

ТИЈАНА ЈОВАНОВИЋ*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

РЕТОРИКА ПОГЛЕДА У ФИЛМСКИМ АДАПТАЦИЈАМА *ПРИНЦЕЗЕ ДЕ КЛЕВ*

Айстрикиј: Поглед као једини начин да се изразе искрена осећања и забрањена љубав један је од најчешће истицаних и изучаваних елемената романа *Принцеза де Клев* госпође де Лафајет. Историчар уметности Жан-Пјер Монтије у чланку „*Arrêt sur image dans La Princesse de Clèves*“ указује на то да романескно дочаравање визуелних елемената у *Принцези де Клев* кроз прецизно кадрирање положаја и кретања ликова, присуство ликовних елемената у виду портрета, као и избор онога што је погледу доступно или сакривено, не представља само важну тему, већ суштински принцип структуре романа. Овај рад има за циљ разматрање проблема књижевног и филмског обликовања реторике погледа у роману и његовим филмским адаптацијама. Нарочита пажња посвећена је филмовима *Писмо* и *Верносиј* који транспонују интригу романа у 21. век и под погледом камере осавременују проблематику тражења или одбијања погледа „другог“ и жеље за поседовањем слике. Анализом кључних визуелних сцена из романа и филмских еквивалената посматра се како се комплексна оптика романа преобликује филмским средствима што доводи до различитих виђења етичке дилеме *Принцезе де Клев*: избора између осећања и „недостижне врлине“.

Кључне речи: филмска адаптација, *Принцеза де Клев*, Манол де Оливеира, Анджеј Жулавски

Игра погледа и различити појавни облици овог мотива одувек су били један од кључних елемената у промишљању романа *Принцеза де Клев* госпође де Лафајет. Већ у првим деценијама након објављивања романа, књижевна критика се спорила око вероватности кључних сцена и перспективе свезнајућег приповедача који су понекад тумачени као непожељно одступање од класицистичких захтева и нарационих конвенција епохе (Женет 1985:103–124). Од седамнаестовековних расправа до данас, бројне књижевне студије понудиле су драгоцене увиде у проблем реторике погледа у роману госпође де Лафајет, било да је реч о комуникацији између ликова који чине централни љубавни троугао, свеприсутном погледу друштвеног контекста романескне приче или о самом углу посматрања наратије који осцилира од свезнања наратора

* tijanajovanovic813@gmail.com

до унутрашњих монолога. Филмске адаптације књижевног текста представљају својеврстан наставак ових размишљања. Роман је до сада послужио као инспирација за четири нарративна филма: *Принцеза де Клев* (*La Princesse de Clèves*, 1961), *Писмо* (*La Lettre*, 1999), *Верности* (*La Fidélité*, 2000) и *Лепа особа* (*La Belle personne*, 2006). Велики екран показао се као погодан терен за интерпретацију, реконтекстуализацију и поигравање са комплексним односима приказаног и изговореног у роману и трајном моћи визуелног prizora да произведе дубока осећања која се противе захтевима разума и дужности.

Међутим, пре него што буде речи о стратегијама помоћу којих филмско приповедање преобликује поглед у *Принцези де Клев*, неопходно је поново указати на специфичан *визуелни* карактер романа и начин на који ауторка гради prizore који подстичу нова читања и визуелизације и четири века касније. Жан Русе је дело гђе Лафајет оценио као нарратив који непрестано смењује рационалан језик анализе у унутрашњим солилоквијима и „стил срца“ који само преко погледа и покрета изражава „разорени говор страсти“ (Русе 1993: 76–77). Директна вербална размена је ретка и немоћна да изрази осећања несрећно заљубљеног пара па се између госпође де Клев и војводе де Немура успоставља комплексан и слојевит систем комуникације путем међусобног посматрања. Ипак правила пристojности и недозвољена природа љубави између удате жене и човека ког воли намећу ограничења игри погледа: она је нужно осуђена да остане индиректна. Ликовима је дозвољено да се посматрају кришом или покушавају да присвоје портрете и ликовне представе вољеног бића, али „они никада не могу да гледају *једно друго*“ (Roulston 1995: 30).

Правила пристojности нису једина препрека са којом се суочава визуелни дискурс романа. Однос према „стилу срца“ обележен је готово платоничким неповерењем у аутентичност чулног и визуелног сазнања што је експлицитно изражено чувеном максимом:

Ако будете судили по спољашњости, често ћете се преварити: оно што нам се чини готово никад није истина (Лафајет 1966: 46).

Строго васпитање јунакиње оспорава моћ слика, а роман се завршава одбијањем љубави које се може тумачити као тријумф над призорима који су подстицали развој страсти. Ипак, сама нарација се упорно опире апсолутној хегемонији логоса: роман се кроз визуру свезнајућег наратора константно враћа на теме видљивог и невидљивог, приказаног и скривеног. Историчар уметности Жан-Пјер Монтије, у чланку „Замрзнути кадар у Принцези де Клев“, чији наслов алудира на филмску технику, указује да је инсистирање на интензивно визуелном карактеру

одсудних тренутака један од суштинских принципа структуре овог романа (Montier 2000: 3). Иако стилски обрти и сама прогресија радње доста дугују прецизној књижевности, јасно „кадрирање“ положаја и покрета ликова у сценама са највећим емотивним набојем, као и присуство ликовних елемената у виду портрета успостављају визуелни дискурс који се може посматрати као носилац посебног значења, као „другачија перспектива од оне исказане речима, [...] што роману даје посебно суптилну естетску димензију“ (Montier 2000: 11). Кључне сцене љубавне интриге у *Принцези де Клев* приказане су кроз сценографске назнаке о распореду и кретању ликова у простору. Тако је у чувеној сцени крађе портрета фокализација ограничена на угао посматрање јунакиње, а њено видно поље делимично заклања драперија тако да она може да уочи само покрет (г. де Немур узима нешто са стола). Тек у тренутку када се он окрене, а њихови погледи сретну, принцеза закључује да је Немур украо портрет. Ова сцена и многе друге у роману (као што су сусрет на балу или ноћ у Куломијеу) „не наговештавају просту игру погледа“ (Montier 2000: 12), већ стварају комплексан наративни простор у који се може готово закорачити.

Осим пажљивог кадрирања и сликовитог представљања просторности, роман се опсесивно бави мотивом портрета. У разумевању 17. века портрет има пре свега оно примарно значење, забележено још у антици: функцију да надомести одсуство приказаног лица и учини га доступним за поглед (Desjardins 2006: 55–56). За ликове Немура и гђе де Клев изражавање праве природе осећања могуће је само пред овим иконама, иако су оба лика свесна ограничења миметичких представа. Портрет не може да замени стварни сусрет погледа. Након што је кришом посматрао како јунакиња гледа његову слику, Немур очајава: „Погледајте ме бар оним истим погледом којим сам ноћас видео да сте посматрали мој портрет“ (Лафајет 1966: 185). Осим тога, портрети из романа суштински не припадају посматрачу, већ су у оба случаја неодојиви део јавне сфере и бележења величанствености монархије. Портрет чијем настанку Немур присуствује само је један од приказа свих лепотица на двору у власништву престолонаследнице Марије Стјуарт (мада портрет који краде припада г. де Клеву), док је сцена опсаде Меца на којој се налази војвода де Немур копија слике која припада Дијани де Поатје. Мотив ликовности, често преведен у домен фотографије, заузима важно место у филмским адаптацијама романа, о чему ће касније бити више речи.

Имајући на уму поменуте карактеристике романа, јасно је да су се филмски ствараоци, у сусрету са романом гђе Лафајет, нашли пред

изазовним задатком ремедијације сложених вербалних и визуелних елемената. Сваки од филмова приступа текстуалном предлошку на другачији начин, али је важно разумети да стилске и наративне изборе значајно одређује контекст продукције у коме филмови настају. Наиме, прва екранизација романа је блиска жанру *prestige pictures*, раскошних костимираних драма које настоје да кроз реконструкцију епохе и верно ослањање на текст пренесу споменике националне књижевне културе на филмско платно. Без доношења вредносних судова о овом филму може се запазити, као што то чини Жан Кледер, да је овакав традиционалан приступ адаптацији романа неутрализовао „изузетну динамичност“ изворника (Cléder 2012: 50). Остала три филма, снимљена четрдесет година касније, ближа су наратионом модусу уметничког филма (Bordvel 2013: 234), што доприноси већој слободи према изворном материјалу и самим тим отвара пут ка самосвеснијем приступу адаптацији и радикалнијим могућностима режије.

Многе одлике транспозиције романескног визуелног дискурса на велики екран произилазе из специфичних могућности и одлика филмског медија. Сва четири филма кроз игру глумаца веома ефектно приказују упорност Немуровог погледа или оклевање госпође де Клев између скретања погледа и нехотичних гестова који откривају њена осећања. Дуги непрекинути кадар у *Писму* показује тренутак заљубљивања искључиво на лицу Кјаре Мастројани кроз постепену промену израза од бесциљног погледа до јединог тренутка нескривене озарености током читавог филма. *Леја особа* се такође кроз кадрирање и монтажу ослања на приказивање пресретнутих погледа између заљубљених парова или завидног мотрења на ривале (двор је премештен у оквире гимназијске учионице, а племство чине ученици једног одељења). Не треба занемарити ни сугестивну моћ самог избора глумачке поставе да произведе значење и потхрани карактеризацију ликова (Омон 2006: 122). Вантекстуално знање о приватном животу глумаца као што су Кјара Мастројани, Леа Седу или Луј Гарел, наследници чувених филмских „династија“, гледаоцу имплицитно преноси идеју о изузетном и племенитом карактеру ликова на коме роман инсистира.

Елементи као што су костим или сценографија такође доприносе да се прикаже комплексност погледа. Прва филмска адаптација романа поклања велику пажњу раскошној реконструкцији костима из епохе Анрија II, а висок оковратник на хаљини госпође де Клев ограничава покрете и делује као „морални штит“ (Остер 2009: 131), који дозвољава само спуштање погледа како би се избегао сусрет са удварачем. *Писмо* такође нарочито ефектно користи костим да прикаже недокучивост

погледа. Педро Абриуџа, еквивалент Немуровог лика, током читавог филма носи тамне наочари па је и ликовима унутар филма и гледаоцу ускраћен директан контакт и јасно разумевање његових осећања. Адаптације успешно користе и сценографију и декор да дочарају „паноптичку свест“ романа, односно постепено стицање свести да је немогуће сачувати тајну и навикавање ликова на живот у стању сталне присмотре (Lyons 2004: 284). *Верност* кроз декор представља средину где је сваки поглед забележен: стаклене фасаде не дозвољавају да се ликови сакрију, а медијска кућа која замењује двор опремљена је бројним камерама које у реалном времену снимају и пројектују фрагменте радње. *Леиа особа* ослања се на ефектно одабрану локацију која чини сценографски простор. Школска зграда чији су ходници отворени ка централном дворишту, а чак и најскривенији ћошкови видљиви са прозора, омогућава да се у кадру прикажу сложени и многоструки нивои посматрања између протагониста.

Свако од четири филмска „читања“ *Принцезе де Клев* завређује детаљну анализу и открива мноштво решења која филмски ствараоци налазе како би ускладили тековине романа са сопственим изразом и очекивањима публике. Међу овим адаптацијама нарочито се издвајају филмови *Писмо* и *Верност* због тога што елементе визуелног дискурса осмишљавају на специфичан и комплексан начин, усклађен са препознатљивом личношћу поетиком филмских стваралаца. Иако технички располажу истим средствима филмског медија, ове две адаптације приступају роману са два радикално различита стилска и наративна становишта. *Писмо* уз помоћ елиптичног израза приступа проблематици узмицања пред опсесивним погледом воајера, а споредне елементе изворног текста максимално редукује. Са друге стране, *Верност* преиспитује судбину сопства и етичких начела у свету хиперпродукције визуелних призора кроз акумулацију поступака и на нивоу фабуне и на нивоу изражајних средстава режије.

Писмо – „крајња нејоверљивост њрема самој себи“

Писмо, филм Маноела де Оливеире, одликован наградом жирија на Канском фестивалу 1999. године, могао би се резимирати као визуелна представа неспокоја једне жене и њеног упорног одбијања да се суочи са опсесивним погледом удварача. Радња филма смештена је у савремено доба (Катрин де Клев, супруга угледног париског лекара заљубљује се у популарног португалског певача Педра Абриуџу), али остаје намерно

анахронична. Дијалози у великој мери цитирају књижевни текст, а клаустрофобична аристократска средина у којој се креће јунакиња наглашава чињеницу да је спољашњи свет схваћен као неразумљив и опасан простор, најчешће испуњен бедом. Овакав приступ реинтерпретирању књижевног текста наглашава са једне стране непремостиве разлике између главних ликова (јунакињи је у потпуности стран живот рок звезде у коју се заљубљује), а са друге, скреће пажњу на напетост ширег друштвеног контекста видљивог само на ободима кадра (најочљивији пример је сцена признања забрањене љубави мужу коју на филму прекида бескућник који проси).

Фокус филмске приче усмерен је пре свега на љубавну интригу, па велики број споредних ликова и елемената изворног текста који се односе на дворске интриге нестаје. Значајне временске елипсе између сцена повезане су помоћу међунатписа који гледаоцу препричавају важне догађаје (смрт гђе де Шартр, смрт господина де Клева) који остају неприказани. Композиција простора доприноси утиску крајње отуђености: лик гђе де Клев осуђен је да буде сам у кадру, а чак и када се нађе у присуству других актера њен поглед је ретко усмерен на саговорнике. Лична перспектива јунакиње остварује се често из искошених и изломљених углова, јер је њеном погледу дозвољено само прикривено посматрање. Кадрирање сцене краће портрета нарочито чува изворни утисак из романа делимично доступног призора. Док стоји на врху степеница, гђа де Клев закључује да је Абриуоза узео њену фотографију, али оно што камера види је само одсечен део његове фигуре док стоји испред стола на коме се портрет налази.

Одсутном или прикривеном погледу гђе де Клев супротстављен је свеprisутан поглед Немуре/Абриуозе,¹ индискретног и упорног војера. *Писмо* од почетка до краја подсећа да је:

Немурова судбина [...] да свуда буде тај сведок који види оно што се ускрађује његовом погледу, док је, изгледа Принцезина судбина да не може да измакне пред том истрагом [...] (Русе 1993: 58).

У субјективној визури јунакиње постиже се чак утисак да се војер понекад материјализује у кадру. Тако се, на пример, Педро Абриуоза већ налази иза ње док посматра изложбу слика са његових наступа (еквивалент ноћи у Куломијеу). Још је упечатљивија употреба монтаже у сцени у којој госпођа де Клев открива да се Абриуоза уселио у стан који

¹ Важно је истаћи да певач игра сопствену улогу (и изводи више песама које се могу тумачити као коментар), чиме се простор између фикције и стварног живота компликује и замагљује.

гледа на њене прозоре. У регистру који готово одговара хорор филму, јунакиња схвата да воајер више није у подножју њене зграде, а вертикални покрет камере на горе открива да се он сада налази у висини њеног прозора, у стану на другој страни улице. *Писмо* је једина од четири филмске адаптације која јасно чува изузетно комплексан тренутак из романа коме одговара ова сцена. Иако филмски приказ поједностављује оптику романескне сцене, у потпуности је очуван ефекат који сусрет изазива код јунакиње: „стање достојно сажаљења [...] које јој више није остављало нимало спокојства“ (Лафајет 1966: 200). У Оливеирином филму ова сцена представља последњи сусрет пара, чиме се нарочито подвлачи утисак да поглед кроз отворен прозор остаје забележен као последњи у низу портрета недостижног предмета страсти (в. Roulston 1995: 30).

Осим неизбежног погледа удварача, атмосфера напетости и узнемирености произилази и из готово фантастичног представљања ликовних и скулптуралних елемената које се може означити као „поглед слике“, односно „поглед статуе“ (Lavin 2012). Наиме, у више сцена изненада се стиче утисак да слике или скулптуре у кадру посматрају ликове, односно да, по речима Матјеа Лавена, „напуштају простор декора и постају актери у процесу нарације“ (Lavin 2008: погл. 3, пар. 53). Портрет Мари-Анжелик Арно (настојнице Пор-Роајала), неми сведок у сценама разговора јунакиње са монахињом,² подсећа на могућност читања романа кроз визуру јансенистичке филозофије: веома крупан план портрета појављује се након што госпођа де Клев први пут признаје своја осећања и одлучује да им се по сваку цену одупре. Исти портрет остаје у позадини у каснијим сценама у којима саговорници покушавају да релативизују строг став јунакиње и убеди је да прихвати љубав. Овај мотив је још упечатљивији у сценама у којима се заљубљени воајер суочава са погледом скулптура. Након случајног сусрета са гђом де Клев, напуштеног певача посматра статуа сатира у Луксембуршком парку, а узнемирујућа музичка тема за коју је немогуће одредити да ли припада дијегетичком или недијегетичком простору може се разумети као фантастично подругивање ликовима филма од стране скулптуре.

Завршетак филма развија до краја идеју узмицања пред погледом и то на начин који је доследан естетици минимализма. Лик госпође де Клев у потпуности је избрисан из филмског простора у последњих двадесет минута филма током којих преостали ликови покушавају да

² Одлука да се унутрашњи монолози оспоље на филму кроз серију разговора са опатицом може се тумачити као реакција на замерке савременика списатељице да су солилоквији ликова невероватни и да је требало осмислити сцене исповедања пред повереницима (Stemberger 2017: 221).

расветле њен нестанак. У последњој сцени јунакиња прави потпуни прелаз од слике ка речи, оглашавајући се путем писма које опатица чита наглас. Открива се да се гђа де Клев придружила мисионарима који помажу угроженом становништву у Африци, али да се пред ужасним призорима патње убрзо повукла у кућу своје мајке. Пошто је гледаоцу као и индискретном удварачу ускраћен визуелни знак који би открио више, остаје отворено да ли одлуку о одласку треба тумачити као стоичко одбијање пролазне љубави или потпуно избегавање сваког суочавања са стварним светом. Филм остаје амбивалентан по питању самоспознаје јунакиње: сами ликови закључују да „нико не зна шта се крије у том срцу [превела Т. Ј.]“ (*La Lettre*, 1999), а меланхоличан тон монахиње док чита писмо у једном фиксираном кадру, под slabим светлом лампе, не уверава да се јунакиња приближила стању спокоја коме се тежи у роману.

Овакав завршетак филма у потпуној је супротности са претходном адаптацијом из 1961. године која значајно одступа од краја романа. Уместо економичног саопштења о повлачењу гђе де Клев из јавног живота након одлуке да одбије војводу де Немура, филм *Принцеза де Клев* замишља још један сусрет несудбеног пара. Немур на принцезин позив долази у Куломије, али уместо срећног краја, постаје сведок њене смрти. Мада је сасвим тачно уочено да је привилеговањем бајковитог краја овај филм поништио значај коначног избора гђе де Клев у роману (Brink 2009: 119), чини се да филмски аутори заправо нису могли да одоле да Немуровом погледу понуде романтични призор „мртве драге“. Маноел де Оливеира у својој режији ипак не подлеже сентименталности, и до краја остаје доследан приказу опсесивних осећања страха и оклевања које су дијалози и сценографски простор кадра, монтаже и звука успоставили.

Верност̄ – „сва њена осећања била су њуна узбуђења и страс̄и“

Адаптација *Принцезе де Клев* коју је француско-пољски режисер Анджеј Жулавски приказао само годину дана након *Писма* приступа интерпретацији и преобликовању изворног текста са сасвим другачијих естетичких становишта. Експресионистички филмски израз својствен Жулавском и субверзивни прикази еротске и монструозне телесности карактеристични за његову кинематографију на први поглед немају много заједничког са одмереним и рационалним тоном романа. Међутим, ова двоипочасовна реконтекстуализација књижевног текста успева

да изнађе нарочито занимљива решења за тематизовање свеprisутности погледа у ери фотографске и филмске репродукције, као и поигравање са статусом саме филмске адаптације. Преиспитивања из романа овде се налазе у оквирима где –

[...] камера једва успева да сустигне ликове који трче, скачу на кровове кола, шутирају канте за ђубре или падају на колена на сред прометних раскрсница како би се помолили [...] (Duffy 2009: 93).

Верности помера филмску радњу у оквиру немилосрдног друштва спектакла. Протагонисти филма постају канадска визуелна уметница Клелија и папарацо маргиналног порекла Немо, запослени у медијској корпорацији магната Лисијена Мак-Роа, познатој по таблоидним часописима. Испушење пред којим се филмска јунакиња налази задржава суштину етичке дилеме из романа (да ли ће се Клелија препустити осећањима према Нему или остати верна Клеву, повученом издавачу књига за децу?), али се отвара и питање очувања стваралачке доследности у хипермедијском простору. Као што је случај и у ранијим филмовима Жулавског, какав је *Важно је волети* (*L'Important c'est d'aimer*), љубавна интрига је неодвојива од процеса медијације и уметничког представљања (Goddard 2014), а бројне сцене које сукобљавају несрећно заљубљене ликове инсистирају на њиховим супротстављеним етичким и естетичким стваралачким приступима.

Улога коју сликарство има у роману госпође Лафајет код Жулавског је додељена фотографском медију. Мотив портрета као и у изворнику успоставља једини дозвољен облик размене између централног пара кроз опсесивно посматрање и међусобно присвајање портрета, али карактеристике фотографије додатно усложњавају однос према представљеним призорима. *Верности* је једина верзија *Принцезе де Клев* у којој су сами ликови аутори уметничке представе вољене особе: нема посредовања сликара који по туђој наруџбини обликује слику. Овакав приказ чина фотографисања као врсте додира (посредством светлосних зрака и фотографског филма) у тесној је вези са идејама о путености фотографског референта о којој Барт пише у *Светилој комори* (Bart 2011: 76) или фетишистичким схватањем да фотографија успева да кроз објектив зароби део душе. Осим тога, фотографисање омогућава, са једне стране, неограничено репродуковање (десетине фотографија са венчања Клелије и Клева откривају и најмању промену у изразима лица), и, са друге, манипулисање забележеном сликом: на компјутерским и телевизијским екранима фотографије се увеличавају и модификују до границе брисања представљеног предмета.

Верности заострава односе између вербалног и визуелног дискурса експлицитније него што то чине остале адаптације романа. Ликови Клелијине мајке и мужа представљају изражавање путем вербалне комуникације, која се реализује кроз читав лавиринт интертекстуалног позивања на различите књижевне или популарне текстове (лик мајке цитира текстове француских шансона, а муж поезију Вистана Хјуа Одена). Ипак, визуелни дискурс се намеће као привилеговани канал комуникације и поимања света и на интимном и на друштвеном плану. За разлику од *Писма*, где је фокус на немоћи чина посматрања, протагонисткиња *Верности* се не крије пред погледом друштва и војера због страха, већ одлучно одбија да посматра prizore који су супротни њеним моралним убеђењима. Када је Немо, у покушају да је шокира, изазива да гледа крваве борбе паса, она затвара очи. Поседовање сопственог средства изражавања кроз фотографију јунакињи омогућава да се не узмиче пред војером, већ да активно одговори на продор у њену интиму. Тако се сцена крађе портрета претвара у „двобој фотографа“ када Клелија одговори истом мером, фото-апаратом усмереним као оружјем (Oster 2009: 139). Међутим, одбрана од слика које искрсавају из подсвести је немогућа. Филм оспољава осећај гриже савести гђе де Клев због недозвољених осећања која се манифестују у виду сенки и духова. Најпре се на развијеним фотографијама јунакиње појављују сенке у којима се препознаје фигура покојног оца. У тренутку највећег искушења да се подлегне страстима материјализује се и дух мајке, што је у складу са идејом романа да смрт гђе де Шартр оставља неизбрисиву слику која имплицитно утиче на све касније одлуке гђе де Клев (Montier 2000: 10).

Са друге стране, у процесу адаптације дворска атмосфера постаје свет хипертрофираног визуелног дискурса који измиче контроли. Медијска кућа Мак-Роа издаје иронично насловљен дневни лист *Истина*, чија уређивачка политика инсистира на скандалозним фотографским репортажама на тему трговине органима,³ проституције и разоткривања тајни јавних личности. У фикционалном свету *Верности* вест без слике је у подједнакој мери незанимљива и неуверљива. Зато је усмено сведочење уходе, коју господин де Клев у роману шаље да кришом посматра догађаје у Куломијеу, на филму замењено фотографијама папараца задуженог да забележи и објави Клелијину аферу са Немом. У оба случаја лик разочараног мужа упада у заблуду и погрешно тумачи вест, односно

³ Опсесивно тематизовање вида присутно је чак и у споредном наративном току Немовог истраживања ланаца трговине људским органима, с обзиром на то да су очи оцењене као највреднија и најтраженија роба (Duffy 2009: 112).

слику, јер је код њега већ формирана *прегсшава* о брачном неверству. Независно од њене саобразности са истином, фотографија је представљена као дословно фатална сила. Код Жулавског, госпођа де Шартр и г. де Клев умиру управо зато што виде фотографије које неправилно тумаче као знак неверства јунакиње.

Интиман и емпатичан тон Клелијине фотографије се у поменутом друштвеном контексту злоупотребљава зарад стварања привада угледа и поправљања *имица* таблоида. Њен визуелни израз, обележен мутним фигурама у покрету или фокусом на подједнако поетичне и прозаичне детаље, нема за циљ ни да информише, ни да шокира посматрача, а још мање да понизи свој предмет. Зато у *Верности* Клелијино повлачење у манастир након смрти мужа означава и одбијање да се компромитује етичко начело у животу и стваралаштву, што потврђује и њен повратак на мотив мртве природе и цвећа на крају филма. Иако критикује суноврат у „културну неписменост и наметнуту диктатуру слика“ (Duffy 2009: 115), Жулавски ипак наговештава да уметничка обрада слике може да произведе аутентичне утиске и осећања. Размена погледа између Клелије и Нема прелази пут од љубавног дијалога до уплива једне уметничке естетике у другу. Одбијени љубавник након одласка јунакиње усваја визуелни идентитет њене фотографије и објављује два албума „у којима куца једно исто срце [превела Т. Ј.]“ (*La Fidélité*, 2000).

Верност, најзад, отворено преиспитује и позицију самог процеса филмске адаптације. Наслов филма указује на незаобилазан проблем са којим се суочава свака екранизација књижевног предлошка, али је интертекстуално повезан и са аутофиктивним романом *Неверство* (*L'Infidélité*), који је Жулавски објавио неколико година касније. Осим тога, филм обилује аутореклексивним детаљима: Клелија више пута листа роман *Принцеза де Клев* у коме се налазе и фотограми из прве филмске адаптације, а уведен је и лик Клелијиног колеге који попут античког хора коментарише радњу цитирајући роман. Дозивањем у сећање и књижевни текст и његове претходне адаптације, *Верност* ствара „интермедиијални палимпсест Принцезе де Клев“ (Stemberger 2017: 213). Ефекат *myse en abime* остаје присутан до самог краја када Клелија гледа Немов филм *The Princess of Cleves* који кроз идентичне кадрове са новим глумцима понавља читаву филмску причу. Овај аутоиронични обрт на крају чини још један позив режисера на „активан херменеутички став публике“ према филму (Vene 2015:191).

Разноликост и комплексност видова визуелне комуникације у филмским адаптацијама *Принцезе де Клев*, чија смо наративна и стилска решења овде укратко истакли, још један су показатељ да се у роману,

како у једном предговору каже Слободан Витановић, иза чипке и свиле прецизног израза крије „живо људско тело, у коме струји крв и трепери душа“ (Лафајет 1966: 12). Смисао филмске адаптације или било које друге ремедијације није да у потпуности исцрпи све визуелне елементе који су присутни у роману, или да реципијенту понуди пуко репродуковање у други медиј. Говорећи о концепцији филмске адаптације као игре, Невена Даковић објашњава:

Не треба бити трбухозборац, већ аутентични глас који ремодулује у складу са сопстеним идентитетом уз референтну тачку сопственог светоназора. Вечна матрица пишчеве прошлости растапа се у нашим садашњостима кроз спектар адаптација (Даковић 2014: 23).

У визури синеаста као што су Манол де Оливеира или Анђеј Жулавски динамични елементи *Принцезе де Клев* добијају нове аутентичне визуализације, нове контексте у чијим се оквирима речи и слике госпође Лафајет развијају слободно и понекад неочекивано.

Литература

- Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Kulturni centar Beograda. 2011.
- Bene, Adrian. "Intermediality and Reflexivity in Andrzej Żuławski's Fidelity". *Acta univ. sapientiae, film and media studies* 11. 2015. 181–193.
- Bordvel, Dejvid. *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2013.
- Brink, Margot. "Interprétations cinématographiques de la Princesse de Clèves: du cadavre exquis à l'héroïne d'une nouvelle esthétique." *Siècle classique et cinéma contemporain*. Ur: Bohm, Roswitha et al. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 2009. 113-127.
- Goddard, Michael. "Beyond Polish Moral Realism: The subversive cinema of Andrzej Zulawski." *Polish Cinema in a Transnational Context*. Rochester: Rochester University Press. 2014. 236-257.
- Женет, Жерар. *Фигура*. Београд: Култура. 1985.
- Cléder, Jean. *Entre cinéma et littérature: les affinités électives*. Paris: Armand Colin. 2012.
- Daković, Nevena. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju. 2014.
- Desjardins, Lucie. "De la «surface trompeuse» à «l'agréable imposture»: le visage au XVIIe siècle". *Intermédialités* 8. 2006. 53-66.
- Duffy, Helena. "L'(In)fidélité ? A Kristevian Reading of Andrzej Zulawski's Cinematic Adaptation of *La Princesse de Clèves*". *French seventeenth century literature: Influences and Transformations*. Ur: Bourque, Bernard, Southwood, Jane. Peter Lang. 2009. 91-117.

- Lavin, Mathias. *La parole et le lieu: le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2008.
- Lavin, Mathias. *Le cinéma de Manoel de Oliveira ou le principe de l'incertitude*. <<http://www.cinematheque.fr/video/212.html>> 15.5.2019.
- Лафајет, Мари Мадлен де. *Принцеза де Клев*. Београд: Полит, 1966.
- Lyons, John D. "Au seuil du panoptisme ". *Dix-septieme siecle* 223. 2004. 277-287.
- Montier, Jean-Pierre, "Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves*." *Littérature* 119. 2000. 3-20. Web. 25. 4. 2019.
- Omon, Žak, Bergala, Alen, Mari, Mišel, Verne, Mark. *Estetika filma*. Beograd: Clio. 2006.
- Oster, Patricia. "La sémiotique du moi caché dans les transpositions filmiques de *La Princesse de Clèves*." *Siècle classique et cinéma contemporain*. Ur: Bohm, Roswitha et al. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 2009. 127-141.
- Roulston, Christine. "La déception du regard dans *La Princesse de Clèves* ". *Dalhousie French studies* 32. 1995. 19-32.
- Русе, Жан. *Облик и значење: ојледи о књижевним стуркџурама ој Корнеја до Клодела*. Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића. 1993.
- Stemberger, Martina. "Classical cinema: Transmediating *La Princesse de Clèves*". *Romance Studies* 35: 4. 2017. 209-225.

ФИЛМОВИ НАВЕДЕНИ У ТЕКСТУ

- La Fidélité*, rež. Andrzej Żuławski, 2000, prod. Gemini Films; Madragoa Filmes; France 3 Cinéma, France; Portugal, 166 min.
- La Lettre*, rež. Manoel de Oliveira, 1999, prod. Madragoa Filmes; Gemini Films; Wanda Films, Portugal; France; Espagne, 103 min.

Tijana Jovanović

LA RHÉTORIQUE DU REGARD DANS LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DE *LA PRINCESSE DE CLÈVES*

Résumé

Le sujet du regard en tant qu'unique façon d'exprimer des sentiments sincères et un amour interdit reste sans doute l'une des questions les plus souvent évoquées dans les études de *La Princesse de Clèves*. Dans un article intitulé « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves* » l'historien de l'art Jean-Pierre Montier signale que le cadrage précis des personnages, l'omniprésence des portraits et la possibilité ou l'interdiction d'observer l'objet de sa passion n'existe pas comme un simple élément thématique, mais comme un véritable principe de la structure romanesque. La présente étude propose une esquisse de la rhétorique visuelle dans

le roman et ses adaptations cinématographiques. Un intérêt particulier sera porté à deux films (*La Lettre* et *La Fidélité*) qui déplacent l'intrigue du roman au 21^e siècle et proposent une nouvelle vision de la recherche du regard de l'être aimé ou le désir de posséder son image. En analysant les scènes-clés du roman face à leurs équivalents filmés, nous observerons la transformation de l'optique complexe du texte source par des moyens filmiques. La façon dont le regard du lecteur ou celui du spectateur sont dirigées dans les adaptations oriente également les différentes interprétations du dilemme éthique de *La Princesse de Clèves*, c'est-à-dire le choix impossible entre l'amour et «l'a vertu inimitable».