

ДВА ЛИЦА СМЕХА: ОД ПИРАНДЕЛОВОГ ТЕКСТА ДО ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ БРАЋЕ ТАВИЈАНИ*

Ослањајући се на теоријске поставке Умберта Ека о филмским адаптацијама као виду интерсемиотичког превођења (2011: 402), размотрићемо адаптацију Паола и Виторија Тавијанија у остварењима *Kaos* (1984) и *Tu ridi* (1998), пре свега на основу компаративне анализе одабраних филмских сцена и одговарајућих делова књижевног предлошка, тј. новела Луиђија Пирандела. У фокусу истраживања нам је двострука вредност хумора: смех схваћен као поруга издваја се у филмској епизоди „La giara”, док се у другим сегментима прожимају смешно и тужно, комично и хумористично, односно, *avvertimento del contrario* (опажање супротности) и *sentimento del contrario* (осећање супротности). Поменуте одреднице су кључне за Пиранделову поетику хуморизма изнету у истоименом есеју „L'Umoreismo”, чију критику нуди и семиотичар Умберто Еко у свом есеју „Pirandello ridens”.

Кључне речи: Луиђи Пирандело, браћа Тавијани, филмска адаптација, интерсемиотичко превођење, смех, хуморизам

TWO FACES OF LAUGHTER: FROM LUIGI PIRANDELLO'S TEXT TO THE FILM ADAPTATION BY THE TAVIANI BROTHERS

Abstract: Relying on Umberto Eco's theoretical framework concerning film adaptations as a form of intersemiotic translation (2011: 402), we will examine the adaptations by Paolo and Vittorio Taviani, in the films *Chaos* (1984) and *You laugh* (*Tu ridi*, 1998), primarily through a comparative analysis of selected film scenes and the corresponding parts of the literary source texts, which are the short stories of Luigi Pirandello.

* Рад је једним делом заснован на непубликованом истраживању филмске адаптације спроведеном у оквиру курса Теорије романа на докторским студијама на Филолошком факултету, чији је један сегмент, део посвећен питању ретроспекције у филму *Kaos*, неколико година касније допуњен и објављен (уп. Maloku 2024: 427–440).

The focus of this study is the dual value of humor: laughter understood as mockery is emphasized in the film episode "The jar" ("La giara") while in other segments are deeply intertwined the comical or *perception of the opposite* (*avvertimento del contrario*) and the humorous as *feeling of the opposite* (*sentimento del contrario*). These concepts are central to Pirandello's poetics of humorism, presented in the essay "On Humor" (*L'Umoreismo*) which is also critically examined by the semiotician Umberto Eco in his essay "Pirandello ridens".

Keywords: Luigi Pirandello, Paolo and Vittorio Taviani, film adaptation, intersemiotic translation, laughter, humorism

1. Увод

Сценаристи и редитељи, браћа Паоло и Виторио Тавијани, неретко су инспирацију за своје филмове проналазили у књижевним делима, о чему сведоче и *Kaos* (Хаос) из 1984. и *Tu ridi* (Ти се смејеш) из 1998. Поред тога што је реч о филмским адаптацијама одабраних новела Луиђија Пирандела, блискост ова два остварења јесте и у смеху, тј. хуморизму, чије је теоријско одређење изнео сицилијански аутор у свом есеју „L'Umoreismo” из 1908, а потом у проширеном издању 1920. године.

1.1. Филмске агајџације

У студији Умберта Ека *Dire quasi la stessa cosa* (Казајџи јошово истају сџвар), тринаесто поглавље је посвећено питању интерсемиотичког превођења, а аутор подсећа на чињеницу да је већ Роман Јакобсон означио тај појам као трансмутацију, да би накнадно преовладао термин адаптација (Еко 2011: 397–398). Еко наводи бројне теоријске и практичне примере, износећи став да различити семиотички системи не могу да изразе исто, јер „промена материје *gogaje* нова значења, или истиче конотације које првобитно нису биле значајне” (2011: 399–402). Стога, посебна пажња је посвећена проблему различитости материје приликом овог вида превођења (Еко 2011: 398–399). Италијански семиотичар бележи да је један од најчешћих примера адаптације или трансмутације управо транспоновање романа тј. књижевног дела у филм (Еко 2011: 402). При интерсемиотичком превођењу, неретко се догоди да се филмском гледаоцу наметне „одређено тумачење” тамо где читалац има слободу властите имагинације, с обзиром на то да „улогу посредника у тумачењу има *агајџајџор* и не препушта га примаоцу на милост и немилост” (Еко 2011: 408–409).¹ Док се преводиочев критички став у преводима у ужем смислу

1 Еко додаје и то да „није искључено да филм, користећи властита изражајна средства, то не надокнади неком другом двосмисленошћу пре или после тог призора

не показује отворено већ прећутно, „у адаптацији постаје доминантан и представља саму срж поступка трансмутације” (Еко 2011: 415). Адаптација, закључује Еко, подразумева „неминовно заузимање одређеног критичког става” (2011: 415) и ново тумачење дела (2011: 405).

Ово виђење се приближава становишту Линде Хачн, која адаптацију сматра стваралачким процесом, поред тога што представља и формални ентитет и облик интертекстуалности (Hutcheon 2006: 7–8; уп. Maloku 2024: 428).

Слободу филмског изражавања заступа Лотман када бележи да „филмски језик није ропска, празна копија живота, већ активан чин поновног стварања” (1976: 12).

1.2. „Eco ridens” или о Пиранделовом хуморизму

У првом делу есеја „L'Umoreismo”, Пирандело сагледава порекло овог термина, бави се до тада изнетим теоријама смеха, као и прегледом важнијих хумориста, а у другом делу нуди своју дефиницију појма помоћу кључних термина *avvertimento del contrario* и *sentimento del contrario* (Pirandello 1960: 127; уп. Јанковић 2020: 343). Први термин, у преводу *ојажане сујројносџи*, еквивалент је комичном, док други појам, *осећање сујројносџи*, одговара хумористичном, а јавља се у тренутку престанка смеха услед рефлексije и најчешће за собом повлачи саосећање (Pirandello 1960: 127; уп. Јанковић 2020: 343).

Пирандело своју поставку употпуњује позивањем на моделе Достојевског, Ђустина, Сервантеса, али се међу најпознатијим примерима издваја његов приказ старије госпође у младалачкој одећи и са упадљивом, неспретно нанетом шминком на лицу и бојеном косом, чија је појава, самим тим, у супротности са представама и очекивањима друштва о томе како би требало да изгледа госпођа њених година, због чега код посматрача изазива у први мах смех (Pirandello 1960: 127–130).²

и то баш на месту где је роман сасвим експлицитан. Али то подразумева такву обраду да би било одвише смело назвати је преводом” (2011: 408).

- 2 У оригиналу гласи: „Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appuntola riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo *avvertimento*, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del*

Међутим, ако би се пажљиво промислило о разлозима који су је навели на изглед непримерен годинама или друштвеним конвенцијама, тада би наступило осећање супротности, тј. смех би заменило саосећање или емпатија (Pirandello 1960: 127). Тиме рефлексивност постаје кључни елемент хумористичног поступка, без које не би било ни емпатије.

Умберто Еко је дао свој критички одговор и коментар на Пиранделов есеј и његово одређење хуморизма. Замерио је сицилијанском аутору на непрецизности, износећи да је текст нејасан и двосмислен и сматрајући да су у Пиранделовој поставци комично и хумористично изједначени са трагичним, а да сам есеј „постаје мали метафизички трактат о свему“, осим о хуморизму (1985: 262–263; 270).³ Еко наводи да је овај текст могуће читати на више начина: пре свега, као неуспелу дефиницију хуморизма, потом као израз Пиранделове поетике и на крају, као гротескну драму немогуће дефиниције, што посебно и истиче у свом коментару (1985: 263, уп. Јанковић 2020: 345).

Идући трагом јасних образложења изнетих у студији *Pirandello in fabula*, првенствено закључка да је хуморизам онај вид „семантичко-прагматичних феномена који не постоје без појачане читалачке сарадње на тексту, коју непрестано искушавају“, као и то да имплицира метатекстуалност (Todorović Lakava 2013: 89; 95), преостаје нам да се запитамо зашто је Еко, упркос пажљивом ишчитавању есеја, занемарио постојеће везе са својом теоријом, тј. принципима читалачке сарадње? (уп. Еко 1985: 261–270; уп. Еко 2010: 50–67; 194)

Још једно питање које нам се намеће јесте то како се *avvertimento* и *sentimento del contrario* преносе или преводе са текста на филм?

2. Два лица смеха на примерима две филмске адаптације Пиранделових новела: *Kaos* и *Tu ridi*

Филм браће Тавијани *Kaos* (1984) садржи пролог и епилог уз четири епизоде: *L'altro figlio* (Други син), *Mal di luna* (Месечев урок), *La giara* (Ћуџ)

contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico" (Pirandello 1960: 127). Напоменимо да савремени одјек чувеног Пиранделовог примера налазимо у краткој прози Ђанрика Карофиља „Mario bis“, у оквиру збирке *Passeggeri notturni*, где пажњу приповедача-путника у возу привлачи улазак „не тако младе госпође“, упадљиво нашминкане, која се директно и нападно удвара знатно млађем сапутнику (уп. Carofiglio 2016: 50–52).

- 3 У оригиналу: „Il suo saggio sull'umorismo diventa un trattatello metafisico su tutto – o sul Tutto. L'unica cosa che esso non definisce [...] è l'umorismo di Pirandello" (Eco 1985: 270). „Perché l'umorismo ci rivela che la vita è fatta così, senza fornircene le ragioni. Dunque il comico e l'umoristico non esistono, o se esistono sono lo stesso del tragico" (Eco 1985: 270).

и *Requiem* (Реквијем). Све приче су настале на основу слободног одабира Пиранделових новела, као и две једночинке (*L'altro figlio* и *La giara*), како потврђује у свом истраживању Николета Мараскио (Maraschio 1992: 78–81).

Tu ridi (1998), друго остварење редитељског пара, састављено је од две приче, *Felice* и *Due sequestri*, инспирисане исто тако Пиранделовим текстовима. *Felice* је и једина епизода чија се радња одвија ван Сицилије, у Риму тридесетих година, за време фашистичког режима.

У компаративној анализи филмских сцена и новела посебну пажњу ћемо посветити епизоди *La giara* (Ћуп), која за тему има подсмех или поругу и у којој изостаје *sentimento del contrario*, а објединићемо примере хуморизма сажетим приказом кључних, одабраних сегмената *Хаоса* и епизоде *Felice* из филма *Tu ridi*.

2.1. La giara (Ћуп)

У трећој епизоди *Хаоса* редитељи не мењају у већој мери ни простор ни време у односу на изворне текстове (новелу и истоимену једночинку), већ се задржавају на одређеним мотивима и продубљују их, постижући изразито комичне ефекте.

У класичној комедији, комично се јавља већ при самом истицању неке мане, те се тако истичу шкртост, свадљивост, похлепа, необуздана жеља за поседовањем материјалног и скоро „света” везаност за робу дон Лолоа, главног лика приче. Први недостатак његовог супарника, чика Диме, своди се на физичко, тј. на телесни деформитет: „Био је то повијен старац, кљаст, са чворноватим зглобовима налик на стародревни пањ маслине” (Pirandello 2011, 4: 6).⁴ У филму је физички деформитет, грба, управо повод за подсмех у тренутку када мајстор не успе да се извуче из ћупа, док се у новели смех први пут експлицитно јавља онда када чика Дима вади наочаре, а приповедач констатује „[...] а остали се насмејаше”. (III: 00:17:09–00:17:18; Pirandello 2011, 4: 6).⁵ У *Хаосу* се успешно остварују комични ефекти захваљујући елементима како визуелног, тако и звучног карактера, уведених по доласку мистериозног мајстора праћеног тријумфалном музиком, док он својом необичном појавом привлачи љубопитљиву публику

4 У оригиналу: „Era un vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose, come un ceppo antico di olivo saraceno” (Pirandello 2011, 4: 6). За превод текста са италијанског одговорна је ауторка рада, осим у случајевима коришћења издања објављених у преводу на српски језик.

5 У оригиналу: „[...] e gli altri risero” (Pirandello 2011, 4: 6). Како не бисмо оптеретили текст, референце на филмове браће Тавијани сводимо на број епизоде за примере из *Хаоса*, а за филм *Tu ridi*, будући да анализирамо само прву епизоду, наводимо годину и тачну деоницу.

(III: 00:15:18–00:16:09).⁶ У наредним кадровима двојица актера долазе у сукоб пред радозналим погледима присутних, као да су на позоришној сцени (III: 00:17:59–00:18:50). Поред сличности са позориштем, љубитељима популарне културе не промиче ни блискост ликова са јунацима цртаних филмова о чему сведоче њихови покрети (кретање лево-десно, горе-доле), музичка подлога, као и брзе смене планова (III: 00:17:34–:17:41).

Следећи комични тренуци се догађају при покушају мајстора да изађе из ћупа након обављеног посла. У новели се покушај изласка сажето приказује: „Међутим, ма колико да је био широког трбуха, толико је тај ћуп имао уско грло. Чика Дима у бесу није обратио пажњу на то. Сад, повуци-потегни, ишчупати се не може. А сељак, уместо да му помогне, превијао се од смеха. Заробљен је био, заробљен ту, у ћупу који је сам поправио” (Pirandello 2011, 4: 8).⁷ И даље је реч о опажању супротности, а смех ће у наредној реченици да поприми општи карактер: „На сав тај смех и повике појави се дон Лоло. Чика Дима унутар ћупа беше к’о побеснела мачка” (Pirandello 2011, 4: 8).⁸

И браћа Тавијани су на веома пажљив начин осмислили исту сцену не пропуштајући ни најмањи детаљ у остваривању комичног ефекта: у филму је прво ћуп у крупном плану, а камера клизи одоздо према горе, као да одмерава обављени посао на „ушивеном телу”. Мајстор избацује пре свега свој алат, један по један део, а затим у крупном плану, у ком се види грло ћупа и глава мајстора, примећују се и његови покушаји да изађе, што одговара Пиранделовом „повуци-потегни” из предлошка („prova e riprova”) (III: 00:24:38–00:24:51; Pirandello 2011, 4: 8). Исто-времено са успаниченошћу човека у неприлици приказује се реакција дечака како се превија на земљи од смеха (III: 00:25:55–00:25:57). Антропоморфни изглед ћупа са шавовима дуж „тела” и мајстором унутар њега, указују на немогућност човека да се ослободи форме у којој је заробљен, односно, вешта су алузија редитеља на Пиранделову честу тему заробљености у форми-улози (III: 00:24:38–00:24:51).⁹

6 О односу слике и звука Лотман бележи пример совјетских редитеља Ејзенштајна, Александрова и Пудовкина, који су пре скоро једног века „заступали тезу да спајање визуелне и звучне слике не треба да буде аутоматско, него уметнички мотивисано, указавши на то да управо *домерање* открива ти мотивисаност. Пут који су показали совјетски редитељи испао је водећи не само за корелацију слике и звука, већ и фотографије и речи” (Lotman 1976: 17).

7 У оригиналу: „Ma quanto larga di pancia, tanto quella giara era stretta di collo. Zi’ Dima, nella rabbia, non ci aveva fatto caso. Ora, prova e riprova, non trovava più modo a uscirne. E il contadino, invece di dargli aiuto, eccolo là, si torceva dalle risa. Imprigionato, imprigionato lì, nella giara da lui stesso sanata, e che ora – non c’era via di mezzo – per farlo uscire, doveva esser rotta daccapo e per sempre” (Pirandello 2011, 4: 8).

8 У оригиналу: „Alle risa, alle grida, sopravvenne don Lollò. Zi’ Dima, dentro la giara, era come un gatto inferocito” (Pirandello 2011, 4: 8).

9 У супротности са смехом посматрача, примећује се нагласак на речима „заробљен” (*imprigionato*), „побеснела мачка” (*gatto inferocito*) и нешто даље у тексту

Интензитет смеха праћен је и сликом, сменом планова: прво се у крупном плану уочава неколико сељана, потом чика Дима и одмах затим из доњег ракурса у далеком плану још већа група развеселене публике (III: 00:26:09-00:26:34). Човек заробљен у ћупу није чест случај, представља необичну појаву и стога комично настаје опажањем супротности. Међутим, бројност посматрача-публике и силина њихове реакције таква је да смех поприма хорски карактер, о чему бележи и Серђо Микели у својој анализи (уп. 1989: 62–63). Овај растерећени смех гомиле је и први наговештај уплива карневалског доживљаја света, тј. елемената карневализације у делу.¹⁰ Према Бахтину, „карневалски живот јесте живот који је скренуо из уобичајене колотечине“, тако да потлачени сељани смехом себи дају одушка (Bahtin 2000: 116).¹¹ Њихов растерећени смех не престаје ни при доласку дон Лолоа,¹² а од ове секвенце супротстављањем двојице актера умножавају се комичне ситуације (III: 00:26:50–00:30:01).¹³ Док се у филму посвећује више простора комичном (помоћу крупних планова, промена положаја, домишљате и забавне идеје да је чика Дима голицљив, што осујећује подухвате његовог противника), у новели се сажето исказује елипсом, паузама, понављањем кратких и једнословних речи: „Хајде, покушајте: горе руку... тако! А сад главу... хајде... не, полако! Ма шта! Доле...чекајте! Не тако!“ (III: 00:26:50-00:30:01; Pirandello 2011, 4: 8).¹⁴ Како трају покушаји ослобађања, тако су

„затвореник“ (*prigioniero*), „звер у клопци“ (*bestia in trappola*). Мотив клопке јасно се огледа у истоименој новели „Траппола“ („Клопка“) одакле читамо: „Сви смо ми бића, ухваћена у клопку, издвојена из тока који се никад не зауставља и скамењена у очекивању смрти. [...] Осећам да сам ухваћен у ту клопку смрти [...]“ (Pirandello 1963: 26-27).

- 10 В. и: „Дубоко је амбивалентан и сам карневалски смех. Генетички је он повезан с најстаријим облицима ритуалног смеха. [...] Сви облици ритуалног смеха били су повезани са смрћу и поновним рођењем, са актом оплођивања [...]“ (Bahtin 2000: 120).
- 11 В. и: „А карневалски живот јесте живот који је скренуо из уобичајене колотечине, то је, у извесној мери, ‘живот окренут наопачке’, ‘свет с друге стране’ (‘monde a l’envers’)“ (Bahtin 2000: 116).
- 12 О ослобађајућем потенцијалу растерећеног смеха на примеру Пиранделове новеле „Проба“ упућујемо на проицљива запажања у оквиру студије *Pirandello in fabula* (уп. Todorović Lakava 2013: 136-137; 153).
- 13 Браћа Тавијани нису сасвим занемарили ни честе одласке власника имања код адвоката, те гледалац види дон Лолоа како поводом сасвим „новог случаја“, журно одлази адвокату (*sellate la mulla* и *vado e torno* из новеле) (Pirandello 2011, 4: 3; 9). Ту сцену ће испратити громогласни смех адвоката, а довитљиво решење редитељског пара јесте у томе што је он недавно оперисао слепо црево, те би смех, од кога не успева да се суздржи, могао да му отвори рану (III: 00:31:18-00:32:19). „Извините, шта је ту смешно?“ („Che c’è da ridere, scusi?“), пита дон Лоло несвестан комичности ситуације (Pirandello 2011, 4: 9).
- 14 „Su, provate: fuori un braccio...così! e la testa...su...no, piano! Che! Giù...aspettate! così no! giù, giù [...]“ (Pirandello 2011, 4: 8).

и комични ефекти наглашенији, а предмет (под)смеха сад је онај кога се сељаци у *уобичајеним околностима* прибојавају.

Тренутак у ком забављени посматрачи постају (заменом улога) извођачи у карневалској игри, доводи се у везу са појављивањем месеца. У новели се може прочитати: „[...] те вечери је месец толико сијао да је изгледало као да се разданило” (Pirandello 2011, 3: 11).¹⁵ У филмској епизоди присутнима скреће пажњу на месец један сељанин након чега ће и чика Дима пожелети да га види. Тиме он постаје фокализатор, а његово око еквивалент „оку камере” које прелеће преко блиставе месечеве слике да би се одмах затим на њу вратило и задржало је у фокусу (III: 00:39:37-00:39:42).

Сменом кадра приказују се из птичје перспективе сељаци осветљени месечином као да су под светлима рефлектора на позоришној сцени. На прве тактове народне мелодије, почиње игра и некадашњи посматрачи постају „активни учесници у карневалској игри” (Bahtin 2000: 116; III: 00:40:12-00:41:40).¹⁶ Већа напетост се остварује појавом власника имања, који ће гурнути ћуп како би га разбио и тиме окончао „врзино коло” (III: 00:40:12-00:41:44). Овакав упад на сцену доводи до неочекиваног обрта, до пораза или свргавања моћника. Мислећи да је гневним поступком дон Лоло усмртио противника, маса се побунила против њега. Међутим, мајстор показује знаке живота и излази из поломљеног ћупа, као што пиле излази из своје „љуске”, а пажљиви, критички гледалац, може у овом симболичком преображају да примети још један елеменат карневализације, „патос смене и промене, смрти и обнављања” (Bahtin 2000: 118; III: 00:43:54-00:45:15).¹⁷ Микели уочава још једну важну одлику ове секвенце, а то је сличност чика Диминих покрета, гестикулације са сицилијанским позориштем лутака (1989: 60-61).

И у новели су присутни елементи карневализације уз амбивалентни карневалски смех, а у тексту се открива, пре свега, посредством речи „ђаво” („diavolo”) и „пакао” („inferno”): „То није ћуп! То је ђавоља направа!”¹⁸ као и израза „паклена граја” („baccano d’inferno”) и „много ђавола” („vide tanti diavoli”) (Pirandello 2011, 4: 8; 11-12; уп. Todorović Lakava 2013:

15 „[...] c’era una luna che pareva fosse aggiornato” (Pirandello 2011, 4: 11).

16 Уп: „Карневал – то је представљање без рампе и без поделе на извођаче и гледаоце. У карневалу су сви активни учесници” (Bahtin 2000: 116).

17 В. и: „У основи обредне игре крунисања и свргавања краља лежи језгро карневалског осећања света – *йајџос смене и промене, смрти и обнављања*. Карневал је празник свеуништавајућег и свеобнављајућег времена. [...] Такви су сви карневалски симболи; они увек укључују у себе перспективу одрицања (смрти) или обратно. Рођење је бременисто смрћу, смрт – новим рођењем” (Bahtin 2000: 118).

18 У оригиналу: „Questa non è una giara! Quest’è ordigno del diavolo!” (Pirandello 2011, 4: 8).

136; 190).¹⁹ На везе остварене у Пиранделовом делу са дијаблеријама или средњовековним мистеријама, жанром прожетим елементима карневализације, умесно упућује Душица Тодоровић (уп. 2013: 136; 190). Ауторка наводи исте речи, стратегијски распоређене, али из другог пишчевог текста из новеле „La prova”, док се ми ослањамо на причу „La giara” и делом на „Tu ridi”, у којој се експлицитно помиње „ђаволак обешањак” („diavolaccio buffone”) (Pirandello 2011, 3: 110; уп. Todorović Lakava 2013: 136; 141–142; 190).

2.2. In tristitia hilaris, in hilaritate tristis

У свом есеју Пирандело цитира мото Ђордана Бруна, „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis”, наводећи његову блискост са мотом хуморизма (Pirandello 1960: 110). Прожимање веселог и тужног, комичног и хумористичног, приметно је у скоро свим сегментима филма *Kaos*, као и у одговарајућим књижевним предлошцима.

Иако је „L'altro figlio” („Други син”) најпотреснија прича из одабраног корпуса, смех тј. хумор не изостаје ни у филмској епизоди ни у изворном тексту. Очигледан пример у новели односи се на покушај лекара да прочита писмо Мараграције упућено синовима у далекој Америци, као и његов неуспех услед тога што осим „по које жврљотине” нема ничег другог написаног (Pirandello 2011, 2: 374). Лекар као објективна и образована личност у супротности је са неписменом и субјективном мајком. Она са нестрпљењем ишчекује да чује познате речи из писма, које је диктирала Нинфарози, како би потом са групом емиграната доспело до синова у туђини. Првобитно чуђење лекара услед празне, неисписане хартије замениће спонтан смех:

„Лекар, или није видео или није умео да протумачи рукопис, те је примицао и одмицао хартију не би ли боље могао да види при светлости светиљке, преметао је тамо-амо... На крају рече:

– Али, шта је ово?

– Не може се прочитати? – стидљиво упита Мараграција.

Доктор се *сјага смејашу*:

– Али овде није ништа написано, - рече. – Тек по која жврљотина, цик-цак линија повучена пером. Погледајте” (Pirandello 2011, 2: 374).²⁰

19 У оригиналу: „A una cert'ora don Lollò, andato a dormire, fu svegliato da un baccano d'inferno. S'affacciò a un balcone della cascina, e vide su l'aja, sotto la luna, tanti diavoli: i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano attorno alla giara. Zi' Dima, là dentro, cantava a squarciagola” (Pirandello 2011, 4: 11-12). Курзив је наш.

20 У оригиналу: „Il medico, o non ci vedeva, o non riusciva a decifrar la scrittura: accostava agli occhi il foglietto, lo allontanava per vederlo meglio al lume del lampioncino, lo rovesciava di qua, di là... Alla fine, disse: / - Ma che è? / - Non si legge? – domandò timidamente Maragrazia. / Il dottore si mise a ridere. / - Ma qua non c'è scritto nulla, -

Нешто касније, када сазна за превару учињену старој жени, обузеће га саосећање, те „дирнут и гневан, покуша најпре да је мало умири“.²¹

У филму су околности делимично измењене: лекар се понудио да препише претходно поцепано писмо и тако је открио да у њему нема ничег. Потврда да је реч о жврљотинама стиже и са друге стране, од групе емиграната који чекају да се отклони квар на колима не би ли наставили пут. Првобитни смех посматрача се појачава после шале једног од присутних, која и гледаоцу изазива осмех: „Извините, докторе, али Ви сте незналица. Ви не умете да читате [...], Марија Грација је писмо написала на *американском*“ (1984, I: 00:16:17–00:16:49; Micheli 1989: 44).²² Реч је о редитељској досетки које нема ни у новели ни у драмском тексту (Maraschio 1992: 80).

Након кадрова пропраћених смехом, у ком је у крупном плану зумирано лице једног забављеног посматрача, постепено се јавља саосећање према обмањеној Мараграцији, те један од присутних прекорно каже жени одговорној за грубу шалу: „Да је то моја мајка, удавио бих те у води [...]. Није требало да искористиш јадну жену“ (1984, I: 00:19:13–00:19:30).²³

У *Месечевом уроку* браћа Тавијани дају свој допринос хумористичној поетици, додајући сцену разговора међу домаћином оболелом од ликантропије и његових гостију. Понудивши присутне лозовачом, коју је сам спремио и држи скривену у дворишту, те ју је тешко наћи по мраку, домаћин Бата каже: „[...] ако има месечине, видим је голим оком“, а гост и супарник Саро ће упитати на то: „Чак и кад је пун месец?“ (II: 01:10:41–01:10:50; уп. Maloku 2024: 433).²⁴ Након почетног оклевања, сви ће се насмејати, но смех ће одмах заменити осећај забринутости и напетог ишчекивања услед разумевања озбиљности ситуације (Maloku 2024: 433). За разлику од саосећајног Сара из филмске верзије, у новели се истиче његова страшљивост, док се прича завршава супериорним ставом Месеца, који: „[...] чинило се да се, блажен и пркосан, смејаше жениној пропалој освети“ (Pirandello 2011, 3: 194; уп. Maloku 2024: 434).²⁵

disse. – Quattro sgorbii, tirati giù con la penna, a zig-zag. Guardate” (Pirandello 2011, 2: 374). Курзив је наш.

21 У оригиналу: „Il giovane dottore, commosso e indignato, si provò dapprima a quietarla un poco” (Pirandello 2011, 2: 375).

22 У оригиналу: „Scusi, dottore, ma è Lei ignorante. È Lei che non sa leggere [...]. Maria Grazia scrisse la lettera in *americanese*” (1984, I: 00:16:17–00:16:49). Курзив је наш.

23 У оригиналу: „Se quella fosse mia madre t’annegherei dentro la tua acqua [...]. Non dovresti approfittare di una povera disgraziata” (1984, I: 00:19:13–00:19:30).

24 У оригиналу: Batà: “[...] e se c’è la luna, la vedo ad occhio nudo”, Saro: “Anche quando c’è la luna piena?” (II: 01:10:41–01:10:50; уп. Maloku 2024: 433, фуснота 19).

25 „[...] pareva ridesse, beata e dispettosa, della mancata vendetta della moglie” (Pirandello 2011, 3: 197; уп. Maloku 2024: 434).

2.3. Tu ridi

Филм *Tu ridi* својим насловом оправдано указује на истоимену новелу сицилијанског аутора објављену 1912, а садржи и исти заплет: замерање супругу да се ноћу у сну грохотом смеје и да ту радњу непрестано понавља, што повећава женину љубомору и озлојеђеност. Међутим, само је прва епизода, под називом *Felice*, инспирисана поменутом новелом.

У филмској адаптацији унете су разлике у односу на књижевни предложак што видимо већ у првој реченици, у односу на име протагонисте: „Он се зове Срећко. Среће има само у имену, док је уистину несрећан” (1998: 00:03:22-00:03:40).²⁶ Тиме, пак, браћа Тавијани својим (критичким) гледаоцима одмах указују на основну одлику хуморизма, контраст (уп. Pirandello 1960: 159).

Поред имена личности, измењене су и породичне околности, те брачни пар Феличе (Срећко) и Марика немају деце (тима ни малих унука о којима се у новели стара деда, господин Анселмо), а уведени су и споредни ликови, колеге на садашњем послу као и оне некадашње из певачког ансамбла. Ни на филму заједнички живот супружника није хармоничан, већ је испуњен огорченошћу, сукобима и неразумевањем, што браћа Тавијани вешто подвлаче употребом страног језика, пре свега, бугарског (користећи досетку да је супруга Бугарка), који муж не разуме, као и измишљеног језика, којим се протагониста служи током расправе, наглашавајући тиме немогућност комуникације (1998: 00:18:13-00:18:59). Овај језички пример потврда је хуморизма, од почетног опажања супротности и комичног ефекта, до саосећања које гледалац може имати према недаћама јунака. На почетку филма и новеле истакнут је громогласан смех протагонисте Анселма/Феличеа, на чему му у оба остварења супруга оштро и љубоморно замера:

– Ти се смејеш! [...]

– Сваке ноћи! Сваке ноћи! – продера се жена, побледевши од љутине.

Господин Анселмо се мало подигну и наслони на лакат; чешући и даље груди другом руком, он упита гневно:

26 У оригиналу: „Lui si chiama Felice: felice di nome, infelice di fatto” (1998: 00:03:22-00:03:40). У покушају да пренесемо исту вредност придева и имена *Felice*, одлучили смо се да употребимо одговарајуће српско име и тиме да кажемо *јојово исћу* ствар. О преговарању у превођењу у ужем смислу речи в. Еко 2011: 104-107. Сценаристи и редитељи, Паоло и Виторио Тавијани, могли су да идеју за име протагонисте и наслов епизоде пронађу у следећој реченици свог предлошка, новеле „Tu ridi”: „Chi sa come sono felice, Susi! Chi sa come sono felice, in sogno, quando rido così” (Pirandello 2011, III: 112). Читамо у преводу Алфиревића: „Ко зна како сам сретан, Сузи! Ко зна како сам сретан, у сну, кад се тако смејем!” (Пирандело 179).

– Али јеси ли баш сигурна? Можда мало искривим усне, јер ме мучи желудац; а теби изгледа да се смејем.

– Не, ти се смејеш, смејеш, смејеш, – потврди жена три пута. – Желиш ли чути како? Овако.

И она је подражавала широки, клокоћући кикот којим се њезин муж смејао сваке ноћи (Пирандело 171).

У филму жена скоро идентичним речима износи прекор: „Ти се смејеш. [...] Смејеш се. Хоћеш да чујеш како? Овако”, што ће пропратити громогласним опонашањем смеха (1998: 00:04:06-00:04:46). У оба остварења је смех приказан, из угла ликова, као разлог за бригу, или повод за љубомору у жениној уобразиљи, те читалац и гледалац, иако не наилазе на конкретне примере комичног, *ойажају сујројносѝ*: смех се јавља тамо где нема ничег смешног. У оба дела, протагониста је представљен као особа погођена животним недаћама и према логици ликова, нема разлога да се смеје. Код браће Тавијани контраст појачава још и мистериозан и скоро претећи музички мотив, услед чега бивају изневерена ишчекивања гледаоца у односу на сам наслов филма који „обећава” комични жанр. Код Пирандела се, пак, супротност смеху своди само на приповедачево изношење чињеничног стања, наглашеног једино придевом „јадни”: „И те се ноћи јадни господин Анселмо тргнуо из сна, пробуден од жене која га је срдито вукла за руку” (Пирандело 171).

Сродност филма и новеле примећује се и у консултовању лекара поводом „болести”, као и у откривању сна који сневача ноћу нагони на смех, због чега ће се на јави разочарати, тј. „изгубити и ову илузију” (Пирандело 179). Последњу илузију, да је срећан бар док сања, нарушиће сећање на сан: „На тај приказ, господин Анселмо, пробудивши се, са смешом што му се изненада укочио на уснама, осети да му нестаје и душе и даха. О Боже, зар се томе смејао? Таквим будалаштинама? / Он скупи уста у гримасу дубоке одвратности, и укочи поглед преда се” (Пирандело 179). Губљење илузија, подстакнуто рефлексijом, а праћено саосећањем, чини још једну важну одлику Пиранделове хумористичне поетике (уп. Pirandello 1960: 146).²⁷ Идентична осећања након откривања сна муче и филмског јунака, те своју грижу савести покушава да исповеди случајном пролазнику: „Управо сам преварио свог најбољег пријатеља. Хоћете да чујете како?” (1998: 00:23:21–00:23:26).²⁸ За разлику од свог филмског парњака, господин Анселмо налази својеврсну утеху у филозофији: „Али му филозофски дух [...], прискочи и овај пут у помоћ, и показа му да је

27 Захваљујући рефлексiji долази до спознаје и потом губљења илузија које прати саосећање: „[...] l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione [illusoria], ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà” (Pirandello 1960: 146).

28 У оригиналу: „Ho appena tradito il mio migliore amico. Vuole sapere come? Vuole sapere?” (1998: 00:23:21-00:23:26).

сасвим природно што се смеје глупостима. Чему другоме да се смеје? У његовим приликама, морао је и сам постати глуп, да би се смејао. Како би се иначе могао смејати?" (Пирандело 180). Овим речима приповедача, не без извесне ироније, завршава се Пиранделова новела.

Након што се протагониста сети сна долази до значајнијих сижејних разлика између предлошка и адаптације, која од тог тренутка остварује свој пуни стваралачки и интертекстуални потенцијал (уп. Hutcheon 2006: 7–8). Занемарујући у потпуности критеријум верности (вредновање верности изворном тексту оспоравају у својим студијама адаптације и Линда Хачн и Томас Лич), редитељи се ослобађају првобитне новеле и ослањају се на друге Пиранделове текстове у својој интерпретацији: „E due!" (1901), „L'illustre estinto" (1909), „L'imbecille" (1912), „Il treno ha fischiato" (1914), као и романа *Il fu Mattia Pascal* (1904) (уп. Hutcheon 2006: 6; Leitch 2003: 161).²⁹ После губљења илузије, настојања протагонисте у филму су усмерена ка томе да освети свог пријатеља, који је извршио самоубиство, али и да оконча потом сопствени живот, што успева да оствари, о чему сведоче писмо у џепу, штап и сако на стубу на обали мора у завршној секвенци ове епизоде (1998: 00:33:07–1:00:57).

3. Закључне напомене

Иако је Умберто Еко изнео умесне примедбе на рачун недовољне прецизности Пиранделове дефиниције хуморизма, стиче се утисак да се италијански семиотичар зауставио на првом, *наивном* читању есеја, а тиме и на својој реакцији (супериорног) смеха.

Упркос томе, а на основу запажања Душице Тодоровић изнетих поводом хуморизма, као и наше анализе, мишљења смо да су теоријске везе између Ека и Пирандела ипак нераскидиве. Захваљујући чину рефлексije, кључном елементу у хумористичном поступку, не само да *ојажњање сујројносџи* прераста у *осећање сујројносџи*, већ и пасивни (или наивни) читалац постаје онај активни (критички).

Захваљујући активној читалачкој сарадњи могуће је увидети и изазове или проблеме у интерсемиотичком превођењу. Конкретна остварења браће Тавијани и изнети примери показују да су у адаптацији доследни суштинским идејама и вредностима дела иако се сижејно и технички удаљавају од предлошка или ослобађају свог модела. Премда нису

29 Сажето наводимо да у новели „L'imbecille" (1912), надређени описује своју жртву и предмет подсмеха као „имбецила"; из приче „L'illustre estinto" преузет је звук у стомаку преминулог, *digestio post mortem*; двоструко самоубиство и грижа савести веза су са новелом „E due!", а у „Il treno ha fischiato" жртва поруге је по занимању исто тако рачуновођа. Истицање предмета које одлаже пред самоубиство подсећају нас на сличан чин, али лажног самоубице, у роману *Il fu Mattia Pascal*.

поштовали критеријум верности, Паоло и Виторио Тавијани су створили иновативна решења у *превођењу* Пиранделовог хумористичног поступка.

Литература

- Јанковић, Андријана. „Хуморизам у новели ‘Госпа Нола’ Исидоре Секулић на основу постулата Пиранделове поетике хуморизма”. *Наслеђе* 46 (2020): 341–56.
[Janković, Andrijana. „Humorizam u noveli ‘Gospa Nola’ Isidore Sekulić na osnovu postulata Pirandellove poetike humorizma”. *Nasleđe* 46 (2020): 341–56]
- Bahtin, Mikhail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepher Book World, 2000.
- Carofiglio, Gianrico. *Passeggeri notturni*. Torino: Einaudi, 2016.
- Eco, Umberto. *Sugli specchi ed altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani, 2010.
- Eko, Umberto. *Kazati gotovo istu stvar. Iskustvo prevodenja*. Beograd: Paideia, 2011.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Leitch, Thomas. „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”. *Criticism* 45:2 (2003): 149–71.
- Lotman, Yuri. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Institut za film, 1976.
- Maloku, Andrijana. „Retrospekcija u adaptaciji Pirandellovih novela u filmu *Haos*”. *Мартинић и др. (ур.). Књижевност у дијалогу: зборник радова*. Београд: Филолошки факултет, 2024: 427–440.
- Maraschio, Nicoletta, „I Taviani e Pirandello”. Grignani, M. Antonietta (ed.). *Il cinema e Pirandello*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1992: 77–91.
- Micheli, Sergio. *Pirandello in cinema. Da “Acciaio” a “Kaos”*. Roma: Bulzoni, 1989.
- Pirandello, Luigi. *Saggi, poesie e scritti vari*. Lo Vecchio-Musti, Manlio (ed.). Milano: Mondadori, 1960.
- Taviani, Paolo e Taviani, Vittorio. *Kaos, I episodio – L'altro figlio, II episodio – Mal di luna*. Milano: RCS libri, 2007.
- Taviani, Paolo e Taviani, Vittorio. *Kaos, III episodio – La Giara, IV – Requiem, V – Colloquio con la madre*. Milano: RCS libri, 2007.
- Taviani, Paolo e Taviani, Vittorio. *Tu ridi*. 1998. <http://www.youtube.com/watch?v=zHt-ANPAQ4M> (преузето: 7.5.2026).
- Todorović Lakava, Dušica. *Pirandello in fabula. Pisac i lica*. Beograd: Filološki fakultet, 2013.

Извори

- Пирандело, Луиђи. *Изабрана дела*. Књига 1. Београд: Народна просвета, без године. [Pirandello, Luigi. *Izabrana dela*. Knjiga 1. Beograd: Narodna prosveta, bez godine]
- 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.
- Pirandello, Luigi. *Novele*. Beograd: Rad, 1963.

Andrijana M. Maloku

TWO FACES OF LAUGHTER: FROM LUIGI PIRANDELLO'S TEXT TO THE FILM ADAPTATION BY THE TAVIANI BROTHERS

Summary

The adaptation of a literary work to film is one of the most common types of adaptation or transmutation in intersemiotic translation (Eco 2011: 402). According to the Italian semiotician Umberto Eco, adaptation implies "the inevitable adoption of a certain critical stance" (2011: 415). In this paper, we examined the adaptations by Tuscan screenwriters and directors, Paolo and Vittorio Taviani, in the films *Chaos* (*Kaos*, 1984) and *You laugh* (*Tu ridi*, 1998), primarily through a comparative analysis of relevant film scenes and the corresponding parts of the literary source texts, which are the selected short stories from the collection *Stories for a Year* (*Novelle per un anno*) by the Italian writer Luigi Pirandello.

While *Chaos* is composed of a prologue, an epilogue, and four episodes (*The Other Son*, *Moon Fever*, *The Jar* and *Requiem*), their film *You laugh* contains just two segments: *Felice* and *Two Kidnappings*.

Given that the focus of our research is the question of laughter and humor, we relied on Pirandello's postulates presented in the essay *On Humor* (1920) in which he outlines two key concepts: *perception of the opposite* (*avvertimento del contrario*) and *feeling of the opposite* (*sentimento del contrario*). The first term refers to the comical and implies laughter, while the second corresponds to the humorous and evokes compassion or empathy. The only episode in which the "feeling of the opposite" is absent is *The Jar*, the story that in both versions thematizes laughter as mockery.

In this paper, we also consider Umberto Eco's critique of Pirandello's theory of humorism, presented in his essay *Pirandello ridens*.

The theoretical frameworks of this research are the studies of Umberto Eco, Dušica Todorović Lakava, Linda Hutcheon, Nicoletta Maraschio and Sergio Micheli.

Keywords: Luigi Pirandello, Paolo and Vittorio Taviani, film adaptation, intersemiotic translation, laughter, humorism

Андријана М. Малоку ради као доцент на Филолошком факултету у Београду, а ангажована је на курсевима италијанске културе и књижевности. На истом факултету је 2018. одбранила докторску дисертацију под називом *Тема сусрећа са мртвима у српској и италијанској књижевности деветнаестог и двадесетог века (на примерима њезних и драмских шекспирова)*. Основна интересовања везује за италијанску и компаративну књижевност.

Andrijana M. Maloku is an Assistant Professor of Italian Literature and Culture at the Faculty of Philology, University of Belgrade. She successfully defended her doctoral dissertation entitled *Encounter with the dead theme in Serbian and Italian literature of the 19th and 20th centuries (based on prose and drama narratives)* at the Faculty of Philology in 2018. Her primary research interests focus on Italian and comparative literature.

<https://orcid.org/0000-0003-0074-3130>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>).