

МАРИЈА ГРУЈИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА Мит о Еуридици у филму *Портрет у пламену*

Апстракт: Филм *Портрет у пламену* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019) француске редитељке и сценаристкиње Селин Сијама, ослоњен на дијалогске везе са разноврсним европским уметничким и филозофским традицијама, представља један од модерних захвата у креирању филмског дела као места интерсекције и сублимирања поетичких потенцијала вишеструких уметничких медија. У том подухвату, наратив филмске приче инспирисан је поетском (литерарном) конфигурацијом мита о Еуридици, уграђеном у окосницу формирања слојева метанаративних квалитета, као и интертекстуалних и филозофских промишљања бивствовања у уметничком стваралаштву и стваралаштву у бивствовању. Овај филм поетички рекреира парадокс митске приче о Орфеју и Еуридици тако што, с једне стране, указује на присуство митски зацртаних образаца у егзистенцијалним драмама и дилемама човека у свим временима, а са друге стране, указује на сложеност људског избора оличеног у митским фигурама песника и субјекта његове љубави/стваралаштва. У филозофско-поетичкој основи овога филма долази се до кључног питања, а то је избор песника насупрот избору љубавника у процесима који воде ка уметничком стварању, али и указују на смисао овоземаљског живота. Песничка егзистенција, која се оцртава као парадигма свеукупног духовног и емотивног бића које дела и постоји у историјском и друштвеном контексту, успоставља доживљај чина љубави као конститутивни елемент синергије свих облика уметничког стварања, чиме се обједињује тема визуелног портретисања другог са темом поетског погледа на другу личност као на себе самог. Текст указује на филозофске и уметничке импликације новог проживљавања и преиспитивања главних мотива мита о Еуридици која је овде активна инстанца песничког доживљаја а не тек пасиван предмет песничке чежње. Таква премиса јавља се као оквир разумевања људских егзистенцијалних и стваралачких тежњи, у којем се дилема песничког избора у контексту филмског медија јавља као сублимат загонетки уметничког дела и односа ствараоца према другом људском бићу. Ослањајући се на мит о песничкој егзистенцији Орфеја и Еуридикe не као објекта, већ такође субјекта његове овоземаљске љубави равноправног песнику самом, али и уметничког стварања, филм развија концептуални поглед на стварање као на делатност заједничке креације, сарадње уметника и његове музе, стварајући однос равноправности и солидарности у достизању уметничке имагинације и способности самоизражавања.

Кључне речи: мит, Еуридика, уметност, поетика, песник, женско стваралаштво

* marija.grujic345@gmail.com

Постоје уметничка дела чијом интелектуалном анализом не добијамо појашњење нити продубљење оног основног смисла и доживљаја који она производе, јер је тај доживљај који дело оставља на тумача толико јединствен, свеобухватан и у потпуности остварен, да је сваки покушај интелектуалног „пробоја“ њиховог хоризонта тек мали корак ка разумевању, недовољан за суштинско приближавање њиховој суштини. Интелектуална, а поготово академска анализа таквог дела остаје незнатан пратилац оног осећаја који такво дело изазива у реципијенту. Сама анализа делује као једва приметан сапутник, који се креће у подножју горостасног дела, са задивљеним погледом упртим у његову величину. Поставља се, стога, питање: зашто проучаваоци и истраживачи уопште пишу студије о плодовима људске имагинације, талента и филозофског промишљања којима се диве, ако је већ унапред јасна инфериорност таквих анализа у односу на само дело? Правог интелектуалног одговора на ово питање, чини се, нема, осим што можемо рећи да се овакво истраживачко дивљење у својој апсолутности ретко јавља у научним каријерама и да је, за сваког појединог тумача, резервисано за тек понека дела. У таквим случајевима није зазорно признати сопствену незнатност у приступу анализи овакве творевине. Разлог због ког истраживач ипак приступа анализи или коментару јесте и чињеница да аналитички приступ представља једно од могућих оруђа интерактивне комуникације са делом које изазива такав доживљај. Проучавалац, у том смислу, својим коментаром даје највише што може: сажето тумачење онога што сматра битним о делу које дубоко цени и чије импликације за разумевање света препознаје и осећа.

Такву врсту односа у овој краткој анализи покушавамо да успоставимо и са већ познатим и признатим филмом француске сценаристкиње и редитељке Селин Сијаме *Портрет геме у иламену* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019), који се с разлогом може назвати и омажом различитим стиловима класичног стварања, али и модерном, стилизованом интерпретацијом људског сензибилитета карактеристичног за 21. век. Овај филм у много чему превазилази оквире не само доминантне филмске културе нашег доба, већ и досадашњих достигнућа појединих, мање или више формално дефинисаних поджанрова који би се могли условно применити у разговору о овом делу, попут филма о уметности, љубавног, историјског, филозофског, женског, феминистичког, филма о филму, као и других, постојећих или тек замишљених типологија. Жанровски сврставање овог филма до краја у било који од поменутих оквира показује се као незахвално, иако се у њему могу препознати слојеви различитих жанровских поетика. О појединим од ових типских одређења већ су написане бројне студије, текстови и критике (видети, на пример: Wilson

2022; Stevens 2020; Bacholle 2023).¹ Преглед досадашњих тумачења овог филма из секундарне литературе захтевао би знатно више простора него што то обим овог рада дозвољава, те се овде, услед таквог ограничења, нећемо детаљније бавити постојећом, све обимнијом литературом о овом филму и стваралаштву Селин Сијама (у вези с тим в. Wilson 2021). Уместо тога, рад ће бити усмерен на један специфичан квалитет овог филмског дела, а то је његов капацитет да, посредством суптилних филмских поступака, укључи аспекте уметничког и интелектуалног контекста различитих уметности, с посебним акцентом на феномен књижевности као креативног сапутника ликова и структуре њихових живота. Реч је о филму који није настао по одређеном књижевном предлошку, већ се може рећи да сам функционише као књижевни предлогак. У многе слојеве његовог унутрашњег устројства уткан је специфичан однос према истим оним структурама на којима почива и феномен присуства књижевности у људском животу.

Пре свега, треба нагласити да сама биографија, као и образовни и професионални пут редитељке Селин Сијама, указују на значај темељног познавања и активног преиспитивања књижевног наслеђа у грађењу њеног филмског дела. Сијама се најпре образовала студирајући књижевност, а тек потом филмске студије (Wilson 2021: 2). Дубинско познавање француске и светске књижевности несумњиво је допринело многим моментима интертекстуалности у њеном филму, као и алузијама на значај присуства књижевног стваралаштва у људском креативном раду. То се, између осталог, односи на саму констелацију централне приче и односа међу главним ликовима, у којима се може уочити дијалошки однос са једним од највећих дела француске књижевности и европског просветитељства, *Новом Елоизом (Nouvelle Héloïse)* Жан Жака Русоа. Једна од две главне јунакиње носи име Елоиз (Héloïse), а и сам заплет филма успоставља дијалог са радњом овог Русоовог филозофског и љубавног романа (в. Русо 1964). Наиме, као и у роману, успоставља се однос љубави, али и специфичне просветитељске, филозофске (интелектуалне) динамике између младе аристократкиње и особе из другог друштвеног слоја и другачијег образовања, која је ангажована да обави одређени интелектуално-креативни задатак. Сијама, међутим, сценарио свог филма усмерава ка јасној деконструкцији и превредновању русоовске традиције, усвојивши у одређеној мери историјски жанровски модел интелектуално усмереног романа, али са намером да исприча другачију причу – причу о једнакости, сарадњи и заједничком стваралаштву женских субјеката.

1 Све преводе изворно коришћених делова текста на енглеском језику урадила М. Г.

Ако погледамо структуру радње овог филма, приметимо да он делује на два јасно издвојена концептуална нивоа: први чини жанровски оквир такозваног „историјског филма“ (у литератури често означавањем као *period film*²), док други подразумева његово превредновање, преиспитивање и поновно исписивање конвенција овог жанра, увођењем до тада неисказаних људских судбина и филозофских перспектива. У домену првог нивоа, филм се одликује чврстим и динамичним наративним заплетом. Једнога дана друге половине осамнаестог века у Француској, млада сликарка Маријан,³ отресита и храбра жена која је наследила очев сликарски позив, долази на усамљено острво по налогу племкиње како би насликала удадбени портрет њене кћери. Такав портрет представљао је у то време неопходан визуелни и идентификациони елемент који се слао потенцијалном просцу. Задатак, међутим, прати необичан услов: Маријан треба да наслика Елоиз кришом, без њеног знања, јер се млада племкиња противи својој удаји. Представљајући се као дружбеница ангажована да младој племкињи прави друштво за шетње по острву, Маријан прихвата овај захтев, али и сама притом пролази кроз процес самоспознаје, самокритике и преиспитивања етичких и естетичких основа сопственог рада. Суочена са Елоизиним бритким умом и слободом мишљења, Маријан уништава тајно насликани портрет и на Елоизин захтев почиње да слика нови, овај пут у процесу који подразумева њихову сарадњу и коауторство, засноване на партнерству, солидарности и љубави. По завршетку портрета, Маријан и Елоиз се растају, сачувавши у свом уму визију заједнички створеног уметничког дела.

На другом плану – плану преиспитивања и дијалогског односа са традицијом, стереотипима и доминацијом клишеа о привилегованој мушкој позицији уметника и подређеној женској позицији музе или модела – филм отвара бројне интерпретативне могућности и позиве на размишљање. У том смислу, нужно је истаћи да, како Ема Вилсон напомиње, *Порџреџ даме у њламену* представља „ново замишљање феминистичког филмског стварања“ (Wilson 2021: 106). Између осталог, Селин Сијама је успела да обликује једну врсту узбудљивог феминистичког филмског израза, који истовремено функционише као универзалан

2 *Period film* јесте појам и стилска одредница која се често среће у стручној критици и академској литератури, а који се, у најопштијем смислу, односи на филмско наративно представљање „удаљене али препознатљиве прошлости“ (Vidal 2012: 9) и кореспондира са сродним, такође често коришћеним називима као што су „историјски филм“, „класична адаптација“, „костимирани филм“ и други (в. Vidal: 2012: 9–11).

3 Маријан је фиктиван лик, али је, према изјавама саме редитељке као и на основу појединих уочљивих детаља, инспирисан животима стварних жена уметница које су постојале у историји (в. Wilson 2021: 87–88).

филмски језик отворен ка историјски и глобално релевантним темама људског стварања, патње, губитка и болне лепоте која се управо у губитку открива. Мишел Башол, на пример, запажа да филм тематски подцртава „недостатке и губитке“, при чему се као први губитак јављају „заборављене сликарке“ (Bacholle 2023: 150). Може се, стога, закључити да је филм својим избрушеним језиком и тематским хоризонтом успео да поетски артикулише тему губитка на начин који обухвата и репрезентацију осујећених, дискриминисаних и маргинализованих идентитета, али и да отвори простор за разматрање ванвременских питања хуманитета, људске egzистенције и смисла стваралаштва.

Филм одише минималистичким визуелним и дијалогским стилем, уз брижљиво постављене фигуралне призоре у хармоничне композиције, које сугеришу јасноћу и неумитност ставова, мисли и наративних ситуација. Од почетка се успоставља драмски контраст између уверења Маријан, образоване жене формиране друштвеним конвенцијама и стеротипним схватањима о уметности и ауторству, и јединствености и непатворености мишљења Елоиз, која је, одрасла у конвенту, где је главни однос према свету стекла захваљујући библиотеци, те тако развила самопоуздање сопственог, независног мишљења. Већ при првом сусрету, Елоиз тражи од Маријан да јој позајми књигу коју носи са собом – предмет који је за Маријан вероватно конвенција, а за Елоиз начин комуникације са светом. При крају филма, пре него што ће се растати, Елоиз ће замолити Маријан да јој за успомену нацрта свој сопствени акт, гледајући се у огледалу, на страници 28 те исте књиге. Много година касније, када Маријан наиђе у једној галерији на нови Елоизин портрет, на којем она позира са ћерком и делује као сасвим друга жена, Маријан је ипак препознаје по истој књизи и страници 28 коју Елоиз показује прстом. Овај пажљиво приказан симболизам уметничких артефаката као што су портрети, приказани детаљи и књиге које својом материјалношћу представљају средство комуникације, истичу иновативност филма у дијалогу са традицијом и уметничким конвенцијама.

У смислу истраживања централних мотива у којима се феномен љубави, блискости и сарадње прожима са темама доживљаја уметности и уметничког стварања, филм обилује референцама на различите уметничке изразе – ликовне, музичке, књижевне, филмске, као и на елементе популарне културе. У више сцена расправа естетске природе прожима се са тренуцима психолошке самоизградње ликова. Један од најзначајнијих мотива јавља се на самом почетку филма, када Маријан покушава да за Елоиз одсвира уводни део Вивалдијевог комада *Четири тодишња доба*, тачније део „Лето“. Иако је Маријан неуспешна у изво-

ђењу, у Елоиз се буди нова емоција и према музици и према Маријан, као некоме ко је, иако тек у покушају, створио тај звук. Лајтмотив Вивалдијевог „Лета“ поновиће се и на самом крају филма, када Маријан годинама касније у позоришту у даљини угледа Елоиз како емотивно прати оркестарско извођење истог дела. Моменат расправе о сликарском умећу и аутентичном уметничком изразу догађа се у часу када се Елоиз и Маријан сукобљавају око вредновања портрета као уметничког дела. Након тога Маријан уништава портрет, чиме доживљава пораз свога псеудо-конструисаног ега и упознаје сопствене ауторске импULSE и изражајност. Омаж филмској уметности присутан је на више места, али је најочљивији дијалог са култним филмом *Персона* Ингмара Бергмана, који се одвија на плану кадрова, положаја тела јунакиња, њиховој интеракцији, као и у сценографији и пејзажима дивље природе, који одражавају унутрашње драме и сједињавање субјективитета ликова.⁴

Ипак, у овом раду ћемо се задржати на тематским слојевима интерреферентности филма *Порџреџ даме у њламену* и митске приче о Еуридици, Орфејевој потрази за њом и трагичном расанку. Митско-нарaтивна симболичка потка филма показује да је прича о мистеријама и изазовима људског постојања, љубави и потреби да се све то уметнички забележи основа свесне људске егзистенције. Књижевност се, како филм указује, јавља као неизбежан инструмент комуникације човека са митском причом, која представља основу сваког стварања – књижевног, ликовног, музичког и филмског – као и међуљудских односа и сапостојања. Није, наравно, случајно што се централни моменат филма ослања на мит о песнику Орфеју и Еуридици која га инспирише на стварање. Како Ема Вилсон истиче, иако *Порџреџ даме у њламену* директно упућује на мит о Орфеју и Еуридици уобличен у Овидијевим *Метаморфозама* (в. Ovidije 2007), то није једини филм у коме осећамо Сијамину инспирисаност Овидијевом уметничком имагинацијом. Дијалог са Овидијем присутан је и у другим темама ове редитељке, нарочито у смислу референце на његов однос према материји, супстанци и њиховој променљивости (Wilson 2021: 5). Док ћемо детаљније разматрање различитих књижевних обликовања приче о Еуридици и Орфеју оставити за другу прилику, овде ћемо се усредсредити на филмски обликовану структуру ове приче, која

4 Чини се да је оно што највише повезује ова два филма, и што је редитељку Селин Сијама посебно привукло да се упусти у ову врсту дијалога са великим делом, управо метафункционални карактер филма *Персона*, за који А. П. Бар каже да је „филм о филмском стварању“ (Barr 1987: 124). У светлу поетике филма *Порџреџ даме у њламену*, овај дијалог са значењима *Персоне* показује се више него разумљивим, тим пре што указује на још једну кључну тему *Персоне*, коју Бар означава као „улогу уметности и уметника у нашем друштву“ (Barr 1987: 124).

се у две сцене рекреира на посве оригиналан начин, пружајући нова тумачења митске и књижевне традиције.

У једној од средишњих сцена филма, Маријан и Елоиз седе у кухињи дворца заједно са слушкињом Софи и читају неименовану „књигу“, која је вероватно иста књига коју је Маријан донела и у којој ће касније нацртати свој акт. Испоставиће се да ова књига, у филмском контексту, представља прилагођену верзију Овидијевих *Метаморфоза*.⁵ Елоиз гласно чита, прожета драмским узбуђењем које се преноси и на слушатељке, откривајући причу о Орфеју, песнику који моли силе подземља да му одобре силазак у свет мртвих како би вратио своју вољену и прерано преминулу жену и музу, Еуридику. Орфеј добија упозорење да ће све бити узалуд ако се на повратку осврне да је погледа.⁶ Како Елоиз чита, све се догађа по закону сила подземља, али Орфеј ипак не издржава и окреће се, након чега Еуридика заувек нестаје. Расплет приче зачуђује и љути слушкињу Софи, која не разуме зашто Орфеј не испуњава свој задатак и тиме изазива непромишљену и коначну трагедију. Маријан, међутим, закључује да је у том *избору* видљив избор песника, а не љубавника, јер, мучен дилемом, Орфеј одабира да Еуридику још једном види и заувек задржи у песничкој визији, пре него да је спасе као своју жену. Елоиза, пак, нуди треће тумачење, као ултимативну ауторску реинтерпретацију овог мита: она верује да је Еуридика сама рекла Орфеју да се окрене и тиме учествовала у том чину, као саучесница и партнерка, при чему превладава импулс стварања, симболике и уметничке визије над овоземаљским остварењем љубави или поседовањем.

Са овом сценом кореспондира једна од кључних завршних сцена филма, након завршетка новог портрета који су Елоиз и Маријан заједно створиле, повратка Елоизине мајке у дворац и почетка припрема за Елоизину потенцијалну удају. Завршетак портрета истовремено означава и завршетак процеса стварања који су јунакиње до тада заједно проживљавале. Маријан, као уметница и најамница, прима надокнаду и спрема се да напусти дворац. Кратко се опростивши од Елоиз и њене

5 О статусу, карактеристикама и значају Овидијевих *Метаморфоза*, књиге коју у филму поседује Маријан, а која ће очигледно прећи у Елоизине руке, видети више у: Stevens 2020: 51–52.

6 Како примећује Бенџамин Елдон Стивенс, у овом моменту Елоиз и Маријан заједнички проживљавају причу о митском односу између Еуридике и Орфеја, што је значајно за поимање њиховог сопственог односа и води процесу који Стивенс назива „трансформацијом мита“ (в. Stevens 2020: 50). Такође, познато је становиште Ролана Барта којим се наглашава да је мит, заправо, облик говора, при чему Барт истиче: „Тај говор је порука“ (Bart 2013: 184). Упознавањем са митском причом о Орфеју и Еуридици, Елоиз и Маријан учествују у комуникацији која структурише оно што и саме управо доживљају, али им и даје могућност промишљања сопствених поступака.

тадашње приказивање мита није уобичајено. Новина уметничког израза и визије односа уметника и музе коју Маријан показује, потврђује филозофску снагу Елоизиног тумачења мита: иако у стварном животу Елоиз није била „спасена“ од своје судбине, уметничка визија ње као инспирације и партнерке у стваралаштву остала је неуништива. Круг приче се „затвара“ прстенастом структуром нарације, приказујући развојни пут Маријан као уметнице – у питању је својеврсни дојсовски „портрет уметника у младости“ – и формирање њеног уметничког идентитета, посредованог кроз лични и имагинативни сусрет са Елоиз. Завршетак приче обзнањује се поново говором Маријан као наративним гласом, након чега следи већ поменута сцена у којој Маријан у даљини опази и неко време посматра начин на који Елоиз у позоришту поново доживљава Вивалдијево „Лето“.

Као потврду концепције коју Елоиз заступа у тумачењу мита, можемо узети снолику визију фигуре Елоиз како стоји у свадбеној хаљини на степеницама и изговара „Окрени се!“, која у сећањима прогања Маријан, чији мисаони ток или унутрашњи монолог, хронолошки, посредује наратив целе приче након много година. Ова чудесна поигравања ума сугеришу да уметничка слика и визија стварања превазилазе временске, просторне и друге емпиријске оквире. Сећање на некога постаје саставни део уметничког процеса – оно је „предложак“ за књижевну причу, филмску нарацију, филозофску парадигму и за одговор на питање шта је уметност. Зато ће и Маријан тек касније, након свог искуства које је доживела, насликати прави „портрет даме у пламену“, слику на којој евоцира тренутак када Елоиз, гледајући у њу, за време сеоског вашара, непомично стоји у пламену. Ова слика је израз скривене уметничке имагинације која није условљена изложбеним просторима или наруџбама. Филм показује да сећање само по себи није стваралачки продуктивно без лично проживљеног искуства. Да бисмо имали сећање које рађа уметничку имагинацију, оно, како поручује Селин Сијама својим филмом, мора бити прожето личним искуством, лично проживљеним присуством и интимношћу са предметом тог сећања, које и само постаје партнерски субјекат, ко-креатор уметничког стварања. У једном од својих интервјуа, Сијама објашњава своје разлоге за избор Вивалдијевог „Лета“ као мотива у филму, будући да је реч о комаду добро познатом широкој публици, и наглашава да је тим потезом желела да гледаоци буду у истој позицији као и њени ликови у односу на доживљај уметности. Истиче да је желела нешто упечатљиво, што је свима познато, са чим ће гледаоци да се повежу, и, како сама каже, „слушају то поново – то је Вивалди, али то је такође успомена на Вивалдија“ (Taubin 2019: 47). Овај став потврђује оно чиме у целисти одише поетичка основа филма, а

то је значај сећања и успомене у процесима уметничке креације, као и доживљавања уметничког дела.

У филму се Елоиз и Маријан два пута сукобљавају у погледима на природу стварања и лични доживљај који инспирише уметнички чин. У првој сцени одвија се већ поменути дијалог у коме Елоиз указује да пуко, емоционално празно опажање модела, без заједничког искуства, не може да изрази унутрашњу природу ни модела ни уметника (након чега Маријан уништава први портрет). Друга сцена одвија се у завршници рада на портрету, када Маријан, на тренутак преплављена љубавничким осећањем, заборавља на значај заједничког стварања и попут Орфеја тежи избору љубавника, борећи се са деструктивним поривом да уништи и други портрет, обезвређујући га као предмет који, због своје првобитне намене, симболички враћа Еуридику, у овом случају Елоиз, у подземни свет. Елоиз пак својом одлучношћу одвраћа Маријан од таквог поступка, указујући на вредност портрета који су заједно створиле, док би се посесивни импулс љубавника у овом контексту могао једино преобратити у љубомору, осуђивање и нестанак солидарности и сарадње. У овој сцени још једном се открива потенцијал митске структуре приче о Орфеју и Еуридици, односно песничкој визији и Еуридикином саучесништву у њеном настанку. Према тумачењу које Елоиз износи читајући Овидија, уметнички импулс мора се, иако уз бол, супроставити тренутном, неуметничком избору љубавника, како би виша и неуништива вредност могла да опстане. Та вредност, како Сијама посебно наглашава, није само општа вредност за уметност, друштво или историју, већ и интимна, егзистенцијална вредност која људском бићу даје смисао, а уметничкој имагинацији трајну способност стварања и самоизражавања. У филму је јасно назначена ауторска намера да се уклони баријера између традиционално и стереотипно раздвојених интелектуалних и емотивних позиција уметника и модела. Другим речима, тема уметничког стварања је, ултимативно, овим филмом оваплоћена и оснажена мотивом додељивања стваралачког активитета и уметници и њеној музи, кроз приказивање снажног односа сарадње као заједничке креације, тако што је филмски интерпретиран мит о Орфеју и Еуридици у коме се, слутимо, и налази потенцијал зачетка оваквог тумачења стваралачког чина.

Ако се присетимо почетног разматрања овог рада, у коме је истакнуто да је филм *Порџреџ даме у иламену* ауторке Селин Сијаме сам по себи књижевни, односно уметнички предлог, након ове анализе јасније је због чега се већ самим увидом у ово филмско дело могу покренути питања различитих уметности и њихових стваралаца. Иако се на први поглед чини да ликовни или визуелни израз доминантно одређује

поетички оквир овог филма – пре свега због теме стварања портрета, истакнуте и радњом и самим насловом – може се уочити да су у расправу о уметничком стварању, егзистенцији уметника и односу уметника и модела, односно музе, укључени и други уметнички изрази. Тај однос се овим филмом установљује као однос сарадње и заједничког стварања, уз равноправно учешће у болу, патњи и радости уметничког чина. На том плану посебно се показује плодотворност дијалога између филма и књижевно-наративно уобличеног мита о Еуридици као музи и Орфеју као песнику, који, изгубивши је у стварном животу, задржава могућност вечите поетске визије настале из последњег погледа на њу. Тумачење мита као подлоге за разумевање саме природе уметничке имагинације, које Еуридику сагледава као коауторку уметничког дела, а које у филму артикулише Елоиз као отелотворење музе и инспирације за уметницу Маријан, даје овом делу трајну вредност и снажан интелектуални потенцијал за естетичка промишљања. *Поршретт даме у йламену* издваја се у односу на бројне филмове који такође тематизују природу уметничког стварања управо свеобухватношћу свог погледа на различита уметничка поља: не само сликарство, већ и музику, књижевност, као и дијалог са историјом филмске уметности и елементима популарне културе – областима које могу бити предмет посебних, будућих истраживања. Овакво филмско дело уједно потврђује потребу за хибридним, интердисциплинарним и интерсекционалним приступима проучавању филма, књижевности, ликовних и музичких уметности, нових медија и хуманистичких дисциплина, као интегративног поља у коме се теоријски модели, методологије и мисаони концепти прожимају и обликују нова, аутентична средства за промишљање људског креативног рада.

Литература

- Barr, Alan P. "The Unravelling of Character in Bergman's 'Persona'". *Literature/Film Quarterly* 15/2 (1987): 123–136.
- Bart, Rolan. „Mit danas“. Prev. Olja Petronić. *Mitologije*. Loznica: Karpos. 2013. 183–227.
- Bacholle, Michele. "For a Fluid Approach to Celine Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire*". *French Cultural Studies* 34/2 (2023): 147–160.
- Ovidije, Publije Nason. *Metamorfoze*. Prev. Marko Višić. Podgorica: Unireks. 2007.
- Русо, Жан-Жак. *Јулија или Нова Елоиза*. Књ. 1–2. Прев. Милица Царцарачевић. Београд: Нолит. 1964.

- Stevens, Benjamin Eldon. "Not the Lover's Choice, but the Poet's: Classical Receptions in *Portrait of a Lady on Fire*". *Frontière's 2* (2020): 46–58.
- Taubin, Amy. "Here is looking at you: Celine Sciamma on the Path of Love and Restoring Lost Histories". Interview. *Film Comment* (November–December 2019): 46–47.
- Vidal, Belén. *Period film and the Mannerist Moment*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2012.
- Wilson, Emma. *Celine Sciamma: Portraits*. Edingburgh: Edingburgh University Press. 2022.

Филмови наведени у тексту

Persona, реж. Ingmar Bergman, 1966, прод. Ab Svensk Filmindustri, Sweden, 83 мин.
Portrait de la jeune fille en feu, реж. Céline Sciamma, 2019, прод. Lilies Films, France, 122 мин.

Marija Grujić

LOVER'S CHOICE, POET'S CHOICE The Myth of Eurydice in *Portrait of a Lady on Fire*

Summary

The critically acclaimed French film titled *Portrait of a Lady on Fire* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019) by the French director and screenwriter Céline Sciamma engages in a dialogue with various European artistic and philosophical traditions while simultaneously drawing on modern conceptions of a cinematic work as a place of intersection and sublimation of multiple artistic spheres. The eclectic yet psychologically complex theme of the film has been inspired by the poetic narrative of the myth of Eurydice and Orpheus, which has created a unique philosophical platform for the explorations of the questions of love, art, friendship, loyalty, death, society, gender, class and other central concerns of the humanistic traditions. The film is set on a remote island in the late XVIII century and revolves around two central characters, a young female painter, Marianne, and Héloïse, a young female aristocrat, whose wedding portrait is to be painted by Marianne. Their encounter recreates the mythical story of the artist (Orpheus) and the muse and the artist's love (Eurydice), and metaphorically revisits and explores the mythical situation of the tension between artistic work and the desires of human life – devotion and companion-

ship. The film is structured through a complex network of intertextual relationships with literary, film, painting and music arts references, by renegotiating landmarks of European cultural tradition, from Rousseau's *Nouvelle Héloïse* and Vivaldi's *Four Seasons*, to Ingmar Bergman's film *Persona* and contemporary popular culture. The paper analyses some of the crucial implications of the critical renegotiation and the employment of the Eurydice myth, focusing on her reconfiguration as a proactive voice engaged in the act of creation, and the artist's collaborator, rather than a passive object of artistic representation. The critical discussion of the film aims to reflect on the relationship between the poet and the subject of poetry in a contemporary cinematic work of art as a cultural interpretation of human acts of love and artistic creation.