https://doi.org/10.18485/tp_kud.2024.ch31
821.131.1-36.09 Pirandelo L.
791.071.2:929 Tavijani
791+82

Andrijana Maloku

RETROSPEKCIJA U ADAPTACIJI PIRANDELOVIH NOVELA U FILMU *HAOS*

Apstrakt: Prenošenje nekog književnog dela na film prema Umbertu Eku predstavlja jedan od najčešćih vidova adaptacije ili transmutacije u intersemiotičkom prevođenju. Braća Paolo i Vitorio Tavijani su se često bavili adaptacijama književnih dela. Njihov film *Haos* (*Kaos*) iz 1984. nastao je na osnovu slobodnog odabira novela iz zbirke *Novelle per un anno* (*Pripovetke za godinu dana*) italijanskog pisca Luiđija Pirandela.

Polazište našeg rada čine sve filmske epizode, osim treće i prologa u kojima nema retrospekcije. Teorijsku postavku predstavljaju istraživanja Linde Hačn, Umberta Eka, Serđa Mikelija i dr.

U ovom radu adaptaciju razmatramo na osnovu komparativne analize filmskih scena i odgovarajućih delova novela uzimajući u obzir prvenstveno problem retrospekcije. Prikazivanje prošlosti u filmu *Haos* i njegovom književnom predlošku kroz sećanja i ispovesti junaka povlači pitanje dijaloga, uključujući i topos razgovora s mrtvima. Osvrćemo se delom i na prisustvo humora i intertekstualnosti čime se dodatno ističe poetika rediteljskog para, kao i pisca Pirandela.

Ključne reči: Luiđi Pirandelo, Paolo i Vitorio Tavijani, film, novela, adaptacija, retrospekcija, dijalog

---

I Uvodne napomene[1]

Prema Tomasu Liču, jedan od osnovnih razloga neuspešnosti studija adaptacije jeste u tome što se istraživanja sprovode u „teorijskom vakuumu" (Leitch 2003: 149).

---

1 Ovaj rad je zasnovan na istraživanjima sprovedenim u okviru kursa na doktorskim studijama Teorije romana prof. dr Tanje Popović.

Uprkos tome, prenošenje književnog dela na film, po rečima Umberta Eka, ubraja se u najčešće primere adaptacije ili transmutacije u intersemiotičkom prevođenju, koje je različito od prevođenja u užem smislu (Eko 2011: 397; 402). Prema italijanskom semiotičaru adaptacija podrazumeva „[...] neminovno zauzimanje određenog kritičkog stava, čak i kada se to ne čini svesno, kada je plod neiskustva, a ne svesnog tumačenjskog izbora" (Eko 2011: 415).[2]

Polazeći od značenja glagola „adaptirati" Linda Hačn sagledava adaptaciju pre svega kao formalni entitet ili proizvod, potom kao stvaralački proces i, na kraju, kao oblik intertekstualnosti (Hutcheon 2006: 7–8).

Ukazujući na poreklo ovog pojma iz prirodnih nauka, Tanja Popović iznosi da je kod adaptacija „preinačena umetnička namera, pa se svi elementi prilagođavaju ili adaptiraju prema njoj" (2011: 264).[3]

Lotman smatra da postoje „specifične teškoće u prikazivanju filmskim sredstvima prošlog i budućeg vremena" (1976: 12).[4] Paolo i Vitorio Tavijani su se suočili s problemom prikazivanja prošlosti u svojoj adaptaciji prateći izvorni Pirandelov tekst, usled čega ćemo u analizi navesti primere retrospekcije, kako u filmu tako i u novelama. Ovaj književni postupak, kojim se „naknadno pripoveda o događajima iz prošlosti" u filmskoj umetnosti označava „posredovano vraćanje u prošlost, uz pomoć lika", odnosno, „dramaturški i montažni postupak kojim se objašnjavaju ili opravdavaju postupci glavnih junaka" (Popović 2007: 617; Babac 1993: 187; 680).[5]

---

2 Kritički stav u tom procesu „postaje dominantan i predstavlja samu srž postupka transmutacije" (Eko 2011: 415).

3 Autorka napominje da su kod adaptacija prisutne „različite izmene – u domenu tehnike ili postupaka, zatim načina izražavanja, a svakako i s obzirom na efekat koji želi da izazove kod publike" (Popović 2011: 264).

4 Ovaj problem Lotman uočava u uverenju da „film po prirodi svog materijala poznaje samo sadašnje vreme, kao, uostalom, i druge umetnosti koje koriste slikovne znake" (1976: 12).

5 Pod retrospekcijom u *Rečniku književnih termina* čitamo sledeće: „(lat. *retrospectio* – gledanje unazad) epska tehnika koja naknadno pripoveda o događajima iz prošlosti. Ona zbivanja koja prethode osnovnoj radnji u delu pomoću r. prikazuju se posle stvarnog vremena događanja. R. često poprima formu umetnute priče i koristi se kao jedan od oblika retardacije. [...] U savremenoj naratologiji, r. odgovara pojam analepsa" (Popović 2007: 617).

Babac beleži za filmsku umetnost: „Što je retrospekcija duža, to se pažljivije i duže priprema, kako bi prelaz u prošlo vreme gledalac lakše zapazio i razumeo. Za prelazak

II Retrospekcija u adaptaciji Pirandelovih novela u filmu Haos *braće Tavijani*

Rediteljski par, braća Tavijani, scenaristi su *Haosa* (1984), uz poznatog italijanskog pisca scenarija i pesnika, Tonina Gvere.[6] Film je pre svega inspirisan novelama Luiđija Pirandela iz zbirke *Novelle per un anno*, s tim što Nikoleta Maraskio analizom potvrđuje kako su za filmsku adaptaciju važnu ulogu odigrali i Pirandelovi pozorišni tekstovi (Maraschio 1992: 86).[7]

Haos se sastoji od četiri epizode između prologa (*Prologo*) i epiloga (*Epilogo. Colloquio con la madre*), a to su: *L'altro figlio, Mal di luna, La giara* i *Requiem*. U kratkom prologu nastalom na osnovu novele „Il corvo di Mìzzaro" nema primera retrospekcije, kao ni u trećoj epizodi.[8]

L'altro figlio (Drugi sin)

Reditelji su nastojali da predstave odlučujući trenutak koji je doveo do raskida majke i njenog neželjenog sina ne zanemarujući istorijski i društveni kontekst Italije pre ujedinjenja, kolektivnu i ličnu sudbinu, kao i važnu temu emigracije.[9] Umesto raznovrsnosti mesta radnje prisutne

---

u retrospekciju najčešće se koriste efekti filmske interpunkcije – zatamnjenje i odtamnjenje, pretapanje, gubitak oštrine, izoštravanje itd. Prelazu u retrospekciju obično prethodi usporavanje tempa radnje i montažnog ritma, sporiji pokreti kamere (najčešće prema junaku), upotreba krupnih planova i sl. Upotreba zvuka, takođe, priprema vraćanje u prošlost. Unutrašnji monolog ili dijalog precizno određuju radnje u sadašnjosti i prošlosti. Vraćanje u prošlost zaustavlja narativni tok u sadašnjem vremenu, ali ga, zato obogaćuje, dopunjuje i objašnjava. Suptilniji oblici prelaza kao što su zvučni efekti i muzika, tek ponavljanjem dva ili više puta postaju jasni vremenski znaci" (Babac 2014: 304).

6 Nalik ostalim ostvarenjima braće Tavijani, pri čemu je dovoljno setiti se filma *Padre Padrone* (*Ja sam bog otac*), ni u *Haosu* verbalni govor nije mnogo zastupljen i slika odnosi prevagu nad rečima. Ključni trenuci su prikazani okom kamere i razmenom pogleda likova. Međutim, kako nam potvrđuje prilog Nikolete Maraskio, iako je verbalni govor u kvantitativnom smislu skrajnut, ipak se primećuje brižljiv odabir jezičkih registara i postojećih dijaloga, te se sažetim izrazom doprinosi njegovoj većoj vrednosti. Autorka beleži da od ukupno sto šezdeset minuta filma samo jedan manji deo sadrži monologe, dijaloge ili razgovore više osoba (Maraschio 1992: 77–91).

7 U prvoj epizodi bi to bila istoimena jednočinka, *L'altro figlio*.

8 Gavran iz prologa, koji preleće preko sicilijanskih sela, čini glavnu sponu između epizoda, pored meseca i muzike Nikole Pjovanija (up. Maraschio 1992: 88–89).

9 Prva epizoda filma *Haos* verna je svom predlošku, istoimenoj Pirandelovoj noveli, što se pre svega otkriva na nivou fabule: u oba dela ističe se nastojanje Maragracije da pošalje pismo svojim voljenim sinovima koji su emigrirali u Ameriku i čijem se povratku nada. Prateći filmsku priču potrebno je malo vremena da uvidimo kako su na vrlo

u noveli, braća Tavijani nude njeno jedinstvo (up. Micheli 1989: 44). Ne može se osporiti da je rediteljska dosetka izuzetna, upravo stoga što na jednom mestu uspevaju da približe, sukobe i distanciraju likove majke, Maragracije, i sina.[10] Zbog ograničenog prostora izvršene su promene u odnosu na vreme, jer se sve događa „u međuvremenu" (Micheli 1989: 45). Pauzu braća Tavijani koriste za intertekstualne aluzije na druge tekstove istog autora.[11]

Maragracija za to vreme postaje pripovedač „priče u priči". Posle pominjanja Garibaldija, što i u noveli označava početak retrospekcije, kamera se, praćena zvukom bubnja, naglo približava junakinji koja će se odjednom naći u krupnom planu. Pored zvuka, krupnog plana, prisutno je i pretapanje, a sva tri elementa spadaju, kako Babac navodi, među najčešće korišćene efekte filmske interpunkcije za prelazak u retrospekciju (2014: 304).[12] Glas naratora-junakinje je van kadra dok se na ekranu smenjuju scene koje, praćene muzikom, oslikavaju njenu

---

jezgrovit način reditelji izvršili svoju adaptaciju. Promenili su sadržaj pisma na osnovu kog gledaoci saznaju sve ono u šta čitaoce novele postepeno upućuje narator.

10 Očigledna razlika koja postoji u filmu u odnosu na novelu jeste zamena imena, jer je u noveli sin predstavljen kao Roko, a otac kao Marko Trupija. U filmu se otac zove Roko Trupija, dok sin nema ličnog imena već je isključivo „sin", tj. drugi sin. Mišljenja smo da je do promene došlo usled zvučnosti, a da nedostatak ličnog imena u filmskoj adaptaciji dodatno naglašava distancu koja postoji između majke i sina, kao i distancu između njega i drugih meštana, što ga u datoj sredini određuje kao stranca. Iako u filmskoj verziji sin nema ime ni porodicu, suština je nepromenjena, tj. on je čestit čovek, vredan, pažljiv i pun poštovanja prema majci, koja ga ne priznaje jer je izgledom „isti otac", član ozloglašene bande. On pokušava da se približi majci, uvek bezuspešno, i gledalac vidi njegovu patnju zbog majčinog odbijanja (I: 00:35:18-00:35:57). U noveli se majka i sin ne susreću, već ih povezuje lekar koji ide od jednog do drugog lika u pokušaju da sazna istinu i razmrsi nit priče.

11 Pomenućemo da se za vreme tročasovne pauze jedan dečak zabavlja držeći svog psa za zadnje noge, kao da gura kolica, što je aluzija na Pirandelovu novelu „ La carriola" („Kolica") u kojoj poznati i cenjeni advokat, kad se nađe van očiju javnosti, izvodi istu radnju (I: 00:23:04-00:23:08). Zanimljivo je da će sudbina dečaka koji je sa ocem emigrirao za Ameriku biti prikazana u epizodi „Il Chiodo" („Ekser") u filmu *Leonora addio* (*Zbogom, Leonora*) Paola Tavijanija (2022). Sećanja dečaka su predstavljena u crno-beloj tehnici i odnose se na izvesne scene iz epizode „L'altro figlio".

12 Pretapanje podrazumeva „postepeno nestajanje slike prethodnog kadra i istovremeno pojavljivanje slike sledećeg. U jednom trenutku obe slike se podjednako vide (središte pretapanja). Spada u red *optičkih trikova*" (Babac 1993: 610). Babac pominje da retrospekciji prethode „sporiji pokreti kamere (najčešće prema junaku)", dok su u ovoj epizodi istaknuti veoma brzi pokreti kamere, isto tako, prema junakinji (Babac 2014: 304).

traumu. Tu povest će u noveli lekar u dva navrata prekinuti, za razliku od svog filmskog parnjaka (I: 00:24:11-00:35:32).

Jedan od ključnih trenutaka retrospekcije iz Pirandelovog teksta je sledeći:

> [...] Maragracija ustade, izobličena od užasa, iskolačenih i zakrvavljenih očiju, te ispruži ruku s prstima ukočenim od groze. Na tren joj nestade glasa da nastavi.
>
> – U ruci... – reče zatim, – u ruci... te ubice...
>
> Ponovo je zastala, gotovo gušeći se, i zamahnula je rukom kao da će nešto da baci.
>
> – Dakle? – upita lekar, bled od straha.
>
> – Igrali su se... tamo, u tom dvorištu... boćanja ... ali ljudskim glavama... crnim, punim zemlje ... zgrabili su ih i držali za kosu... a jednu, onu mojega muža... držao je on, Kola Kamici... i pokazao mi je. Ispustih krik koji mi je iskidao i grlo i grudi [...] (Pirandello 2011, 2: 384–385).[13]

Napeto iščekivanje u noveli naglašavaju isprekidane rečenice i pauze označene trima tačkama. U filmskoj verziji napetost i jezovitost postižu se prvo muzičkom melodijom dok se junakinja približava prozoru, iz gornjeg rakursa se potom prikazuju prvi kadrovi igre, a zvuk je sveden na korake razbojnika i kugle koje se kotrljaju.[14] Rakurs se tad menja, kao i kadrovi, u kojima se smenjuju igrači. Gledalac uviđa da su kugle zapravo ljudske glave skoro u istom trenutku kada to uočava i Maragracija, čiji krik prekida tišinu (I: 00:31:55-00:34:06). Junakinja će

---

13 U originalu: „[...] Maragrazia si levò in piedi, stravolta dall'orrore, con gli occhi sanguigni sbarrati, e allungò una mano con le dita artigliate dal ribrezzo. Le mancò la voce in prima, per proseguire. – In mano... - poi disse, - in mano... quegli assassini... S'arrestò di nuovo, come soffocata, e agitò quella mano, quasi volesse lanciare qualcosa. – Ebbene? – domandò il dottore, allibito. – Giocavano... là, in quel cortile... alle bocce... ma con teste d'uomini... nere, piene di terra... le tenevano acciuffate pei capelli... e una, quella di mio marito... la teneva lui, Cola Camizzi... e me la mostrò. Gettai un grido che mi stracciò la gola e il petto [...]" (Pirandello 2011, 2: 384–385). Primere teksta prevela je sa italijanskog autorka rada, osim onih delova kod kojih je korišćeno izdanje u prevodu na srpski jezik.

14 Kadar je osnovna jedinica filma kojom se mere filmski prostor i filmsko vreme (Lotman 1976: 24–25).

Rakurs (franc. *raccurcir*) podrazumeva postavljanje objektiva kamere iznad (gornji rakurs, ptičja perspektiva) ili ispod (donji rakurs, žablja perspektiva) horizontalne ravni (Babac 1993: 646).

ukratko da ispripoveda o sledu događaja, o svom zarobljeništvu, poreklu drugog sina, posle čega se pretapanjem označava kraj retrospekcije, a lekar će je upitati u čemu je sinovljeva krivica (I: 00:35:18-00:35:39). U noveli lekar postavlja isto pitanje svojoj sagovornici, „nakon prvobitnog zaprepašćenja", jer mu je bilo teško da shvati „kakve veze ima ta jeziva povest sa slučajem onoga drugog sina" (Pirandello 2011, 2: 385).[15]

U filmskoj epizodi postoji mogućnost pomirenja majke sa sinom, do čega, na kraju, ipak, ne dolazi.[16] Poslednja scena prve epizode pokazuje vernost originalu i podjednako je upečatljiva usled ponavljanja. Maragracija lekaru diktira pismo istim rečima koje je na početku izgovarala (I: 00:40:13-00:41:08).[17]

Mal di luna (Mesečev urok)

Sidorin suprug Bata pati od likantropije i svoju muku uspeva da sakrije od neveste prvih dvadeset dana braka, sve do punog meseca. Reakcija muža na mesec zastrašiće Sidoru koja beži u selo kod majke, čime se pokreće radnja u oba ostvarenja. Završetak ove epizode razlikuje se u odnosu na književni predložak. Kod braće Tavijani kraj je humaniji, a njihov lik Saro će pomoći svom suparniku, Sidorinom mužu.

---

15 U originalu: „Ma passato il primo stupore, come poté ricomporre le idee, non seppe comprendere che nesso quella truce storia potesse avere col caso di quell'altro figlio; e glielo domandò" (Pirandello 2011, 2: 385). Gledaoci, kao i čitaoci, na ovom mestu jasno sagledavaju da je *drugi* sin neželjen ili tuđ zbog traumatičnog iskustva majke.

16 Majka, snimljena u krupnom planu, upraviće pogled na levu stranu ka zidu pokraj puta, a u samom centru krupnog kadra naći će se dve bundeve koje oblikom evociraju scenu kuglanja ljudskim lobanjama, što za junakinju predstavlja svojevrsni okidač usled čega biva osujećeno moguće pomirenje, a gledaočeva očekivanja izneverena. Valja pomenuti da bi prikazano delanje junakinje prema Doleželovoj podeli bilo impulsivno (Doležel 2008: 83). U daljem ubrzanom toku, Maragracija uzima bundevu i baca je ka sinu; u krupnom planu je bundeva dok se kotrlja po prašnjavom putu ka sinu koji polako odlazi (I: 00:38:57-00:39:22). Kotrljanje bundeve analogno je sceni kotrljanja lobanje, što bi u skladu sa Lotmanovim razmatranjima strukture filmskog pripovedanja predstavljalo primer smisaone podudarnosti, važne kako bi „različiti kadrovi mogli biti sjedinjeni u osmišljeni niz" (Lotman 1976: 61). Napomenućemo da je jedno od značenja italijanske reči 'boccia', pored osnovnog 'kugla', upravo i 'glava', 'tikva', što predstavlja i šaljivo značenje reči 'zucca' (dok je osnovno 'bundeva', 'tikva') (up. Klajn 2000: 98; 990). Interesantno je da ekvivalenti ovih reči u srpskom jeziku prenose isti smisao.

17 Naime, u posebno emotivno naglašenim završnim sekvencama prve epizode smenjuju se krupni kadrovi majke i sina, a napetost iščekivanja pojačava razmena pogleda u njihovom dijalogu bez ijedne reči. Imajući utisak da do pomirenja može doći, gledalac u naglašenim krupnim kadrovima, može prepoznati u majčinom liku crte *Ožalošćene majke* (*Madre addolorata*, lat. *Mater dolorosa*) iz tradicionalne ikonografije (Micheli 1989: 43).

Uprkos mnogim komičnim scenama, dominantno osećanje završne sekvence jeste samilost (*pietà*).[18] Saosećanje je važan pojam Pirandelove humoristične poetike.[19]

Više prostora su braća Tavijani dali slici meseca u junakovoj ispovesti, kao i samom postupku retrospekcije.[20] U oba ostvarenja primetan je naglašeni dramski efekat; gledaoci stiču utisak da posmatraju pozorišnu predstavu. Publika u filmu ostaje skrivena, osim jedne žene što mu iznosi stolicu, a u noveli „ostale, po dve-tri, izađoše i okružiše ga" (Pirandello 2011, 3: 194).[21] U filmskoj epizodi, sedeći na stolici kao na optuženičkoj klupi, Bata na trgu priznanjem krivice počinje (is)povest (II: 00:56:24). Osvetljenost scene sa junakom u krupnom planu, muzika i pretapanje slika čine jasan uvod u retrospekciju (II: 00:56:55-00:57:04).

U Pirandelovom tekstu narator sažeto pripoveda povest junaka:

> A Bata, nakon što se nemim pokretom glave zahvalio, poče natenane da im pripoveda svoju nesreću: da je majka u mladosti išla da žanje [...], držala ga je cele noći izloženog mesecu; a cele te noći, on nedužni

---

18 Na ovom mestu bismo hteli da istaknemo važnost i mnogoznačnost pojma *pietà* u konkretnom filmskom kontekstu. Naime, Serđo Mikeli upućuje na to da je kompozicija u finalnoj sekvenci epizode u stvari aluzija na klasične pijete iz likovne umetnosti (Micheli 1989: 43). Prikaz žene sa obamrlim mužem korespondira prikazu Bogorodice sa mrtvim Isusom. Time su reditelji, osim humanijeg kraja, ponudili oštrom gledalačkom oku i jedno umetnički pregnantno i ubedljivo rešenje.

19 Humoristična poetika izneta u eseju „L'umorismo" zasniva se na dva osnovna pojma: na opažanju suprotnosti (*avvertimento del contrario*), koje odgovara komičnom, i na osećanju suprotnosti (*sentimento del contrario*) do koga se dolazi nakon neophodne refleksije i najčešće podrazumeva saosećanje (Pirandello 1960: 127). Braća Tavijani uvode jednu humorističnu scenu koje nema u noveli. Naime, za vreme večere, kako bi prekinuo neprijatno iščekivanje, Bata će ponuditi goste lozovačom koju je sam spremio i čiju flašu drži sakrivenu u bašti. Bata će, u prilog svoje domišljatosti, istaći: „[...] ali ako ima mesečine, vidim je golim okom", na šta Saro pita: „Čak i kad je pun mesec?" Šaljivoj upadici će se nasmejati svi prisutni, iako su ispunjeni brigom i strahom, dok bi se kod gledalaca mogla javiti i empatija prema junaku (II: 01:10:41-01:10:50).

20 Dok u „Drugom sinu" reditelji sužavaju prostor ovde se odlučuju na suprotni postupak. Pored imanja i obližnjih polja, Sidorine devojačke kuće i trga, vidimo još i sledeća mesta radnje sa odgovarajućom smenom fokalizatora: na njivi su Sidora i Bata, u ribarskom čamcu na pučini je Saro, u polju van varoši je Sidorina majka. Oni „zumiraju" svaku fazu meseca i vidimo ga skoro svaki put u krupnom planu, osim trenutka kad, snimljen u dalekom planu, stoji visoko na nebu (II: 01:05:17-01:05:49).

21 U originalu: „[...] le altre, a due, a tre, vennero fuori, e gli si fecero attorno" (Pirandello 2011, 3: 194).

stvor [...] igrao se s njim, s lepim mesecom, šireći ručice i nožice. I mesec ga je «začarao»" (Pirandello 2011, 3: 194).[22]

Mesecu se poklanja više pažnje i poetskog nadahnuća u retrospektivnoj sekvenci na filmu.[23] Ona traje duže od govora junaka, tj. glasa van kadra. Mesec se prikazuje iz donjeg rakursa (osim kadra sa odrazom u vodi), u krupnom je planu, a fokalizator je dečak (II: 00:57:33-00:58:12). Milisent Markus navodi da ovaj deo u filmu predstavlja „trenutak ekstaze, gde dete, priroda i nebesa učestvuju u sveopštem lirskom skladu" (Marcus 1992: 38).[24]

Requiem (Rekvijem)

Requiem aeternam dona eis, Domine deo je mise za pokojnike, a i naziv Pirandelove novele zasnovane prvenstveno na sukobu dva besednika, oca Sarsa i barona na čijem posedu seljani žele da izgrade groblje. Vraćanje na prošle događaje odvija se kroz dva ključna trenutka: govor sveštenika i baronovu povest. U noveli oba govornika, kao u sudnici, ukratko izlažu svoje razloge, predstavljaju događaje, sadašnje i prošle, napadajući indirektno protivnika (Pirandelo 2011: 131–132).[25] Kod braće Tavijani beseda oca Sarsa skoro je identična govoru iz novele (IV:

---

22 U originalu: „E Batà, dopo aver ringraziato con muti cenni del capo, prese adagio adagio a narrar loro la sua sciagura: che la madre da giovane, andata a spighe [...] lo aveva tenuto bambino tutta la notte esposto alla luna; e tutta quella notte, lui povero innocente [...], ci aveva giocato, con la bella luna, dimenando le gambette, i braccini. E la luna lo aveva 'incantato'" (Pirandello 2011, 3: 194).

23 Ni u noveli nema jednoznačnog prikaza meseca. Na kraju priče pak predstavljen je kao onaj ko se „[...] blažen i prkosan, smejaše ženinoj propaloj osveti" (Pirandello 2011, 3: 197).

24 Općinjenost mesecom se prepliće i sa detetovim osećanjem bliskosti prema majci. Kadar u kom se vidi mesečev odraz u vodi, koji će u jednom trenutku zakloniti majčin lik, nagoveštava nam da su za dečaka ova dva lika podjednako bliska i važna. S tim u vezi, valja napomenuti da je mesec u italijanskom jeziku ženskog roda, *la luna*.

25 Sveštenik iznosi: „Ima više od šezdeset godina kako se taj čovek, koji je sada na umoru, popeo na Margarijevu zemlju i na stenovitom planinskom hrbatu sopstvenim rukama podigao prvu kuću od trske i gline. [...] Najbliže selo, o hrišćani, udaljeno je sedam milja odatle. Svaki od tih stanovnika, kojem umre otac ili majka, supruga ili dete, brat ili sestra, mora da proživi tu patnju da gleda leš svog najrođenijeg natovaren, o hrišćani, na leđa mule kako bi prešao, truckajući se u sanduku, više milja strmom stazom preko stenja! I neretko se dogodi da se mula oklizne i sanduk pukne i mrtvac se otkotrlja među kamenje ili u blato potoka!" (Pirandelo 2011: 131). Ovu novelu je prevela Ana Srbinović (up. Pirandelo 2011: 128–135).

00:53:41-00:55:50). U filmu baron svoju verziju priče izlaže jedino kćerki Frančeski u radnoj sobi (IV: 00:56:50-00:57:36).[26] Izneti razlozi bliski su onima iz izvornog teksta: „Podnosio ih je kao žive; ali da dopusti da se i kao mrtvi baškare na njegovoj zemlji – to nikad! Između ostalog da se njihova otimačina ne proširi i ispod zemlje uz pomoć njihovih mrtvih!" (Pirandelo 2011: 132).

U *Haosu* baronova kći je novi ženski lik, kog nema u predlošku, a preuzet je iz filma *Terra di nessuno* Marija Bafika, nastalog na osnovu Pirandelovih novela „Requiem aeternam dona eis, Domine!" i „Romolo" (Micheli 1989: 66–67).

Druga, važnija promena jeste crno-bela fotografija sa baronom, njegovom porodicom i starcem, osnivačem sela na Margarijevoj zemlji. Pored muzike, starac i druge prikazane ličnosti u krupnom planu na fotografiji naglašavaju retrospekciju (IV: 00:57:13-00:57:36).[27] Upliv fotografskog medija u filmski predstavlja pripovedanje na višem nivou, budući da nastaje „složena semiotička situacija" u kojoj crno-bela fotografija, u funkciji predstavljanja prošlog vremenskog trenutka, postaje „markirani element filmskog jezika" (Lotman 1976: 20).[28]

---

26 U *Rekvijemu* baronova radna soba pomalo podseća na fotografski studio: na zidovima su okačene fotografije, tu su i stalak i foto-aparat čiji je objektiv usmeren ka objektivu filmske kamere.

27 Značaj crno-belih fotografija u ovim kadrovima nije samo u tome da pokaže da je baron pripadnik višeg staleža, te u suprotnosti sa primitivnim seljacima, niti da ukaže na vremenski kontekst, već se na taj način uspostavlja odnos između dva medija, filma i fotografije. Prema Lotmanu, fotografija je početkom XX veka „(nakon novinske reportaže) zauzela mesto najdokumentovanijeg i najistinitijeg teksta u opštem sistemu tekstova u kulturi" (1976: 13).

28 Lotman (1976: 20) navodi i sledeće: „Karakteristično je da su u savremenim filmovima koji koriste montažu obojenih i crno-belih delova trake, prvi, po pravilu, povezani sa sižejnom radnjom filma, a crno-beli delovi upućuju gledaoca na stvarnost izvan ekrana". Sličan postupak prisutan je i u završnim sekvencama treće epizode *La giara*, gde se koristi iskrzana traka da bi se predstavilo oslobađanje majstora iz ćupa, tako da kadar deluje kao da je preuzet iz nekog starog nitratnog filma.

Kraj epizode je drugačiji u odnosu na novelu, ali se ideja ipak preuzima iz izvornog teksta: iz baronovog govora o mogućem lukavstvu starca.[29] Tako su pobednici obični ljudi, pripadnici primitivnog sveta.[30]

Colloquio con la madre (Razgovor s majkom)

Epilog filma inspirisan je prvenstveno drugim delom novele „Colloqui coi personaggi" („Razgovori s likovima"). No, braća Tavijani su u ovu epizodu inkorporirali elemente iz drugih priča sicilijanskog autora, koje predstavljaju zanimljive primere zbog skoro identične oniričnе atmosfere prisutne u filmu i istih reči lika Pirandela.[31]

Iz izvornog teksta preuzeta je ideja prikazivanja razgovora lika Pirandela sa mrtvom majkom. Zastupljene su i teme egzila i sećanja, koje su pak usko vezane za dijalog sa mrtvima.[32] Dušica Todorović iznosi da je u ovoj noveli reč o jednom „od poznatijih Pirandelovih narativnih preobražaja toposa razgovora s mrtvima u razgovor sa sopstvenom svešću" (Todorović Lakava 2013: 174).

U epilogu su sadržana dva kruga sećanja: kroz prvo se potvrđuje prisustvo važne Pirandelove teme razgovora sa likovima i u filmskoj

---

29 U noveli baron izlaže: „[...] jer je starac, koji je već mesec dana umirao od vodene bolesti, bio čovek od kog se moglo očekivati da naredi da ga živog sahrane u raci koju je već iskopao na mestu gde je zamislio da treba da nikne groblje, čim mu dve kćeri i onaj sveštenik budu saopštili da je odbijen" (Pirandelo 2011: 132).

30 Serđo Mikeli navodi da završna sekvenca s meštanima okupljenim oko iskopane rake i starcem u sredini po svojoj kompoziciji upućuje na Alegoriju pravedne vlade (*Buongoverno*) majstora gotičkog slikarstva, Ambrođa Lorencetija (1989: 68). Još jedno upućivanje na likovnu umetnost u istoj epizodi predstavlja i treća *pijeta*, prikazana u sceni u šumi, gde žena u žalosti za mrtvim detetom (s početka priče), naslonjena na drvo, drži u krilu muževljevu glavu. Time se uspostavlja i veza sa drugom epizodom, *Mesečevim urokom*.

31 Našavši se na pustoj stanici, „otrgnut od sna", lik Pirandelo kazuje: „Ne želim da objašnjavam ono što se ne da objasniti" (V: 01:19:37-01:19:40). Reč je pre svega o novelama „Effetti d'un sogno interrotto" („Posledice prekinutog sna") i „Una giornata" („Jedan dan") iz istoimene zbirke. U noveli je ista rečenica (u originalu): „Non voglio spiegare ciò che non si spiega" (Pirandello 2011, 4: 576), i deo „otrgnut iz sna" iz novele „Una giornata", u originalu: „Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio" (Pirandello 2011, 4: 658).

32 To prevashodno potvrđuju reči junaka upućene majci: „Sad kad si ti mrtva, ja ne kažem da nisi više živa za mene; živa si, živa kao što si bila [...], i bićeš uvek živa sve dok ja živim, zar ne vidiš?" (Pirandello 182). U originalu: „Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri [...], e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi?" (Pirandello, „Colloqui coi personaggi": 182).

adaptaciji,[33] a drugi krug sećanja se otvara u piščevoj rodnoj kući u Agriđentu, pojavljivanjem mrtve majke.[34]

Retrospekciju pripremaju muzika, pomeranje kamere i krupnog plana sa majke ka sinu, kao i reči koje vode u prošlost na sličan način kao u noveli: „U trinaestoj godini, s mojom majkom, braćom, sestrama [...] prema nepoznatom, Malti..." (V:01:30:55-01:30:58).[35] Umetnuta fabula u pomenutom dijalogu lika-pisca s majkom izmenjena je u odnosu na izvorni tekst: izostavljen je veći deo istorijskog konteksta dok se prati progonstvo, putovanje morem porodice u bekstvu, koje iz perspektive deteta postaje avantura.[36] Povest je u filmskoj retrospekciji ukratko ispripovedana i veća pažnja se poklanja ostrvu na kojem su se tokom svog puta zaustavili (V: 01:30:59-01:31:13). Pri pomenu ostrva priče se račvaju (V: 01:31:16). U noveli majka pominje, osim Malte, i ostrvo Goco i mestašce Burmulu, kako bi dalje pripovedala o egzilu i događajima koji su usledili.[37] U filmu reditelji zaustavljaju radnju na ostrvu od plovućaca, te pomoću slike i muzike nude gledaocima poetski predah, „lirski trenutak" (V: 01:31:16-01:37:26; Marcus 1992: 33–34).

---

33 Prvi krug sećanja uvodi kočijaš, koji se na neobjašnjiv način pojavljuje pred putnikom-piscem Pirandelom i koji već unapred zna kuda treba da ga vodi. Susret sa kočijašem Sarom, shvaćenim upravo onako kako ga gledalac odmah i vidi (lik iz epizode „Mesečev urok"), predstavlja originalan i inteligentan odgovor reditelja. U Pirandelovom tekstu pisca posećuje lik kako bi ga oživeo u delu, na šta pisac ne pristaje, a u filmu po Pirandela dolazi kočijaš-nekadašnji prijatelj, koga pisac ne prepoznaje. Tokom vožnje kočijama odvija se prisećanje kako lika-pripovedača tako i gledalaca filma. Saro vozi Pirandela kroz mesta koja korespondiraju onima već viđenim, poput trga iz „Rekvijema" i puta pored mora iz „Ćupa". Došavši kući, Pirandelo će čuti poznatu melodiju i setiće se (svog) lika Sara. Time se i u filmskoj epizodi potvrđuje prisustvo teme razgovora s likovima (V: 01:20:17-01:24:05).

34 Mikeli je ovaj drugi krug sećanja nazvao „sećanjem u sećanju" (1989: 70). „Senka senke" u sobi je mrtva majka (V: 01:26:27).

35 U noveli: „A tredici anni, con mia madre, i miei fratelli, le mie sorelle, una anche più piccola di me ed anche due fratellini più piccoli, noi otto e pur così soli, per mare, in una grossa barca da pesca, una tartana, verso l'ignoto. Malta..." (Pirandello, „Colloqui coi personaggi": 179).

36 Reč je o tiraniji Burbonaca, revoluciji iz 1848. godine, garibaldincima, događajima posle bitke kod Aspromontea (up. Pirandello, „Colloqui coi personaggi": 179–181).

37 U noveli: „Ma l'isola di Gozzo, prima... poi Malta... belle! con quel golfo grande grande, d'un azzurro aspro, luccicante d'aguzzi tremolii, e quel paesello bianco di Bùrmula, piccolo in una di quelle azzurre insenature..." (Pirandello, „Colloqui coi personaggi": 179). U filmskoj verziji *Isola della Pomice* (ostrvo plovućaca) (V: 01:31:16).

III Zaključak

Iako nam nije bila namera da ističemo kriterijum vernosti originalu (up. Hutcheon 2006: 6),[38] činjenica je da su Maragracijina priča, ispovest junaka „Mesečevog uroka", sveštenikova beseda i povest majke iz epiloga, oni delovi filma koji su najviše dosledni predlošku (v. Maraschio 1992: 85–86). Braća Tavijani (p)ostaju najverniji Pirandelu onda kada ga se oslobode, kada unesu svoje dopune, izmene i tumačenje, a zadrže osnovni princip ili ideju pisca. Pored retrospekcije, dobri pokazatelji takve doslednosti su primeri humoristične poetike i intertekstualnosti. Uspostavljanjem intertekstualnih veza reditelji svojoj publici dopuštaju dublje prodiranje u Pirandelov pripovedni svet. Pored neprestanog dijaloga sa izvornim autorom i njegovim delom, braća Tavijani ujedno pružaju i potvrdu sopstvene stvaralačke imaginacije. Mikeli nas podseća da se intertekstualnost ne iscrpljuje u okviru književnosti, već su značajni i citati preuzeti iz likovne umetnosti (Micheli 1989: 43).

Analizom primera retrospekcije zaključujemo da adaptacija u konkretnom ostvarenju reditelja *Haosa* predstavlja vešto uspostavljen dijalog između filma i književnosti.

Literatura i filmografija

Babac, Marko (ur.). *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*. Beograd: Naučna knjiga, 1993.

Babac, Marko. *Prostor-vreme filma*. Novi Sad: Akademija umetnosti; Beograd: Službeni glasnik, 2014.

Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Eko, Umberto. *Kazati gotovo istu stvar. Iskustvo prevođenja*. Preveli Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi. Beograd: Paideia, 2011.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge, 2006.

Klajn, Ivan. *Italijansko – srpski rečnik*. Beograd: Nolit, 2000.

Leitch, Thomas. „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory." *Criticism* 45.2 (2003): 149–71.

Lotman, Jurij. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Preveo Mitar Popović. Beograd: Institut za film, 1976.

Maraschio, Nicoletta. „I Taviani e Pirandello". *Il cinema e Pirandello*. Ur. M. Antonietta Grignani. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1992. 77–91.

Marcus, Millicent. „*Kaos*: Pirandello liberato". *Il cinema e Pirandello*. Ur. M. Antonietta Grignani. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1992. 33–41.

38 Lič je takođe protivan kriterijumu vernosti, ubrajajući ga u jednu od zabluda u istraživanjima adaptacije (Leitch 2003: 161).

Micheli, Sergio. *Pirandello in cinema. Da* Acciaio *a* Kaos. Roma: Bulzoni, 1989.

Pirandello, Luigi. „Colloqui coi personaggi". *Tre racconti e un 'foglietto'.* www.di.univr.it/documenti/Avviso/all/all847351.pdf Pristupljeno 10.11.2023.

Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 2011.

Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Vol. 3. Milano: Mondadori, 2011.

Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Vol. 4. Milano: Mondadori, 2011.

Pirandelo, Luiđi. *Pripovetke za godinu dana*. II tom. Prevele Ana Srbinović i Elizabet Vasiljević. Beograd: Paideia, 2011.

Pirandello, Luigi. *Saggi, poesie e scritti vari*. Priredio Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano: Mondadori, 1960.

Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.

Popović, Tanja. *Strategije pripovedanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Taviani, Paolo e Vittorio. *Kaos, I episodio – L'altro figlio, II episodio – Mal di luna*. Milano: RCS libri, 2007.

Taviani, Paolo e Vittorio. *Kaos, III episodio – La Giara, IV – Requiem, V – Colloquio con la madre*. Milano: RCS libri, 2007.

Todorović Lakava, Dušica. *Pirandello in fabula. Pisac i lica.* Beograd: Filološki fakultet, 2013.

Andrijana Maloku

RETROSPECTION IN THE ADAPTATION OF PIRANDELLO'S STORIES IN THE FILM *KAOS*

According to the Italian semiotician Umberto Eco, the adaptation of a literary work to film is one of the most common types of adaptation or transmutation in intersemiotic transference. The brothers Paolo and Vittorio Taviani, famous Tuscan directors and screenwriters, often adapted literary works, even beyond the scope of Italian writers. Their film *Chaos (Kaos)* from 1984 is a selection and artistic interpretation of stories from the collection *Stories for a Year* (*Novelle per un anno*) by the Italian Nobel Prize winner Luigi Pirandello.

Chaos is the starting point for this study. It is composed of a prologue (*Prologo*), an epilogue (*Epilogo. Colloquio con la madre*) and four episodes: *The Other Son* (*L'altro figlio*), *Moon Fever* (*Mal di luna*), *The Jar* (*La giara*) and *Requiem* (*Requiem*).

The theoretical frameworks of this paper are the studies of Tanja Popović, Linda Hutcheon, Umberto Eco and Yuri Lotman; the research works of Sergio Micheli, Millicent Marcus and Nicoletta Maraschio were also of great assistance.

In this paper, we examine the adaptation through the comparative analysis of film scenes and corresponding parts of Pirandello's stories, while focusing on the problem of retrospection. Since there are no examples of retrospection in the prologue and in the third episode, we therefore omitted them from the analysis.

In both the film and its literary model, the presentation of the past through the memories and confessions of different characters opens the topic of dialogue, including the topos of dialogue with the dead. We touched upon the presence of humor and intertextuality, by which we further highlighted the poetics of the directing couple, as well as the writer Pirandello.

Even though the faithfulness to the literary source was not the criteria examined, we hold that the Taviani brothers, original and free in their creative expression, showed a particular fidelity to the work of the Sicilian author, precisely in those places where they offered significant deviations from the story, thus managing to convey the deeper meaning of Pirandello's poetics.

The analysis of retrospection leads to the conclusion that this specific adaptation of Paolo and Vittorio Taviani represents a skillfully established dialogue between film and literature.

Keywords: Luigi Pirandello, Paolo and Vittorio Taviani, story, adaptation, retrospection, dialogue