим постабкама. И као што у позоришту, никакво ограничење не представља чињеница да је једна драма већ изведена у разним поставкама неколико десетина пута, и филмска адаптација треба да буде само један од изазова претходним тумачењима. Душан Ковачевић, као флексибилан аутор, у свом филмско-сценаристичком опусу не бежи од експеримента у различитим поступцима сопствених адаптација.

У драматуршкој проблематици филмских адаптација, примећујемо три различита, најчешће примењена поступка: први, да се приликом адаптације, поштује дух и структура оригинала, што је најлакше поштовати управо на примеру драмских дела, јер је њихово оригинално целовечерње трајање, приближно трајању дугометражног филма; други и најчешћи начин, да се поштује дух, али не и структура адаптираног дела; трећи, најслободнији захват, када се не поштује ни дух ни структура оригинала, већ се оригиналу прилази као почетном импулсу, мотиву, инспирацији за стварање потпуно новог сензибилитета и израза. Примећујемо да Ковачевић у својим адаптацијама, експериментише у сва три поменута поступка. У филму *Маратонци трче почасни круг*, аутори су се донекле одвојили од оригиналне драмске структуре и учинили неколико радикалних захвата, сматрајући да се при том не ремети дух и идеја оригинала: убачене екстеријерне сцене, измештање времена и простора, увлачење читаве нове паралелне приче о почецима филмског аматеризма код нас, представљају покушај да се филмским језиком надгради и донекле побегне од феномена постојеће представе. Међутим, управо у оригиналној драмској структури, у ванпросторним и ванвременским одредницама, крије се универзалност и апсурд ове приче, која не трпи локализам и баналност филмског реалитета. Сам писац и сценариста то увиђа. Управо из тог разлога, Ковачевић не жели да ризикује у свом следећем филмском пројекту, и наступа по први пут и као филмски редитељ, заједно са сниматељем Божидаром Николићем, претачући самостално, своју горку политичку комедију *Балкански шпацијун* у филмску причу. Овог пута, писац се користио другим поступком, поштујући дакле, не само оригиналну структуру и дух, већ и дијалоге и оригиналну глумачку поделу, излазећи минимално у екстеријере и непогрешиво бирајући за главног глумца, Данила Стојковића, већ прослављеног улогом у истоименој позоришној представи



Југословенског драмског позоришта. Но, у овом филму, личност редитеља бледи пред личношћу писца или је, можда, текст исувише јак за било какву слободнију адаптацију? За Ковачевића, експеримент у другом поступку адаптације је окончан. Преостаје либералан пут – ослобађање од оригинала и креација неоптерећеног, самосталног филмског дела.

*Сабирни центар*, свој изванредан драмски текст, премијерно изведен у Београдском драмском позоришту 15. 10. 1982. године, Ковачевић осам година касније поверава редитељу Горану Марковићу. Њихова адаптација је далеко слободнија у односу на оригинални текст, и Ковачевић као сценариста даје себи далеко већу слободу за филмско маштање. Читаве нове секвенце, као на пример пролазак кроз историју људске цивилизације на путу из света мртвих ка свету живих, одају тежњу аутора да се ослободе локализама и комедије менталитета, и вину ка филмској универзалности. И поред утиска да технички ниво овог филма, као и неопходни филмски ефекти, никако не достижу мисао и идеју аутора, узлазни експериментални пут писца и сценаристе Душана Ковачевића је јасно уцртан. Циљ је јасан: користећи препознатљиве и животне елементе српског менталитета, заправо створити прави, универзални филм апсурда.

Ковачевићев последњи филмски подухват, сачињен заједно са редитељем Емиром Кустурицом, под називом *Подземље*, представља овог пута тријумф филма над театром. Преко 700 написаних страница филмског сценарија, у односу на непуних стотину, колико је Ковачевић посветио својој мање успешној комедији *Пролеће у јануару*, (премијерно изведена у Атељеу 212, 11.2.1977), по чијим мотивима је и настао овај филм, већ говори о каквој је врсти филмске адаптације реч. Овог пута Ковачевић бира своје слабије драмско дело (као и у случају *Посебног шрејмана*) водећи се свесно или несвесно америчком филмском политиком, по којој мање значајна књижевна и драмска дела имају далеко веће шансе за трансформацију у добре филмове него већ проверене књижевне вредности. Истина је да мање успешна или мање позната драма, мање и обавезује. Без обзира на коначни исход филма, *Подземље* представља значајан допринос у постављању и разрешавању драматуршке проблематике адаптације позоришног књижевног дела у филм. Ако је веровати Ковачевићу, свака страница текста ушла је у филм. То коначно значи признање и једног редитеља какав је Емир Кустурица, познатог по „драматургији ћилима”, отвореног за тренутне инспирације и импровизације, да се у данашњој светској филмској пракси више не може опстати без јаког сценарија, као основне гаранције за квалитет будућег филма.

Позоришни текст преточен у сценарио не окончава свој живот на филмском платну; Ковачевић је већ објавио целокупан текст *Подземља* под називом *Била једном једна земља* са књижевним

дидаскалијама које се односе на процес снимања и реализације пројекта – дакле, од позоришне драме, преко сценарија, до документарног романа, пратимо медијску трансформацију једне идеје. Уосталом, зар Ковачевић није свој улазак на Одсек за драматургију Факултета драмских уметности обележио управо романом а не драмом? А комуникација остварена или неостварена између романа и филма, читалачке и биоскопске публике, питање је које остављам за неки други недовршени оглед из драматургије.

### *Литература*

Волк др Петар: *Позоришни животи у Србији 1944/1989*, ФДУ

Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности, Београд 1990.

Волк др Петар: *Историја југословенског филма*, Институт за филм, Београд 1986.

Каталози Фестивала југословенског играног филма у Пули, 1986-1990.

Ковачевић Душан: *Изабране драме*.

### *Maja Volk-Živković*

#### SERBIAN DRAMATISTS AND FILM

##### Summary

The work on the project *Serbian Dramatist and Film*, the first of its kind in our country, began in 1993-1994. Precisely because of its pioneering nature, what at first seemed easy and accessible has, in the course of research, turned into an enterprise of unforeseen proportions: a path is thrown open not only for a single full length study, but for numerous other books which would deal in depth and great detail with the relations between dramatic text and its screen transformations. *Nušić and Film*, *Dušan Kovačević and Film*, *Aleksandar Saša Petrović and the Theatre*, *Dramaturgical Problems of Film Adaptations* are only some of the titles which could issue quite naturally out of the work done on this project. Two years have been invested in the tracing down of all screenplays based on dramatic texts or motifs taken from plays; in the completion of relevant filmography and index of theatrical events preceding, or occurring in consequence of the film in question; on laying down the foundations for the comparative study of screenplay, film and dramatic text (the viewing of the film, the reading of the screenplay, and the comparison with the original dramatic text). After two years of research, the paper presented here is a brief survey of the work planned for the future: detailed study of the relation of individual film adaptations and original dramatic texts by Branislav Nušić and Dušan Kovačević. The choice of these two authors is dictated by the large number of stage and screen versions of their works. The life of their dramatic texts on film will be the topic of my impending research.