

## СЛИКАЊЕ ЉУБАВНОГ ОДНОСА У РОМАНУ ЉУБАВНИК МАРГЕРИТ ДИРАС И У ИСТОИМЕНОЈ ФИЛМСКОЈ АДАПТАЦИЈИ ЖАН-ЖАКА АНОА

Предмет овог рада јесте компаративна анализа приказа љубавног односа у аутобиографском роману *Љубавник* Маргерит Дирас и у истоименој филмској адаптацији Жан-Жака Аноа. Циљ рада јесте и анализа степена одступања адаптације од књижевног предлошка приликом транскодификације, уз ограничавање на поменути аспект дела. Узимајући у обзир промену медија која захтева другачији приступ фабули, наша хипотеза је да је редитељ филма Жан-Жак Ано имао тенденцију ка верном приказивању љубавног односа и љубавних сцена, а закључак је да је намера у великој мери остварена.

**Кључне речи:** Маргерит Дирас, Жан-Жак Ано, *Љубавник*, љубавни однос, љубавне сцене, адаптација.

Књижевни стил и свет Маргерит Дирас неретко је будио интересовање филмских редитеља и сценариста, те су бројна дела ове ауторке транспонована у визуелни дискурс.<sup>1</sup> Када је у питању њена заступљеност у свету кинематографије, треба споменути да је 1959. године добила номинацију за Оскара за најбољи оригинални сценарио за филм *Хирошима, љубави моја*, редитеља Алена Ренеа (Alain Resnais), као и да се и сама опробала у филмској режији: у периоду између 1966. и 1985. године режирала је

---

1 *Брана на Пацифику* (роман издат 1950. године, а екранизован чак два пута: 1958. и 2008. године), *Морнар на Гибралтару* (издат 1952. године, а екранизован 1967. године) и *Модерацио кантиабиле* (издат 1958. године, а екранизован 1960. године) само су неки од њених романа који су доживели филмску адаптацију.

15 филмова.<sup>2</sup> Њена концепција филмског стварања и приступ, неретко окарактерисан као авангардан, биће један од извора сукоба са редитељем Жан-Жаком Аноом (Jean-Jacques Annaud).<sup>3</sup> Овај редитељ прихвата да екранизује аутобиографски роман<sup>4</sup> *Љубавник* (*L'Amant*), причу о љубави и сексуалности, темама којих се он у свом опусу још увек није дотакао. Роман за који је Маргерит Дирас 1984. године добила награду Академије Гонкур за њега представља изазов из више разлога:<sup>5</sup> поред сусрета две различите културе у

2 Детаљан списак филмова које је М. Дирас било режирала, било за које је написала сценарио или дијалоге, доступан је на страници <<https://www.marguerite-duras.com/Films.php>>.

3 Пошто је, како наводи Сирил Берен (у Duras, Godard 2019: 96), пропала замисао да филмску адаптацију романа оствари Жан-Лик Годар (Jean-Luc Godard) јер је ауторка тражила превелику суму новца, М. Дирас 1987. године права даје Клоду Берију (који за режију ангажује Жан-Жака Аноа), да би се наредне године повукла из пројекта, а скицу сценарија дорадила и 1991. године објавила под насловом *Љубавник из Северне Кине* (*L'Amant de la Chine du Nord*). Концепт превођења Умберта Ека је својеврсно преговарање заинтересованих страна – преводиоца, „изворног текста са својим аутономним правима”, а понекад и аутора (2011: 15). Овде уочавамо пример таквог преговарања, где се ипак Аноово интерсемиотичко превођење, односно адаптација *Љубавника* завршава тако што једна страна остаје незадовољна – сам аутор изворног текста. Можемо поставити питање да ли се неблагонаклон став аутора према замисли преводиоца/редитеља може сматрати једним од критеријума приликом утврђивања квалитета превода, односно адаптације? Или је пак за коректност превода, односно адаптације довољно сматрати да је задовољена интенција самог текста? Одговор на ово питање могао би бити проблематика једног засебног истраживачког рада.

4 О проблематици жанровског одређења дела в. Pinthon, Monique. „Marguerite Duras et l'autobiographie: le pacte de vérité en question”. *Revue Electronique de Litterature Francaise : RELIEF*. 3(1), (2009): 30–42. <<http://doi.org/10.18352/relief.400>>.

5 На каasting за главну женску улогу пријавило се 7000 глумица, да би Ано међу њима пронашао ону која највише подсећа на петнаестогодишњу Маргерит Дирас. Улога девојчице у

француској Индокини двадесетих година прошлог века (првенствено осликаног кроз љубавни пар девојчице и 12 година старијег Кинеза који припадају различитим расама и друштвеним сталежима), који одговара Аноовој фасцинацији питањем мултикултуралних средина,<sup>6</sup> намеће се питање како као мушкарац приступити проблематици женске сексуалности, а притом не нарушити аутентично женски доживљај.<sup>7</sup> Како се у центру наше пажње налази анализа приказа љубавног односа Кинеза и младе белкиње књижевним, односно филмским средствима, претходно поменути аспекти нећемо се подробније бавити. Ми ћемо најпре указати на карактеристике ликова – њихове физичке и психичке портрете – ради дочаравања комплексности љубавног односа између две личности различитог културног наслеђа и породичних историја. Затим ћемо анализирати сцену упознавања ликова на трајекту, сугестивну по питању природе односа који ће се у наставку приче успоставити. Коначно, минуциозну анализу посветићемо љубавним сценама које се одигравају у лимузини и у гарсоњери.<sup>8</sup>

---

филму припала је Џејн Марч (Jane March), глумици заиста изузетне физичке сличности са младом Маргерит. Љубавника је тумачио кинески глумац Tony Leung, којег није било мање тешко пронаћи. Даље, како би што аутентичније приказао причу, Ано је реконструисао чувени трајект, пронашао једини преостали примерак аутомобила Морис Леон Боле из 1929. године, дао да се направи 2000 костима, поплавио је бројна поља како би се створила аутентична атмосфера влажне и кишовите Индокине, описане у књижевном делу (Denès 2006: 19–20). Ово су само неки од примера великог труда који је уложио како би остао веран причи француске ауторке.

6 Први филм Жан-Жака Аноа био је *Black and White in color* из 1976. године. Радња се одвија у колонијалној Африци, а бави се питањем тешких односа између црне и беле расе, колонизатора и колонизованих.

7 В. <<https://www.dailymotion.com/video/xiuvogq>>. Страница посећена 28.06.2019.

8 Љубавне сцене, како у књизи, тако и на филму, одигравају се искључиво у лимузини и гарсоњери. Поред тога, интеракција двоје љубавника сведена је на сцену упознавања на трајекту,

Љубавне сцене које су предмет наше анализе одабране су због значаја који имају у оквиру књижевног и филмског дискурса. Настојаћемо да наведемо доследности адаптације књижевног текста у филмском медију,<sup>9</sup> али и примере одступања за која ћемо пронаћи образложења, заснована како на могућностима, тако и на ограничењима средстава приповедања на филму.

## 1. Портрети главних ликова

Непосредно пре сцене сусрета девојчице и Кинеза, а и у току ње, редитељ техникама портретисања специфичним за филмски медиј наглашава оно што ће бити кључно за разумевање ликова. Редитељ прво девојчицу, а потом и њеног будућег љубавника, „уводи” у филм кроз крупан кадар у чијем су фокусу ципеле. Ципеле функционишу као синегдоха и дају одређену мистериозност ликовима које гледалац постепено упознаје. Док су женске ципеле прљаве и изношене, мушке су углачане и елегантне, чиме се остварује контраст и, према запажању Кајсе Лео (Kajsa Leo), открива информација о припадности двоје ликова различитим друштвеним класама (Leo 2012: 7). Редитељ још неколико тренутака одлаже представљање женског лика: камера се одваја од њених ногу како би „лутала” трајектом,

---

као и на интимне вечере и вечере са породицом девојчице. У тим ситуацијама, однос двоје љубавника је формалан, стил разговора је готово новинарски и лишен сваког, па и најмањег физичког контакта.

- 9 Умберто Еко у свом делу на које бисмо желели да упутимо – *Казати и још ово исту ствар* – разматра категорију верности, пре свега у оквиру превођења са једног природног језика на други. Преводаца има моралну, али и правну обавезу „поштовања туђег говора” (Еко 2011: 17). Како је транскодификација врста интерсемиотичког превођења, поменути захтев постоји и приликом оваквог подухвата. Међутим, ваља нагласити да Еко инсистира да се потоња врста превођења термилошки одреди као „обрада или адаптација“, с обзиром на то да се као резултат тог процеса добија ново уметничко дело са својим посебним естетским вредностима (Исто: 21).

приказујући путнике и животиње, да би се потом крупним планом зауставила на мушком шеширу од филца који девојчица носи. Њему је јукстапозирани крупан кадар у чијем су фокусу женствене ципеле са потпетицом. На овај начин Ано истиче два одевна предмета од кључног значаја јер, очигледно супротстављени, они пажљивом посматрачу могу пружити значајан наговештај психологије женског лика. Ову тврдњу заснивамо на луцидном запажању Доминик Денес (Dominique Denès) да се кроз одевну комбинацију девојчице уочава њена психичка борба: борба за интегритет сопствене личности, за независност од ђудљиве породице. Са једне стране, хаљина која је припадала мајци и кожни каиш позајмљен од браће указују на припадност разбијеној породици. Са друге стране, кроз мушки шешир и женствене ципеле девојчица испољава личну вољу и тежњу ка самосталности. Коначно, скоро па прозирна свилена тканина, истањена од ношења, указује на две карактеристике – на сиромаштво, као и на еротску страну њене личности која ужива у привлачењу мушких погледа (Denès 2006: 36). Да би се на екрану дочарала ова еротска компонента, камера „клизи“ по телу девојчице, као што би то чинио мушки поглед. На тај начин се покретима камере врши сексуална објектификација девојчице.<sup>10</sup> Камера се креће од ципела девојчице, преко тела, ка њеном шеширу. На неколико тренутака фиксира њено лице, док нараторка императивом као да се обраћа публици: „Погледајте ме.“ Након тога, камера се полако спушта ниже, ка плетеницама наглашеним крупним планом, да би склизнула ка рубу деколтиране хаљине коју на девојичиним грудима покреће ветар. На овај крупан кадар надовезује се следећи, у коме су истакнуте елегантне ципеле са потпетицама. Свако наглашавање важности одређеног предмета Ано чини употребом крупних кадрова. На тај начин кроз чуло вида ангажује и друга чула гледалаца, као што су чуло мириса или пак додира. На пример, гледалац готово да може да осети мирис тканине која лелуја на ветру,

10 О питању објектификације женског тела кроз „мушки поглед“ на филму в. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16/3, 1975: 6–18, <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>.

или, пак, да под прстима осети квалитет девојичине косе, чија се текстура акцентује услед употребе крупног кадра.<sup>11</sup>

Поред приказивања физичког портрета јунакиње поменим визуелним средствима, редитељ користи и наративне секвенце како би и вербално истакао одевне предмете које је као кључне елементе навела сама ауторка (в. Duras 1984: 18–19). Ти детаљи омогућавају нам да, као што је већ подвучено, психички портрет девојичице разумемо преко њене одевне комбинације, јер указују на интелигенцију, еротске тежње и социјални статус. На пример, реченица која ће у оба дискурса наћи своје место кроз нарацију јесте следећа:

Ниједна жена, ниједна девојка у овој колонији није у то време носила мушки шешир. Ни домородачка жена. [...] шешир, више се не одвајам од њега, имам га, тај шешир. (Дирас 2019: 14)<sup>12</sup>

Важно је нагласити да се портретисање лика девојичице уклапа у схематско уобличавање ликова белкиња присутно у колонијалној књижевности. Антоанет Бартон (Antoinette Burton) наводи да сликање домородачких жена као субмисивних жртава патријархата како би се кроз имплицитну компарацију са њима изградила слика еманциповане и освешћене жене западне цивилизације представља један од топоса колонијалног дискурса (Burton 1994: 64). Исти

11 На филму се овакви ефекти постижу кроз синестезију чула вида, додира и мириса. Лора У. Маркс (Laura U. Marks) наводи да је филм, много више него писана реч, медиј заснован на мимезису и синестезији, те да омогућава не само посматрање слика већ и константно рекреирање читавих светова у нашим телима. (Royer, Michelle. „Multisensorial visuality“. *The cinema of Marguerite Duras : Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh/Edinburgh University Press, 2019. 66 – 67. Веб. 20.07.2020)

12 „Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque là. Aucune femme indigène non plus. [...] le chapeau, je ne m'en sépare plus, j'ai ça, ce chapeau qui me fait tout entière à lui seul, je ne le quitte plus.” (Duras 1984: 19–20).

принцип примењује и Маргерит Дирас у *Љубавнику* градећи лик девојчице као самосвесне и непокорне насупрот локалном становништву – девојчицама из интерната, али и самом љубавнику. Гледајући филм, закључак о њеној различитости од друштва у којем одраста можемо донети на основу евидентног одударања њене одевне комбинације од школских униформи, кроз које се манифестује припадање девојчица из интерната традиционалном, патријархалном друштву. Такође, у оба дискурса је разговор мајке девојчице и директорке интерната индикативан по питању различитости девојчице од осталих ученица интерната, а инспирисан је подацима из аутобиографије. Наиме, током тог разговора мајка убеђује директорку да направи изузетак и њеној ћерки дозволи слободу кретања и могућност да не преспава у интернату, истичући да се она као мајка са тиме слаже и да чак ни она ни у детињству није могла да ограничи ту велику тежњу своје ћерке за слободом (в. Дирас 2019: 58–59).

Парадоксално, иако је читава књига одређена насловом „Љубавник“, када је у питању сам лик љубавника, о њему сазнајемо када га нараторка спомене као успут, или преноси његове речи, не поклањајући му посебну пажњу. На тај начин као да се умањује значај љубавника и, последично, читаве љубавне везе, коју ауторка не романтизује, већ је третира са истом временском и емоционалном дистанцом као и друге успомене. Разлог овоме може бити константно присутна свест о томе да је њен љубавни избор друштвено неприхватљив, те да би сваки вид идеализације љубавника био неприкладан и сувишан. Међутим, овај поступак можемо тумачити и као вид подређивања љубавника кроз књижевни дискурс, а потврђивања доминантности и сексуалне ослобођености женског лика, њене отворености за еротску авантуру, а затим интелектуалне ослобођености да о њој пише као таквој. Емотивна дистанцираност, традиционално чешће приписивана мушкарцима, овде је карактеристика женског лика, чиме се остварује извртање укоревених родних улога: како то уочава Мари-Пол Ха (Marie-Paule Ha), љубавник постаје „Господин Батерфлај“, који након одласка девојчице из Индокине остаје да за њом пати (Ha 2000: 102).

Видимо да однос управног и неуправног говора који контролише аутор, који је у исто време и наратор-лик, у књижевном делу може дочарати снагу одређеног лика или га, пак, маргинализовати ускраћујући му „право” на реч. У овом роману, управни говор је изузетно редак и понекад је приписан љубавнику не би ли се његовом лику дала доза кредибилитета и привидне независности, с обзиром на то да се његове речи у тим ретким ситуацијама не преносе посредством нараторке, већ их он директно саопштава.

На филму је, пак, директни говор далеко учесталији. Речи ликова које су у роману пренете посредством нараторке, на филму су исказане најчешће директним говором, односно дијалозима. Кроз дијалоге на филму љубавник као да добија право да се са девојчицом нађе у истој равни, да буде „пунокрван” лик, а не само успомена која зависи искључиво од доживљаја девојчице и начина на који нараторка ту успомену представља.

Када је у питању однос моћи, на филму се он успоставља на основу невербалних елемената комуникације као што су мимика, гестикулација, или пак контрола гласа и интонације. Такође, по том питању индикативне су тишине у разговору, односно једносмерна комуникација, где љубавник није удостојен одговора, те парадоксално, иако је он тај чији се глас чује, то му не даје премоћ, већ је он у потпуности неигран као личност и као присуство. Ово је случај у оба дискурса. Као каква нуспојава, љубавник се мора истрпети ради најотменије вечере у Сајгону (в. Дирас 2019: 30). С обзиром на то да тишина коју помињемо обавија кинеског љубавника и за време његовог одсуства, он у девојчициној породици постаје врста табу теме. Љубавник остаје неименован и у филмској адаптацији: редитељ тако успева да сачува утисак који оставља текст М. Дирас: да је ова љубавна веза друштвено неприхваћена, да је извор стида и презира.

Још један начин на који девојчица маргинализује свог љубавника јесте што га константно перципира као сраслог са очевим богатством, које постаје његова доминантна „карактеристика”, без које је он незамислив и непојмљив. Богатство је на филму дочарано пре свега визуелним средствима – као



што је наведено у претходном одељку, љубавник на трајект пристиже у луксузној лимузини којом управља његов лични возач, а носи беспрекорно мушко одело од белог, скупоценог материјала. Затим, док у књизи девојчица о богатству љубавника сазнаје на основу разговора, вребајући изразе који сугеришу милионске суме, на филму је то постигнуто сликом, односно скретањем пажње на његов велики дијамантски прстен који се налази у крупном кадру приликом вожње у лимузини.

Немогућност да се љубавник представи у својој суштини, независно од појавности и луксуза који га увек прате, стварају утисак да је он лишен суштине, да је лик без психолошке сложености, одређен пре свега својом жељом према девојцици и константно присутним страхом да се супротстави оцу и традицији.

## 2. Сцена сусрета

Централно место у роману М. Дирас заузима сцена преласка реке Меконг, коју нараторка у више наврата евоцира, а која у роману има „статус” фотографије. С обзиром на то да преласком са једне на другу обалу реке, девојчица прелази и у другу сферу живота откривајући област еротике и сексуалности (Лео 2012: 14), ова сцена има симболичан карактер. Сусрет на трајекту нараторка нам приближава дескрипцијом. О том описаном тренутку је увек размишљала као о „апсолутној фотографији”,<sup>13</sup> оној која никада није постојала, коју нико није забележио:

На скели, поред аутобуса, велика црна лимузина са шофером у белој памучној ливреји. Да, то су велика погребна кола из мојих књига. То је „Морис Леон Боле”. [...] У лимузини је веома елегантан мушкарац који ме посматра. Није белац. Обучен је као Европљанин,

13 „Апсолутна фотографија” био је заправо и првобитни наслов овог дела. В. <<https://www.youtube.com/watch?v=BidilIrlVGo>>. Страница посећена 27.06.2019.

носи одело од светлог тусора као банкари из Сајгона. Посматра ме. Већ сам навикла да ме гледају.<sup>14</sup> (Дирас 2019: 18)

Опис из романа пренесен је на филм кроз поставку сцене – од одабира аутомобила према моделу и боји из књиге, преко његовог положаја на трајекту, до возача и униформе – сви наведени елементи нашли су своје место у филмској адаптацији, као и сама ситуација у којој љубавник посматра девојчицу. Први поглед на девојчицу који наговештава присуство љубавника уводи се кроз кретање камере смештене у самој лимузини која се полако укрцава на трајект. Начин на који се камера приближава девојчици заједно са лимузином, у романима М. Дирас описаном као „велика погребна кола”,<sup>15</sup> ствара одређену злослутну атмосферу. Из овог ширег видног поља издваја се сам поглед љубавника упрт у девојчицу кроз замагљено стакло аутомобила, преко рамена возача.

Акустичка позадина ове сцене описана је у самом роману: „Мотор скеле, једина бука у сцени [...]. С времена на време, у лаганим налетима, жагор гласова. И затим лавез паса, долази одасвуд, из магле, из свих села”<sup>16</sup> (Дирас 2019: 21). Поред присуства фотографије у роману М. Дирас, о блискости њеног стваралаштва са визуелним уметностима – фотографији и филму – говори чињеница да ситуацију у којој се налазе ликови ауторка назива „сценом”. Овај термин

14 „Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire, avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon Bollée. [...] Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde.” (Duras 1984: 25)

15 Нада Бојић придев „funèbre” из синтагме „grand auto funèbre” преводи као „погребна”. Зарад разумевања нијанси у значењу дотичног придева предлажемо и следеће синониме на српском језику: *злослутан, кобан, њужан*. (Путанец 2000: 432)

16 „Le moteur du bac, le seul bruit de la scène [...]. De temps en temps, par rafales légères, des bruits de voix. Et puis les aboiements des chiens, ils viennent de partout, de derrière la brume, de tous les villages.” (Duras 1984 : 30)

читаоца упућује на перспективу и процес стварања, откривајући да писац размишља у кинематографским оквирима. М. Дирас готово да даје упутство за потенцијалну адаптацију, које Ано следи приликом режирања. Стога, на филму ова сцена није праћена нарацијом, нити било каквом музиком, већ брујањем мотора и жагором путника.

Како одређено време пролази у одсуству радње, дијалога и нарације, у једном тренутку гледалац постаје свестан позадинских звукова. Дужина ове „тишине у првом плану филма”, која претходи приласку Кинеза девојчици, има улогу да сугерише његову несигурност. Том утиску доприноси присуство сувишних гестова док љубавник поправља сако. Камера техником „travelling” у стопу прати његове кораке, наглашавајући саму радњу прилажења, која постаје врста подвига, превазилажења сопствених баријера. Затим, крупан кадар истиче његову задрхталу руку којом пружа табакеру девојчици како би је понудио цигаретом. Сва наведена филмска средства ангажована су не би ли се дочарала љубавникова стрепња, која је у књизи присутна кроз индикације приповедача пре првог дијалога: „Иде полако према њој. Види се да је уплашен. Најпре се не смеши. Најпре јој нуди цигарету. Рука му дрхти”<sup>17</sup> (29).

У претходно наведеном моменту девојчица се у роману профилише као доминантна особа, она у чијим ће рукама бити сва контрола. О томе говори чињеница да је учила физичке знаке срамежљивости свог будућег љубавника, али и изјаве које указују на то да је свесна моћи коју има над њим: „... кад је почео да јој се приближава, и кад је она већ знала да се плаши. Од првог тренутка она зна нешто тако, зна да је он у њеној милости”<sup>18</sup> (31). На филму је доминантност лика девојчице наглашена њеном смиреношћу, њеном способношћу да на прво питање одговори гестом, чиме одржава

17 „Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble.” (Исто : 42)

18 „...quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur. Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci.” (Исто : 45–46)

атмосферу тишине и неизвесности, не откривајући који став заузима према, у том моменту, непознатом лицу. Она помно прати гестове Кинеза и увиђа његов немир. Посматра га и анализира. Напетост се смањује и радња наставља ток када се између њих упостави дијалог, то јест када девојчица одлучи да се упусти у разговор. Поставља му питања и показује своју заинтересованост.

### 3. Први корак ка иницијацији

Када се први пут затворе врата унутар црне лимузине, девојчица схвата да осећа благе назнаке неке неодређене туге. У роману постоје експлицитни показатељи интуитивности младе девојке, сложености њеног унутрашњег живота, знаци туге и колебања:

И увек ћу жалити за свим што чиним, свим што остављам, свим што узимам, добрим као и злим, аутобусом, возачем аутобуса са којим сам се смејала [...]. То је већ оно због чега би се могло плакати у црној лимузини.<sup>19</sup> (Дирас 2019: 30–31)

Сам пристанак да уђе у лимузину значи почетак удаљавања од породице и стварање простора за развој личне аутономије и њеног даљег потврђивања: „Чим је ушла у црни ауто, знала је то да је изван те породице први пут и заувек“<sup>20</sup> (31).

На филму је у овој сцени постигнут моменат највеће сексуалне тензије између будућих љубавника, пре првог додира. Ано користи исту технику да би изградио напетост као у сцени упознавања на трајекту, а то је одсуство музике. Још једном нас ставља у перспективу љубавника, тиме што

19 „Et je serai toujours là à regretter tout ce que je fais, tout ce que je laisse, tout ce que je prends, le bon comme le mauvais, le car, le chauffeur du car avec qui je riais[...]. C'est déjà à en pleurer, dans la limousine noire.“ (Duras 1984 : 44–46)

20 „Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours.“ (Исто : 46)

можемо да чујемо само оно што и он – буку мотора и повремене звуке аутомобилске сирене. Поистовећујемо се са њим, постајемо свесни дужине трајања тог момента без разговора, тог прелазног тренутка где мора да сакупи довољно храбрости да би своју руку приближио руци девојчице. Тек у моменту када им се прсти овлаш додирну Ано користи сугестивну музику<sup>21</sup> која дочарава њихова осећања. Музика је у исто време сензуална и сетна. Сетним призвуком музике ствара се осећај да се заувек напушта једно стање ствари и да наступа промена која неповратно утиче на њихов однос – они никада више неће бити странци, првим додиром ступају у нови свет који граде на темељима еротике и (пре свега) телесне љубави. Овиме се подржава пређашња констатација да девојчица излази из једине области стварности коју је до тада познавала, а коју је обликовала њена мајка – удаљава се од породичног гнезда и доживљава први тренутак аутентичног искуства, до ког је дошла свесно се препустивши нагонима и не обазирјући се на могућу осуду околине.

Кључна разлика између књижевног предлошка и филмске обраде сцене сусрета састоји се у томе што се на филму први додир дешавају управо у лимузини, по силаску са трајекта, док у књизи то није случај. Први тренуци физичке присности у књизи дешавају се у гарсоњери богатог кинеског љубавника. У књизи, сексуална тензија између двоје будућих љубавника изградила се на другачији начин – сталним алузијама на судбински сусрет, али и константним одлагањем приповедања о њему: „Да вам поновим, имам петнаест и по година. Прелазак скеле преко реке Меконг“<sup>22</sup> (Дирас 2019: 8). Након евоцирања слике чији опис читалац ишчекује, нараторка описује услове живота у Сајгону и у својој породици, како би нас тек неколико страница касније вратила на чувени трајект: „Петнаест и по година. Прелазак реке“<sup>23</sup> (12). После ових уводних речи нараторка објашњава разлог путовања, осликава свој аутопортрет на трајекту,

21 Музику за филм компоновао је Габријел Јаред (Gabriel Yared).

22 „Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong.“ (Duras 1984 : 11)

23 „Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve.“ (Исто : 16)

описује стару породичну фотографију, анализира лепоту жена, женску привлачност и интелектуалност уопште. Ова алтернација алузија на сусрет са будућим љубавником и сопствених разматрања различитих тема које су је се у том периоду тицале користи се и на страницама које следе, да би се тек на 29. страни романа догодио сусрет на који се алудирало од самог почетка. Дуго ишчекивана радња отвара се следећим речима: „Еlegantан мушкарац је изашао из лимузине, пуши енглеску цигарету“<sup>24</sup> (29). Овакав поступак изазива фрустрацију читаоца, чија знатижеља није задовољена, а што га ставља у исту раван са мушким ликом. Када су се коначно срели на трајекту, Маргерит Дирас љубавној причи посвећује читавих шеснаест страница, што је за ову врсту фрагментарне приповести пример ретког континуитета.<sup>25</sup>

#### 4. Еротски однос као експеримент

Одабир речи којима М. Дирас пише о свом првом сексуалном искуству – *замисао* и *обавеза* – делује изненађујуће:

Питам се како сам имала снаге да идем против забрана које је постављала моја мајка. Тако мирно, тако одлучно. Како сам успела да у тој *замисли* идем до краја.<sup>26</sup> (Дирас 2019: 34)  
Он љуби моје тело. Пита ме зашто сам дошла. Кажем да сам то морала да урадим, да је то било као нека *обавеза*.<sup>27</sup> (Исто)

24 „L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise.“ (Исто : 42)

25 И овде постоје анахроније, али су оне у оквиру проблематике љубавног односа. Постоји једна врло кратка дигресија, где у пар реченица спомиње своју мајку која никада није сазнала шта значи сексуални ужитак (в. Дирас 2019: 34) – користан материјал за психоаналитичку или феминистичку критику.

26 „Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller „jusqu'au bout de l'idée.“ (Duras 1984 : 51)

27 „Il embrasse mon corps. Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation.“ (Исто)

Истакнуте лексеме сведоче о свесној и промишљеној иницијацији девојчице у свет одраслих. Оне нам указују и на отуђење нараторке, односно девојчице у односу на сопствени емоционални живот. Нараторка се од лика дис- танцира користећи треће лице јединице: „Не осећа ништа одређено, ни мржњу, ни одбојност, дакле, вероватно је жеља већ ту. У то није упућена. [...] Осећа неодређен страх.“<sup>28</sup> (32).

У оба дискурса, о чисто сексуалној жељи девојчице, о перверзности и одсуству љубави сазнајемо врло експлицитно, на основу реплике која је у филму дословно преузета из књижевног дела: „Каже му: више бих волела да ме не волите. Чак ако ме волите, желела бих да поступате као што сте навикли са женама“<sup>29</sup> (33). Жељу можемо да посматрамо као доминантно осећање које односи превагу над сменом свих различитих мисли и осећања. Жеља стога служи као организациони принцип, те на филму она највише и долази до изражаја у полусенци мале гарсоњере. Редитељ из стилских и техничких разлога одлучује да у том тренутку не да реч наративном гласу који би описао девојчицин доживљај. Ако бисмо на филму чули реченице приповедача које се јављају у делу,<sup>30</sup> приповедни глас прекинуо би тишину која је за Аноа једно од главних средстава грађења сексуалне тензије између два лика. Услед недостатка експлицитног увида у ток мисли девојчице на филму, она у том моменту остаје недокучива, како гледаоцима, тако и љубавнику, што је у складу са описима из књиге.

Када је љубавник у питању, еротска жеља је несумњиво присутна. Међутим, његово понашање готово подједнако одређује осећање страха. Назнака о страху дата је у роману кроз приповедање : „Он дрхти“, „Често плаче јер не налази снаге да ме воли упркос том страху. Ја сам његово херојство,

28 „Elle est sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir. Elle en est ignorante. [...] Elle éprouve une légère peur.“ (Исто : 47)

29 „Elle lui dit : je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes.“ (Исто : 48)

30 Види напомену 28.

очев новац је његова покорност<sup>31</sup> (Дирас 2019: 32, 42). На филму је страх приказан експлицитно, следећом репликом љубавника: „Плашим се да Вас волим.“<sup>32</sup> Поврх тога, глумачка средства додатно дочаравају страх, његову колебљивост и намеру да све прекине и оде из гарсоњере.

Надаље редитељ прати и примењује описе из књиге, те тако креира први чин телесне љубави који доживљава девојчица, задржавајући притом и глас нараторке из романа: „Стргнуо јој је хаљину [...], стргнуо јој је беле гаћице и носи је тако голу до кревета” (2019: 33).<sup>33</sup> Као и у роману, љубавник на платну има још један налет преиспитивања: када на кревету схвати да је девојчица превише млада. У тој сцени на филму постоји и једна уметнута реченица нараторке, које нема у оригиналном тексту: „Када су на кревету, обузима га страх [...]“.<sup>34</sup> Зато девојчица преузима иницијативу и почиње да га откопчава. Приповедач описује тело љубавника, његову кожу и уд. Крупан кадар приказује лице девојчице која жмури и свој доживљај базира на чулу додира, док опис покрета јунакиње, какав се може наћи у књизи, подробније дочарава сцену: „Не гледа га у лице. [...] Додирује га. Додирује благост уда” (2019: 34).<sup>35</sup>

На филму постоје четири сцене сексуалног односа приликом којих сматрамо да су удаљени кадрови коришћени како би се нагласио положај двоје љубавника, лепота њихових тела. Када је у питању употреба крупних кадрова, у њиховом фокусу је врло често лице девојчице ради наглашавања уздисаја и ужитка. Дакле, у исто време се користе визуелна и аудитивна филмска средства како би се пренео интензитет доживљаја. Примећујемо да када њихов сексуални

31 „Lui, il tremble.“, „Il pleure souvent parce qu’il ne trouve pas la force d’aimer au-delà de la peur. Son héroïsme, c’est moi, sa servilité c’est l’argent de son père.“ (Duras 1984 : 47, 63)

32 „J’ai peur de vous aimer.“ Превод је наш.

33 „Il a arraché la robe, [...], il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu’au lit.” (Duras 1984: 49).

34 „Une fois sur le lit, la peur le prend [...]” Превод је наш.

35 „Elle ne le regarde pas au visage. [...] Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe.“ (Duras 1984: 49–50)



однос, а паралелно и љубавна веза, долази до врхунца, Ано користи велики број сукцесивних крупних кадрова у којима се преплићу различити делови тела девојчице и љубавника, њихова кожа и зној. Како сцена сексуалног чина одмиче, кадрови се смењују све већом брзином, чиме се дочарава вртоглаво успињање страсти и осећања. Услед изузетно крупних кадрова који стапају површине, приказана радња није разазнатљива, већ је наглашена само текстура коже, која преко чула вида које перципира површину, позива гледаоца да се ослони на своје чуло додир. На тај начин гледаоцу приказана кожа постаје „опипљивија”. Овакве кадрове гледалац више перципира чулима, него што их може разумети интелектом. Тако се у овом случају приказаним кадровима побуђује тактилан осећај влажности и топлоте. Врста слике која постиже овај ефекат назива се хаптичком сликом, а њен концепт заснован је на способности визуелног предлошка да кроз чуло вида функционише као окидач за остала чула, као што су додир или мирис (Royer 2019: 58).

## 5. Амбивалентна љубав

Стил писања М. Дирас, који следи диктат мисли и успомена, нижући их без претеране бриге о њиховој тематској или формалној кохерентности, резултира живописним мозаиком љубавног односа. Не покушавајући да аутентично животно искуство уклопи у унапред одређени калуп, овај стил писања потенцијално доприноси веродостојности у његовом књижевном транспоновању. Далеко од идеализованог, љубавни однос пун је флукутација и превирања, што нас упућује на његов амбивалентни карактер.

Поред сексуалне привлачности као конститутивног елемента љубавног односа, уочљиво је прибегавање проституцији као неопходности, и, што је још значајније – као ужитку. Подвукли смо да су девојчица и љубавник из различитих друштвених класа, а та чињеница је посебно важна када се у роману сусретнемо са алузијама на интерес који сиромашна девојчица, па и читава породица, извлаче из његовог богатства.

Један од примера где се у љубавну везу уплиће новац јесте сцена у којој љубавник плаћа вечеру, броји новац и ставља га на сто (Дирас 2019: 43). Овом моменту из књиге Жан-Жак Ано је посветио посебну пажњу приказавши у крупном кадру новчаник из ког вири новац, док камера полако са новца прелази на израз лица мајке, која својим „лудим смехом” прекида непријатну тишину. Такође, у оба дискурса љубавник девојчици поклања дијамантски прстен.

Уочавамо, пак, да нас различита средства у књижевности и на филму експлицитније упућују на потенцијално проституисање девојчице.<sup>36</sup> У једном фрагменту романа мајка директно упућује питање ћерки како би сазнала да ли ћерка виђа љубавника само због новца (Дирас 2019: 76). Овај моменат јавља се и на филму, али у модификованом облику – кроз захтев љубавника да га девојчица лично увери да се за њу њихов однос своди на новац. Затим, у роману нам посредно нараторка открива да мајка виче на ћерку и говори јој да је проститутка (49). Парадоксално, сазнајемо да јој је све одевне предмете (прозирну хаљину, ципеле на штиклу) који наглашавају женственост да би се „привукли погледи и новац” купила или поклонила управо мајка (13), која на тај начин имплицитно подржава и чак подстиче проституцију своје ћерке. На филму се Ано не одлучује за алузије на проституцију, већ снима експлицитну сцену у којој љубавник „узима” девојчицу као да на то има права и не тражећи њен пристанак. Сексуални чин добија конотацију сексуалне услуге за коју девојчица добија новчану надокнаду у висини коцкарског дуга њеног брата. Да би снимиио ову сцену и ставио љубавни однос под знак проституисања, Ано се ослања још једном на одсуство речи и музике које уочавамо у свим пресудним моментима. Такође користи потенцијал покрета камере, или пак њено мировање. Наиме, приликом уласка у гарсоњеру камера је фиксирана у углу, као да чека на кораке љубавника и његове покрете да би се и сама

36 Ипак, наглашавамо да чак и поред улоге коју игра новац у еротском односу, треба се чувати да се он у целости окарактерише као проститутивни, како би се избегла његова симплификација и банализовање.

померила. Једини звуци које чујемо су управо они које производе покрети љубавника. Дакле, сва радња зависи од љубавника, чија се реакција ишчекује. На тај начин се постиже напетост све док то затишје не ескалира кроз шамар девојчици, када се и камера нагло помера и доприноси утиску јачине ударца. Љубавник потом „рукује” девојчицом како би задовољио искључиво телесну потребу и на тај начин искалио бес. Ано наглашава чињеницу да она трпи тај чин тиме што снима непомичним камером опуштено тело које љубавник грубо помера, а безизражајно лице девојчице указује на њену резигнираност.

Напоследку, туга и очај су у тој мери заступљени да одређују тон љубавног односа и, као и њихова екстремна манифестација – евокација смрти – мешају се са сексуалним задовољством. Веза која нагиње ка проституцији представља извор патње, с обзиром на то да љубавник према девојчици осећа више од пожуде, те је затечен када она одбија са њим романтични тип везе и када га на самом почетку банализује сводећи га на телесну наладу, тражећи да је третира као све остале жене, повезујући себе са другим женама, са мноштвом тела других жена: „Он почиње да пати ту, у тој соби, први пут, не лаже више о томе. Каже јој да већ зна да га никада неће волети”<sup>37</sup> (33). Када је ова ситуација у питању, на филму се туга дочарава глумачким средствима. Глумац својим и иначе нежним изгледом, дрхтавим гласом и болом који му се читава у погледу сугерише колико у том моменту пати, схвативши да девојчица одбија његову љубав. Од превелике сексуалне жеље за њом пристаје и на ту врсту односа где се преплићу секс и новац, недостатак љубави и патња. Но, туга као да подстиче сексуалну жељу: „Лицем приљубљеним уз њено, он упија њене сузе, мрви је, луд од жеље за њеним сузама, за њеним гневом”<sup>38</sup> (82). Динамика љубавног односа базира се на тензији између Ероса и Танатоса који се у сексуалном чину константно преплићу. Нараторка

37 „Il a commencé à souffrir là, dans la chambre, pour la première fois, il ne ment plus sur ce point. Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais.” (Duras 1984 : 48).

38 На ову садистичку димензију указала је Кајса Лео (2012: 15).

указује на „уживање од којег се умире”, и на тај начин својим размишљањима приближава наизглед супротне, а заправо суседне дискурсе – дискурс еротике и смрти:

Њихова несрећа долази сама по себи. Обе су изложене презиру због саме природе својих тела, која милују љубавници, који љубе њихове усне, обе су предане бестидности уживања, од кога се умире, кажу оне, од кога се умире тајанственом смрћу љубавника без љубави. О томе је управо реч, о тој жељи да се умре.<sup>39</sup> (74)

Врхунац љубавникове патње долази са гашењем сексуалне жеље, када Ерос прелази у Танатос: „Прилазио ми је, испружио би се поред мене, али је остајао без снаге, без моћи. [...] Рекао је да је мртав”<sup>40</sup> (88 – 89). На филму видимо да га највише изједа идеја да је девојчица са њим због новца, па да би патња дошла до врхунца он од ње захтева да му то експлицитно и каже. Она његове речи понавља за њим: „Дошла сам овде само због твог новца.”<sup>41</sup> За њу је то игра, узбудљива помисао, па те речи понавља не испитујући њихову истинитост. Ипак, због тога је љубавник по први пут одбија и свој гест објашњава речима: „Знаш, пре тебе нисам знао шта је патња. Волео бих да могу да те узмем, али немам више снагу, немам више ни најмању жељу.”<sup>42</sup>

Девојчица тугу доживљава као своју карактерну особину, као нешто што носи свуда са собом и што тако дубоко осећа да се са њом и поистовећује:

39 „... Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisés par leurs bouches, livrés à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir.” (Duras 1984: 111)

40 „Il venait près de moi, il s'allongeait aussi mais il était devenu sans force aucune, sans puissance aucune... Il disait qu'il était mort.” (Исто : 133)

41 „Je suis venue ici que pour ton argent.” Превод је наш.

42 „Tu sais avant toi je ne connaissais pas la souffrance. Je voudrais te prendre, mais je n'ai plus la force, je n'ai plus la moindre envie.” Превод је наш.

Питам га да ли је уобичајено бити тужан као што смо ми. [...] Да сам увек била тужна. Да видим ту тугу и на фотографијама на којима сам сасвим мала. Да бих данас тој тузи, иако препознајем да је то она иста коју одувек осећам, могла готово да дам своје име, толико ми је слична.<sup>43</sup> (38–39)

На филму се девојчицина туга сугерише речима, али и сузама док љубавнику прича о својој породици. Као да том тугом она и одређује читаву љубавну везу, која је отпочетка била осуђена на пропаст – осуђена од стране околине, немогућа због непремостивих расних и класних разлика, као и велике разлике у годинама. Превише свесна околности, можемо да се запитамо да ли девојчица себи брани љубавна осећања, која освешћује када брод који ће је одвести у Француску напушта копно. Овај моменат је присутан како у књизи, тако и на филму: та њена велика туга која се мора сакрити, јер се за кинеским љубавницима не плаче. Уз звуке Шопеновог валцера и сцену девојчице која плаче Жан-Жак Ано илуструје следећи пасус :

...великим салоном на главном мосту зачуо се почетак Шопеновог валцера [...] и после тога је плакала јер је мислила на мушкарца из Шолена и одједном више није била сигурна да ли га је волела љубављу коју није примећивала јер се она изгубила у причи као вода у песку и коју проналази само сада, у музици баченој преко мора.<sup>44</sup> (Дирас 2019: 91–92)

43 „Je lui demande si c'est habituel d'être triste comme nous le sommes. [...] Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme étant celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom, tellement elle me ressemble.“ (Duras 1984: 56–57)

44 „[I]l s'est produit dans le grand salon du pont principal, l'éclatement d'une valse de Chopin. [...] et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait été sûr tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer.“ (Исто : 137–138)

## Закључак

Љубавни однос обележен је доминацијом девојчице над љубавником, како на основу пукe припадности белој раси која је уживала углед и надређени положај у колонији, тако и због природе њене личности, због њене интелектуалности, али и емотивне недоступности. Вези са кинеским љубавником прилази као могућности за иницијацију у свет одраслих, за испољавање и конкретизовање својих еротских жеља, чије је постојање у себи до тада само наслућивала. Љубавна осећања су јој маргинална за време трајања љубавне везе, она их освешћује касније, када се осврће на проживљено. Љубавни однос функционише по принципу алтернатије страсти и патње, без интервала радости, који би однос учинио здравијим. Однос партнера је у том смислу строго кодификован, лишен илузија, и управо та свест о неумитној пропасти односа надвија над њим сенку туге и бола. Ано није занемарио ниједан од ова два аспекта амбивалентне љубави у књижевном предлошку, тако да су и они пронашли своје место на филмском платну.

Портрети ликова веродостојно су пренети на филм: у визуелном медију се физички изглед преноси на непосреднији начин – поред костима, избором кадрава и покретима камере предочавају се значајни детаљи из књижевног текста. Поред поменутих филмских средстава портретисања, Ано задржава и наратив Маргерит Дирас, којом додатно указује на значај кључних одевних предмета. Основне психичке карактеристике ликова на филму остају страх и жеља који дефинишу љубавника, затим луцидност, знатижеља и туга који дефинишу девојчицу.

За сцену првог сусрета можемо закључити да је на филму приказана у складу са књижевним текстом, почевши од дочаравања атмосфере сунчане и влажне Индокине, трајекта, буке мотора и путника. Затим, на филму су дијалози дословно преузети из текста аутобиографије. Када је у питању став ликова према познанству, на филму, као и у књижевном делу, љубавник стрепи, а девојчица је смирена. Дијалозима, глумачким средствима и кадрирањем суштина ових аспеката књижевног предлошка пренесена је на филм.

Када су у питању дијалог и размена информација у лимузини, узнемиреност и колебање девојчице уочљиви су и у књизи и на филму, где се на њих упућује филмским средствима као што су: глума, кадрирање, музика, али и одсуство музике. Међутим, у књизи љубавна сцена у правом смислу те речи у лимузини ни не постоји, док се на филму први љубавни додири дешавају управо у задњем делу лимузине који је преградом одвојен од шофера. Ово је први моменат у коме Жан-Жак Ано показује већи степен слободе, дочаравајући сопствену визију онога што се могло догодити у лимузини богатог Кинеза, те је то прво велико одударање од књижевног предлошка.

У приказивању љубавних сцена у гарсоњери можемо рећи да се редитељ ослања на књижевни текст, који обилује алузијама на велику страст и сексуални ужитак, на дезинхибираност девојчице и слободу у приступу сексуалном чину. Док у књижевном делу можемо углавном прочитати о утиску младе девојчице, на филму Ано сексуалне односе не сугерише, већ их врло експлицитно приказује: од сензуалних сцена и еротичне наратије, до потпуне разоткривености тела и крупних кадрова.

У овом раду навели смо бројне аргументе у прилог тези о верном интерсемиотичком превођењу, односно адаптацији *Љубавника* Маргерит Дирас. Показали смо да је на нивоу приче, амбијента, портрета ликова и врсте љубавног односа аутентичност књижевног предлошка очувана у остварењу Жан-Жака Аноа. У целости посматрано, редитељ је сачувао карактеристике књижевног текста као што су приповедна инстанца,<sup>45</sup> те приповедани текст који је у већини случајева дословно преузет из дела, као што је случај и са дословно преузетим дијалозима. Ано преноси у филм и специфичан поступак текстуалне интерференције Маргерит Дирас, односно задржава „текст-огледало“ и функцију коју има у делу.<sup>46</sup>

45 Глас нараторке поверен је француској глумици Жан Моро (Jeanne Moreau).

46 Поменута термиолошка одређења ослањају се на студију о наратологији Мике Бал (2000: 43–45).

## Извори и литература

- Annaud, Jean-Jacques. *L'Amant*. Renn Productions – Pathé Films / Burill Productions, 1992.
- Бал, Мике. *Наратологија*. Београд: Народна књига, 2000. Штампано.
- Burton, Antoinette. *Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture, 1865–1915*. Chapel Hill NC: North Carolina Press, 1994. Штампано.
- Дирас, Маргерит. *Љубавник*. Превела Нада Бојић, Београд: Суматра, 2019. Штампано.
- Denès, Dominique. *L'Amant : Marguerite Duras*. Paris : Ellipses, 2006. Штампано.
- Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Les Editions de minuit, 1984. Штампано.
- Duras, Marguerite & Godard, Jean-Luc. *Dijalozi*. Preveo Zlatko Wurzburg. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2019. Штампано.
- Еко, Умберто. *Казати тојово искуство*. Београд: Paideia, 2011. Штампано.
- На, Marie-Paule. „Durasie: Women, Natives and Others”. James S. Williams (ed.). *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*. Liverpool/ Liverpool University Press, 2000. 95–112. Штампано.
- Leo, Kajsa. *Le langage durasien dans un roman et dans sa version filmique: une comparaison entre le roman l'Amant de Marguerite Duras et son adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud*. Необјављен мастер рад, Université de Lund, 2012, <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2517849&fileId=2517861>>.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16/3, 1975: 6–18, <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>.
- Pinthon, Monique. „Marguerite Duras et l'autobiographie: le pacte de vérité en question”. *Revue Electronique de Littérature Française : RELIEF*. 3(1), 2009:30–42. <<http://doi.org/10.18352/relief.400>>.
- Putanec, Valentin. *Dictionnaire français-croate*. Zagreb: Školska knjiga, 2000. Штампано.
- Royer, Michelle. „Multisensorial visuality“. *The cinema of Marguerite Duras : Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh/Edinburgh University Press, 2019. 66–67. Веб. 20.07.2020.



### Остали интернет извори

<<https://www.marguerite-duras.com/Films.php>> 17.7.2019.

<<https://www.dailymotion.com/video/xiuvqo>> 28.06.2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=BidilrIVGo>> 27.06.2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=BHHYz0hiwhc>> 11.07.2019.

### Jelena Cvetkovic

#### ANALYSE DU RAPPORT AMOUREUX DANS LE ROMAN *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS ET DANS L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE JEAN- JACQUES ANNAUD

Le présent travail analyse la peinture de la relation amoureuse et des scènes d'amour dans le roman autobiographique *l'Amant* de Marguerite Duras, ainsi que dans son adaptation cinématographique réalisée par Jean-Jacques Annaud. On y traite aussi de la question de la fidélité de l'adaptation au texte original et en présente certains écarts pour conclure, compte tenu du changement de médium – qui nécessite une approche différente dans le traitement de l'intrigue – que le réalisateur du film est en grande partie resté fidèle au texte durasien.

**Mots-clés :** Marguerite Duras, Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, rapport amoureux, scènes d'amour, adaptation cinématographique.