

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 19

Међународни уређивачки одбор

др Норберт Бахлајтнер, Универзитет у Бечу,
др Александра Манчић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Татјана Алексић, Универзитет у Мичигену
др Никица Гилић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу
др Слободанка Владив-Гловер, Монаш Универзитет у Мелбурну
др Наташа Ковачевић, Источни Мичиген Универзитет
др Ержебет Барат, Универзитет у Сегедину
др Марија Грујић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Кристијан Олах, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Владан Бајчета, Институт за књижевност и уметност у Београду

Рецензенти

проф. др Владимир Гвозден
проф. др Невена Даковић
др Бојан Јовић

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић

др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

2020

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ	11
------------------	----

I

ФИЛМСКО И КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО У ИСТОРИЈСКО-ПОЕТИЧКОЈ ПЕРСПЕКТИВИ

Предраг Петровић ПОЕТИКА ЦРНОГ ТАЛАСА У СРПСКОЈ ПРОЗИ И ФИЛМУ	19
Zoja Vojić THE ARTS OF THE EUROPEAN ANTIQUITY AND THE ORIGINS OF MOVING PICTURES	37
Жарка Свирчев ФИЛМ – „СТВАРНО СЕМЕ ЗЕНИТИСТИЧКЕ ПОЕЗИЈЕ“	53
Александра Манчић MANUSCRIT У ПРЕВОДУ НА <i>REKOPIS</i> Трансмедијална превођења између филма и књижевности.....	69
Milica Bakić-Hayden INDIAN EPICS AND THEIR VISUAL TRANSPOSITIONS	87

II

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНА УПОРЕДНА ЧИТАЊА ПИСАНОГ И ВИЗУЕЛНОГ МЕДИЈА

Соња Веселиновић ТУМАЧЕЊЕ И НАСТАВАК <i>СЛУШКИЊИНЕ ПРИЧЕ</i> МАРГАРЕТ АТВУД У ИСТОИМЕНОЈ ВЕБ-ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ СЕРИЈИ	99
---	----

Тијана Јовановић РЕТОРИКА ПОГЛЕДА У ФИЛМСКИМ АДАПТАЦИЈАМА <i>ПРИНЦЕЗЕ ДЕ КЛЕВ</i>	115
Ана Ђордић и Јелена Модрић СТВАРАЊЕ АТМОСФЕРЕ У ПРВОЈ ЕПИЗОДИ ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ <i>СЛУШКИЊИНА ПРИЧА</i> ТЕ У ИСТОИМЕНУ РОМАНУ МАРГАРЕТ АТВУД Компаративна анализа	129
Игор Перишић ИЗАЗОВИ ТРАНСПОНОВАЊА КОМИЧКИХ ПОСТУПАКА ИЗ КЊИЖЕВНЕ У ФИЛМСКУ НАРАЦИЈУ: <i>ОРЛОВИ РАНО ЛЕТЕ</i> БРАНКА ЂОПИЋА И СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ	151
Slobodanka Vladiv-Glover THE CINEMA OF LUC BESSON AND QUENTIN TARANTINO THROUGH THE LENS OF TOLSTOY'S <i>WHAT IS ART?</i> AND ВАХТИН'S DIALOGIC TEXT: A CRITIQUE OF MASS CULTURE	165
Владан Бајчета ТУМАЧЕЊЕ ФИЛМА У КЊИЖЕВНОМ ДЈЕЛУ И КЊИЖЕВНОГ ДЈЕЛА У ФИЛМУ: <i>ЧОВЕК У МРАКУ</i> ПОЛА ОСТЕРА И <i>ПЛАВО ЈЕ НАЈТОПЛИЈА БОЈА</i> АБДЕЛАТИФА КЕШИША	189
Јана М. Алексић и Марко М. Радуловић НОСТАЛГИЈА У ФИЛМСКОМ И КЊИЖЕВНОМ ПОСТУПКУ ПАОЛА СОРЕНТИНА	207

III

НАРАТИВНО КОНСТРУИСАЊЕ ИНТИМНОСТИ У ФИЛМУ И КЊИЖЕВНОСТИ: ПАРАЛЕЛЕ И ИЗАЗОВИ

Дејан Дурић и Марта Бан ОДНОС ПРИПОВЈЕДАЧА И ФОКАЛИЗАТОРА У РОМАНУ <i>ВАРАЛИЦЕ</i> САРЕ ВОТЕРС И ФИЛМУ <i>СЛУШКИЊА ЧАН-ВУКА ПАРКА</i>	235
---	-----

Марина Миливојевић Мађарев
 ПРЕТАПАЊЕ НАРАТИВНИХ СЛИКА У ФИЛМСКЕ
 КАДРОВЕ НА ПРИМЕРУ РОМАНА *САЊАЈУ ЛИ АНДРОИДИ*
ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ? ФИЛИПА К. ДИКА И ФИЛМА
ИСТРЕБЉИВАЧ (BLADE RUNNER) РИДЛИЈА СКОТА251

Сергеј Мацура
 НЕПОУЗДАНИ ПРИПОВЈЕДАЧИ КОД АКУТАГАВЕ
 И КУРОСАВЕ: НЕКЕ СТРУКТУРНЕ РАЗЛИКЕ265

Marko Teodorski
 VOYEURISM, THE TEMPORAL READER
 AND THE ABSENT VIEWER281

Марија Грујић
 НЕДОПУШТЕНА ИНТИМНОСТ И БОРБА САМООСТВАРЕЊА:
ТАЛЕНТОВАНИ ГОСПОДИН РИПЛИ И КЕРОЛ299

IV

ЕСТЕТИКА, ЕТИКА И КУЛТУРА КОНТЕКСТА ФИЛМСКИХ И КЊИЖЕВНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА

Станислава Бараћ
ГОРКЕ ТРАВЕ: ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО (1965)
 И РОМАН (2000) ФРИДЕ ФИЛИПОВИЋ329

Татјана Росић Илић
 РАСПАД ЈУГОСЛАВИЈЕ У СЛИЦИ И РЕЧИ
 Анализа филма *Underground* Емира Кустурице
 и романа *Била једном једна земља* Душана Ковачевића347

Erzsébet Barát
 THE AMBIGUOUS POWER OF REPRESENTATION:
 BEYOND MORALIZING SPECTATORSHIP (?)365

Darinka Marković
 IMPOSSIBLE PORTRAITS AND AUTHORIAL ETHICS
 IN *SUMMERTIME* AND *VAGABOND* 385

Јелена Жугић
 ЗНАЧАЈ ПОЕТИКЕ ЗВУКА И ПЕЈЗАЖА ЗА НАРАЦИЈУ
 ФИЛМА ПИТЕРА СТРИКЛЕНДА КАТАЛИН ВАРГА 397

Вук Вуковић
 ФИЛОЗОФИЈА МЕДИЈА И РАТ СВЈЕТОВА
 Књижевност, радио, филм 415

V

ДУХОВНО, МИТСКО И ПОЕТСКО
 У ОДНОСУ ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

Милица Мустур и Дарко Р. Ђого
 КОМИЧКА МЕЛАНХОЛИЈА КУЛТУРЕ
 Јудео-хришћанска култура и светска књижевност
 у филмовима Вудија Алена 433

Кристијан Олах
 ЛОГОС КАО РЕЧ И СЛИКА
 Проблем бласфемije у књижевности и филму 459

Лада Стевановић
 ПАЗОЛИНИ ПЕСНИК И ТЕОРЕТИЧАР: О КИНЕМАТОГРАФИЈИ
 ПОЕЗИЈЕ, СЕМИОТИЦИ ФИЛМА И ПСИХОАНАЛИЗИ 475

Глорија Мавринац
 НАДНАРАВНИ ЕЛЕМЕНТИ КАО НАСЉЕЂЕ АФРИЧКОГ
 ПРЕТКОЛОНИЈАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У ФИЛМУ *YALEEN* (1987) 489

Јована Јосиповић
 ОТКУД ЗМАЈ У *ЕКСКАЛИБУРУ* ЦОНА БУРМАНА 503

VI
ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА:
СИНХРОНИЈСКИ И ДИЈАХРОНИЈСКИ ДИЈАЛОЗИ
ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

Александра Кузмић МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ ИЗМЕЂУ АРХЕТИПА И ПРИМАРНОГ ВРЕМЕНА.....	517
Горан Лазичић „ПРОФЕСИОНАЛАЦ“ КАО НАЦИОНАЛНА КОНСТАНТА У ДРАМИ (1989) И ФИЛМУ (2003) ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА.....	533
Жарко Миленковић ВРТОГЛАВИЦА: ШИЈАНОВО ЧИТАЊЕ И ДОПИСИВАЊЕ ХИЧКОКОВОГ ФИЛМА.....	549
Лола Стојановић ФУНКЦИЈА КАДРА У ДИЈАЛОГУ РОМАНА <i>НЕЧИСТА КРВ</i> БОРИСАВА СТАНКОВИЋА И ЊЕГОВЕ ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ <i>СОФКА</i>	561
Урош Ристановић ПРОЦЕС ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЈЕ У ФИЛМОВИМА МИЛОША МИШЕ РАДИВОЈЕВИЋА	573
Нина Живанчевић ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ Поруке из идеолошке класичне старине: <i>Маркс–Ејзенишјајн–Кајийтал</i>	589
Ана Далеоре СПЕЦИФИЧНОСТИ ФИЛМОВА И ТВ СЕРИЈАЛА ЗАСНОВАНИХ НА КЊИЖЕВНИМ ПРЕДЛОШЦИМА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОДУКЦИЈИ.....	603
Милан Мађарев КРАЈ ЈЕДНЕ ЉУБАВНЕ ПРИЧЕ – ЉУБАВНА РАШОМОНИЈАДА.....	615
РЕГИСТАР ИМЕНА	629

ВЛАДАН БАЈЧЕТА*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

ТУМАЧЕЊЕ ФИЛМА У КЊИЖЕВНОМ ДЈЕЛУ И КЊИЖЕВНОГ ДЈЕЛА У ФИЛМУ: ЧОВЕК У МРАКУ ПОЛА ОСТЕРА И ПЛАВО ЈЕ НАЈТОПЛИЈА БОЈА АБДЕЛАТИФА КЕШИША

Ајсџракић: Романи Пола Остера, као и његов цјелокупан умјетнички ангажман, израито су окренути филмском стваралаштву. Поред неколико филмова снимљених према његовим дјелима, за које је Остер писао сценарије или их сам режирао (*Музика шансе*: 1993; *Дим*: 1995; *Модри у лицу*: 1995; *Лулу на мосту*: 1998; *Унутрашњи животи Марџина Фросћа*: 2007), његова проза обилује мотивима седме умјетности, референцама на класична кинематографска остварења, али и видним утицајем филма на пишчеву приповједачку технику. Међу таквим Остеровим књижевним радовима издваја се роман *Човек у мраку*, у коме се развија особена интерпретативна стратегија на примјеру неколико канонских филмова, која наизглед споредним мотивским јединицама додјељује повлашћен херменеутички положај као значењским средиштима филмске нарације. На нешто другачији начин, али са истим динамичким интензитетом прожимања два умјетничка медија, цијењени и награђивани филм *Плаво је најтоплија боја* Абделатифа Кешиша премрежен је књижевним референцама у сврху директне мотивације, а његов сугестивни визуелни идентитет чини га изазовним за аналитичко сагледавање у свијетлу Остерове романескне теорије 'читања' филма. Испитивање узајамног односа и утицаја књижевности и филма у ова два умјетничка дјела отвара нове могућности за теоријска разматрања њихових међусобних релација, које од самих почетака кинематографије па све до данас добијају на својој разноврсности.

Кључне ријечи: књижевност, филм, тумачење, карактеризација, детаљ

*Неки филмови су добри као књије, као најбоље књије (га, Каџја, шо ши таранџујем), и ово је, у шо нема никакве сумње, један од њих, дело суйџилно и дирљиво појуџ Толстојеве пријовешке.
Пол Остер, Човек у мраку*

* bajcet@yahoo.com

I

Романи Пола Остера, као и његов цјелокупан умјетнички рад, изразито су окренути филмском стваралаштву. Поред неколико филмова снимљених према његовим дјелима, или оних за које је Остер писао оригиналне сценарије, односно сам их режирао (*Музика случаја*: 1993; *Дим*: 1995; *Могри у лицу*: 1995; *Лулу на мосџу*: 1998; *Унутрашњи животи Марџина Фросџа*: 2007), његова проза обилује мотивима седме умјетности, референцама на класична кинематографска остварења, али и видним утицајем различитих филмских техника на пишчеве приповједачке стратегије. Међу таквим Остеровим књижевним текстовима посебно мјесто заузимају *Књиџа оисена* (2002), својеврстан романескни омаж филмској умјетности, и роман *Човек у мраку* (2008), дјело у коме је, између осталог, развијена особена метода интерпретације филма на примјеру неколико канонских остварења свјетске кинематографије.

Неке од основних претпоставки Остеровог приповиједања пресудно су обиљежиле и његов рад на филму. Зоран Пауновић, један од најбољих српских познавалаца Остерове прозе и преводилац неких његових дјела, истакао је да Остер „са *шехерезадинском* неодољивошћу“ (Пауновић 2006: 212) „дарује не само могућност бекства у заштитничку топлину *џриче* већ и право на наду да овај свет можда ипак може постати боље и хуманије место“ (Пауновић 2017: 142; истакао В. Б.) 'Матична ћелија' Остерових романа и његових сценарија, коју сачињава *џрича* у свом изворном, усменом облику, утиче на вишеструку раслојеност његових нарација на дијегетичке поднивое. То ће се повољније одразити на Остерову прозу, него на филмове у чијем је стварању учествовао, будући да је и само унутрашње приповиједање по природи ствари својственије и далеко више ефекта производи у књижевној нарацији. Тешко да би се учинци таквог поступка у филмовима попут *Дима*, па чак и у шармантном омнибусу *Могри у лицу*, могли поредити са дометима романа као што је *Месечева џалаша* (1989), дјелу које значајан дио критике цијени као пишчев највиши стваралачки домет (в. Пауновић 2017: 197). У том смислу, Остеру вјероватно припада већа заслуга као писцу који је на велика врата у своју прозу увео филм и кинематографију као њене важне теме, испитао неке од граница могућих утицаја у смјеру филм – књижевност, умјесто уобичајено обрнуте релације и, најзад, показао се као врстан тумач филма.

Књи́та о́йсена велики је романескни бревијар Остерове фасцинације филмом и својеврсно пишчево враћање дуга седмој умјетности. У њој су сабрани и оснажени сви елементи пишчевог бављења филмом разасути у његовој цјелокупној прози. Измишљајући читав опус Хектора Мана, загонетно несталог режисера поткрај треће деценије XX вијека, са минуциозним описима појединих његових сценарија као и њихове филмске реализације, Остер је подигао књижевни споменик умјетности у којој се, изван своје примарне стваралачке вокације, дуго настојао изразити. Последњи филм који ће погледати Дејвид Зимер, главни лик романа и писац књиге о Хектору Ману, постаће текстуални предлажак за екранизацију у последњем Остеровом филму *Уну́трашњи живо́и Мар-ти́на Фроси́а*. Међу различитим есејистички исцрпним рефлексјама о разноврсним питањима и проблемима филмске умјетности за долазећу анализу од посебног је значаја Зимерово схватање епохалног прелома који се десио преласком од нијемог и црно-бијелог филма ка звучном и филму у боји. Супротно у теорији прихваћеном становишту о међузависности развоја технологије и умјетничких могућности медија, тачније, становишту по којем је „филм технолошка уметничка форма и да је свака револуција у својој технологији створила и наставиће да ствара суштинску промену у самој форми“ (Кук 2007: 270), Зимер исповиједа, без великих теоријских амбиција, своје виђење „деградације“ филма узроковане технолошким открићима:

Колико год да су кадрови понекад били леви и хипнотички, никада ме нису испуњавали у оној мери у којој су то чиниле речи. Имао сам осећај да је превише дато, да је премало остало машти гледаоца, а парадокс је био у томе да, што су филмови верније симулирали стварност, то су више изневеравали представу о свету – који се налази колико око нас толико и у нама самима. Због тога сам, некако више инстинктивно, склонији црно-белим сликама него онима у боји, немим филмовима пре него звучним. Филм је визуелни језик, средство да се исприча прича тако што се слике пројектују на дводимензионално платно. Додатком звука и боје створена је илузија треће димензије, али су тиме у исто време слике лишене своје чистоте. Оне више не морају да обављају сав посао, и уместо да филм постане савршен хибридни медијум, најбољи од свих могућих светова, звук и боја ослабили су језик који је требало да оснаже (Остер 2003: 19).

Дајући као преводилац и предавач књижевности предност свом матичном професионалном подручју, Зимер привилегује инспиративност оног структурног елемента књижевног дјела који феноменологија означава простором *неодређености* и преноси ту своју склоност на филм. У случају филма виши ниво неодређености, дакле већи степен рецептивне слободе, прибавља одсуство боје и звука. Он инсистира на *чистио́и* цр-

но-бијеле слике, која таквим својим карактером оснажује *визуелни језик* као суштину филма. Инсистирајући на ове двије претпоставке, Остеров јунак, заправо, тежи приближавању *језика* филма и *језика* књижевности. У том малом трактату препознатљива је прикривена, типично *остеровска* намјера да се *иричи* у оба медија прида пуна важност, без обзира на примарно средство њеног умјетничког посредовања. Стога, засигурно, није случајно што ће у роману *Човек у мраку* повлашћено мјесто добити искључиво филмови рађени у црно-бијелој техници.

Човек у мраку прича је о остарјелом писцу Огасту Брилу и његовој унуци Катји, који у заједничком гледању филмова изнова покушавају пронаћи облик „самолечења“, како ће Брил именовати њихове кућне пројекције, излаз из безнађа узрокованог губитком животних пратилаца – он природном смрћу супруге, она насилном смрћу вјереника у блискоисточном рату. Брил своју потребу за фикцијом схвата као бјекство од неподношљиве стварности (то је оно „бекство у заштитничку топлину приче“ о којем говори Пауновић) и у том смислу прави разлику између двије врсте фикције – књижевне и филмске:

Бекство у филм није исто што и у књигу. Књиге те присиљавају да им даш нешто за узврат, да вежбаш интелигенцију и имагинацију, док се филм може гледати – и у њему чак и уживати – у стању безумне пасивности (Остер 2008: 22).

У овој варијацији на једну од средишњих тема феноменологије рецепције два у понечему сродна умјетничка медија притајена је обрнута пишчева намјера – управо да релативизује ту истакнуту дистинкцију. Непосредно након овог навода у роману слиједи дужи разговор двоје протагониста, одржан током једне од њихових цјеловечерњих гледалачких сеанси, у којем Катја износи своју, како је Брил назива, „теорију филмског стваралаштва“. Ријеч је, заправо, о једној теорији *шумацења* филмског детаља, специфично предмета, као основне јединице његовог невербалног језика:

Пошто смо један за другим погледали три страна филма – *Велику илузију*, *Крадљивца бицикала* и *Аџуов свети* – Катја је изнела неколико оштрих, промућурних запажања, предочавајући ми једну теорију филмског стваралаштва која ме запањила својом луцидношћу.

Неживе ствари, предмети, казала је.

Шта с њима? питао сам.

Предмети као средство изражавања људских емоција. То је језик филма. Само добри редитељи знају како то да направе, а Реноар, Де Сика и Реј спадају међу најбоље, зар не?

Несумњиво.

Сети се почетних сцена из *Краљивца бицикала*. Главни јунак добије понуду за посао коју неће моћи да прихвати ако не откупи свој бицикл. Одлази кући, пун самосажаљења, а његова жена испред зграде у којој станују, тегли две претешке канте с водом. Све њихово сиромаштво и сва борба те жене и њене породице огледају се у тим кантама. Муж је толико заокупљен својим проблемима да се и не сети да јој помогне све док не стигну до врата. А и тада узима само једну кофу, док њој оставља другу. Све што треба да знамо о њиховом браку смештено је у тих неколико секунди. Они се, затим, пењу до стана, и жени пада на памет да заложу постељину да би откупили бицикл. Сећаш се с каквом жустрином убацује канте у кухињу, и како нагло отвара фиоку креденца. Неживе ствари, људске емоције. Онда се нађемо у залагаоници, која уопште није тако мала, заправо је огромна, некакво складиште непотребних ствари. Жена прода чаршаве, и онда видимо једног од радника како тај замотуљак носи према полицама на којима стоје заложене ствари. Испрва, те полице не делују толико високо, али када камера крене уназад и када човек почне да се пење, видимо да се оне пружају све више и више, кроз до таванице, и да су на свакој од полица завежљаји идентични ономе који је жена донела, и одједном нам се учини као да су све породице у Риму продале своју постељину, да је читав град у исто тако јадном стању као главни јунак и његова жена (Остер 2008: 23–24).

У наставку слиједи анализа завршне сцене *Велике илузије*, у којој Катја препознаје Реноарово мајсторство да трагику повратка војника из породичног окриља на ратно поприште предочи сценом прања прљавог посуђа са последње заједничке вечере; а затим и анализа начина на који главни јунак *Айуової свейша* посматра шналу своје супруге, као суптилан моменат откривења његове љубави према жени коју му је случај одредио. Уочавајући заједнички садржалац све три анализе, Брил додаје једну „фусноту“ Катјиној теорији:

Има још нешто код те три сцене. Нисам био свестан тога док смо гледали филмове, али сада док сам те слушао како их описујеш, само ми је блеснуло пред очима.

Шта?

Све се тичу жена. Како су жене те које носе свет. Баве се правим стварима док њихови неспособни мушкарци тумарају наоколо и праве збрку. Или само леже и не раде ништа. То се дешава после шнале. Алу гледа према својој жени која нагнута над посудом припрема доручак, а он се и не мрдне да јој помогне. Исто тако, Италијан не примећује да његова жена носи кофе пуне воде.

Конечно, рекла је Катја, благо ме боцнувши међу ребра. Мушкарац који је схватио.

Немојмо претеривати. Само сам додао фусноту твојој теорији. Твојој веома оштроумној теорији, ако смем да кажем (Остер 2008: 29).

Несумњиво добро уклопљен у мативацијски систем романа, закључак разговора има за циљ да истакне Брилову племениту посвећеност задатку да својој неутјешној унуки ублажи бол, досјетљиво увиђајући у њеној „теорији“ једну додатну, општију законитост, која ју је и саму сустигла. Неиздрживом притиску историје и друштва коју Катја препознаје, па донекле и пројектује у својим истанчаним анализама, Брил проналази последњу ријеч охрабрења у четвртом великом филму *Човека у мраку*, а то је *Токијска ѝрича* (1953) јапанског режисера Јасуђироа Озуа. Слиједећи Катјин примјер, Брил оштровидо анализира филм, тражећи у њему онај предмет у коме се сажима средишњи смисао, или концентрише „емоција“ филма, како то одређује Катја. Раније већ виђена карактеристика Остеровог приповиједања, оличена у опширном парафразирању стварног или измишљеног филмског сижеа, добија у овом примјеру свој најпотпунији израз. Остер преноси слику у ријеч на такав начин да закључак сваке вербално *конвертоване* секвенце исходи тумачењем њеног невербалног, визуелног *садржаја*. Значења која носе гестови, изрази лица и остали искључиво визуелни елементи филмске *нарације* постају предмет анализе, која је уједно и дио структуре романескног приповиједања. Остерову интерпретацију чини херменеутички утемељеном колико и умјетнички мотивисаном правилна расподјела пажње на *језик* оба медија: визуелни у анализи, вербални у нарацији. У томе је један од кључних разлога драстичног квалитативног дисбаланса Остерових филмова, у којима је, уз нешто уопштавања речено, *ѝрича* све, и његових романа, у којима је *ѝрича*, такође – све.

Поклањајући на крају *Токијске ѝриче* својој обудовјелој снахи сат покојне супруге, стари удовац испраћа свој гест једноставном реченицом „*Желео бих да будеш срећна*“ (Остер 2008: 83). Брил у том предмету открива још један, сублимни израз Катјине аналитичке методологије и уочени детаљ проширује на његов вербални додатак. Паралела између главних ликова Остеровог романа и филма *Токијска ѝрича* је очигледна. Приповиједач је, пак, оставио без коментара чињеницу да је реченица старог удовца Брилова последња „фуснота“ Катјиној „теорији“ и да сви предмети које је она уочила говоре о изгубљеној, пронађеној, или срећи за којом се трага. Као што се сви раније запажени предмети везују за (не)срећу ликова поменутих филмова, тако и само њихово откривање постаје игра током које Брил и Катја искорачују из мучне стварности у простор барем и привремене среће. Остерова прича о филму истовремено је велика апологија умијећа тумачења као једне од човјекових могућности за срећу, која се као духовна вјештина уклапа у шири хоризонт онога што сама по себи у малом и јесте – *ѝшраја за смислом*. *Човек у*

мраку је књига која показује пут за подстицајан и продуктиван приступ филмској анализи, нарочито прикладан за оне филмове који и сами на одређен начин одају почаст књижевности, какву је писац Пол Остер у својој литератури одао филму.

II

Један од таквих филмова је високо вредновано и награђивано остварење Абделатифа Кешиша *Плаво је најшоилија боја* (2013), које је на природно другачији начин од анализираних Остерових романа, али са истим динамичким интензитетом прожимања два умјетничка медија, премрежено књижевним референцама и њиховим тумачењем као важним тачкама мотивацијске структуре. Упркос многим контроверзама везаним за овај филм првенствено због његове деликатне тематике, али и крајње експлицитности појединих сцена, његова умјетничка успјелост заснована је на изразито сугестивном визуелном идентитету и исто тако комплексној нарацији, привлачној за аналитичко сагледавање у свијетлу приступа описаног у претходном одјељку.

Важну улогу на различитим пунктовима приче у овом филму играју књижевна дјела и разговор о њима. Један мали систем књижевних дијалога двоструко одређује ток филмског приповиједања: он рефлектује унутрашњи живот ликова, односно утиче на развој њихових међуодноса. *Маријанин животи* Пјера Маривоа, *Принцеза де Клев* Мадам де Лафајет, *Ојасне везе* Шодерлоа де Лаклоа, Софоклова *Антиштона*, *Прљаве руке* Жан-Пол Сартра, поезија Франсиса Понжа и Алана Боскеа дјела су о којима ликови у различитим контекстима разговарају и која усмјеравају и пресудно одређују значењске координате филма. Као што се лако може закључити, осим *Антиштоне*, дела о којима је ријеч потичу из француске књижевности, као метонимије културе у чији је контекст смјештена радња. Тај податак је од важности, као и чињеница да су сви разговори везани, директно или посредно, за књижевност у школи, дакле књижевност као дио образовног система (главна јунакиња је прво ученица, а затим и наставница), што овај филм, структурно посматрано, у битној мјери приближује књижевном жанру билдунгс романа. *Плаво је најшоилија боја* је, општије посматрано, прича о одрастању и значајним тачкама иницијације у том процесу, у којима је књижевна едукација одувјек играла једну од кључних улога.

Филмски дијалог започиње сценом у којој ученици првог разреда једног средњошколског одјељења на часу француске књижевности читају и тумаче одломак Маривоовог *Маријаниног животи*. Ријеч је о другом од

једанаест дијелова недовршеног романа прозе сентиментализма из XVIII вијека, конкретније сцени у којој главна јунакиња Маријана у цркви први пут угледа свог изабраника Валвила (в. Мариво 1965: 51–52). Професор подстиче ученике да протумаче „празнину у срцу“ о којој говори Маријана тако што ће се пројектовати у њену ситуацију и замислити своја осјећања у том тренутку. Ученик Ели говори како би он осјетио жаљење због пропуштене прилике да упозна особу која му се на први поглед допала. Адел, главна јунакиња, с пажњом слуша њихов дијалог и прихвата професоров задатак да за следећи час упореде ту сцену са сценом сусрета протагониста љубавне приче у роману *Принцеза Де Клев* и у сугерисаној паралели размисле о идеји предестинације. У том роману ријеч је о сусрету принцезе де Клев и војводе де Немура на свадбеном балу и епизода је описана у првом дијелу књиге (в. де Лафајет 1966: 44–45). Иако настао у претходном, XVII стољећу, роман *Принцеза де Клев* као и *Маријанин живоџи* гради сродну, романтичну представу судбинског сусрета двоје људи, као вишег налога који се мора испунити макар и са последицама на друштвено окружење у којем се одиграо, а првенствено по његове протагонисте.

Разговор у учионици двоструко антиципира развој Аделиног живота (како и гласи изворни наслов филма – *La vie d'Adèle*): ка њеном покушају успостављања љубавне везе са Томасом, старијим учеником из исте школе, и ка њеном случајном сусрету са студенткињом Емом, будућом сликарком и Аделином каснијом љубавницом. Подударност са ликовима романа је несумњива: као што ће принцеза Де Клев оставити свог старијег супруга због фаталног познанства са војводом Де Немуром, тако ће и на Адел сусрет са Емом пресудно утицати да, освијестивши свој сексуални идентитет, раскине везу са Томасом. Такође, Маријанин и Валвилов сусрет у цркви са препознатљивом симболичком ауром божанског провиђења, карактеристичном за прозу епохе, контрастиран је профаном окружењу Аделиног и Еминог сусрета на пјешачком прелазу. Међутим, и њему је на умјетнички ефектан начин придат један пригушени *мешафизички ехо*, дискретно призван музичким средствима. У филму је, наиме, доследно реалистичко-натуралистичкој концепцији, *soundtrack* равноправан чинилац цјелокупне звучне слике. Сва музика која се чује током филма *присушна* је у њему као саставни дио приказаног свијета: у клубу, на рођенданској прослави, протесту, приредби у вртићу... Једини од два тренутка када музика пробија оквире хронотопа у којем се, заправо, *готања*, јесте Аделин први сусрет са Емом: још док силази низ улицу у свом предграђу отпочиње *fade in* мистичних тонова *hang drum*-а у рукама уличног свирача, поред којег у следећој секвенци Адел пролази. Музика се мијеша са звуцима саобраћаја, али већ је створен утисак

њеног поријекла изван конкретног времена и простора у којем је Адел стварно чује – њен овлашни осмјех музичару додатно оснажује такву импресију. Други моменат у којем та иста музика, сада недвосмислено, долази *изван* стварности филмске приче је последња сцена, у којој Адел, напустивши Емину изложбу, одлази низ улицу, чиме се филм и завршава. Тај благи одскок од поетичке консеквентности у потпуности је испунио своју сврху: режисер је њиме дискретно постигао оно за шта је његовом литерарном претку био потребан конкретан сакрални симбол. На том примјеру се јасно види како филм својим могућностима доприноси еволуцији умјетничке обраде оних тематских комплекса, који се у распону и од неколико стољећа у својој суштини не мијењају значајно.

Адел ће у разговору током првог изласка са Томасом открити да осим саме љубави за читање гаји посебну наклоност за Маривоов роман, јер је фасцинирана чињеницом да је аутор, иако мушкарац, успио да напише роман из женске перспективе. Тиме је први потез оцртавања њене родне флуидности посредован *Маријаниним живојшом* као најважнијом књигом-симболом у филму, а читање и тумачење књижевности потцртано као средство карактеризације ликова. Несклон читању, на Аделино питање о његовим евентуалним симпатијама за неко дјело Томас издваја Лаклоове *Ојасне везе*, као једину књигу која му је са предавања остала у лијепом сјећању. Његов скоро помирени излазак из љубави у коју тек што ће ступити са Адел управо га чини истинским потомком младог витеза Дансенија, једног од ликова романа, који ће након расплитања чвора „опасних веза“ стоички сумирати своју позицију и записати есенцијалну мисао свеколике умјетности у традицији Лаклоовог дјела:

Доста ми је што сам морао престати да је волим. Било би ми и сувише тешко да је мрзим (Лакло 2005: 402).

Томас истиче да му је потребна помоћ при читању, док Адел одбацује туђа тумачења и биографске податке, које јој, како истиче, коче „имагинацију“. Та ријеч показатељ се пресудном за разумијевање њеног карактера и једне од кључних разлика које ће се између Адел и Еме испријечити. Кешиш је већ у уводним сценама филма назначио књижевност као важан чинилац у грађењу приче и испољио крајњу софистицираност своје „интертекстуалне“ стратегије.

Није од мање важности да *Маријанин живојш* игра значајну улогу у истицању једне од суштинских одлика Аделиног и Еминог односа, која ће у битној мјери одредити њихов пут од љубавне привржености до трауматичног разлаза. Ријеч је о социјалном статусу јунакиња, чија је друштвена припадност, иако није драстична на начин типичан за сентиментални

роман, ипак видљива и ауторски свјесно акцентована. Адел је дјевојка са радничке периферије, а Ема млада жена из града, припадница више средње класе. Природно је да топос тензије међу друштвеним кастама испријечен љубавној срећи који приказује Мариво није на тај начин симплификован у Кешишовом филму, али је његово присуство у мање драматичној форми видно на неколико карактеристичних примјера: од хране коју чланови двију породица у својим домовима спремају (шпагете болоњезе насупрот ријетким морским плодовима), до разговора који се током тих вечера воде (опредјељење за сигуран посао умјесто неизвјесне професионалне независности). Један од коријена проблема долази отуда што Ема Аделин избор наставничке струке притајено доживљава као подсвјесно друштвено детерминисан. Када је увјерава да би требало да се посвети нечему што је „испуњава“, као што је писање прозе, очито је да Ема нема повјерења у Аделин избор као плод личне наклоности.

Утолико у њиховој релацији постоји још једна сличност са Маривоовим романом, а тиче се односа између госпође де Миран и Маријане као односа старатељке и штићенице. Несумњив утицај на развој Аделине и Емине везе одиграла је и разлика у годинама и образовању: иако је у први мах можда био само саставни дио љубавне игре, разговор о Сартровој филозофији ипак је прерастао у неку врсту неформалног „курса“ из филозофије, као Еминог симболичног старатељства над Адел. Тај разговор индикује претходно истакнуту сталешку припадност која евидентно утиче на Аделино и Емино опредјељење по питању друштвене ангажованости: Сартровој филозофији коју Ема излаже на основу његовог дјела *Етзистенцијализам је хуманизам* Адел претпоставља есеје и драме, истичући посебно драму *Прљаве руке*. То је крајње суптилан индикатор ауторске воље да потцрта једну од основних идеја свог дјела: тај Сартров комад говори о сукобу комуниста „пролетерске“ и „буржоаске“ провенијенције, које фундаментално раздвајају „разлози“ њиховог уласка у „Партију“. Мисао Одерера, репрезента једне од двије супротстављене стране, есенцијализује Сартрову умјетнички посредовану политичку поруку:

Буржујски синови који долазе к нама осећају ужасну потребу да са собом нешто од свог ранијег луксуза сачувају за успомену. Код једних је то слобода мисли, код других игла за кравату (Сартр 1981: 132).

Емино инсистирање на слободи мисли и слободи избора поводом Сартрове филозофије управо наглашава дистинкцију која постоји између ње и Адел у политичком смислу – стога се Адел у једном тренутку види као активна припадница групе ђака која се прикључила општем грађанском протесту, насупрот њеном збуњеном присуству геј-паради на

коју ће је Ема одвести и која је приказана више као карневалски одушак једног дијела слободоумне грађанске популације, него као дух истинског цивилног отпора. Емина филозофско-политичка промишљања унеколико су поза сартровски схваћеног луксуза једне лијево оријентисане интелектуалке, док су назнаке Аделиних свјетоназора у њиховом повоју израз аутентичнијег, егзистенцијално утемељеног политичког одређења.

Дјела о којима ученици Аделиног одјељења на часовима слушају, односно у чијем тумачењу сами учествују, везују се или за поступке главне јунакиње, или за њена тренутна емоционална стања. У одломку предавања о *Анџијони* професорица говори о придјеву „мален“ као лаж-мотивској ријечи трагедије, која, према њеној интерпретацији, означава границу Антигоновог дјетињства и њене зрелости, у коју ће Антигона закорачити одлуком да се одупре споља наметнутим законима и да слиједи свој унутрашњи морални налог. Те ријечи очигледно снажно дјелују на Адел и она од тог тренутка почиње да поступа у складу са својим интимним осјећањима, занемарујући упозорење, које ју је у тренутку такође видно дирнуло, да Антигонова одлука подразумијева и неминовност трагичног исхода. Одлазак у геј-клуб гдје ће упознати Ему, од када ће почети да се среће са њом и након чега ће кренути гласине у школи које ће довести до првих неприлика у виду физичког обрачуна са другарицама, означава почетак Аделиног суочавања са последицама свог слободног избора. Међутим, на часу књижевности који слиједи одмах за сценом сукоба, кроз анализу пјесме Франсиса Понжа „О води“ имплицитно се проблематизује питање слободе Аделиног избора и оснажује идеја о његовој нужности. Расправа почиње професоровим питањем шта би могла значити синтагма „*scrupule maladif*“ („болесна скрупула“, или „патолошка скрупула“) коју пјесник приписује води (Ponge 1971: 28–29). Ученик Луи одговор тражи у другој строфи пјесме, гдје је ријеч о гравитацији као „једином пороку“ („*seul vice*“) воде (Ponge 1971: 26–27) и закључује да Понж повезује порок са природним законом, истичући тиме његову неумитност. Иако изгледа као да прати предавање, Адел је још увијек узрујана због свађе и мишљу сасвим одсутна са предавања. На професорово питање шта мисли о свему, она на пригушено запрепашћење осталих ученика, не би ли прикрила своју замишљеност, одговара да се слаже са оним што је речено. На тај начин се и књиге о којима се говори у филму уграђују у један његов важан структурни аспект: иако крајње приземљена и блиска стварности, до натурализма реалистична прича о Аделиној судбини смјештена је у амбијент и окружена предметима, стварима, људима, појавама које се гледаоцу не нуде својом симболиком, или метафоричношћу, али које све скупа чине јед-

ну колико дискретну, толико умјетнички ефектну пројекцију Аделиног унутрашњег живота. Тај једноставни, ненаметљиви свијет рефлектује духовне садржаје главне јунакиње са оном мјером и истанчаношћу која подсјећа и равна се, ако је о француској књижевности ријеч, са стваралачким поступцима и умјетничким дометима познатим од Флоберовог најгласовитијег романа – *Госпође Бовари*.

Осим социјалних и политичких разлога који назначују неповољан исход Аделине и Емине везе, на њега подједнако утичу психолошки и биолошки узроци. Сцена у којој се најбоље осликава утицај *и* тих фактора јесте гозба коју Адел приређује у Емину част. Њихова психолошка карактерологија на том мјесту најупадљивије долази до израза: Адел је предана улози домаћице која спрема храну и дочекује госте, док Ема расправља естетичке дилеме са својим блазираним пријатељима из умјетничког миљеа. Упознајући је са гостима, Ема инсистира на Аделином списатељском таленту, из чега се види да ју је и раније убјеђивала да се и сама више посвети умјетности. Међутим, два карактера са различитим професионалним интересовањима и улогама узетим у свакодневном животу (већ су почеле да живе заједно) испољиће те вечери једну суштинску подударност: док Адел стидљиво и скоро завјеренички даје потврдан одговор на питање за њу очигледно заинтересованог младића Салима да ли би некада вољела да има дјецу, Ема се готово на граници флерта забавља издвојена са Лизом, својом трудном другарицом, са којом ће након раскида са Адел и Лизиног порођаја почети да живи. Свим препрекама на путу љубавне среће оличеним у социјалним, политичким и психолошким разликама Кешиш додаје биолошку *истіосі* јунакиња – њихов мајчински инстинкт. У том моменту филма увиђа се сва комплексност умјетничке обраде његове теме: он представља стваралачко пропитивање *сложеносі* феномена хомоеротске привлачности, а не њену површну афирмацију и баналну апологију. *Аделин живош* је антрополошка *сјудија* хомосексуалности, а не кинематографски геј-манифест, како му одушевљено приписује једна струја блогерске херменеутике. Филм поставља као једно од средишњих питања могућност *іошіуноі* еротског испуњења у међуодносу двоје људи биолошки индетерминисаних за коначни циљ полног партнерства у његовој суштини – стварања новог живота. Такво становиште фундирано је у психоаналитичком схватању *иншровершованих*, како Сигмунд Фројд назива хомосексуалце у својој студији *Три расшраве о сексуалној шіеоріји*, чији закључак гласи: „Један од задатака при избору објекта у томе је да се не промаши супротни пол“ (Фројд 1976: 104). Мада изван изворног контекста може зазвучати као нехотично духовита психоаналитич-

ка доскочица, овај сумарни увид Фројдовога истраживања пружа научно утемељење Кешишове умјетничке транспозиције обрађене теме.

У том тренутку појављује се Остеров фанозни *geisha* филмске наратије, епифанијски откривен предмет семантичке концентрације који сажима значења и тензије цјелокупног дјела. Ријеч је о часопису који Ема након забаве чита у кревету. Она је током вечери ушла у расправу са докторанткињом историје умјетности, посвећеном изучавању дјела Егона Шилеа. Ема је категорична у ставу да је Климт значајнији умјетник од Шилеа и одлучно одбацује примједбу о празној флоралној декоративности његових слика. Међутим, на насловници часописа *Beaux Arts* је Шилеов акт и наслов текста „*Schiele La Beauté Convulsive*“ („Шиле Грчевита љепота“), чије корице Ема склапа и посматра Адел, док се скида окренута леђима, погледом који садржи задржани прекор, чини се и једну нијансу презира. Емина сумња у себе, опредмеђена у том часопису (и даље *чишање* као индикатор спољашњих и унутрашњих промјена), означава крај њене самоувјерене власти над својим приватним и професионалним животом. Она више није слободоумна љубавница незаинтересована за породични живот (упадљив изостанак плаве боје косе), нити независна умјетница која не пристаје на компромисе. Управо ће завршна сцена показати епilog овог дискретно назначеног прелома: Ема заснива породицу са Лизом и прави изложбу уз очигледне уступке актуелном ликовном укусу, које је одсјечно одбацивала када јој је то у сврху промоције нуђено. Међутим, ни Адел није тек жртва Еминих избора: она се сама упушта у аферу са Антоаном, колегом са посла, што на другачији начин али са истом ауторском интенцијом индикује њено пољуљано повјерење у живот који гради са Емом. Знаковито је, у свијетлу претходно изнесене тврдње, на који начин долази до Аделиног невјерства: након што Антоан и Адел успавају ђаке у вртићу и поздраве једно друго, она остаје неколико тренутака и замишљено посматра дјецу док спавају. Након тога се враћа кући и затиче Емину поруку на телефонској секретарици, која јој саопштава да ће остати напољу до касно, јер се задржала код Лизе због рада на умјетничком моделу. Адел одлази на салса-журку, на коју је Антоан и раније безуспјешно позивао, откада отпочињу њихови тајни сусрети. Свим разликама између Адел и Еме Кешиш додаје заједничку чежњу за потомством као још *један од* разлога неодрживости њихове везе. Слојевитост Кешишове умјетничке визије испољава се у томе што гледалац на питање шта тачно узрокује разлаз између Адел и Еме никако не може да да једнозначан одговор. Кешишови јунаци су вишедимензионалне личности и једини недвосмислен закључак који би гледалац из управо *климтовски* интензивне колоритности филма *Пла-*

во је најшопилија боја могао извући иманентан је његовој форми, а то је свеприсутна и јунаку не увијек видљива љепота која испуњава Аделин живот и у његовим трауматичним искуствима, прикривена у умјетнички предоченом свејединству појавног чији је саставни дио.

Естетски врхунац тог режисеровог *огјовора* налази се у сцени на плажи: окружена дјецом из вртића, Адел одлази у воду и неколико тренутака плута на површини. У праелементарном плаветнилу неба рефлектованом у мору, њено тијело се указује као лутка у рукама природних сила (овде се треба присјетити Понжове пјесме). Ношена силином унутрашње енергије која је као јединку превазилази, она се нашла у (не) милости материјализованог *океанској осјећања*, чију је несагледиву дубину назрела. Праменови њене косе изгледају као да се из њих испира плава боја и евоцирају представу измученог лица са светачким ореолом. Аделина нијема спознаја вишеструки је пандан једном од најупечатљивијих призора у цјелокупној историји свјетске књижевности, на чију је изузетност указао и Андре Малро у својим теоријским промишљањима изражајних могућности књижевности и филма:

Романсијер располаже другим моћним средствима изражавања: могућношћу да пресудни тренутак своје личности веже за атмосферу или космос који га окружују. Конрад се њоме служи систематски, док је Толстој из овог поступка извукао једну од најлепших романескних сцена на свету, сцену ноћи у којој рањени кнез Андреј осматра облаке после Аустерлица (Стојановић 1978: 260–261).

Ту могућност „да пресудни тренутак своје личности веже за атмосферу или космос који га окружују“ непоновљиво је искористио и Кешиш у свом филму, управо да би изразио исто што и Толстој посредством свог књижевног јунака, а то је предосјећање бескраја које се у граничним околностима указало на хоризонту. Небо које Адел посматра, као и оно које посматра Андреја Болконски, производи карактеристичан ефекат дубоке тишине, као свједочанства њихове интуитивне спознаје. Тај *антипрококосморфизам*, како га назива Едгар Морен (в. Стојановић 1978: 386), присутан је у филму крајње дискретно и утолико је гледаочев естетски доживљај јачи у тренутку његове обзнане.

На крају, међу књижевним текстовима коришћеним у овом филму, налази се и пјесма за дјецу Алана Боскеа „*La trompe de l'éléphant*“, коју Адел предаје својим ђацима у школи. Њен поетички закључак послужио је режисеру да и сам пошаље један кодирани сигнал, аутореференцијалну поруку која гледаоцу сугерише умјетников став о свом дјелу и правом начину његовог разумијевања:

LA TROMPE DE L'ÉLÉPHANT

СЛОНОВА СУРЛА

La trompe de l'éléphant
c'est pour ramasser les pistaches
pas besoin de se baisser.

Слонова сурла,
она служи да се покупе pistaћи,
не мора да се сагиње.

Le cou de la girafe
c'est pour brouter les astres
pas besoin de voler.

Жирафин врат,
он служи да се брсте звезде:
не мора да лети.

La peau du caméléon
verte, bleue, mauve, blanche
selon sa volonté pas besoin de fuir.

Камелеонова кожа,
зелена, плава, лила, бела,
како му је воља,
служи да се сакрије од грабљивица:
не мора да бежи.

La carapace de la tortue,
c'est pour dormir à l'intérieur
même l'hiver :
pas besoin de maison.

Корњачин оклоп,
он служи да у њему спава,
чак и зими:
не треба јој кућа.

Le poème du poète
c'est pour dire cela
et mille et mille et mille autres choses:
pas besoin de comprendre.

Песникова песма,
она служи да све ово каже,
и на хиљаде и хиљаде других ствари:
не мора да се разуме.

(Bosquet 2004)

(Превела Весна Елез)

Поредећи значај пјесме за пјесника са природним оружјем у борби за опстанак појединих животиња опјеваних у претходним строфама, Боске говори о великом броју значењских слојева поетског текста, које није нужно све разумјети да би пјесма испунила своју сврху. Тако је и са Кешишовим филмом: аутор посредно поручује да је *Агелин живој* једна љубавна прича, али да се испод те површине крију „хиљаде других ствари“, чији смо само један дио у претходној анализи пробали да освојетлимо. Начин на који Кешиш употребљава књижевна дјела у карактеризацији својих ликова, антиципацији развоја догађаја, поетичком самосагледавању и једној врсти ауторских упозорења гледаоцу, свједочи о стваралачкој способности да се сложен однос два умјетничка медија искористи као плодно тле за аутентичан кинематографски израз. Слиједећи логику одређених књижевних поступака, Кешиш је транспоновао

та искуства у сложено оркестриран и визуелно богат филмски језик, што свакако чини главни квалитет филма *Плаво је најшоолија боја*.

У којим се видовима књижевност и филм могу продуктивно дотичати и прожимати, показало се на дјелима двојице аутора чији умјетнички погледи и поступци у вези са назначеном проблематиком значајно проширују наше разумијевање оба медија и њихове иманентне међузависности.

Извори и литература:

- Bosquet, Alain. *La trompe de l'éléphant*. Paris: Rue du Monde. 2004.
 Кук, Дејвид. *Историја филма III*. Београд: Слио. 2007.
 Лафајет, Мадам де. *Принцеза де Клев*. Београд: Нолит. 1966.
 Мариво, Пјер. *Маријанин живош*. Београд: Нолит. 1965.
 Остер, Пол. *Књига ојсена*. Београд: Геопоетика. 2003.
 Остер, Пол. *Човек у мраку*. Београд: Геопоетика. 2008.
 Пауновић, Зоран. *Историја, фикција, миш: есеји о англо-америчкој књижевности*. Београд: Геопоетика. 2006.
 Пауновић, Зоран. *Прозор у дворишту*. Београд: Геопоетика. 2017.
 Ponge, Francis. *Poezija*. Zagreb: Mladost. 1971.
 Сартр, Жан-Пол. *Драме*. Београд: Нолит. 1981.
 Стојановић, Душан (прир.). *Теорија филма*. Београд: Нолит. 1978.
 Фројд, Сигмунд. *Три расправе о сексуалној теорији*. Нови Сад: Матица српска. 1973.

Филмови наведени у тексту:

- La grande illusion* (1937), Jean Renoir, Réalisations d'Art Cinématographique (RAC), France, 114 min.
I Ladri di biciclette (1948), Vittorio De Sica, Produzioni De Sica, Italy, 89 min.
Tôkyô monogatari (1953), Yasujirô Ozu, Shochiku, Japan, 136 min.
The World of Apu (1959), Satyajit Ray, Government of West Bengal, India, 107 min.
The Music of Chance (1993), Philip Haas, Trans Atlantic Entertainment, United States, 98 min.
Smoke (1995), Wayne Wang, NDF International Euro Space Smoke Productions, United States / Germany / Japan, 112 min.
Blue in the Face (1995), Paul Auster / Wayne Wang, Miramax Films, United States, 89 min.
Lulu on the Bridge (1998), Paul Auster, Capitol Films, United States, 103 min.
The Inner Life of Martin Frost (2007), Paul Auster, Alfama Films / Clap Films / Peter Newman Productions / Salty Features / Tornasol Films, United States, 94 min.

La vie d'Adèle (2013), Abdellatif Kechiche, Wild Bunch / Quat'sous Films / France 2 Cinéma / Scope Pictures / Vértigo Films / Radio Télévision Belge / Francofone Eurimages / Pictanovo, France / Belgium / Spain, 179 min.

Vladan Bajčeta

INTERPRETING A FILM IN A LITERARY WORK AND A LITERARY WORK IN
A FILM: PAUL AUSTER'S *MAN IN THE DARK* AND ABDELLATIF KECHICHE'S
BLUE IS THE WARMEST COLOUR

Summary

Paul Auster's novels, like his entire artistic work, are distinctly oriented towards film. Aside from several films based on his works, for which Auster wrote the screenplays or which he directed himself (*The Music of Chance*, 1993; *Smoke*, 1995; *Blue in the Face*, 1995; *Lulu on the Bridge*, 1998; *The Inner Life of Martin Frost*, 2007), his prose writing abounds in the motifs of cinematic arts, references to classical cinematic works, as well as a visible influence of film on the writer's narrative technique. Among such Auster's literary works, we can single out the novel *Man in the Dark*, in which a specific interpretative strategy is developed on the example of a few canonical films, so that the seemingly supporting motif units are assigned a privileged hermeneutical position as the semantic foci of the film narration. In a somewhat different manner, but with the same dynamic intensity of the intertwining of two art media, the esteemed and awarded film *Blue is the Warmest Colour* by Abdellatif Kechiche is permeated with literary references serving as a direct motivation, and its suggestive visual identity makes it challenging for an analytical viewing in the light of Auster's novelistic theory of film 'reading'. Examining the mutual relations and influences of literature and film in these two art works opens new possibilities for the theoretical considerations of their interrelations, which from the very beginnings of cinematography to the present have been gaining in their diversity.

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ
Зборник радова

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2
www.ikum.org.rs

За издавача
др Бојан Јовић

Лектура, коректура, ревисор имена
др Марија Грујић
др Кристијан Олах

Дизајн корица
Ђорђе Букинац

Тираж
500

Припрема и штампа
Бирограф, Земун

ISBN 978-86-7095-272-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.3(082)
82.09(082)

ФИЛМ и књижевност : зборник радова / уредници
Марија Грујић, Кристијан Олах. - Београд : Институт
за књижевност и уметност, 2020 (Земун : Бирограф).
- 644 стр. : илустр. ; 24 см. - (Серија Ц / Институт за
књижевност и уметност ; књ. 19)

Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 500. - Стр. 11-15:
Уводна реч / Уредници. - Напомене и библиографске
референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад.
- Резимеи на енгл. или срп. или франц. језику уз сваки
рад. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-272-0

а) Филм - Зборници б) Књижевност - Зборници

COBISS.SR-ID 29473801