

Sveučilište Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost - Katedra za filmologiju

DIPLOMSKI RAD

Ruizov magični imaginarij:
Čitanje Proustovog *Traganja za izgubljenim vremenom*

(Narativne strategije u Proustovom ciklusu, te u njegovoj filmskoj adaptaciji Raúla Ruiza)

Kandidat: Marta Klarić Ravnić

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

U Zagrebu, rujan 2018.

Sažetak

Glavni predmet ovog rada čini analiza, filmološka i književno-teorijska razrada filmske adaptacije Raúla Ruiza "Pronađeno vrijeme" prema istoimenom romanu posljednjeg dijela ciklusa Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (koja međutim obuhvaća i više od njegovog posljednjeg dijela), kao i usporedba pripovjednih tehnika u romanu koje se prenose u film.

Kako bi se u drugom dijelu rada detaljno pozabavili analizom filma i prizorima koji prenose samu suštinu romana te prustijansku rečenicu u slike, u prvom dijelu rada bavimo se odnosima tekstualnih (ali i filmskih) instanci, Autorom i Čitateljem, kao preduvjetom za ostvarenje adaptacije, te kasniju analizu filma. Prilikom tih razmatranja, koriste se Barhesove, Foucaultove, Proustove i druge teze ne bi li proniknuli u formu teksta i filma, te objasnili odvijanje procesa prijenosa u film, kojemu posreduje autorstvo, čitanje i prevođenje. Zatim se rad bavi pitanjem adaptacije, objašnjavajući što se i na koji način adaptira, te što Hutcheon i Chatmanu smatraju uspješnom adaptacijom, a što će nam poslužiti da učvrstimo tezu rada kako je riječ o izvanrednoj, štoviše magičnoj adaptaciji Proustovog djela.

U zadnjem dijelu rada sažet ćemo se sve redateljske i snimateljske postupke kako bismo pokazali da se Ruizova režija može nazvati baroknom, te ćemo objasniti zašto film možemo nazvati avangardnim ili art filmom, iako u njemu primjećujemo i druge tendencije.

Sadržaj

Uvod	3
Smrt i novi život <i>sebstva: Autor i Čitatelj</i>	4
Pitanje adaptacije	9
Ruizovo čitanje <i>Traganja</i>	20
Otkrivanje strukture	20
Pitanje priče i subjektivnost pripovijedanja u filmu	22
Asocijacija kao strukturni element	25
Tajna male fraze	29
Goncourtov pastiš	32
Rat kao kulisa i Marcelove fantazmagorije	34
Ususret otkriću Poziva	36
Globalna metafora i umjetnost kao vječnost	40
Barokna režija i filmska estetika	41
Zaključak	46
Bibliografija:	49

Uvod

Zanimljivo je kako dva različita medija umjetničkog izraza, književnost i film, mogu svaki sa svojim specifičnim zakonima, postupcima i ograničenjima, prenijeti primatelju vrlo sličnu poruku, odnosno ostaviti analogan dojam, tj. doživljaj djela, u okviru posve drugačijeg univerzuma. Kada kažemo univerzum, mislimo se na zatvoreni svijet određenog filmskog, odnosno književnog djela, koji, iako se razlikuju već time što je film primarno audiovizualni medij, a književnost isključivo verbalni medij, te što za izraz neke poruke koriste različita sredstva, ipak mogu prenijeti gledatelju odnosno čitatelju analogno iskustvo tijekom konzumiranja djela. Odabir riječi *dojam/doživljaj* nije slučajna jer nakon gledanja filma Raúla Ruiza "Pronađeno vrijeme"¹, čija će interpretacija biti glavni predmet ovog rada, možemo reći da je on izrazito uspjela adaptacija posljednjeg romana ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta, pod istovjetnim nazivom *Pronađeno vrijeme*, iako ne slijedi u potpunosti ni kronologiju romana niti događaje, te za postizanje analognog doživljaja filma koji obuzima čitatelja romana, koristi neka posve različita izražajna sredstva, drugačijeg registra. Treba istaći da je uspjehu filma pridonijela i izvanredna glumačka postava internacionalnih glumakih zvijezda uključujući Catherine Deneuve, Johna Malkovicha, Emmanuelle Beart, Pascala Greggoryja i Vincenta Pereza, dok junaka u većem dijelu filma utjelovljuje manje poznat Marcello Mazarrelli. Kao što je *dužnost i zadatak pisca dužnost i zadatak prevodioca* (Proust, 1965b: 9) koji mora ono što je opazio i doživio prenijeti u djelo, tako je i dužnost redatelja da vlastitom interpretacijom i umjetničkim postupcima *prevede* roman u film. Možemo čak tvrditi da je film, uključivši neke scene iz drugih dijelova Proustovog ciklusa, prenio u nekim njegovim aspektima svijet instance autora koja se nastanjuje u čitatelju, ne samo posljednjeg dijela romana, već ciklusa kao cjeline, i time prikazao čitanje koje utjelovljuje samu srž Proustovog djela. S tim da je, kao što ćemo vidjeti, unio jednu dodatnu dimenziju koja ne postoji u romanu, odnosno jednu sasvim novu razinu pripovjednog svijeta.

Nećemo se ovdje potanko baviti pripovjednim tehnikama romana, ne samo zato što su nebrojene teze već razradili brojni autori, već stoga što takav poduhvat uvelike prevazilazi opsege jednoga diplomskog rada, već ćemo se romanom poslužiti da interpretiramo tehnike u filmu, te naratološkim pojmovima da ih odredimo. U ovom će se radu zaključiti, poduprti teorijom filma, te književnom teorijom i naratologijom, izvoditi analitički, ali prije svega subjektivno, budući da je svako gledanje *a priori* visoko subjektivan čin, kao što je i Ruizova adaptacija jedno intimno subjektivno čitanje u kojem se sudaraju univerzum čitatelja i autora, kao što je i samo Proustovo djelo intimna subjektivna ispovijest svijesti koja se, iako u srži ostaje ista, nadograđuje i stasa kroz vrijeme, kroz doživljaje, osjećaje i uvijek nove interpretacije istih. Jer, onaj *Ja* koji je Pripovjedač u nekom trenutku bio, i drugi *Ja* koji on jest u trenutku pripovijedanja, samo su

¹ Da bismo u ovom tekstu razlikovali film od knjige istovjetnog naziva, za film ćemo koristiti navodnike, a za naziv knjige kurziv.

bljeskovi jedne te iste ličnosti i mali dio mnoštva tih *Ja* koja zauzimaju mjesto u *Vremenu* (Proust, 1965b: PV II: 147), a koja se nikad u potpunosti ne združuju, te je jedino sredstvo koje je sposobno prikazati sve te mnogostrukosti i cjelinu neke svijesti, prema Proustu, umjetničko djelo. *Samo s pomoću umjetnosti možemo izaći iz sebe, znati što netko drugi vidi od toga svemira koji nije isti kao naš, čiji bi na pejzaži ostali isto tako nepoznati kao pejzaži na mjesecu.* (Proust, 1965b: 13-14)

Da bismo mogli interpretirati film Raúla Ruiza i odgonetnuti na koji način je svijet Proustovog romana prikazan tim medijem, moramo razumjeti procese koji se odvijaju prilikom gledanja i čitanja, kao i one koji mu prethode te instance koje u tome sudjeluju. Tim više što su oba *empirijska autora*², knjige i filma, bila investirana upravo u proučavanje djela uvijek iznova, ponovnim gledanjem i čitanjem, a time i doživljavanje svijeta svaki puta iz novog rakursa promijenjene svijesti, dodatnog znanja, izbljedjelih sjećanja. Stoga ćemo prije detaljne analize filma napraviti pregled pojavnosti instanci teksta koje su preduvjet za adaptaciju, i njihovih odnosa u pripovjednoj komunikaciji, te postupaka i razina pripovijedanja, odnosno reprezentacije u filmu koje čine cjelovitost djela i stvaraju njegov univerzum, te objasniti zašto Ruizov film smatramo čudesnom adaptacijom romana.

Smrt i novi život *sebstva*: *Autor i Čitatelj*

Lotman tvrdi (1998: 80) da *objektivna stvarnost ne postoji* budući da je naša percepcija uvjetovana *našom idejom ili poimanjem stvari*. Zato je teško razlikovati fikciju, odnosno književnost i povijesni diskurz. Isto tako ne postoji objektivno promatranje umjetničkog djela, umjetnosti u kojoj prema Proustu objektivna vrijednost igra neznatnu ulogu; *ono što moramo izvući na vidjelo, to su naši osjećaji* (Proust, 1965b: 23). *Jedino ona [umjetnost] izražava drugima, a nama samima pokazuje naš vlastiti život, taj život koji se ne može "promatrati", čije prividnosti koje zamjećujemo moramo prevoditi, a često i čitati naopako i teško odgonetati.* (Proust, 1965b: 14) Taj princip se odvija i kada je riječ o adaptaciji djela iz jednog medija u drugi, te konzumiranja bilo kojeg djela, pa tako i onog adaptiranog i onog koje se adaptira. Ruizov film zamislio je *čitatelj* Proustovog romana i prenio analognu *instancu autora* književnog djela (na drugoj, dijegetičkoj razini filma, što ćemo objasniti kasnije), svih "njegovih *Ja*" na ekran, stvorivši tako novu instancu autora koji živi dok gledatelj konzumira film. Zato ćemo prije nego se pozabavimo pitanjem adaptacije, promotriti procese koji joj prethode te se poslužiti Proustovim, Barthesovim, Foucaultovim i drugim tezama da objasnimo odvijanje tog prijenosa. Govoreći o Proustovoj filozofiji, referirat ćemo se na

²*Empirijski autor* je prema Umberto Ecu *subjekt tekstualnog iskazivanja* koji postavlja hipotetičan Model Čitatelja (Eco, 1988, 101), odnosno to je stvarni autor djela.

njega kao na autora misli ili teze, a ne na neku od instanci romana, dok ćemo pri analizi filma i romana pristupiti viđenju teza danih u djelu kao razmišljanju lika, odnosno kao instanci teksta unutar djela.

Svako pojedinačno gledanje (čitanje) razlikuje se jedno od drugog jer je taj gledatelj (čitatelj) svaki puta neka sasvim druga, jedinstvena osobnost, sazdana od znanja, sjećanja i osjećaja koji njegova esencija posjeduje u tom trenutku. Budući da sva iskustva, a tako i prošla gledanja (čitanja) upisujemo zauvijek u sebe, pa makar se tih pojedinačnosti ne mogli dosjetiti po naredbi, ona ostaju u nama i stvaraju svaki puta neko novo *Ja* koje se, uvlačeći neko djelo i nekog *autora* u *sebstvo* (čitatelja), dok gleda ili čita, uvijek iznova rađa, ostavljajući ono *Ja* prošlog trenutka u tom isječku vremena koje se više neće ponoviti. Tako i Proust iznosi misao koju možemo primijeniti na čitatelja u nekom trenutku čitanja, a odnosi se na neki osjećaj ili doživljaj nečega u nekom trenutku života: (...) *ja koji nisam onaj Ja koji ju je vidio, [ovaj Ja] mora ustupiti mjesto onome Ja koje bijah onda; ako dozove [u pamćenje] onu stvar koju je poznao, a koju moje današnje Ja uopće više ne poznaje.* (Proust, 1965a: 182) *To je istina ne samo za naše Ja koje se produžuje za trajanja svega našeg života, nego za sva naša uzastopna Ja koja ga, sve u svemu, djelomično sačinjavaju.* (1965ba, 11-12) (...) *a zatim sam osjećao da pamćenje, gubeći se, odnosi sa sobom i to Ja.* (Proust, 1965b: 140)

Čitatelj o kojem se ovdje govori zapravo je *empirijski čitatelj*³ jer jedino on posjeduje pamćenje, što mu kao takvome onemogućava da u cijelosti obuhvati instancu autora, da *probavi* svaku pojedinost djela koju treba prenijeti dalje, stvoriti novo djelo. Čovjek, živeća osoba nije u stanju svjesno držati u sebi sva svoja *Ja*, svo znanje i sve što je u životu čuo ili doživio, a tako niti pojmiti umjetničko djelo u svim njegovim pojedinostima koje ga sačinjavaju. Stoga Proust kaže: *Ja sam zbilja uvijek smatrao ljudsku jedinku kao polipa, (...), dok živi, niz Ja postavljenih jedno do drugoga, ali odvojenih, koji će umrijeti jedno za drugim ili će se čak međusobno izmjenjivati, kao ona moja Ja koja su, u Combrayu jedno drugome otimala mjesto kada bi se smračilo.* (Proust, 1965b: 56) Jedini koji je sposoban aktualizirati, u sebe ugraditi djelo i time biti njegov ko-autor, to je *implicitni čitatelj*⁴, koji je poput *implicitnog autora*, instanca teksta te živi samo u čitanju, ili autorstvu “novog djela” koje čitanjem proizvodi. Taj proizvod koji proizlazi iz interakcije teksta i čitatelja, o kojem Iser govori u tekstu “Lutajuće motrište i čitateljska svijest”, dokazuje Gestalt kao konzistentnu interpretaciju, koja nastaje kao čitateljeva projekcija i počinje opstojati u svijesti kao Gestalt (1992: 159-161).

³ *Empirijski čitatelj* je prema Umberto Ecu *svatko onaj tko čita kakav tekst*, (Eco, 2005: 18), a Lovro Škopljanac kaže da je riječ o čitatelju *čije uopćavanje vodi do uprosječenog čitatelja, odnosno publike* (u “Empirijski čitatelji - stanje stvari”), drugim riječima to je stvarni čitatelj, na drugom polu kojega stoji *empirijski autor*.

⁴ *Implicitni čitatelj* je pojam koji koriste Iser, Rimmon-Kenan, Chatman, Jauss, Eco (koji ga još naziva *modelom čitatelja* ili *idealnim čitateljem* koji je *kadar da surađuje aktualizirajući tekst onako kako je zamišljao autor*; Eco 1988: 95), to je instanca koja je upisana u tekst, koju tekst pretpostavlja, koji je definiran *implicitnim autorom*.

Implicitni čitatelj, kao i implicitni autor (*umna tvorevina koju je stvorio i sastavio čitatelj iz svih komponentata teksta*; Rimmon-Kenan: 82), umire po završetku čitanja, te čitatelj koji može prikazati svoje čitanje tako što će stvoriti novo djelo (adaptaciju) može biti samo empirijski čitatelj (tim više što u ovom slučaju, kao što ćemo vidjeti, mora poznavati neke činjenice izvan ovira djela), te iako možda neće prevesti svaku pojedinost, on može prenijeti suštinu pročitano djela. Implicitni čitatelj nastaje u interakciji između zbiljskog čitatelja i teksta te je u komunikacijskom odnosu s implicitnim autorom (Iser, 1989). Proust je iznoseći svoju filozofiju u romanu zapravo već uspostavio obrise teorije Rolanda Barthesa o “Smrti autora”, odnosno o instanci autora kao stvaratelja djela, pripovjednog teksta (što uključuje i film), koji je sadržan u cjelini nekog djela, za vrijeme čitanja djela, te koji nakon završetka čitanja umire. Barthes tvrdi da autor [mислеći na implicitnog autora, instancu teksta] ne postoji prije knjige već da se *rađa u isto vrijeme kada i njegov tekst, štoviše*, predlaže da postoji samo vrijeme iskaza i da je svaki tekst napisan *tu i sada* (Barthes 1984: 64). *Čim je neka činjenica ispričana bez želje da djeluje izravno na stvarnost, nego intranzitivno, tj. na kraju krajeva izvan svake funkcije osim da djeluje kao simbol, taj će prekid uslijediti, glas gubi svoje porijeklo, nastupa smrt samoga pisca, a počinje pisanje (...)* (Barthes, 1999: 197). Foucault (1969) tvrdi da pisanje, *shvaćeno kao pojam koji prenosi empirijske osobine autora u transcendentalnu anonimnost* (1969:176), koje je nekad imalo dužnost pružiti besmrtnost, sada posjeduje pravo ubiti, biti ubojica svog autora [budući da onoga tko piše, empirijskog autora, ne možemo izjednačiti s implicitnim autorom sadržanim u tekstu], te da se odnos između pisanja i smrti očituje u brisanju individualnih osobina pisacog subjekta. Riječ je o stvaranju prostora u kojem subjekt koji piše, *uvijek iznova nestaje*, tako je *oznaka (prisutstvo) autora svedena tek na jednu pojedinačnost, njegovu odsutnost* (Foucault, 1969: 175). On također smatra da ime autora (iako je riječ o imenu stvarne osobe) zapravo služi tome da odredi suštinu skupa tekstova, odnosno da *okarakterizira određen način bivanja nekog diskurza* (1969: 178), te tako ime autora razlikuje od vlastitog imena stvarne osobe, a funkcija autora vezana je uz institucionalni sistem koji artikulira univerzum diskurza.

Isto tako, instanca autora neodvojivo je vezana sa instancom čitatelja, a tekst je prostor bezbrojnih dimenzija, gdje se kombiniraju i suprotstavljaju različita pisanja, proizašla iz brojnih kultura koje jedna s drugom ulaze u dijalog, među kojima nijedna nije originalna: *tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture* (Barthes, 1984: 199) S druge strane, *prostor* u kojem se to mnoštvo (mnogostrukost) sastavlja nije autor već čitatelj, upravo ono mjesto u koje se upisuju svi citati od kojih je sačinjeno pisanje. *Čitatelj je čovek bez povijesti, bez životopisa; on je jednostavno netko tko sadrži na jednom mjestu sve tragove od kojih se pisani tekst sastoji* (Barthes, 1999: 201). Možemo reći da svaka pročitana i interpretirana riječ daje novi pogled na svijet djela svaki puta kada se odvija čitanje, a tijekom tog procesa stvara se svaki puta novi tekst u umu čitatelja. Na taj se način čitatelj-autor rađa i umire sa svakom novom riječju ili pročitanim znanjem koje je ugrađeno u jedinstvo instance čitatelja. Empirijski čitatelj koji se bavi

konkretnim materijalom koji želi oživjeti, prevesti u novo djelo (adaptaciju) mora posjedovati umijeće čitanja i sposobnost shvaćanja, odnosno izvlačenja značenja iz teksta, oslanjajući se pritom na intuiciju i iskustvo prilikom interpretacije činjenica koje, kao i povjesničar koji piše povijest, sam stvara, izvlačeći *izvantekstualnu stvarnost iz teksta* (Lotman 2004: 332.)

Proust tu teoriju primjenjuje ne samo na umjetničko djelo i na čitanje, već na samu ljudsku bit, poimanje istine i stvarnosti, svojeg vlastitog života i *sebstva*, koje neprestano umire i ponovno se rađa, te kaže da različna *Ja u nama umiru jedno za drugim (...), ovo ili ono od onih naših Ja koja bijasmo uzastopce*. (Proust, 1965b: 15) Čitatelj je i prema Proustu onaj koji tekstu daje značenje: *Kako bi književnost koja se sastoji u pravljenu bilježaka mogla imati nekakvu vrijednost kada se stvarnost nalazi pod onim sitnim stvarima koje ona bilježi (...) stvari koje same po sebi nemaju nikakva značenja ako ga mi iz njih ne izvučemo?* (Proust, 1965b: 13) Tako je Proust, pišući svoje djelo, ujedno dao i književno-teorijsku kritiku vlastitog rada, te ćemo se njegovim tezama poslužiti da intepretiramo ne samo roman, nego i Ruizovo⁵ čitanje preneseno u film. Prema estetici recepcije⁶ *čitatelj* je onaj koji čitajući iz značenja teksta stvara (generira) autora, te smatramo da se čitatelj (ili gledatelj kod filma) kao ko-autor djela, također rađa i umire za vrijeme čitanja (odnosno gledanja), kojim se realizira tekst (odnosno film). Jer po završetku procesa uvlačenja djela u sebe, on već postaje netko drugi, te se poduzimanjem ponovnog čitanja istog djela, opet rađa neki novi čitatelj. Isto vrijedi i za proces gledanja filma.

Kada Proust kaže: *Zapravo je svaki čitalac, kada čita, čitalac sama sebe. (...) Kada čitalac prepoznaje u sebi ono što mu knjiga govori, to je dokaz njezine istinitosti i vice versa, bar u izvjesnoj mjeri jer se razlika između ta dva teksta često može pripisati čitaocu, a ne autoru*. (Proust, 1965b: 27), on hoće reći da čitatelj upisuje sebe u djelo te stvarajući ga istovremeno postaje njegov ko-autor te čita zapravo samoga sebe. Analogno tome, svaki će gledatelj filma iz njega iščitati ono što već postoji u njemu samome, koristeći zakonitosti koje čine procese njegovog razmišljanja i shvaćanja. Način na koji je čitatelj prisutan u tekstu Iser (1992: 158) naziva *lutajućim motrištem*, i ta se *nazočnost određuje kao strukturiranje teksta koji se time raslojava na unutarne horizonte sjećanja i očekivanja*. Barthes tvrdi da je nadrealizam, koji je kod Prousta prisutan u opisima “živih” predmeta, a još više kod Ruiza u prikazu posve neočekivanih scena kretanja predmeta, ali i asocijativnih teško dokučivih veziva među kadrovima, *pridonio dekadenciji ugleda*

⁵ Govorimo o *Ruizovom čitanju* kao čitanju čitatelja koji je kreirao adaptirano djelo budući da je Ruiz empirijski autor filma, ali i ime autora kao skupa značajki koje tvore djelo, iako je u zbilji pri stvaranju filma surađivalo više ljudi, te je čitanje koje je preneseno, ne samo čitanje Raúla Ruia, već i, u najmanju ruku, scenarista Gillesa Tauranda, koji je adaptirao tekst romana.

⁶ *Estetiku recepcije* predstavio je Hans Robert Jauss, kao teoriju o čitatelju kao najvažnijoj sastavnici u okviru proučavanja književnosti bez koje djelo ne postoji (Jauss, 1999). Čitatelj je *nositelj značenja i onaj koji značenje aktualizira izvan svijeta književnog djela* (Divković, 2015: 8).

O estetici recepcije govori i David Šporer (2016) te kaže kako ona predstavlja pokušaj da se pronađe formula književne interpretacije koja stapa *nepromjenjivost estetske vrijednosti i historijsku varijabilnost djela*, te čija je temeljna ideja da se kao *konačni interpretacijski kontekst uzima čitatelj kao instancija aktivacije značenja u književnoj komunikaciji*.

Autora time što je neprestano preporučivao iznenadno razočarenje u očekivanju značenja, time što prihvaća načela i iskustvo da više ljudi zajedno pišu. (Barthes, 1999: 198) To se može povezati s tezom o supostojanju različitih *Ja* u nama, za vrijeme pisanja, ali isto tako i u cjelovitosti onoga kojeg nazivamo implicitnim autorom. Ipak, kada promatramo film, osobito onaj koji nazivamo autorskim zbog upotrebe specifičnih postupaka snimanja, određenog kolorita ili tempa koji se mogu pripisati osobitom stilu, teško je ne prepoznati autorsku intervenciju i osjetiti njegovu prisutnost, iako ta percepcija ovisi ponajprije od gledatelja koji takvom interpretacijom izvlači autora u prvi plan, pomaže mu da se “rodi”. Moderno pisanje, kao što vidimo kod Prousta, postaje performativni čin u kojem je iskazivanje ujedno i sadržaj, tako je moderni skriptor *rođen u isto vrijeme kao i tekst, te je svaki tekst pisan tu i sada* (Barthes, 1999: 199), s tim da tekst ne postoji bez čitatelja koji ga oživljuje, a film se odvija upravo u trenutku kada ga gledamo, te instanca autora filma jednako tako ovisi o gledateljevu doživljaju. Svi (“Proustovi”) različiti *Ja* nastanjuju čitatelja, te se svi ti *Ja* i svi čitateljevi *Ja* sjedinjuju u čitanju i, “opčeći” s *mrtvim autorom* djela, stvaraju umjetničko djelo.

Jednom kada je proces čitanja završen, sjećanja na pročitane riječi (kao i u životu na doživljaje) blijede, ostavljajući u pamćenju empirijskog čitatelja samo neke dijelove priče, no iznad svega osjećaj koji ga je obuzimao dok je čitao, način na koji je djelo doživio, osobnost ili karakter djela. *Samo u sjećanju vlada neophodna mjera slobode koja dopušta da se nesređena mnogostrukost iskustvenog života sredi u smisleni Gestalt* (Iser, 1992: 165). Život književnog djela u čitateljevom umu, analogan je životu ljudske svijesti utoliko što od mnogostrukosti pročitano uzima suštinu koja ostavlja istinski doživljaj djela, kao što i čovjek pamti samo određene trenutke iz života, ali bez obzira na to može okvalificirati svoj život kao cjelinu, njegovu bit. Stoga možemo reći da nije važno zapamtiti sve činjenice da bismo dobili dojam o nekome djelu, kao što nećemo nikada zapamtiti svaki trenutak u životu, jer je to podložno subjektivnom doživljaju stvari, bitno je ono što ostaje u nama, osjećaj koji smo imali u nekom trenutku i koji ponovno proživljavamo u sličnoj situaciji, te u odnosu s nekom osobom ili tekstom. Stoga možemo reći da su ono što je preneseno u film čitateljeva sjećanja i doživljaj djela koje je čitao. Čitaoci (i gledatelji) u umjetničkom djelu često zanemaruju jačinu proživljavanja koje ono izaziva, hvatajući se u prvom redu za izražene riječi i misli, prikazane slike, sadržaj i događaje koji se pripovijedaju ili prikazuju. Proust kaže da je *naša društvena ličnost tvorevina tuđih mišljenja* (Proust, 2004: 23), kao što je i neki tekst, odnosno instanca autora, tvorevina čitatelja, a tako je i Ruizov film njegova vlastita tvorevina iz pročitano djela.

Kao što je Proust odlično pokazao, čovjek se sastoji od neprobrojeno različitih *Ja*, koja ne može u cjelini pojmiti jer ona proizvoljno nastaju i iščezavaju, a uvide u te prošle osobe dobivamo tek slučajno, kakvim kratkim bljeskom sjećanja. Stoga je gotovo nemoguće očekivati transgresiju koju mora napraviti druga osoba iz vlastitog univerzuma u naš ne bi li ostvarili autentičan kontakt, budući da ona postoji samo kao ideja, poimanje svijeta neke svijesti, čija je cjelina nespoznatljiva, kako nama samima, tako i drugima.

Kao takav, život sam po sebi prema Proustu nije svrha, jedini način na koji netko može ispuniti svoju svrhu i pronaći smisao života jest stvaranjem umjetničkog djela jer ono u sebi sadrži svo mnoštvo tih *Ja*, a to je ujedno i jedini način na koji neko biće može ostvariti autentičan kontakt s drugim bićem, jedini način na koji mu može zaista *ispričati* i dočarati *sebe*. Budući da je srž umjetničkog djela sadržana u instanci autora tog djela te je cjelovitost svega što čini *bit* autora moguća jedino kroz umjetničko djelo (tekst ili film), analogno tome suština se nečijeg života može prikazati samo kroz umjetnost. *Zahvaljujući umjetnosti, umjesto da vidimo samo jedan jedini svijet, svoj svijet, vidimo kako se on množi pa tako, koliko ima originalnih umjetnika, toliko imamo na raspolaganju svjetova* (Proust, 1965b: 13-14). To znači da je smisao života neke osobe upravo kontakt s drugim, pa makar i posredno, putem umjetničkog djela, koje paradoksalno omogućuje najveće razumijevanje između dvije osobe. Iako, ako govorimo o cjelini nekog umjetničkog djela, nju kao što smo već spomenuli, može spoznati samo instanca čitatelja koja se rađa u tekstu, jer stvarni čitatelj uvijek pati od fragmentarnosti svoje svijesti.

Pitanje adaptacije

U svojoj knjizi *Teorija adaptacije (A theory of adaptation)* Hutcheon (2006: 2) kaže da govoreći o adaptaciji nekog djela, možemo reći da je u tom procesu *riječ o ponovnom pričanju iste priče, bilo na drugi način, s drugog gledišta, bilo putem drugog medija*. Roger Shattuck (2000: 194) u poglavlju *Snimiti nesnimljivo (Filming the Unfilmable)* u svom kratkom osvrtu spominje tri relevantne adaptacije Proustovog romana; *Proustov scenarij*⁷ od Pintera (*The Proust Screenplay*, 1977), *Zaljubljenog Swanna* od Schöndorffa (*Swann in Love*, 1984) i *Pronađeno vrijeme* Raúla Ruiza (*Time Regained*, 1999), koje su veoma različite u pristupu i formi te se kroz njih mogu promatrati privlačnosti, ali i sve zamke pretvaranja Proustovog romana u film⁸. Shattuck primjećuje da Pinter, (kao uostalom i Ruiz) dramatično mijenja formu priče počevši s krajem, čime na samom početku kaže da su se događaji već odvili, s tom razlikom što je prvi u osam dijelova stvorio minijaturu *Traganja* (iako, kao što ćemo vidjeti, slično je govoreći o suštini ciklusa uspio ostvariti i Ruiz), te ističe da se u Pinterovom djelu mogu uočiti mnoga izostavljanja. Za Schöndorffov film *Zaljubljeni Swann* kaže (2000: 200) da je riječ o ostvarenju izrezuckane radnje koju je teško slijediti unatoč tome što se odmiče od snovitog te prikazuje više dokumentarno, a većinom je riječ o adaptaciji samo prvog dijela *Traganja*, iako se pokušava ubacivanjem dodatnih scena sintetizirati cijelo djelo. Ruizovom

⁷Ovdje se zapravo cijelo vrijeme govori o scenariju budući da film zbog pomanjkanja budžeta nikad nije realiziran.

⁸Luchino Visconti je također namjeravao adaptirati Prousta (Ifri, 2006) te se čini da je to također mogla biti jedna od boljih adaptacija, iako on nije namjeravao obuhvatiti cijelo *Traganje* već uzimati mnoge njegove dijelove te oslikati jedno društvo (Lavoie 2017), no projekt je kao i u slučaju Pintera, napušten zbog nedostatka sredstava 1972., ali je scenarij objavljen 1984. (ibid.).

“Pronađenom vremenu” priznaje da je uspio na dva polja; u komičnom prikazu društvenih scena i atmosferi “histerije”, te u odabiru glumca Marcella Mozarella koji neobično nalikuje na stvarnog Prusta (2000: 205). No, filmu predbacuje da ga je nemoguće slijediti i da je gledatelj neupoznat s *Traganjem* jednostavno izgubljen u beskonačnom nizu likova i dijaloga, a da se onaj koji poznaje Proustov roman osjeća kao da je na ispitu. Pinter ukratko smatra da ni jedna od spomenutih adaptacija nije osobito uspješna, no u ovom radu pokazat ćemo zašto smatramo da Ruizova adaptacija jest iznimno uspješna, i objasniti da je, kada govorimo o adaptaciji, uvijek riječ o stvaranju novog djela te da nije važno prenijeti svaki detalj iz djela koje se adaptira i događaje (ili prisjećanja u ovom slučaju) uvoditi istim redoslijedom, ako se svejedno postigne koherentnost, smisao i prenosi cjelokupni doživljaj, *bit* djela koje se adaptira.

Filmu kao mediju se također često prigovara da ne može prenijeti subjektivnost teksta i slike koje Proust dočarava svojim djelom, a Shattuck roman smatra nefilmičnim zbog dugih odlomaka Proustove filozofije koju je teško prikazati na filmu, te vjerojatno i zbog mnoštva detalja, likova i “događaja” koje treba brižljivo probirati jer ih je nemoguće sve smjestiti u film. Taj se prigovor odnosi na cijeli tekst zbog činjenice da je riječ o vjerojatno najdužem romanu na svijetu, od gotovo tri tisuće stranica. Međutim, film nadohvat ruke posjeduje nebrojenu količinu simbola za emocije (Woolf, 1972: 89) te je Ruiz kako suptilnim detaljima, tako i vrlo očitim intervencijama te začudnim stilskim, snimateljskim i redateljskim postupcima prikazao duboku subjektivnost Proustovog djela, prenio na ekran suštinu jedne svijesti. Što se tiče proustovskih slika, i u ovom slučaju moramo zauzeti suprotan stav budući da smatramo Proustovo djelo izrazito filmičnim jer misao posjeduje, osobito u trenucima emocije, snagu da stvara slike (Woolf, 1972: 89), odnosno možemo reći da čovjek kada misli, zapravo misli u slikama. Premda se iz Proustovog djela može iščitati stanovita averzija prema filmu te je i sam svojevremeno bio protiv adaptacije svoga djela (vidi: Ifri, 2006), on svejedno koristi cijeli niz filmskih i fotografskih izraza koje trenutačno projiciraju u um čitatelja filmske slike. Tako opisujući jedno prisjećanje kaže da su ta sjećanja *snimci* koje je snimilo njegovo pamćenje (Proust, 1965b: 164), a za vrijeme matineeje kod Germantesovih goste naziva starcima koji su postali vlastite nepromjenjive trenutačne *snimke* (Proust, 1965b: 53). Zato fotografija ima tako važno mjesto u Ruizovom filmu, služeći kao analogija putem koje se mnogo puta prijelazi iz jednog prizora u drugi (Gilbertino uređivanje i Rachelina fotografija, Marcel i Gilbertina fotografija, Morelova fotografija iz scene s Robertom s prijelazom u sljedeću scenu, itd). Marcelovo gledanje fotografija koje vidimo na početku filma, redatelj je umetak koji ima vrlo jasnu svrhu, na ovaj način on gledatelju daje kazalo imena kako bi potonji mogao pratiti likove. Bez tog kazala, u nekim scenama neke likove ne bismo mogli prepoznati, poput scene u kojoj Odette dolazi posjetiti bolesnog Cottarda. Zanimljivo je primijetiti da među slikama važnih likova nema Albertine, ali će se njena fotografija pojaviti par scena kasnije čime se kazalo nadopunilo. Također, za likove koje promatra prilikom objeda pripovjedač romana tvrdi da ih je *rendgenizirao* (Proust, 1965a: 32), a ista fraza se javlja i u filmu. Također kaže da se poslužio *teleskopom*

(Proust, 1965b: 143) da vidi veoma sitne stvari koje bijahu na velikoj daljini kako bi otkrio neke istine, te osjećaje uspoređuje s *negativima na kojima se vidi samo crno dok ih ne stavimo blizu kakve lampe* (Proust, 1965b: 14), budući da je teško razabrati što je to što smo zapravo osjetili. Ne zaboravimo još i opis projekcijskog uređaja u prvom i zadnjem dijelu ciklusa koji je jedan od preteča filmske kamere, poznatu scenu s lanternom magicom, prenijetu na film nadrealističkom metaforičkom sekvencom. Govoreći o bogatstvu filmskih stilskih sredstava Woolf (1972: 91) još dodaje da se dogodila neobična stvar - *dok su se sve druge umjetnosti rodile gole, ova, najmlađa, rodila se potpuno odjevena. Sposobna je sve reći i prije nego ima nešto za reći.*

Prema teoriji adaptacije Linde Hutcheon, svi oni koji adaptiraju koriste iste alate koje su pripovjedači oduvijek koristili; *oni aktualiziraju ili konkretiziraju ideje; rade pojednostavljujuće odabire, ali također uvećavaju i izvlače; stvaraju analogije; kritiziraju ili pokazuju svoje poštovanje* (2006: 3). Ona smatra da su adaptacije autonomna umjetnička djela, iako su *prepoznavanje i prisjećanje originalnog teksta dio užitka iskustva adaptacije* (2006: 6), no također kaže da bliska sličnost ili vjernost originalnom tekstu *ne treba biti kriterij prosuđivanja ili fokusa za analizu* (2006: 6). Iako se adaptacija temelji na adaptiranom djelu, riječ je o posve novom djelu koje je drugotno, ali ne i inferiorno originalu. Stoga je proučavajući adaptaciju odlučila da se neće koncentrirati na aspekt odnosa između adaptiranog teksta i adaptacije koji se tiče vjernosti originalu, već Hutcheon u smislu vjernosti zanima reprodukcija adaptiranog teksta. Fenomen adaptacije Hutcheon tako definira kroz tri različite, međusobno povezane perspektive (2006: 7-8). Prva je adaptacija kao *formalni entitet ili proizvod*, odnosno najavljena i opsežna transpozicija nekog djela ili više njih, “transkodiranje” koje može uključivati promjenu medija ili žanra, okvira i konteksta; na primjer pripovijedanje s drugog gledišta. Ona može također značiti i ontološki zaokret od stvarnog prema fiktivnom (ili u Ruizovom slučaju nadrealnom). Druga perspektiva je adaptacija kao proces stvaranja budući da adaptiranje uvijek uključuje *(re-)interpretaciju*⁹, a zatim i *(re-kreaciju)*¹⁰, to je interpretativan i kreativan čin prisvajanja i flitiranja tuđe priče. Ovo smo već spominjali govoreći o prijenosu estetske srži djela, instance autora putem interpretacije čitatelja na ekran, uz upotrebu drugačijih stilskih sredstava, što rezultira novim umjetničkim djelom. No, vrijedi primjetiti i to da je kod filmske adaptacije riječ o dvostrukoj interpretaciji, budući da je prvi korak u procesu adaptacije pisanje scenarija, po kojemu se zatim snima film. Kao treću perspektivu Hutcheon spominje proces recepcije adaptacije koja je ujedno i oblik intertekstualnosti, osobito ako poznajemo originalni tekst, jer *mi doživljavamo adaptacije (kao adaptacije) kao palimpseste kroz naša sjećanja na druga djela koja odzvanjaju kroz ponavljanje sa varijacijama* (2006: 8). Ovakvo je razmatranje u skladu s onim o čemu smo govorili u prošlom poglavlju, o prijenosu svih sjećanja, čitateljevih utisaka u novo djelo. Uostalom, i u procesu gledanja, gledatelj koji je ujedno i

⁹ Kurziv dodan.

¹⁰ Isto.

poznavatelj adaptiranog djela mora posjedovati memoriju kako bi mogao iskusiti razlike i sličnosti u adaptaciji.

Iako većina teorija adaptacije pretpostavlja da je priča zajednički odreditelj, srž onoga što se transponira, budući da se mijenja forma, a sadržaj ustraje, često se koriste i pojmovi poput “duh/esencija” djela ili umjetnika (Hutcheon, 2006: 10) govoreći o onome što se prenosi. Budući da se prema Hutcheon u procesu adaptacije smiju čak radikalno promijeniti odvojene jedinice priče, na primjer poredak događaja u zapletu, kao i tempo (vrijeme se može suzbiti ili razvući), te su moguće i promjene u točki gledišta ili fokalizacije adaptirane priče (2006: 11) jer ispričati i pokazati priču nije isto, a riječ je o dvostrukom procesu interpretacije i stvaranja nečeg novog (vlastitog materijala), Shattuckov prigovor Ruizovoj adaptaciji možemo odbaciti kao argument za neuspjelu adaptaciju. Adaptaciju možemo usporediti s prijevodima, a Proust i pisanje uspoređuje s prevođenjem misli i doživljaja u tekst, te kao što ne postoji doslovan prijevod, tako ni adaptacija ne može biti doslovna, već prijenos u drugi medij nužno znači transformaciju. Walter Benjamin u *Zadatku prevoditelja (The Task of the Translator)* tvrdi da je prijevod aktivan angažman sa originalnim tekstom zbog čega tekst vidimo na različite načine (Hutcheon 2006, prema Benjamin 2002). Pripovjedni tekst može odlično prikazati prostor uma, no kada se psihička realnost prikazuje umjesto da se o njoj pripovijeda, ona se mora manifestirati u materijalnom svijetu kako bi je gledatelj mogao spoznati (Hutcheon, 2006: 88). Kada je riječ o dugim romanima, kao što je Proustov ciklus (budući da je Ruiz morao poznavati cijelo djelo da bi mogao prenijeti sve pojedinosti, te da bi neke scene upotpunio koristi se i drugim dijelovima romana, a ne samo njegovim posljednjim dijelom), posao onoga koji adaptira uvijek znači suzbijanje i odbijanje.

Ključna je razlika između adaptiranog teksta i filmske adaptacije upravo u mediju, odnosno u modusu kazivanja teksta kojim uranjamo u fiktivni svijet kroz maštu, i modusu pokazivanja filma gdje se uranjanje vrši kroz percepciju čulnog i vizualnog (Hutcheon, 2006: 22), no i jedan i drugi čin su kognitivno i emocionalno aktivni. *Film ne kaže “takvo je stanje stvari” već jednostavno pokazuje stanje stvari* (Chatman, 2006: 128). Tekstualni medij međutim dozvoljava čitatelju da se vraća i ponovno čita dijelove teksta, dok se filmsko odvijanje radnje u pravilu ne prekida (odvija se u prezentu) te se nalazimo u području izravne percepcije što može imati tu negativnu stranu da gledatelj jednostavno ne može percipirati sve pojedinosti koje se nalaze u kadru, no s druge strane film ima tu prednost da uključuje sve umjetničke oblike “iskazivanja”, te utoliko ima na raspolaganju raznolikija sredstva prikazivanja i opisivanja. Moderni roman poput Proustovog, jednako kao i film u prikazivanju priče, upotrebljava istovjetna sredstva poput mnogostrukih točaka gledišta, fragmentiranja, diskontinuiteta i elipsi, no dok se u tekstu mora definirati vidljivo polje pripovjedača, pokretljivost unutar scene i udaljenost, film će to isto prikazati oblicima filmskog zapisa, odnosno različitim planovima, kutovima i stanjima kamere. Vrsta korištenih oblika filmskih zapisa (dugi ili kratki kadar, plan total ili plan blizu) diktirani su dramatskom važnosti onoga što

se prikazuje. Neki filmovi, poput Ruizvog, koriste i voice-over kao komentar ili kako bi se dalo dodatno viđenje pripovjedača, koji, iako nije oblik prikazivanja, nego kazivanja, odnosno riječ je o *opisu putem tekstualnog iskazivanja koji je umetnut u film* (Chatman, 2006: 128), on se ipak pokazuje kao dobro sredstvo kako bi *neki lik postao moralni centar djela* (Hutcheon 2006: 53-54).

Sve vrste pripovijesti kombiniraju vremensku sekvencu događaja u radnji, “vrijeme priče” s vremenom koje je potrebno da se ti događaji prezentiraju u tekstu (Chatman 1980: 122), tj. “vremenom diskurza”, a isto se događa i u filmu. U proučavanju pripovijesti filma i romana, Chatman se ograničava na opis i točku gledišta. Opis je u filmu cjelina svih pojedinosti koju vidimo u kadru, ali i sama svojstva kadra, njegovo trajanje, plan i rakurs kamere. Kao takav on ima svrhu postavljanja scene, ali može prikazivati i apstraktno stanje, mentalno ili duševno stanje lika. Chatman tvrdi da opis također ima svojstvo da prekida i zamrzava priču, događaji se zaustavljaju iako se vrijeme diskurza i dalje odvija, a likove i elemente scene gledamo kao žive slike (*tableaux vivants*) (Chatman, 1980: 123). Međutim, s tim se ne možemo složiti te smatramo da ta se ta tvrdnja može jedino primijeniti na tekst jer na kraju Chatman dolazi do zaključka da ukoliko opis povlači zaustavljanje, a vrijeme radnje se nastavlja odvijati, onda filmovi ne bi mogli opisivati. Upravo suprotno, filmsko opisivanje je značajno i bogato detaljima te različitim postupcima snimanja, kao što je na primjer u Ruizovom filmu često korištena vožnja kamere. Kod opisa je broj detalja u tekstu ograničen onim što se iskazuje, ali je prednost teksta u tome što čitatelju ti detalji ne mogu promaknuti budući da će ih morati pročitati, dok je gledatelju filma teško u jednom kadru uočiti nebrojenu količinu detalja¹¹, zbog njihovog mnoštva i brze izmjene kadrova ili kretanja kamere, te on teži razmatrati one koji su bitni za radnju. Chatman (2006: 25) navodi da Barthes to naziva “hermeneutičkim pripovijedanjem”. Treba imati na umu da se montažnim razbijanjem prizora, slike u umu gledatelja povezuju onako kako je to zamislio autor filma, te ograničavanjem sad na jedan sad na drugi segment prizora on upravlja “radnjom” i konceptom priče, odnosno može izreći neki stav ili tvrdnju, dok ju pripovjedni tekst jednostavno iskazuje.

Kao jednu od predrasuda prema filmskom mediju Hutcheon navodi stav da kazivajući modus može bolje prikazati unutrašnje, psihičko stanje likova, misli i osjećaje dok je izvanjsko bolje izvedeno prikazivanjem. No, ovu premisu Ruiz svojim filmom opovrgava, te koristeći asocijativnu montažu, niz flashbackova, nadrealne vizualno dojmljive scene i zvukove koji često služe kao asocijacija na prošlost i prijelaz u prisjećanje, te prikazujući likove čas mladima čas starima (onako kako ih doživljava lik koji gleda), odnosno postupke koje možemo nazvati avangardnima, prikazuje subjektivno viđenje lika i stanje njegove svijesti. Hutcheon smatra da su *eksternalizirani unutarnji znakovi* Marcela u Proustovom romanu, poput kolačića madeleine i neravnog pločnika, koji izvlače na površinu junakova sjećanja, *naznake filmskih*

¹¹ Chatman (2006: 126) kaže da neki estetičari ovo svojstvo nazivaju vizualnim “prekomjernim određivanjem” (“over-specification”).

tehnika (Hutcheon, 2006: 64). Novonalovce u Francuskoj također je privukla sposobnost kamere da prikaže subjektivno i zamišljeno.

Vidimo da film ima na raspolaganju brojne tehnike koje verbalni tekstovi nemaju, te čak možemo reći da može potpunije prikazati unutrašnjost, svijest lika nego tekst. Također, opremljen svim tim raznolikim sredstvima prikazivanja, film može lako prikazati magična umnažanja vremena i prostora koja nalazimo u Proustovom romanu, jednostavnim rezovima preskakati cijela razdoblja i najveće udaljenosti. Budući da u sebi sintetizira različite umjetnosti, pripovijedanje, glazbu i sliku, te spaja vremensko i prostorno, pojedinačno i opće, uzroke i učinke, film može vjerno prikazati sliku mentalnog univerzuma, tok neke svijesti. Atmosfera snovitosti ono je što napućuje Proustovo djelo od početnih stranica pa sve do kraja, i upravo su takva stanja *postavila vlastite vizualne i slušne konvencije u filmu*, a tako su i nadrealistički pjesnici film vidjeli kao *privilegirani modus prenošenja nesvjesnog* (Hutcheon, 2006: 59). Za Proustovo djelo značajna je metafora (kao i analogija) koju obilato koristi u svojim opisima i poetiranjima, a da bi to sredstvo preveo u film, Ruiz ih je morao fizički materijalizirati ili na drugi način prevesti u ekvivalente. U tome mu je odlično poslužila montaža kojom uspijeva sugerirati metaforičku usporedbu i Proustu dragu analogiju, povezujući na prvi pogled nespojive slike i scene.

Dakle, što se ovdje zapravo adaptira i tko je onaj koji adaptira?

Smatramo da djelo adaptira empirijski čitatelj¹² koji iz teksta izvlači vlastita značenja i transponira djelo onako kako ga je doživio u medij filma, uključujući sva svoja prošla iskustva čitanja, kao i neke činjenice koje prevazilaze svijet romana, što nas primorava da izađemo iz teorijskih okvira književnog (i filmskog) djela kao zatvorenog sustava. U prilog ovoj tezi ide činjenica da su u filmu prikazane scene kojih u romanu nema, što možemo pripisati umjetničkoj slobodi autora, ali možda, i detaljnom čitanju Prousta koji je prezirao književne teorije pa se taj njegov stav iznesen u romanu, kršeći pravila zatvorenosti svijeta umjetničkog djela, na posredan, duboko upisan način, prezentira filmom: *Djelo u kojemu ima teorija nalik je na predmet na kojemu smo ostavili oznaku cijene. Umujemo, to jest lutamo svaki put kada nemamo snage da se prisilimo da pustimo neki utisak neka prođe kroz sva naša uzastopna stanja koja će dovesti od njegove fiksacije do izraza.* (Proust, 1965a:, 177)

U pripovjednom tekstu pripovijedanom u prvom licu, ni zamjenica u prvom licu niti indikativ prezenta ne odnose se baš na pisca, kao ni na trenutak u kojem piše već na alter ego čija udaljenost varira često mijenjajući smjer djela, te bi bilo jednako krivo izjednačiti autora sa stvarnim piscem kao i izjednačiti

¹² Ili čitatelji, osobito kada je riječ o filmskoj adaptaciji budući da u tom procesu sudjeluje više ljudi, no kako oni moraju usuglasiti svoja individualna čitanja, to čitanje za koje kažemo da se adaptira, pripisat ćemo empirijskom autoru filma.

ga sa fiktivnim govornikom (Foucault, 1969: 182). Slično govori i Stanzel te kaže da osobni pripovjedač u prvom licu *posjeduje egzistencijalno fizičko usidrenje svoje pozicije u fikcionalnom svijetu* te on *raspolaže "tjelesnim jastvom" u svijetu likova*, dok autorski pripovjedač u trećem licu ne raspolaže fizičkim *Ja*; glavna razlika je posljedica pripadnosti prikazanoj stvarnosti (Stanzel, 189). Međutim, adaptirajući književno djelo Raúl Ruiz ovu teoriju iznevjerava jer u vlastitom čitanju Proustovog pripovjedača izjednačava sa stvarnim Marcelom Proustom koji dobiva svoje fizičko obilježje, iako se ne nalazi na razini svijeta likova dijegeze. Slično zaključuje i Amandine Cyprès na čija ćemo se razmatranja pri analizi filma često osvrtni.

Na početku filma vidimo umirućeg Prousta, i neupućeni gledatelj mogao bi vrlo lako pretpostaviti da je ostarjeli lik koji diktira i leži u krevetu, kao Pripovjedač iz kojeg "izlazi" ostatak filma, isti onaj koji se nalazi na ekstradijegetičkoj razini romana, odnosno bezimena instanca pripovjedača u romanu. To zapravo nije tako, i da bismo to objasnili morat ćemo se okrenuti pozitivističkoj teoriji. Poznavatelj Proustovog djela primjetit će da se rečenice koje ostarjeli Proust na početku filma diktira i izgovara ne nalaze u romanu, kao ni lik sluškinje Céleste (stvarne osobe), a niti scena u kojoj on pregledava slike likova koje ćemo kasnije susresti prije nego nas film transportira u svijet Proustovog pripovjedača. Ta će činjenica, kao i to da je poznato (Taurand, 1999 i Van Hulle, 2010: 214-215) da je Proust umro 1922. u Parizu pišući zadnje stranice svoje knjige tako što je diktirao svojoj sluškinji Celeste, pažljivog gledatelja nagnati na istraživanje i na neobično otkriće. Naime, Van Hulle u svom tekstu "Adorno's Notes on Endgame" otkriva činjenice iz Proustovog stvarnog života, odnosno govori o noći prije nego što će umrijeti te kaže da je Proust, prema riječima Céleste Albaret (Taurand, 1999) iz dokumentarno-fikcijskog filma *Proust, umjetnost i bol (Proust, l'art et la douleur)* koji je za televiziju snimio Guy Gilles 1971., a producirao Roger Stéphane, te rečenice pisao na smrtnoj postelji, namjeravavši ih uklopiti u opis Bergotteove smrti u romanu. Scenarist "Pronađenog vremena" smatrao je da bi bilo zanimljivo film započeti "stvarnim krajem", te su redatelj filma, Raúl Ruiz i scenarist Gilles Taurand odlučili u film uklopiti novu nad-instancu, koja se ne nalazi u romanu, a to je stvarni Marcel Proust na smrtnoj postelji. Glumac koji ga utjelovljuje razlikuje se od onog mlađeg koji igra ulogu junaka Marcela, a kojeg par scena kasnije vidimo također u postelji, ali se on nalazi u Tansonvilleu, što je zamjetno i po drugačijem izgledu sobe, a taj potonji prizor je onaj koji se pojavljuje pri početku romana *Pronađeno vrijeme*.

Ostarjeli lik koji utjelovljuje Marcela Prousta na početku, pojavljuje se opet na kraju filma sugerirajući skorbu smrt pisca. No, jedna scena, koja je prenesena u film iz romana, gdje ostarjeli Marcel razgovara sa samim sobom kao malim dječakom, postavlja u ulogu Marcela (junaka romana) tog istog glumca s početka filma koji utjelovljuje spomenutu nad-instancu, lika u filmu koji se u romanu ne nalazi. Na ovaj način, redatelj je izjednačio stvarnog Marcela Prousta, postavivši ga na razinu iznad kao Pripovjedača u filmu, odnosno kao pisca koji je već zapisao sve ono što će Pripovjedač pripovijedati, s

pripovjedačem Proustovog romana. Tako možemo reći da se djelo koje se adaptira nalazi kao umetnuta pripovijest na drugoj, dijegetičkoj razini filmskog svijeta, te je Proustov pripovjedač u filmu dobio svoje fizičko obilježje koje u romanu nema, a u Ruizovom je čitanju poistovjećen s autorom romana. *Jer je jedno djelo, čak i onda kada je izravna ispovijest, u najmanju ruku umetnuto između više epizoda autorova života, onih prethodnih koje su ga nadahnule, onih kasnijih koje su isto tako nalik na nj* (Proust, 1965b: 24). Toj tezi poistovjećivanja empirijskog autora romana s njegovim pripovjedačem pridonosi i to što je Ruiz za lik Pripovjedača, ali i junaka (kojeg on čini se također smatra mladim Marcelom Proustom kao stvarnom osobom) odabrao glumce koji nevjerojatno nalikuju na stvarnog Marcela Prousta. Tako u romanu postoje tri pripovjedne razine, ekstradijegetička razina na kojoj se nalazi bezimena pripovjedač, zatim dijegetička razina na kojoj pratimo doživljaje junaka, i hipodijegetička razina koja prikazuje junakova sjećanja i razmišljanja. U filmu se ova struktura pomiče na razinu niže te tu nalazimo čak četiri razine, od kojih se na prvoj nalazi lik Pripovjedača u svojoj fizičkoj realizaciji, čime se analepse prisjećanja pomiču na hipodijegetičku razinu. Vidimo da Ruizov idealni gledatelj, kako bi uočio sve te pojedinosti, mora biti ne samo poznavatelj Proustovog romana, već i šire, nekih zapisanih misli van ovog djela, kao i događaja iz njegovog stvarnog života. On mora biti pravi Proustov istraživač!

Tako postavljen Pripovjedač iz kojeg proizlazi ostatak filma, budući da gledatelj razumije da je sve što će gledati kasnije proizvod te svijesti, može se identificirati kao sveznajući Pripovjedač u filmu, odnosno instanca stvaratelja svijeta druge razine filma (koji je u opsegu znanja istovjetan pripovjedaču romana *U traganju za izgubljenim vremenom*), budući da se na samom početku prikazuje pisca kako dovršava svoj roman. Ponirući zatim s te prve razine na razinu realiziranog Pripovjedača, kao glasa koji pripovijeda i prikazuje prošlost, onako kako se ona odvijala i s opsegom znanja koji je junak imao u trenutku određenih događaja, bilo bi teško razlučiti da li ono što vidimo u filmu prikazuje Pripovjedač ili je riječ o prikazu kroz svijest junaka koji se nalazi na razini niže i sudjeluje u radnji. No, kao čitatelji Proustovog djela znamo da Proustov pripovjedač u romanu i sam izričito navodi kako će tek kasnije ispričovijedati pravo značenje neke scene ili objasniti neki događaj te nam je jasno da je tu svoje znanje namjerno ograničio. U romanu se može primijetiti kako je pripovjedaču vrlo bitno da informacije otkriva u točnom trenutku ne bi li vjerno prikazao razvoj junakove misli i put do konačnog otkrivenja svog poziva: *Te pogreške koje razdvajaju jedan život i, izdvajajući sadašnjost, čine od čovjeka o kome se govori drugog čovjeka, drukčijeg čovjeka, (...) te pogreške svakako isto tako ovise o Vremenu, ali nisu društveni fenomen, nego fenomen pamćenja* (Proust, 1965b: 76). Takav postupak izostavljanja za koji možemo reći da (sveznajući) Pripovjedač u tim trenucima izabire fokalizaciju kroz junaka (Genette, 1992: 106), (kao na primjer kada se cijeli red publike počinje nadrealno micati u ritmu glazbe na koncertu kod kneginje de Guermantes) koja i dalje ostaje unutrašnja fokalizacija, a podrazumijeva da onaj koji pripovijeda mora privremeno izostaviti sve informacije do kojih je junak došao kasnije i držati se samo onih informacija koje posjeduje u trenutku

radnje, Genette naziva paralipsom (ibid.). “Junakovo gledište” je ono koje obično upravlja pripovjednim tekstom, sa svim sužavanjima polja, trenutačnim neupućenostima, pa čak i onim što sam smatra mladenačkim greškama, naivnostima (Genette, 1992: 106).

Naknadno pripovijedanje događaja kojim pripovjedač objašnjava što se zaista dogodilo, u trenutku kada junak posjeduje to znanje, Genette naziva analepsama s korektivnom funkcijom (1992: 107), a jedan od takvih flashbackova nalazimo i u filmu. Riječ je o razgovoru sa Gilberte u Tansonvilleu prilikom kojeg se Marcel prisjeća kako je odustao od njene ljubavi kada ju je vidio kako šeeće na Champs-Élysées uz nekog mladića. Taj razgovor vidimo pri početku filma, dok kasnije pri kraju filma vidimo kako Marcel o istom događaju razgovara s Albertine (2’03). U tom razgovoru doznaje da je Gilberte zapravo šetala s djevojkom Léom obučenom kao da je mladić (16’50), a u romanu ovu informaciju nalazimo u bilješci pri početku, na istoj stranici kao i razgovor s Gilberte (Proust, 1965a: 11). No, ne spominje se kako je pripovjedač tu informaciju dobio. Slika na filmu koja je čas raznije prikazivala Gilberte s mladićem, u trzaju se “ispravi”, likovi zamjene mjesta i sad uz nju stoji Léa. U trenutku kada je junak saznao pravu istinu o događaju kojem je svjedočio, slika u njegovom umu se ispravila, a tako je i Ruiz odlučio naglo izmjeniti sliku te je to još jedan primjer odabira sveznajućeg pripovjedača da fokalizira kroz lik: *Stoga mi je bilo potrebno, poslije toliko prohujalih godina, podvrći ispravku sliku koje sam se tako dobro sjećao, zahvat koji me je prilično usrećio pokazavši mi da je nepremostivi ponor, za koji sam tada mislio da postoji između mene i izvjesne vrste djevojčica zlaćanih kosa, bio isto tako izmišljen* (Proust, 1965a:12)



Polanščak kaže da je *taj susret prošlosti i sadašnjosti jedna od karakteristika Proustova slikanja izvanjeg svijeta, jedan od bitno proustovskih postupaka.* (Polanščak, 1965: 25) I sam pripovjedač u romanu izravno spominje tu korektivnu funkciju svojeg naknadnog pripovijedanja te kaže da ga je potreba da se zaista prebaci preko toka godina, kako bi tim licima mogao dati imena, silila, (...) *da naknadno rekonstruira godine na koje nije mislio, dajući im njihovo stvarno mjesto* (Proust, 1965b: 40). Isto se događa i gledatelju filma koji, kako se film razvija, i kako on sve više saznaje i povezuje, može retrospektivno protumačiti viđeno s obzirom na naknadno prikupljeno znanje, a da ne govorimo tek o drugom ili trećem gledanju.

Govoreći o toj ispravljenoj slici, novoj istini koju je doznao, pripovjedač romana kaže: *I bez sumnje, bilo je veliko iskušenje ponovno stvoriti, pomladiti utiske. (...) Jer je to značilo ponajprije uništiti svoje najdraže obmane, prestati vjerovati u objektivnost onoga što smo sami napravili* (Proust, 1965b: 14). Tu se uočava razlika između junakovog subjektivnog gledišta i Pripovjedačevog gledišta koje je ipak nešto objektivnije budući da je ispravljeno novim iskustvima i saznanjima, odnosno vremenskom udaljenošću. Tako se remeti vremenski poredak u diskurzu u odnosu na očekivanja linearnog, uzročno-posljedičnog vremena u smjeru prošlosti (Gilić, 2004).

No, Genette isto tako tvrdi da upotreba prvog lica, odnosno poistovjećivanje pripovjedačeve i junakove osobe ne znači zaista fokalizaciju pripovjednog teksta kroz junaka, već je i dalje riječ o fokalizaciji kroz pripovjedača (1992: 105) koji je sveznajuć, ali trenutno namjerno ograničava svoje znanje, te možemo govoriti o dvostrukoj fokalizaciji. Šafranek tvrdi da ta dvostruka optika nije Proustov izum budući da je osnova funkcioniranja svijesti svakog čovjeka *uvjetovala neprestano pomicanje kuta pripovijedanja između glavnog lica, dječaka, a zatim mladića i zrelog čovjeka koji sudjeluje u radnji ravnopravno s drugim licima, i kojeg zovemo Junakom - i Pripovjedača koji je to isto glavno lice samo u kasnijoj životnoj fazi* (Šafranek, 1971: 34). Takvo stanje množine gledišta u *Traganju* Genette naziva polimodalnošću (1992: 114), a možemo ju, kao što smo već dali naznačiti, primijetiti i u filmu. Chatman kaže da dvije različite točke gledišta mogu supostojati u istom kadru jer filmska pripovijest posjeduje zanimljivo svojstvo da *gledatelj može vidjeti kroz oči jednog lika, a osjećati kroz srce drugog* (1980: 140). I kod junaka i kod Pripovjedača riječ je o introspekciji, samo što razlikujemo dva vremenska toka i dva različita postupka, analizu (introspekciju-indukciju) i sintezu (introspekciju-dedukciju) (Šafranek, 1971: 34-38). Ovakvi trenutci fokaliziranja likom u kojima kamera dostavlja subjektivnu viziju lika prenose unutrašnju fokalizaciju danu u romanu. Amandine Cypriès smatra da se tako pojavljuje svojevrstan paradoks, *Marcel je istovremeno sveprisutan i izbrisan; kao i u romanu, on se ovdje dijeli između pripovjedača koji je prisutan na svakoj razini djela (budući da je on taj koji podupire cijelu pripovijest), i junaka koji je često udaljen u odnosu na akciju* (2006: parag. 13). Marcel tako ostaje prisutan na ekranu u smislu da gledamo kadar kao kroz njegove oči, ali se onaj koji gleda, distancira od onog koji pripovijeda. Pripovjedač je uvijek korak ispred lika, a osobito se to veže uz korištenje zvuka ili glasa kojemu ne vidimo izvor u sceni. Stanzel tvrdi da se *pripovjedač u prvom licu u filmu javlja kao Ja koje doživljava* (Stanzel, 1992: 184), a ne kao pripovjedni Ja, što možemo primijeniti i na ovaj slučaj budući da pripovjedni Ja dodaje na prikazani doživljaj svojim komentarom iz sveznajuće pozicije. Moguća je i situacija da se neki lik pojavljuje u kadru, ali se fokalizacija kroz njega postiže iskazom, odnosno *off* komentarom, koji pripada Pripovjedaču (kao u sekvenci o Goncourtovom dnevniku koji Marcel čita).

Za gledatelja koji nije čitao roman, "proizlaženje cijelog filma" iz umirućeg Pripovjedača s prve razine filma jednako je jasno kao i za poznavatelja romana, te će pažljivi i uporan gledatelj čak i ne

poznajući Proustovo djelo, do kraja filma uspjeti povezati dijelove u cjelinu, a ponovno gledanje otkrit će mu brojne druge pojedinosti zbog kojih će moći shvatiti odnosno doživjeti Ruizovo čitanje djela i cijeniti uloženi napor redatelja da putem asocijacija svaku stvar stavi na pravo mjesto. Ruiz prenosi Proustov postupak za koji Polanščak kaže da se Proust *zaustavlja na sasvim sitnim otkrićima koje postepeno povezuje i dopunjuje dok ne izrastu u jednu dinamičnu cjelinu s vidljivim mehanizmom za koji mislimo da smo ga sami stavili u pogon.* (1965: 47-48). *Na taj način Proustova proza daje nam isti dojam kao i impresionistička slika, gdje je sve rastavljeno i gdje pojedinosti na prvi pogled ne pokazuju nikakvih međusobnih odnosa, nego tek kad se oko malo navikne; tada postepeno počinjemo obuhvaćati cjelinu koju zapravo mi sami stvaramo od elemenata koje je slikar iznio.* (Polanščak, 1965: 48) Isti princip nalazimo i u Ruizovom filmu, gdje gledatelj može sve njegove sastavne dijelove pojmiti kao cjelinu, tek kada opetovanim gledanjem upije cijelo djelo. Polanščak kaže da je to tehnika kojom je napisan cijeli Proustov ciklus, *gdje pisac stalno zahtijeva suradnju čitaoca za dovršenje konačne redakcije svog djela* (Polanščak, 1965: 48). Ono što Proust postiže svojim djelom jest to da čitatelj upisuje i time čita sama sebe, doživljavajući tijekom čitanja brojna prisjećanja na vlastiti život, a Ruiz je uspio postići nešto slično; svaki gledatelj prisjećat će se vlastitog čitanja *Traganja* i upisati svoje gledanje (i čitanje) u film, čime on svojom osobnom interpretacijom i iskustvom tijekom gledanja filma te prisjećanja sudjeluje u njegovom postanku.

Budući da je svako umjetničko djelo cjelina za sebe koja ima vlastite unutrašnje zakone, slažemo se i s Barthesovom tezom iznesenom u njegovom eseju “Od znanosti do književnosti” da je *svijet nekog djela, totalni svijet, u kojemu se nalazi svo znanje, (...) a sva se književnost sastoji u činu pisanja* (1984: 14). Stoga, iako je film vrlo zahtjevan za praćenje, razumijevanje i interpretaciju, moramo odbaciti prigovor brojnih kritičara da je rađen isključivo za Proustove proučavatelje, iako će jedino čitatelj Proustovog djela moći proniknuti u sve njegove dubine i intertekstualna značenja. Redatelj neupućenom gledatelju olakšava razumijevanje i s time što postavlja odmah na početku premisu pisca-Pripovjedača čiji unutarnji svijet gledamo ostatak filma, dok za čitatelja djela u romanu koji je ekraniziran, odnosno u posljednjem dijelu ciklusa pod nazivom *Pronađeno vrijeme* takve premise na početku nema. Čitatelj će je otkriti tek kada i pripovjedač otkrije istinu o svojem pozivu, ali bi takav čitatelj razumio da je sve što gleda u filmu prošlost jer poznaje kraj romana.

Iako su kritike i shvaćanja filma kao adaptacije oprečne te neki kritičari¹³ smatraju da Ruiz nije ostvario uspješnu adaptaciju budući da ne prenosi “vjerno” sve detalje, događaje, likove i njihovu međusobnu povezanost, te Proustovu filozofiju koja je iskazana kako posredno kroz doživljaj čitanja, tako i neposredno u brojnim iscrpnim monološkim i filozofskim segmentima, koji u romanu često imaju ulogu

¹³ Ifri (2006) na primjer, smatra da je riječ o “slobodnoj adaptaciji” jer uvodi lik stvarnog Marcela Prousta, iako i dalje smatra da Ruiz lijepo reketira Proustov svijet i atmosferu. Većina kritičara ipak je ujedinjena u mišljenju da je riječ o odličnoj adaptaciji.

digresije, a u filmu se daju prilikom dijaloga ili kao Pripovjedačev komentar, u ovoj analizi filma priklanjamo se stavu da je riječ o osobitoj autorskoj interpretaciji koja izuzetno prenosi doživljaj, estetiku i *bit*, srž Proustovog djela koristeći analogne postupke, drugačije od onih korištenih u romanu, ali istovjetne u filmskom svijetu. Može se reći da film utjelovljuje određeno intimno i osobno *čitanje* romana, odnosno svojevrsnu literarnu kritiku u obliku autonomnog filmskog djela, pa čak i da je riječ o odi Proustovom djelu.

Ruizovo čitanje *Traganja*

Vrijeme je da se detaljnije pozabavimo samim filmom i ključnim scenama u njemu, ne bi li objasnili u čemu se sastoji minucioznost Ruizovog čitanja koje je prenio u adaptaciju.

Otkrivanje strukture

Proustov ciklus cirkularne je strukture, štoviše, njegove se misli, sjećanja i opisane epizode šire u koncentričnim krugovima. No, ta cirkularna struktura na razini djela ne podrazumijeva istovjetnost početka i kraja, već to da kraj romana diktira i upravlja početkom, vraća na početak, budući da je kraj i otkriće do kojega na kraju dolazi junak, a i čitatelj, pravo ishodište cijelog djela. Da bi se isti efekt postigao u filmu, autor je morao unijeti neke promjene. Čitatelj romana u početku ne zna tko je osoba koja govori, odnosno pripovjedač, ne zna kako se zove niti kako izgleda, a ne zna puno ni o junaku, iako može razumjeti da je riječ o istoj *osobi*. Međutim, na početku romana čitatelj ne zna niti to da ono što čita nije samo pripovjedačevo sjećanje na njegovo djetinjstvo, već da je ta pripovijest, a što će tek kasnije otkriti, priča koju je pripovjedač već napisao, a da je cijelo djelo pripovijest o pronalasku njegovog spisateljskog glasa, teme i sadržaja, odnosno potvrda poziva koji je toliko priželjkivao, ali ga se pribojavao prihvatiti, ne znajući točno što bi njegovo djelo trebalo biti. Kako bi se postigla analogna cirkularna struktura u filmu, autor je odlučio odmah na početku otkriti svoga Pripovjedača, ujedno i stariju verziju junaka, prikazavši Prousta u podmakloj dobi kako nemoćno leži u postelji i diktira svoju knjigu sluškinji Céleste. Nakon što Proust, gledavši fotografije ljudi iz svoga života (jedna od brojnih redateljskih intervencija koju ne nalazimo u romanu) ponire u prvo od bujice sjećanja koja će uslijediti, gledatelju je jasno da je upravo on taj Pripovjedač, kroz čiju ćemo vizuru gledati ostatak filma. Ne bi li nas na to još malo podsjetio i učvrstio tu sliku u gledateljevoj svijesti, autor filma vraća pogled na Prousta u postelji još dva puta (drugi put je to prikaz njegove skore smrti, posjetioci spominju knjigu koju piše, a u sobi se nalazi i junak, mlađi Marcel), da bi ga najzad u istoj podmakloj dobi ponovno prikazao tek na kraju filma (utjelovljuje ga isti glumac).

To je trenutak kada Junak shvaća koliko je ostario te se uplaši smrti koja ga može spriječiti da napiše svoju knjigu, prenese što je proživio i upio tijekom svih tih godina u građu svojeg djela. Gledatelj razumije da je to što upravo gleda unaprijed *napisano*, odnosno neizbježno postojalo već na samom početku filma dok je promatrao Prousta u krevetu, te predosjećajući smrt pisca koja kao da ga progoni tijekom cijelog filma, kojoj on, skačući iz jednog sjećanja u drugo, nakratko izmiče, u maniri Šeherezade u *Tisuću i jednoj noći* (koju više puta spominje u romanu), a koja je pripovijedanjem odgađala vlastitu smrt.

Ovakvim postupkom promjene narativne linije, autor filma je uspio postići analogiju cirkularnosti na razini cijelog ciklusa, unatoč tome što se slijed događaja, odnosno prizora u romanu i u filmu razlikuju. U prilog simetričnosti ili cirkularnosti filma ide i to što je jedna od prvih i zadnjih sekvenci primanje (prvo kod gđe Verdurin, a drugo kod Guermantesovih), a na kraju obje sekvence, Marcel se nađe u sobi na čijem se podu nalaze visoki šeširi (cilindri) sa bijelim rukavicama, raspoređeni poput šahovskog polja, još jedna autorska intervencija koju ne nalazimo u romanu. Cyprès to (2006: parag. 23) uspoređuje s mađioničarskim šeširima iz kojih oni čine da se pojavljuju i nestaju razni predmeti, možda ju je na to nagnala i činjenica da oni ubrzo nestaju. No, mi smatramo da šeširi imaju drugačije značenje. Oni očito predstavljaju visoko društvo, a na to upućuju i bijele rukavice, onu buržoaziju unutar koje je Marcel živio i kretao se, poput dječaka Marcela u prvoj takvoj sceni koji imitira kakvu dječju igru, preskakivao likove i posmatrao ih, ne igrajući po njihovim pravilima već se uvijek držeći nekako po strani, da bi konačna scena simbolizirala Marcelovo apsolviranje tog društva, koje sada može ostaviti iza sebe.

Iako se filmska adaptacija romana u najvećem dijelu odnosi na njegov posljednji istoimeni dio, kako bi nadopunio doživljaje kojih se pripovjedač u romanu dotiče kroz sjećanja, koja naslagivanjem jedno na drugo djeluju poput nekakvog snovitog sažetka cijelog ciklusa, redatelj je ubacio i poneke scene iz ranijih dijelova ciklusa kako bi prenio samu suštinu Proustovog djela, na razini forme, estetike i atmosfere, sazeo u dva i pol sata filmskog iskustva prustijansku bit. Stoga je, analogno početku ciklusa gdje se pripovjedač nalazi u krevetu na rubu sna i jave, također postavio filmskog Pripovjedača u sličnu poziciju, s tom razlikom da se on ovdje nalazi u stanju bunila zbog bolesti i iznemoglosti, no snovita, čak nadrealna atmosfera svejednako ne izostaje, te time postavlja normu koja će se slijediti dalje u prikazu Pripovjedačeva svijeta. Riječ je o najavi da nećemo gledati klasičnu, realističnu priču koja se odvija na razini dijegeze, što bi gledatelj mogao očekivati, već vrtlog svijesti koja se razvija kroz vrijeme. Ta svijest ima nekoliko razina te uključuje i sveznajućeg Pripovjedača prve razine, junaka Marcela na drugoj razini i junakova sjećanja na trećoj razini (sjećanje, na sjećanje, na sjećanje) putem koje gledatelj ponire još dulje u tu trojnu svijest, čija se sjećanja ulančavaju. Upravo ta treća razina često preuzima pripovijedanje u filmu i dominira djelom. Pripovjedač ponire u svoja sjećanja s prve razine i scene u kojima se pojavljuje ćemo gledati na početku, no od gledatelja se traži da zapamti da ostatak filma pripovijeda upravo taj Pripovjedač, baš kao što se i u romanu (*Traganju*) na prvoj razini nalazi pripovjedač koji otpliće kroz djelo svoj život, ali mu sve do kraja

ne znamo ime, pa niti dob. Ne bi li još jače naglasio cirkularno kretanje bez početka i kraja, u prvom kadru filma redatelj će prikazati detalj rijeke Vivonne iz Junakovog djetinjstva, koja će gledatelju neupućenom u roman i dalje sugerirati tok života, a onome upućenom možda još i roman-rijeku, dok će posljednji kadar simetrično završiti na plaži, prikazujući detalj morskih valova na obali mora, koje simbolizira konstantnu promjenu, i vječnost. No vratit ćemo se na sam kraj filma i njegovu interpretaciju nešto kasnije.

Pitanje priče i subjektivnost pripovijedanja u filmu

Filmu bi se moglo spočitnuti da “nema priču” jer ono što prikazuje nisu u pravom smislu riječi događaji, već doživljaji i sjećanja potaknuta asocijacijama te se najviše bavi poniranjima u vremensko. Sam zaplet ne postoji u tradicionalnom smislu, već se on sastoji u konstantnoj potrazi za nečim, za istinom o osjećajima koje u junaku izazivaju impresije i utisci, a rasplet se sastoji u otkrivanju uzroka tih osjećaja, odnosno o podsvjesnom znanju koje treba osvijestiti, to jest da junak mora napisati knjigu o svojem životu. Stoga priča ipak postoji, ali se ona sastoji u prikazivanju razmišljanja, doživljaja, sjećanja na utiske i osjećaje koje oni izazivaju u junaku, te također daje jedno viđenje visokog društva i funkcioniranja njegovih pripadnika, njihovih međusobnih odnosa, te promjena u položaju likova tijekom vremena. Tako film možemo nazvati introspektivnim, ili tzv. unutrašnjim filmom (Peterlić, 2002: 9), budući da se središnji sadržaji prostiru i razvijaju u nečijoj svijesti, poput filma *Prošle godine u Marienbadu*. Za taj film Peterlić kaže da se, kao i Ruizov film, može shvatiti kao “eksperiment” u kojemu se istražuju mogućnosti filmske introspektivnosti, dočaravanja stanja svijesti, onog “unutrašnjeg”, posebno i procesa koji se odnose na doživljavanje vremena, poniranja u narav sjećanja i pamćenja (Peterlić, 2002: 146-147).

Cypriès naglašava da se ovdje Ruiz nalazi u istoj ravnini s “lekcijom” *Pronađenog vremena: napokon, nije svo to vrijeme, to izgubljeno vrijeme, ono koje je važno, već Umjetnost, a prošli događaji nisu ništa više doli njena “materija”* (2006: parag. 5). Stoga smatra da možemo tvrditi kako Ruiz postavlja određenu vrstu *prustijanskog jezika, na primjer “parazitirajući” neke scene uvođenjem fantastičnog, nekoherentnog...* (ibid.) I upravo to što je na ovakav način istaknuto u filmu, predstavlja ometanje (zastoj) dijegeze. Vrijeme prikazano u filmu je subjektivno jer gledanjem uranjamo u unutrašnje vrijeme Pripovjedačevih, odnosno junakovih misli i doživljavanja, te u njemu nema jasnih granica unutar vremenskog protezanja; isprepliću se sadašnje, prošlo i buduće vrijeme. Prikazano događanje je ono što vidi ili doživljava junak, odnosno onakvo kakvim ga je u nekom trenutku doživio sam junak ili Pripovjedač te je riječ o dvostrukoj fokalizaciji, kao što smo spomenuli, jer sve što junak gleda ili zna u nekom trenutku, zna i Pripovjedač, iako se potonji u tom znanju ograničava. Tako je radnju filma teško

prepričati zbog akronologičnosti filma i čestih digresija u sjećanja koje otežavaju praćenje glavne radnje, te postoji distanca između fabule i sižeja. Teško je odrediti stvarni poredak “događaja”, kao i vrijeme u kojem su se odvijali u odnosu na “sadašnjost” (dijegezu), dok zapravo i ta prividna sadašnjost to nije, jer smo na početku vidjeli da se sadašnjost nalazi na prvoj, razini umirućeg pisca koji je već napisao knjigu. Sve dijelove, fragmente priče, moći ćemo sastaviti tek na kraju i povezati u cjelinu, iako i dalje ostaje nepoznato točno vrijeme prikazanih događaja, osobito onih koje vidimo kao flashbackove jer Pripovjedačevo i junakovo prepričavanje (odnosno prikazivanje) prošlih događaja nije kronološko.

Iako je u filmu dominantna pripovjedačka i fokalizatorska uloga glavnog lika (Peterlić, 2002: 142), u čijoj osobi se spajaju Pripovjedač i junak, junak je motren i iz autorove sveznajuće perspektive te je film istovremeno i komentar ili doživljaj autora koji je čitao Proustovo djelo. Autor se od Pripovjedača povremeno distancira, a povremeno s njim identificira, te mu često prepušta pripovjedačku ulogu. Na taj način i sama instanca autora da postaje svojevrсни lik djela. Autorski se kadar primjenjuje na razini cijelog filma budući da je on izrazito autorsko uprizorenje romana na kojem se temelji. Izrazitije su očigledni autorski kadrovi u određenim začudnim scenama i osobito pri kraju filma, te svaki puta kada daju komentar ili interpretaciju, objašnjenje i autorsko viđenje zbivanja odnosno poante ili prenose doživljaj Proustovog djela, te progovaraju o njegovim glavnim temama kao što je vječnost kroz umjetnost, supostojanje svih „ja“ istovremeno onkraj svijesti i memorije, kao i onda kada je riječ o umetcima kojih nema u romanu.

Svrha svih tih fragmentarnih sekvenci u filmu, ponajviše onih koje pokazuju sjećanja na impresije i doživljaje, te prikazuju zaključke junaka ili pripovjedača, leži i u pripremi završnog prizora o otkriću poziva, te značaja koje je za junaka imala knjiga koju je čitao u djetinjstvu. Cijela književnost i junakova ljubav prema pripovijedanju sadržana je u toj jednoj knjizi, *Nahoče François*, kao i natruhe njegova poziva, te možemo reći da scena u kojoj ostarjeli Marcel razgovara sa samim sobom, dječakom Marcelom, o knjizi koju čita, zbog svoje retoričke važnosti čine takozvanu “globalnu metaforu” (Peterlić, 2002: 159). U toj sceni više nego u bilo kojoj drugoj oni zaista supostojaju, jer dok ostarjeli Marcel drži u rukama knjigu iz djetinjstva, on zaista postaje dječak koji je nekad bio: *Štoviše, neka stvar koju vidjesmo u neko doba svog života, neka knjiga koju pročitamo, (...); ta knjiga ostaje isto tako vjerno sjedinjena s onim što smo onda bili, nju može ponovo pročitati samo ona osjetljivost, ona osoba koja onda bijasmo; ako ponovo uzme u ruke, čak i u mislima, u biblioteci Nahoče Francois, odmah u meni uskrsava dijete koje zauzima moje mjesto* (Proust, 1965a: 180). To je ujedno i metafora njegovog umiranja, jer se ljudi koji umiru često u tom trenutku vraćaju u svoje djetinjstvo.

Ruizov film u nekim segmentima možemo usporediti i s Fellinijevim filmom *Osam i pol* budući da našeg glavnog junaka, kao i junaka Fellinijevog filma *bilo kakav “detalj” može navesti na neku asocijaciju* (Peterlić, 2002: 160), tj. oživiti njegova sjećanja i utiske, kao i zbog subjektivnosti prizora u oba filma, zatim bogatstva opisa kao nadomjestka za klasičnu priču i osobite filmske estetike, prikaza razvoja svijesti

lika te junakâ koji su u potrazi za samim sobom. Stoga možemo reći da Ruizov film ima elemente modernog filma kojemu je namjera prikazati čovjekova duševna stanja, dramu koja se događa u svijesti lika, pa i ovaj film, poput Fellinijevog, možemo nazvati *spektaklom čovjekove doživljajnosti* (Peterlić, 2002: 161), izgrađenog od reminiscencija, snovitih analogija i fantazmagorije.

Jednu od spomenutih začudnih sekvenci, koja je vizualno ujedno i najdojmljivija, susrećemo pri početku filma te ona prethodi sceni prostorije sa šeširima. Nalazimo se na jednom od primanja kod Gđe Verdurin, gdje Odette otvara jedna vrata, pozivajući ostatak društva da joj se pridruži i poslušaju jednu priču zanimljiviju od svih njihovih. Možda je upravo njoj pripala ta čast jer je ona bila prva žena koja je Marcela zaintrigirala još u djetinjstvu. Prošavši kroz njih kao da je otvorila vrata prošlosti, transportirani smo u Marcelovu sobu iz djetinjstva, u jedan od onih trenutaka kada se igrao s lanternom magicom. Međutim, primjećujemo da slike koje dječak pomoću sprave u prvom trenutku projicira po zidovima prikazuju, u prostoru materijaliziraju, ljude iz visokog društva, koji kao da su zamrznuti, a zatim odjednom obojeni u bijelo nalikuju na statue. Tada projekcijska zraka dohvati i njihova bijela lica, te više ne prikazuje ljude već crteže na njihovim licim, a u *off* zvuku čujemo ženski glas koji pripovijeda priču o Geneviève Brabant (preteča Guermantesovih), otkrivajući nazočnost instance autora.



Ova nadrealna scena još više oneobičuje dotadašnje gledateljsko iskustvo, iznenađuje gledatelja kada se prvi puta s njom susretne, te mu služi kao ključ, autorova uputa za promatranje cijelog djela, najavljujući niz začudnih metaforičkih vizija u koje likovi i gledatelj bivaju transportirani prolaskom kroz vrata ili prozor, neobičnom senzacijom ili putem fotografije. Ruiz je tako u film ugradio scenu sa lanternom magicom koju pronalazimo u prvom dijelu ciklusa, *Putu k Swannu*, a koja funkcionira kao metafora za pripovijedanje priče koju ćemo upravo čitati (ili u slučaju filma gledati), što sugeriraju i Odettine riječi. A budući da dječak Marcel upravlja spravom, jasno je da je on taj koji će upravljati pričom. Ne bi li dodao sceni dimenziju više, Ruiz je iskoristio Pripovjedačevo razmišljanje s matineje kod Guermantesovih pri kraju posljednjeg romana, i uklopio ga u scenu kako bi sugerirao pripovijest o likovima koji za njega nalikuju na lutke, na kakav predmet u koji vlastitim opažanjem moramo upisati značenje, te ih pamćenjem

identificirati: *Lutke uronjene u nematerijalnu boju godina, lutke što oličavaju Vrijeme, obično nevidljivo Vrijeme, koje da bi postalo vidljivo, traži tijela i hvata se za njih da pokaže svoju laternu magicu gdje god može* (Proust, 1965b: 39). Ruizova usporedba likova sa statuama asocira na skrivenu stvarnost koja se otkriva u materijalnome, o čemu Marcel govori u sceni u Albertininoj sobi o kojoj ćemo uskoro reći nešto više. Sprava koju dječak koristi može se shvatiti i kao meta element jer projiciranje slika možemo usporediti s filmskim prikazivanjem, a zbog odmaka od realističnosti prikazivanja, gledatelj je svjestan da gleda film, autorski stvoreno umjetničko djelo, što lanterna magica (kao i u nekoj kasnijoj sceni projektor) dodatno naglašava. Ovakve snovite nadrealne scene uprizoruju subjektivnost pripovjedača, te *pridonose gubitku gledateljevog pojma realizma, bilo kakve sigurnosti o događajima koji se događaju pred njegovim očima*. (Cyprès, 2006: parag. 6). Tako je u film metaforički prenijet pripovjedni postupak projiciranja slika u um čitatelja tijekom čitanja romana; lanterna magica *prenosi poput filigrana (otiska) karakteristike pripovijesti u nelinearno ulančavanje* (Cyprès, 2006: parag. 8). Nakon toga dječak otvara vrata prema ranije opisanoj prostoriji sa šesirima, gdje ga je ujedno dočekao njegov odrasli prijatelj Robert, koji ga suočava s uznemirujućom slikom konja u agoniji te postavlja premisu Marcelove osjećajnosti, senzibilnosti. Kao da ne može podnijeti tu sliku dječak poleti kroz prozor u maniri Petra Pana u neko sretnije (zauvijek u sjećanju sačuvano) razdoblje, svoje djetinjstvo u Tansonvilleu, a osjećaj bezbrižnosti uprizoruje se dječakom koji lebdi. Cyprès (2006: parag. 34) pronalazi još jednu poveznicu sa prethodnim prizorom konja u agoniji, a to je prikaz konja u obliku igračke za djecu na koji nas upućuje i autor, zaustavljajući na trenutak kameru na sjeni koju taj konj baca na zemlju, te taj postupak povezivanja na temelju logičke veze, naziva metonimijom.

Asocijacija kao strukturni element

Promotrimo dalje strukturu filma, zakonitosti nizanja prizora poput ovog koji smo upravo opisali, i nastajanje ritma koji radnju gura naprijed tako što ćemo nabrojati neke scene koje jedna za drugom slijede i uočiti neke pravilnosti. Pripovijedanje (“glavna radnja”) u romanu često je ispresijecano s digresijama o događajima ili doživljajima unaprijed i unatrag, odnosno prošlim događajima, ali i nekim nagovještajima onoga što će se tek dogoditi ili shvatiti. Analogno tome i film započne neku “ideju” koju kao da na trenutak zaustavi kada je prekine nekom scenom potaknutom nekom asocijacijom, da bi se kasnije opet na tu scenu vratio (npr. Gilbertino uređivanje nalik na Rachel). Ritam djela gradi se na razini asocijacija koje se nadovezuju jedna na drugu bacajući nas sad u jedno sad u drugo prisjećanje, u početku djela polako, zatim se postupno ubrzavaju dok ne dosegnu vrhunac djela u otkriću piščevog poziva, te se opet usporavaju do smiraja, koji nalazi svoje utočište u talasanju valova. Ako pažljivo pratimo nadovezivanje asocijacija,

možemo čak primijetiti rimu koja poput glazbe (možda i Vinteuilove sonate) zaokružuje i stvara prijelaze iz jedne scene u drugu.

Nakon što dječak Marcel iz sobe sa šuširima “kroz prozor skoči” u svoje djetinjstvo u Tansonvilleu, čuju se zvukovi dječje igre, te vidimo njegov prvi susret s djevojčicom Gilberte u vrtu kraj ruža (u romanu je riječ o crvenom glogu), koja je s rukom izvela neuljudnu kretnju. Sljedećom promjenom kadra skočili smo niz godina unaprijed, odrasla Gilberte i Marcel se nalaze na istom mjestu, slika je i dalje ostala u sepijastom tonu budući da je još uvijek riječ o prošlosti, samo nešto bližoj. Gilberte obrezuje ruže, te će tek u ovom kasnijem razgovoru Marcel saznati značenje tog prostog znaka koji mu je pokazala u djetinjstvu, znaka da joj se svidio. Ovo je još jedan slučaj namjernog sažimanja znanja pripovjedača ne bi li uskladio trenutno znanje junaka s onim što se prikazuje. Znak doduše nije posebno opisan ni u prvom ni u posljednjem dijelu ciklusa u kojima se spominje, te je Ruiz morao sam zamisliti o kakvom je znaku riječ kada ga je prenosio na ekran. Ovdje možemo primijetiti još jedan odličan prikaz Pripovjedačeve subjektivnosti (uostalom, i junakove), budući da glumica koja utjelovljuje Gilberte ima plave oči, iako pripovjedač u *Putu k Swanu* opisuje kako ona ima crne oči: *Crne su joj oči sjale (...) još sam dugo, kad god bih pomislio na nju, predočavao sebi njihov sjaj kao jako plavetnilo, zato što je bila plavokosa: i tako, da nije imala onako izrazito crne oči (...) - ne bih se bio onako posebno zaljubio, kod nje, u njezine plave oči, kao što sam se zaljubio* (Proust, 2004: 138). Ruiz je odabirom plavočke glumice za ulogu Gilberte, ojačao dojam da gledamo kroz oči junaka, budući da poput Marcela, mi vidimo samo plave oči. Doduše, ovaj tako sitan detalj moći će uočiti samo pažljivi gledatelj koji je čitao roman, dakle onaj koji je s tom informacijom upoznat.

I dalje ostajemo u istoj sekvenci, odrasli Marcel i Gilberte poziraju za fotografiju, a prvi plan preuzmu dječakove noge iz donjeg rakursa, kada on ušeta u kadar i zauzme poznatu pozu Petra Pana. Ovo je prva scena u filmu u kojoj se nalaze i odrasli Marcel i dječak, te je to analogija svijesti prikazane u romanu koja u sebi sadrži sjećanja i djeliće *sebe* iz djetinjstva, odnosno iz raznih perioda u životu, kao i prikaz teorije o kojoj smo govorili, da to sadašnje *Ja* supostoji s mlađim *Ja* nekog prošlog trenutka, koje izranja na površinu u svim kasnijim sličnim iskustvima koja su stoga već upisana u prvo iskustvo, te se ta dva *Ja* u novom doživljaju isprepleću.

U sljedećoj sekvenci vraćeni smo u “sadašnjost” u kojoj ostarjeli Marcel gleda netom snimljenu fotografiju. Vjerojatno se upravo trgnuo iz polusna te se nalazi u stanju bunila, zapitkuje sluškinju Celèste o mirisu ruže koju osjeća i nije li Charlus malo prije bio u posjeti. Shvaćamo da je prethodna scena bila njegovo prisjećanje na vrijeme koje je u Tansonvilleu proveo s Gilberte u šetnjama, a dojam koji je ono ostavilo na Marcela bio je toliko jak da on i dalje osjeća miris i “prisutstvo” ruže. *Kao i kod Prousta, fiktivne ćelije se prikazuju teleskopski i ruža zapravo omogućuje proizvođenje analognog prijelaza*, te Ruiz ostvaruje metonimiju prenoseći pisanje *Traganja* (Cypèrès; 2006: 34). Prikaz nadrealno velikih vrata koja

vidimo iza sluškinje kroz koja prodire plavetnilo, kao i začudno krupni prikaz ruže u prvom planu dubinskog kadra, poveznica su s Tansonvilleom, a putovanje kamere koje zatim uslijedi uzduž cvjetne tapete u sljedećem kadru, uz naraciju u kojoj se dodatno opisuje prikaz neba, zelenila drveća i plavog zvonika koji kao da ulaze kroz prozor (približavaju se kameri), analogan je opisu prizora u romanu koji je junak gledao iz svoje sobe u Tansonvilleu. No, neupućenom gledatelju nije sasvim jasno da se taj opis sobe ne odnosi na prostoriju s umirućim Marcelom u kojoj smo se maločas našli te da je i to asocijacija i prijelaz u prošlost iz kojeg kreće daljnja priča o događajima u Tansonvilleu. Tom snovitom atmosferom i zbunjivanjem gledatelja o tome o kojoj je prostoriji i vremenu zapravo riječ, Ruiz je uspio aludirati na početak *Puti k Swannu* gdje se anonimni spavač nalazi u krevetu u polusnu, nemogući razlučiti u prvi mah u kojoj se sobi nalazi, prisjećajući se svih soba u kojima je u životu spavao, te u polumraku u svom umu smještio elemente i rekonstruirao sobu po sjećanju. Spavanje i sanjanje, nemogućnost spavanja popraćeno bunilom česta je tema u Proustovu ciklusu te Ruiz te iterativne scene prenosi i u film: *I san je bio jedna od onih činjenica moga života koje su me uvijek najviše zapanjivale, činjenica koja je najviše morala pridonijeti mome uvjerenju o posve duhovnom značenju stvarnosti* (Proust, 1965b: 30). To objašnjava i realistički potpuno nemotivirano gibanje predmeta (namještaja i statua) kao i prirode u sceni: *Ali čim bi jutro (...) povuklo u mraku svoju prvu bijelu prugu i ispravilo moj dojam, prozor bi sa zastorima napustio okvir vrata, kako sam ga pogrešno bio smjestio, a pisali bi stol, praveći mjesto prozoru, kamo ga je moje pamćenje tako nespretno bilo postavilo, punom brzinom bježao gurajući pred sobom kamin i uklanjajući pregradni zid u hodnik* (Proust, 2004: 180). Kao što ćemo vidjeti, u *Traganju* nalazimo čitavu skalup gibanja: *Svako od tih gibanja ima svoj karakteristični ritam (...) i simboliku* (Polanšćak, 1965: 39), te ćemo i dalje kroz film vidjeti stalna suprotstavljanja realističkog ambijenta s fantazmagorijama.

Ovaj opis Marcelovovog doživljaja svoje sobe u Tansonvilleu, uvodi nas u sljedeću scenu gdje svjedočimo prepirci Gilberte i njenog muža Roberta u Tansonvilleu. Iako u romanu probleme između Gilberte i Roberta pripovjedač opisuje u trećem licu, komentirajući njihov odnos i iznoseći svoj stav, žaljenje zbog Gilberte koja trpi muževe laži i prijevar, Ruiz je pripovjedačeve opaske prenio na film kao prizor njihove svađe i dijalog, tijekom kojeg oni izgovaraju pripovjedačeve misli, dakle ostvario prijelaz iz neizravnog u izravni diskurs. U sceni koja se na ovu nadovezuje, Ruiz smješta Marcela i Gilberte za stol gdje oni piju popodnevni čaj te izmjenjuju niz tema, od ljubavi do čitanja. Dok u romanu pripovjedač prepričava njihove razgovore iterativno, spominjući u raznim trenucima fragmente mnogih razgovora, cjelinu sastavljenu od djelića mnogih razgovora ovdje vidimo u jednom prizoru. Ruiz je iskoristio priliku da, u ovom prizoru u kojem spominju Albertine, junakovu ljubavi prema Gilberte te Goncourtovo Dnevnik, stavi misli pripovjedača romana izravno u usta Marcela, razmišljanja o tome da između *nas i žena koje više ne volimo* postoji još samo *smrt* (Proust: 1965a: 10). Tako su nepravilike između Roberta i Gilberte poslužile kao asocijacija na razmatranja o ljubavi koja vidimo u ovoj sceni, a koja se na prethodnu nadovezuje.

Budući da u posljednjem romanu gotovo da nema spomena o najpoznatijoj prustijanskoj temi, onoj o kolačiću madeleine, a koju Ruiz ipak nije htio sasvim zaobići, odlučio je uvesti nešto drugačije, ponuditi novu analogiju koja na tu temu asocira. Stoga je u film stavio scenu ispijanja čaja kao simbol za madeleine, a kada Marcel šalicu razbije, autor nam skreće pozornost na taj detalj. Cyprière primjećuje i to da je šalica japanskog stila, istog onog stila kakvim se opisuje porculan u *Putu k Swannu*, kao i stabla u Tansonvilleu u posljednjem romanu, te nas ona asocira na Combray. Metaforu je produbio i pojačao tako što je učinio da čujemo, u anksioznoj zvonjavi zvonca kojim Gilberte doziva sluškinju, zvonike iz Combraya čiji se zvukovi preklapaju s Gilbertinom zvonjavom, a planom blizu na Marcelovo lice sugerirao da je on taj koji čuje zvukove: *Dan kad začuh zvuk zvonca u vrtu u Combrayu, tako daleko, a ipak u meni, bijaše polazna točka u toj golemoj dimenziji koju nisam znao da imam* (Proust, 1965b: 148), *ono metalno, resko, nepresušno, kričavo i svježije zvonjenje maloga zvonca, koje mi je najavljivalo da je gospodin Swann najzad otišao i da će se majka popeti u moju sobu* (2006: 147).

Dok Gilberte govori sluškinji da spremi šalicu u kutiju, autor prikazuje likove dubinskim kadrom i koristi se zrcalom kako bi ga ostvario. Takvo korištenje ogledala česta je pojava u filmu, te se gotovo uvijek javlja kad je na sceni prisutan Marcel, čiji odraz djeluje kao sveprisutnost upisana u dekor. Razbijena šalica simbolizira rasuta sjećanja, a možda i Gilbertino rastrojeno stanje zbog muževih laži, koje Marcel primjećuje. Tome ide u prilog da se šalica opet pojavljuje kasnije, u sceni gdje se Gilberte preruši u Rachel i rasplače u Robertovom naručju. Kada Marcel otvorivši kutiju ugleda šalicu, začuje zvukove sretnih dječjih krikova koji asociraju na Combray, na sjećanja koja treba ponovno pronaći i sastaviti. U sljedećem kadru, Gilberte djeluje sabrano i samopouzđano, prošlo je dosta vremena, i ona iz ladice vadi popravljenu šalicu, a mi opet čujemo zvuk zvonca: *Dakle, to je cinkanje uvijek bilo tu u meni, a između njega i sadašnjega trenutka odmatala se sama od sebe ta beskonačna prošlost koju nisam znao da nosim u sebi* (2006: 148). Ovakve elipse, odnosno postupak vremenskog sažimanja u filmu (Gilić, 2004) nalazimo na mnogim mjestima u filmu gdje se protok vremena premošćuje i izostavlja te u prvom kadru vidimo neku radnju ili pojavu, čiji rezultat ili objašnjenje se pojavljuje u sljedećem kadru.

U narednoj sekvenci Marcel se ponovno nalazi u svojoj sobi u Tansonvilleu te ga posjećuje duh Albertine o kojoj je s Gilberte razgovarao u prethodnoj sekvenci. Duh koji ga progona cijelo vrijeme, ali se on u ovoj sceni zaista materijalizira. U romanu pripovjedač izričito kaže da se ona nije pojavila zbog toga što je s Gilberte o njoj razgovarao, *već zato što me je jedno sjećanje, probudivši se u mojoj ruci, prisililo da iza svojih leđa potražim zvonce, kao u svojoj sobi u Parizu [gdje je živio s Albertine]. I ne našavši ga, zovnuh "Albertine" misleći da moja pokojna prijateljica leži kraj mene* (Proust, 1965a: 14). U prizoru vidimo njegov pokret ruke, no značenje nije jednostavno odgonetljivo te će tek čitatelj romana moći razumjeti da se Albertine javlja usred nehotičnog sjećanja udova. Zatim kamera putuje na sliku Venecije iznad kreveta, upućujući gledatelja na to da je riječ o sceni sličnoj onim besanim noćima opisanim u

Bjegunici koje je provodio u Veneciji razmišljajući o Albertine nakon što ga je ostavila, te nakon što je saznao da je umrla. Ponovno se uz sliku javljaju zvuci zvonika koji pomažu prijelaz u drugu scenu na ulice Combraya. Dok Marcel i Gilberte šecu ulicama, ona se našali da je čovjek koji je upravo prošao kraj njih u ovom trenutku zapravo s Robertom, aludirajući na muževe laži, još jedno pripovijedanje u trećem licu preneseno iz romana u dijalog, odnosno prizor. Tada počinje kiša te se prijatelji sklone u neku radnju, i dok Marcel promatra Gilbertino lice, čuje se Vinteuileova sonata. S njenog lica prelazimo u prošlost gdje dječak Marcel gleda portret djevojčice Gilberte, na pozadini kojeg se nalazi pismo, a kiša se iz prethodnog prizora preskačući godine i svaku realističku motivaciju, prelila u ovu scenu, smočivši tintu i učinivši slova teško čitljivim. Vratit ćemo se na interpretaciju ove scene uskoro.

Tajna male fraze

Ranije smo spominjali kako Proust u opisima sjećanja i pamćenja često koristi riječ “snimka”. Vjerojatno je upravo zbog opetovanog korištenja te riječi Ruiz odlučio koristiti fotografije u filmu u brojnim scenama, koje nekada služe kao prijelaz u prošlost, nekad u sljedeću scenu koja se nadovezuje na osobu na fotografiji, a nekad kao dodatno objašnjenje prikaza nekog mišljenja koje je pripovjedač iznio u romanu. Kao primjer možemo navesti pripovjedačevu digresiju u romanu tijekom koje pripovijeda o braku Gilberte i Roberta, u kojem ona nije bila sretna jer je imao ljubavnicu, a da mu se sviđi, Gilberte je pokušavala nalikovati Rachel. Te su riječi u film prenesene kao sekvenca u kojoj na početku vidimo Gilberte kako se uređuje pred ogledalom, na koje je naslonila sliku Rachel, a u sljedećem kadru koji se nadovezuje na ovaj s Gilberte, vidimo Rachel također pred ogledalom, te njih dvije djeluju kao preslika jedna druge. Nekoliko scena kasnije vidimo Gilberte kako silazi stepenicama, a njena pojava zbog odjeće i frizure neobično nalikuje na njenu suparnicu. Dojam je pojačan kada u jednom trenutku na njenom mjestu vidimo samu Rachel, a zatim se u kadru korištenjem dvostruke ekspozicije preklapaju dvije slike, njezina i slika Rachel čime se sugerira njihova sličnost. Cyrès ovaj postupak naziva superpozicijom, naslagivanjem likova jedne na druge (2006: 27). Ovakav prikaz otkriva subjektivan pogled likova, koje Gilberte također sada podsjeća na muževu ljubavnicu. U ovom slučaju smatramo da je Pripovjedač odabrao fokalizirati prizor kroz Roberta, budući da je jedan od kadrova polusubjektivni kadar Roberta Saint-Loupa, te iako u sljedećem kadru vidimo i Marcela kako gleda Rachel, onaj čiju pažnju je željela privući i čije gledanje je važno jest Robert.



Neobična scena koja ovoj sekvenci prethodi, a koju smo ranije spomenuli, gdje dječak Marcel pokušava odgonetnuti čije namočeno pismo drži u ruci (čini se da ga je smočila kiša iz opisanog prethodnog prizora s Gilberte i Marcelom), a sluškinja Françoise ga uvjerava da u potpisu ne piše *Gilberte*, te se ime na papiru pretvori prvo u *Albertine*, a zatim u *Libertine*, na prvi je pogled zaista enigma. Očito je riječ o umetnutom, sasvim autorskom prizoru kojim je htio dodatno objasniti sekvencu s Rachel i Gilberte koja će uslijediti. No, zašto je dječak postavljen u ulogu razmatranja dvaju imena, od kojih jedno nosi osoba koju u toj dobi nije još ni upoznao? Vjerujemo kako je to analogija nekoliko pripovjedačevi razmatranja o Gilberte i Albertini tijekom romana, ženama koje je volio, te zaključka da *jedna ljubav nagovješćuje drugu: Tako je moja ljubav prema Albertini, ma koliko se od nje razlikovala, već bila upisana u mojoj ljubavi prema Gilberti (Proust, 1965b: 21)*. Budući da se u Gilberte zaljubio u djetinjstvu, prizvan je u sliku dječak (onaj *Ja* koji je onda bio) koji je te osjećaje proživljavao, a koji su već bili upisani i u sljedeću ljubav koju će iskusiti. Riječ *Libertine* vjerojatno asocira na Albertininu neuhvatljivu prirodu i seksualnu orijentaciju koju Pripovjedač preispituje na nekoliko mjesta u filmu (kao i u romanu). Kao što se, u sekvenci prije, Gilberte i Rachel “upisuju” jedna u drugu, jer i jednu i drugu voli isti čovjek, tako se u sljedećoj sceni na papiru izmjenjuju imena Gilberte i Albertine koje je volio Marcel, a to je “upisivanje” ljubavi prema jednoj ženi u drugu ljubav, ono što vezuje jednu scenu s drugom.

Cijeli se film gradi nadovezivanjem takvih asocijacija jedne na drugu, one jedna drugu *izazivaju* (djeluju kao okidači), poput nehotičnih sjećanja koja izazivaju novi doživljaji i iskustva tijela. No, Ruiz je otišao korak dalje, te metaforom upisanom u samu strukturu filma, uspio prenijeti funkcioniranje utisaka i

asocijacija, analogiju prisutnu kod Prousta. Asocijacije kojima se scene izmjenjuju često posjeduju ritmičku pravilnost, pa tako možemo primijetiti da se u scenama koje smo opisivali (na primjer prizor s kišom koja prelazi kadrove) često javljaju na početku i na kraju prizora. Gilberte koja se uređuje asociira na kraju prizora na Rachel, a na početku tog prizora prikaže se Rachelina fotografija, u sljedećem prizoru gledamo Rachel pred ogledalom koja priča o Robertu, a obraća se Marcelu kojega vidimo u ogledalu (opet nam se čini kao da se ovaj stopio s namještajem). Na kraju tog prizora Marcel ju upita “Jeste li pročitali kritiku u časopisu Figaro?”, te novi prizor započinje Robertovim čitanjem spomenute kritike u društvu Morela. Ta sekvenca završava tako što Robert u ljutnji razbije Morelovu fotografiju, a u sljedećem kadru drugu Morelovu fotografiju čisti žena s kojom Morel živi. U ovim primjerima vidimo kako jedna asocijacija povlači drugu te kako skoro svaki prizor počinje i završava okidačem odnosno asocijacijom na koju on aludira, poput obgrljene rime (abba) u kojoj se rimuju prvi i zadnji stih, a koja se svako malo kroz film ponavlja. Ovaj zaključak nas daljnjim istraživanjem navodi na otkriće da je ovakvim ulančavanjem scena Ruiz doista prikazao strukturu sonate, ili bar male fraze. Naime, obgrljena rima klasični je model, odnosno forma soneta, a Egri (1985: 455) tvrdi da *sonatu i sonet ne veže samo zvučnost njihova imena*, već su povezani i u *organizaciji forme te oboje iznose, razvijaju i završavaju s antitetičnim iskustvom*, a sazdane su od usko povezanih niti koje čine cjelinu. On još navodi da sonatu i sonet povezuje *emocionalni afinitet među strukturalnim jedinicama, interpenetracija okteta i seksteta sa rimama suprotstavljenih jedinica u sonetu*, (...), te *povezivanje jedinica i tendencija prema emocionalnom jedinstvu i cikličnoj čvrstoći* (Egri, 1985: 469).

Na zaključak da je kod povezivanja asocijacija u filmu riječ o strukturi koja nalikuje maloj frazi Vinteuileve sonate iz Proustovog romana može nas nagnati i sekvenca u Albertininoj sobi pri kraju filma, koja se ne nalazi u posljednjem dijelu romana (iako pripovjedač spominje da je s Albertine razgovarao o Vinteuileovoj muzici), već je riječ o sjećanju na iterativna zbivanja koja su se ponavljala u drugim dijelovima ciklusa, a na koje je Marcela asociiralo izvođenje sonate na matineji kod Guermantesovih. Tako u *Bjegovnici* nalazimo rečenice: *Pjevuckao sam fraze iz Vinteuileove sonate. Nisam više patio pri pomisli da mi ju je Albertine toliko puta svirala* (Proust, 1965c: 129). Ovom sekvencom Ruiz je u jednom prizoru sažeo, prikazao postupak gradnje prustijanskog djela. Marcel, objašnjavajući Albertine važnost male fraze, govori o *maloj muzici koja se vraća*, dok u prvom planu vidimo “ples” statua. Statue, koje u ovom prizoru možda i najviše dolaze do izražaja budući da ih je nemoguće ne opaziti, pojavljuju se od početka filma gotovo u svakoj sceni, poput rime, ili u ovom slučaju gdje dobivaju počasno mjesto, poput refrena¹⁴, glazbe koja se ponavlja. U Proustovo doba *se u svim granama umjetnosti, a naročito u kiparstvu, pokret najviše proučavao. Svagdje susrećemo uznemirene kipove i reljefe na kojima dominiraju živi motivi u stalnoj*

¹⁴ Do zaključka o statuama kao refrenu dolazi i Amandine Cyprès (2006: parag. 29)

dinamici (Polanšćak, 1965: 37), što je vidljivo u romanu, a Ruiz je to odlučio ovako oživotvoriti u filmu. Tako je Vinteuileova mala fraza dobila svoj materijalni trag u vidu statua, a Marcel u filmu kaže da je *ona poput skrivene stvarnosti, otkrivene materijalnim tragom* (2'00). Tako statue, funkcionirajući kao materijalna poveznica između asocijacija, kada se pojavljuju, označavaju prisutnost neke svijesti, osjećaja ili misli koja se prenijela iz druge scene, kao i autorske prisutnosti u filmu.

Prvi puta malu frazu susrećemo u *Putu k Swannu* gdje tu melodiju Swann povezuje s ljubavi prema Odette budući da ju je prvi puta čuo dok su ga obuzimali osjećaji ljubavi prema njoj, te se ti osjećaju vraćaju svaki puta kada kasnije melodiju opet čuje. Te su emocije za Swanna nehotične, *okinute* melodijom, poput Marcelovih sjećanja u romanu. Tako je i za Marcela mala Vinteuileova fraza simbolizirala ljubav, ali i postupak uskrsavanja sličnih emocija tijekom analognih iskustava, iako pripovjedač u romanu *Bjegunica* kaže da ta fraza nije u njemu probudila *sasvim iste asocijacije kao u Swannu (...). Ja sam imao osobitu sklonost za obradu, za pokušaje, za obnavljanje, za "obrazovanje" fraze koja je nastajala u sonati (...)* činilo mi se da u mojoj rasutoj frazi vidim kako se preda mnogom rastvara moja ljubav (Proust, 1965c: 130). Možemo reći da je Marcelova ljubav bila upisana u malu sonatu, kao što je ljubav prema nekoj osobi već upisana u svaku sljedeću ljubav. Analogiju upisivanja jedne ljubavi u drugu nalazimo i u drugim već spomenutim scenama, koje ovoj u filmu prethode.

Mala fraza provlači se ciklusom mnogo puta te njena pojava služi kao asocijacija, ili pokretač osjećaja ljubavi, odnosno mogli bismo reći da je ponavljajuća priroda melodije ona koja izvlači na površinu slične emocije. Riječ je dakle o metafori asocijativnog sjećanja, na razini cijelog djela, načina na koji se slična iskustava, koja se kroz život pojavljuju, upisuju jedna u druge i međusobno prizivaju, postupka kojim je Proust gradio svoje djelo. Tako je i Ruiz u filmu metaforu učinio sredstvom analogije i prikaza svog čitanja, te je konstruirao svoj film, nižući prizore jedne na druge uz pomoć asocijacija, bacajući gledatelja u vrtlog sjećanja, a cijeli je taj princip maestralno sazeo u ovoj sceni. Cyprès još dodaje da je *Ruiz tim ponavljanjima konstruirao tipične Proustove rečenice i izložio ih ispred nas* (2006: parag. 30).

Goncourtov pastiš

Razmotrimo još jednu pripovjedno i prikazivački značajnu scenu. Spomenuli smo kako je Marcel, dok su ispijali čaj, s Gilberte razgovarao o knjigama koje čita. Ona mu odluči posuditi Goncourtov *Dnevnik* koji opisuje večeru kod Gđe Verdurin, za koji kaže da ga može čitati u vlaku. U romanu, međutim, Marcelu je trebalo nešto za čitanje pred spavanje te on Goncourtov *Dnevnik* čita zadnju večer u Tansonvilleu, dok je Ruiz odlučio nekoliko scena nakon njihovog razgovora smjestiti samo čitanje *Dnevnika* u vlak. Ruiz je ovdje slijedio sličan postupak kao i Proust, koji kaže da su *piscu potrebna, da bi dobio obujam i čvrstoću,*

(...) *mnoga bića za jedan jedini osjećaj*. (Proust, 1965b: 24) Kao što je Proust, na primjer, lik vojvotkinje Guermantes stvorio na temelju niza princeza, kneginja i vojvotkinja koje je poznao u stvarnom životu, tako je i Ruiz scenu čitanja Goncourtovog *Dnevnika* u vlaku prikazao na temelju niza scena u *Traganju* kada Marcel putuje vlakom i čita ili razmišlja, te je čitanje *Dnevnika* smjestio u jednu za Marcela tako uobičajenu životnu sliku koja se ponavljala kroz roman. Na taj je način u film ubacio još jedno od iterativnih, za junaka tipičnih zbivanja vožnje vlakom. Uostalom, za gledatelja ne bi bilo osobito značajno da je redatelj odlučio tu scenu smjestiti u spavaću sobu budući da se u um gledatelja već upisao “junak u krevetu”, trebalo je ponuditi još scena iz romana. Goncourtov pastiš pripovjedač u romanu najavljuje riječima te kaže da niže prenosi stranice koje je pročitao. Zatim prepušta pripovijedanje glasu Goncourtovog pripovjedača, a svoje komentare i doživljaj pročitanoj daje nakon što ulomak završi. U filmu Marcel počinje čitati *Dnevnik* te komentirajući tekst koji čita, njegov *off* komentar se prenosi u novu sekvencu koja će prikazati njegovo čitanje. No, taj *off* komentar možemo isto tako pripisati Pripovjedaču, samo s većim vremenskim odmakom. Ubrzo Marcelov glas biva zamijenjen onim pripovjedača Goncourtovog *Dnevnika*, no sve što je u sceni prikazano, Marcelov je doživljaj kao čitatelja i fokalizirano je kroz njega. Kako bi gledatelja na to podsjetio, Ruiz smješta Marcela za stol uz ostale likove, te on kao i u mnogim drugim scenama, kao da nije prisutan, odnosno kao da ne pripada u svijet tih likova, te čak ne sudjeluje u razgovoru već samo posmatra.

Subjektivnost, odnosno Marcelovo čitanje naglašeno je neobičnim rakursima kamere iz ptičje perspektive kojom se dobiva dojam neke prisutnosti izvan scene, zatim dugim putovanjima kamere kojima se opisuje dekor, porculanski tanjuri i likovi, te primjećujemo iskrivljavanje slika, a koristi se i dvostruka ekspozicija kako bi se dobio dojam penetriranja kroz likove za koje pripovjedač kaže da ih je *rendgenizirao*. Ovakvo prikazane scene i deformirani prostori *motiviraju ponašanje likova i svjedoče o njihovim osobinama, tako se i u izgledu likova vidi njihovo mentalno stanje/raspoloženje* (Gilić, 2004).

Završivši prizor o kojem pripovijeda Goncourt, i dalje ostajemo u istoj sekvenci, ponovno se javlja Marcelov glas kao *off* komentar koji komentira vlastito čitanje, te iznosi misli koje su ga tijekom čitanja obuzimale; o svojoj sposobnosti, odnosno nesposobnosti pisanja i opažanja. Teško je ovdje odrediti da li je glas koji čujemo junakov ili Pripovjedačev budući da smo vidjeli kako junak čita *Dnevnik*, no kako je zapravo riječ o jednoj te istoj *osobi*, samo s vremenskim odmakom, vjerojatnije je da je riječ o Pripovjedačevu glasu koji se ograničava u znanju. Tako smatra i Cyprès te kaže da “podjelu” između Pripovjedača i lika najbolje vidimo kada Pripovjedač shvaća da nije znao opaziti *prividnu ljupkost bića; ja uzvanike ne bih vidio jer sam ih rendgenizirao kada sam mislio da ih gledam* (Proust, 1965a: 32), riječi koje je Ruiz prenio na ekran tako što vidimo da je *glas već shvatio tu životnu “lekciju”, dok nam slika pokazuje Marcela u vrtlogu svakodnevnice i u “zakašnjenju” s obzirom na to otkriće* (Cyprès, 2006: 13). Fragmentarnost slike nadodaje iterativnu dimenziju koju je teško prenijeti na ekran. Opisanim postupcima

Ruiz prenosi na ekran pripovijedanje u romanu, budući da je *Traganje* tekst s unutrašnjom fokalizacijom, (koju Genette (1992: 99) dijeli na fiksnu, promjenjivu i mnogostrukom), a možemo reći da je ovdje riječ o mnogostrukoj fokalizaciji jer tijekom ciklusa, pa čak i tijekom posljednjeg sveska, pripovjedač pripovijeda iste događaje iz različite perspektive (evocira iste događaje više puta, prema gledištu više likova, u ovom slučaju više perspektiva istog lika), koja se postiže vremenskim odmakom od događaja, ali i stasanjem *osobe* pripovjedača (odnosno junaka, budući da je pripovjedač sveznajuć, ali namjerno odbija neke činjenice otkriti jer ih u trenutku zbivanja junak nije poznao) koji barata većim znanjem, što mu daje mogućnost drugačije percepcije.

Rat kao kulisa i Marcelove fantazmagorije

Vraćamo se u scenu u vlaku, iz kojeg Marcel kroz prozor ugleda sebe kao dječaka, što nas začas prebacuje u sobu umirućeg pisca. Ovdje čujemo glasove posjetitelja prikazanih sjenama koje podsjećaju na ekspresionističke filmove, koji govore o tome kako on umire. Pojavljivanje dječaka, kao i istovremeno bivanje mlađeg i ostarjelog Marcela u sobi umirućeg ponovni je podsjetnik piščeve skore smrti.

Zatim skačemo na još jedno primanje kod Verdurinovih koje započinje putovanjem kamere uzduž niza čaša sa šampanjcem, motivom koji će se često pronositi kroz film kako bi ilustrirao frivolnost (usp. Cyprès, 2006: 36) društva za vrijeme rata, koji čini se nije puno utjecao na njihov svakodnevni život, a dojam upotpunjuje poletna glazba. Iako se kroz cijeli ciklus taj motiv spominje svega par puta, na filmu on sažima luksuz koji je društvo živjelo. Ponovno korištenje dvostruke ekspozicije te zvukova brojnih glasova koji se miješaju signalizira iterativnost takvih primanja. U sekvenci vidimo i glumicu Rachel kako recitira, modnog kreatora koji pokazuje svoje ilustracije mode za vrijeme rata. Te se teme pripovjedač dotiče u romanu na nekoliko stranica te opisuje kako je za vrijeme rata trebalo ipak raditi prigodne haljine kod kuće, što je zahtijevalo više kreativnosti pa je to bila jedna od pozitivnih posljedica rata. Ruiz je tu uveo lik kreatora kako bi se dotakao te teme, kojemu je u usta stavio dio razmišljanja pripovjedača iz romana, a dok kreator o tome razgovara s Gđom Verdurin, u pozadini vidimo defilé ženskih modela u haljinama koje se kreću kao na pokretnoj traci. Tu je i glazbenik Morel te gledatelj iz razgovora s Gđom Verdurin saznaje dio priče o njegovoj razmirici s Charlusom s kojim je ovaj ranije bio u ljubavnoj vezi, prizor koji moramo pripisati sveznajućem Pripovjedaču budući da se Marcel predmnijeva odsutnim sa scene. Temi odsutnosti, pojavljivanja i nestajanja likova u filmu se u svojoj analizi filma Cyprès najviše posvećuje te tvrdi da je *skrivena podsvjesnost o Marcelovoj prisutnosti način na koji film ostaje vjeran knjizi* jer je u *Pronađenom vremenu* doista *Marcel taj koji evocira sadržaj ove scene*, te je snaga Ruizovog filma u tome da stavlja na scenu dojam koji ostavlja Proustovo djelo (Cyprès, 2006: 13).

Dolazimo do noći uzbune u Parizu tijekom koje se Marcel nađe u raznim situacijama, te iako u romanu većinu noći provede lutajući ulicama sa Charlusom, Ruiz razgovor sa Charlusom prikazuje kao njihovu zajedničku večeru tijekom koje koristi subjektivan kadar u kojem cijelo vrijeme vidimo Charlusa, a zbog pripovjedačeve digresije o Odette koju nalazimo u romanu, Ruiz Marcela smješta i u njezino društvo. Za vrijeme rata Gilberte je Marcelu pisala dva puta, no u film je preneseno samo jedno pismo koje Marcel čita u prostoriji prepunoj ljudi dok slušamo Gilbertin glas kako izgovara rečenice. Kroz te sekvence provlači se svako malo zvuk sirena, a u jednom kadru vidimo i projicirane slike rata, dok Marcelov lik čitajući i dalje pismo, zajedno sa stolicom lebdi pred projektorom kojim upravlja dječak Marcel, onaj koji je Gilberte upoznao, čime se ponovno ističe subjektivnost, artifičijelnost prizora i fokalizacija kroz lika. Zatim svjedočimo prizoru umirućeg Cottarda u kojem Ruiz koristi priliku da prikaže malim detaljem “milovanja” Odettinu kurtizansku prošlost. Statue vidimo i u ovom prizoru koje omogućavaju prijelaz na groblje i scenu Cottardovog sprovoda. Brzom izmjenom ulančavaju se scene za vrijeme rata, a tako i večera s Robertom u kojoj se prenosi razgovor koji je ponovno sakupljen iz fragmenata Marcelovog i Robertovog druženja koja nalazimo u romanu. Robertove riječi donose nove asocijacije koje nas vode u sljedeći prizor s Blochom, da bi se ponovno vratili na Marcelov razgovor s Robertom o ratu i njegovom ulogu vojnika. Međutim dok o tome razgovaraju, kamera, uvijek u pokretu, prikazuje ponovno luskuzan dekor restorana u kojem objeduju, kao suprotnost razgovoru o ratu. Zatim vidimo niz digresija o Morelovom odnosu s Gđom Verdurin i Charlusom, te saznajemo detalje Morelove i Charlusove svađe.

Vratili smo se na noć uzbune koja uokvirava sve ove sekvence. Lutajući ulicama Pariza, Marcel susreće duhove svoje prošlosti prikazane naglim pojavama likova i slušnim halucinacijama, te mu se učini da vidi Roberta koji nestane, što možemo shvatiti kao najavu njegove skore smrti. Naposljetku Marcel slučajno zaluta u Jupienov hotel koji je ovaj kupio kako bi Charlusu pružio utočište za njegove mazohističke porive (kako to u romanu opisuje pripovjedač). Ovdje Ruiz komično prikazuje scenu Charlusovog bičevanja koju Marcel promatra kroz mali okrugli prozorčić, a kameru u jednom trenutku zalije krv prenoseći subjektivan doživljaj koji gotovo nalikuje na kakvo krvoločno masakriranje. Istovremeno, gledatelj čuje radosne dječje krikove koje možemo shvatiti kao bijeg Marcelove osjetljivosti od potresne scene na neko sretnije mjesto, slično kao što na početku filma dječak bježi kroz prozor od prizora na konja u agoniji. Ruiz je tako ovim scenama (osim karakterizacije Charlusa kao pervertita) kao i detaljima iz razgovora s Robertom Saint-Loupom, Gilberte i Albertine, uspio prenijeti temu homoseksualnosti koja se proteže cijelim ciklusom i zauzima važno mjesto. Redatelj detaljno prenosi zbivanja i razgovore u hotelu prije nego ga Marcel napusti, te nas vodi putem uliza Pariza i zvukova sirena do Morela koji se skriva zbog svojeg dezerterstva, kojeg Marcel traži kako bi pokušao pomiriti njega i Charlusa. Umjesto statua, ovdje prvi plan često zauzimaju jedrilice, možda kao simbol Morelovog bijega od vojne dužnosti. Prizor je Ruizov umetak koji je ponovno prikazan neobičnim rakursima kamere, čas iz gornjeg čas iz donjeg puta, a plan-

kontraplan koji prikazuje njihov razgovor Cyprès naziva *sustavnim pomakom slike i zvuka, koji je na trenutke mišljen kao nerealistična razmjena* budući da Morel kao da odgovara Marcelovoj sjeni koja se projicira na tapiseriji, a *na trenutke djeluje kao sukob dvojice muškaraca* (2006: 33).

Sljedeća sekvenca prikazuje Robertov sprovod. Zvukovi crkvenog zvona ubrzo se počinju miješati s krikovima galebova te se nađemo na plaži u Balbecu gdje i dalje čujemo zvonik. Riječ je o još jednoj Marcelovoj asocijaciji budući da smrt navodi na razmišljanja o prvom susretu s tom osobom, te zvukovi sa sprovoda koji perzistiraju u sceni sugeriraju Marcelovu odsutnost na sprovodu i bijeg svijesti u vrijeme kada je upoznao Roberta. I dok u sljedećoj snovitoj sceni gledamo Roberta kako jaše uzduž plaže na bijelom konju prolazeći kraj vlastitog kovčega koji nose ljudi u crnini, osjećamo gubitak drage osobe koja je sada “slobodna”, lišena anksioznosti o svojim životnim izborima, a zvukovi zvonika ponovno nas vraćaju u stvarnost sprovoda. I ovdje je riječ o autorskom prikazu kojeg nema u romanu, kao odi prijateljstva koje se provlači kroz roman i Marcelovih razmišljanja o Robertovim riječima da nije vrijedno razgovarati o njegovu životu (Proust, 1965a: 149).

Ususret otkriću Poziva

Saževši opetovane Marcelove odlaske u sanatorij na liječenje u jednu scenu, Ruiz je odabrao prikazati samo njegov posljednji povratak u Pariz nakon dužeg niza godina, kojima ne znamo točan broj (iako u romanu za vrijeme matinee pripovjedač govori o 20 godina odsutnosti), te je njegova učestala razmišljanja o gubitku literarnog umijeća, također smjestio u ovu scenu koristeći Pripovjedačev komentar. Charlus kojeg susreće na ulici ovdje je ostario i potpuno je promijenjen uslijed moždanog udara koji je pretrpio, te nabraja sve ljude koji su u međuvremenu umrli, doprinoseći subjektivnom dojmu da je prošlo mnogo vremena, kao anticipaciju da će junak ubrzo shvati da nema još puno vremena da napiše svoju knjigu. Vidjevši Charlusa u takvom stanju, Marcel opet ponire na sjećanja u Balbec kada ga je upoznao, što i sam Charlus spomene vidjevši neki plakat koji ga podsjeti na Balbec.

Nastavljajući šetnju prema palači de Guermantes kamo se uputio da prisustvuje matineji, Marcel se spotakne o kamene ploče. Slika poprimi intenzivno žutu boju te se uzastopno počinju redati prizori iz Venecije koju je jednom posjetio s majkom, kao izravna asocijacija na neravne pločnike u Veneziji, na sjećanja koja je mislio da je zauvijek izgubio. Obojavši cijeli ekran u žuto i zamrznuvši Marcelovu kretnju na ekranu, redatelj sugerira iznimnu važnost ove scene, za koju uskoro saznajemo da je tek prvi dio on niza nehotičnih sjećanja koja čuva tijelo, a koje će zatim uslijediti, i vratiti junaku vjeru u njegove spisateljske sposobnosti, za koju je preduvjet memorija i oživljavanje mnogostrukih *Ja* koja su postojala u raznim periodima tijekom njegovog života. Boja i opći izgled ambijenta izravno svjedoče o junakovim

raspoloženjima i duševnom stanju (vidi: Gilić, 2004). Stigavši u palaču, upućen je u malu biblioteku gdje će sačekati da završi komad koji je upravo u tijeku, te će tu doživjeti umnažanje nekoliko nehotičnih sjećanja koje će mu donijeti potvrdu da kronologiju svih svojih doživljaja i dalje čuva u sebi. Prvo ga obuzme kada žlica zvekne prilikom dodira šalice, što ga asocira na mnoga putovanja vlakom i prenosi zajedno sa nama na prizor pruge, a zatim ga dodir ubrusa na usta transportira na plažu Balbeca te gledamo nadrealan prizor s balkona njegove sobe u Balbecu. Vrativši se u biblioteku, Pripovjedač komentárom otkriva značaj tih ponovno oživljenih utisaka koji se skrivaju u predmetima, kao povraćenu vjeru u sposobnost pisanja. *Proust pripisuje predmetima neka posebna svojstva. (...) Njegova senzualna prošlost udahnula je život neživom dekoru, i on uporno nastoji da ponovno otkrije i pronađe one momente prošlosti koje je bio prepustio neovisnoj egzistenciji unutar samih stvari.* (Polanščak, 1965: 33)

Konačno otkriće o sadržaju, građi koju mora sačinjavati to pisanje, junak pronalazi otkrivši na polici knjigu *Nahoče François: i eto, tisuću stranica iz Combraya, koje nisam već odavno primjećivao, vrcale su same od sebe i hvatale se, jedna za drugom, za magnetizirani šiljak u treptavi i beskrajni lanac sjećanja* (Proust, 1965a: 179-180). Dok Marcel šeta bibliotekom, uz Pripovjedačeve riječi koje govore o prvom utisku, onom kolačića madeleine, čije je značenje sada spoznao, čujemo mnoštvo glasova prošlosti, a zatim gledatelj biva prenesen u magičnu noć njegova djetinjstva u Combrayu. Dojam dječakove sreće simbolizira isti onaj sepijasti ton slike u sceni dječakove sobe, koji smo vidjeli u prikazu Tansonvillea dok je Gilberte obrezivala ruže.

Tako je Ruiz uspio slikom i zvukom prikazati pripovjedačeva razmišljanja u romanu *da čovjek nastoji u stvarima ponovo pronaći odraz svoje duše kojim ih je ona obasjala* (Proust, 2004: 87), jer je prošlost *skrivena izvan njegova područja i dometa, u nekom materijalnom predmetu* (Proust, 2004: 46). Otkriće knjige *Nahoče François* u biblioteci bio je konačan okidač, erupcija značenja simbola koji su se množili do tog trenutka, koji je Marcela vratio na sam izvor, na *najtužniju i najsladšu noć u njegovom životu* (Proust, 1965a: 181-182), noć koju je proveo s majkom koja mu je čitala knjigu *Nahoče François*. To će čitanje obilježiti početak njegovog odnosa s literaturom, koja će mu ostatak života služiti kao utjeha, bijeg od stvarnosti i sredstvo prevazilaženja vlastitog života, a isto će tako rasvijetliti cilj njegovog života. To mu je otkriće pomoglo da shvati (...) *da je umjetničko djelo jedini način da opet nađe "izgubljeno vrijeme"* (Proust, 1965b: 16). Knjiga *Nahoče François* za njega je *sadržavalo suštinu romana* (Proust, 1965a: 179), budući da je smatrao da ona u sebi sadrži odlučujući utisak, onaj koji mu je, ponovno oživljen, donio spoznaju o njegovom pozivu, a *ponovno stvaranje utisaka s pomoću pamćenja, utisaka koja je zatim trebalo produbljivati, rasvijetliti, preobraziti u odgovarajuće razumske vrijednosti, (...) bilo je jedan od uvjeta, gotovo sama suština umjetničkog djela,* koje je zamislio u biblioteci (Proust, 1965b: 145-146).

Matineja kao panoptikum godina

U romanu pripovjedač iznosi misli koje dobro opisuju i Ruizov film, koji ne mari za realizam i kronologiju, već teži prikazati simbole i odgonetati njihovo značenje: *Stvarnost koju sam morao izraziti nije se nalazila, sada mi je to jasno, u prividnosti sižea, nego u nekoj dubini gdje je ta prividnost beznačajna, kao što su to simbolizirali zveket žlice od tanjur, krutost naškrobljena ubrusa, (...)*. (Proust, 1965a: 180) Polanšćak kaže da tako estetska kreacija u Proustovu shvaćanju postaje *jedini način prodiranja u bit stvari i svijeta oko nas* (Polanšćak, 1965: 25), čime se i Ruiz vodi u svom stvaranju.

Posjedujući novo otkriveno znanje, Marcel će u sljedećoj sekvenci matineje Guermentesovih, najduljoj u cijelom filmu, drugim očima promatrati likove i zbivanja, pokušavajući odgonetnuti zašto jedino nehotični utisci vode umjetničkom djelu. Dojam koji prevladava u romanu je Marcelovo čuđenje kako nikoga ne prepoznaje, i kako neki ne prepoznaju njega. Osobe sada postaju žive slike, tableaux vivants, *lutke, ali lutke koje je trebalo, da bismo ih identificirali s onima koje smo poznavali, čitati u isti mah na više planova, smještenih iza njih, planova koji su im davali dubinu te su nas, kada smo imali pred sobom te sablasne starce, prisiljavali na duševni napor, jer smo morali gledati ne samo očima, nego istovremeno i pamćenjem*. (Proust, 1965b: 39). Već na početku sekvence kada Oriane de Guermentes zastane trenutak, prije nego shvati da je to njen *najstariji prijatelj*, vidimo kako funkcionira to neprepoznavanje i promjena. Iako ovaj Orianin iskaz u filmu djeluje kao nevinna izjava, na pripovjedača je u romanu znatno utjecala, te je shvatio da je i on ostario: *Tada sam ja, (...) stekao o samom sebi i o drugima konačan dojam, prvi put postadoh svjestan, na temelju preobrazbi kroz koje je prošla sva ta čeljad, vremena koje je za njih prošlo, što me potreslo, jer mi je otkrilo da je ono prošlo i za mene*. (Proust, 1965b: 41) Ruiz nam to shvaćanje donosi nešto kasnije u vidu zamjene glumca sa starijim parnjakom, onim istim koji na početku filma leži u krevetu, tek kada Marcel prijeđe sobu sa šeširima. Do tog trenutka Marcel izgleda identično kao i u ostalim scenama koje su se odvijale ranije, iako su ostali likovi većinom prikazani kao starci, stoga što sam sebe u tom trenutku još uvijek ne doživljava kao starca, te je to što vidimo unutar nje doživljava lika kroz kojeg je fokaliziran prizor, ali koji donosi Pripovjedač. Značajan je i sitan detalj kada Marcel Oriani spominje kako se sjeća njezine crvene haljine i crvenih cipela koje je nosila kada je on prvi puta pohodio ovakvu matineju, čega se ona uopće ne sjeća. Čitaoc romana sjetit će se scene sa Swannom iz ranijeg djela ciklusa koji pokazuje kako su društvene obveze bile važnije od prijatelja koji umire, te je vojvotkinja imala vremena zamijeniti cipele koje nisu išle uz haljinu, ali nije imala vremena popričati s prijateljem. Odabirom da prikaže ovu razmjenu iz romana Ruiz je zaokružio dojam frivolnosti tog društva, no i taj će simbol moći otkriti samo čitatelj romana.

Marcel primjećuje koliko su se likovi promijenili, a njihova vanjština samo je materijalni prikaz unutrašnje promjene (Proust, 1965b: 76), te *umjetnost prerađivanja postaje nešto više, potpuni preobražaj*

ličnosti (Proust, 1965b: 36). Kako bi se pojačala subjektivnost prizora, gledatelj neprestano svjedoči realiziranim prerusavanjima likova, koji čas izgledaju mlado, čas staro, metaforiziraju razmišljanje da osoba u sebi sadržava i ono sadašnje *Ja*, i ono što je nekad bila, u raznim trenucima u životu. No čak i više od toga, junak sada vidi *odnos koji je postojao između sadašnjosti i prošlosti; ta je matineja bila kao ono što se nekad zvao panoptikum, ali panoptikum godina* (Proust, 1965b: 40). Najviše je to prerusavanje primjetno u dva navrata, prvi puta kada Marcela pozdravi neka starica, čiji glas je isti kao nekada te on prepozna Gilberte, a stara glumica se na ekranu zamijeni s Gilbrete kakvu poznajemo, te ona izgovara riječi: “Zamijenili ste me s mamom”. Budući da Odette do tog trenutka još nije susreo na matineji, ta je pogreška bila moguća.



Drugi puta vidimo preobražavanje kada Marcel promatra Gđu Verdurin (sada kneginja de Guermantes), staricu koju ne prepoznaje, no u trenutku kada začuje njen prepoznatljiv histeričan smijeh, na mjestu starice vidi istu glumicu koja ju je utjelovljavala u ranijim scenama. U ovim je scenama Ruiz upotrijebio sličnu tehniku kao ranije kada je morao prikazati “ispravku slike” koja se dogodila u Marcelovom umu, pojačavši još jednom dojam našeg prodiranja u svijest lika koji uočava promjene. Tim metamorfozama likova Ruiz prikazuje gledište junaka, likove onako kako ih on vidi, junakovo stanje svijesti i njegove misli: *Tako se mijenja lice stvari ovoga svijeta (...) i sve što se činilo konačnim, neprestano preinačuje, a čovjek može u svom životu vidjeti najpotpuniju promjenu baš ondje gdje mu se činilo da je najmanje moguća* (Proust, 1965b: 123). Piscu su te preobrazbe bile korisne jer su mu omogućile da zaista vidi posljedice prolaska vremena i fenomena pamćenja. Ruiz je odlično prikazao da je kod Prousta, *prošlost isto tako živa kao i sadašnjost, jer nam otkriva proces postajanja sadašnjosti*. (Polanšćak, 1965: 26)

Među rijetkima koja ostaje ista kao i ranije je Odette, čemu se i pripovjedač u romanu čudi. Možda je to zato što se ona ni kao osoba nije promijenila, te je i dalje iskorištavala muškarce radi materijalne dobiti kao i kada ju je tek upoznao. Stoga prizor koji prikazuje flashback na prvi susret s njom kod svog strica Adolphea možemo protumačiti na taj način, kao scenu koja će potvrditi ovu tvrdnju. Sekvenca o matineji

sadrži i prizor drugog dijela koncerta tijekom kojeg se izvodi Vinteuileova sonata. Melodija ga transportira u Albertininu sobu, u scenu koju smo ranije opisivali, a koja sadrži tajnu male fraze. Vrativši se na koncert, vidimo Marcelove suze i položaj tijela kao da je u transu te njegov suspregnuti smiješak. Zbog snažnih osjećaja ganuća, možda i sreće radi spoznaje čudesnog otkrića o svojem pozivu ranije u biblioteci, slušajući glazbu, količina njegovih emocija izlije se iz unutrašnjosti tijela u sam kadar, te se u ritmu glazbe počinju micati cijeli redovi publike, upravljani nevidljivom pokretnom trakom.

Pri kraju matinee odjednom gledamo umetnuti prizor Marcelove šetnje s Robertom Saint-Loupom, u kojem ga Marcel pokušava nagnati da prizna svoje sklonosti prema muškarcima, no on dogovara da o tome ne zna ništa i da je on samo vojnik. Taj razgovor u romanu nalazimo puno ranije, ali ga je Ruiz ovdje smjestio jer junak tijekom cijele matinee razmišlja o tome kako nitko nije onakav kakvim se doima te ima osjećaj da više nikoga ne prepoznaje. Na Roberta ga je možda asociirao i razgovor s Gilberte, ili tek činjenica da je on jedan od onih ljudi kojih više nema, što ga je podsjećalo da je i njemu smrt blizu. Prizor vidimo u dva kadra, u prvo, promatramo dva prijatelja kako se šeću, prikazana iz gornjeg rakursa i planom totalom, dok se u drugom Robert nalazi u krupnom planu, u pozadini kao da mu je suprotstavljen jednako statičan dječak Marcel, a između njih u pokretu je priroda. No, promotrimo li bolje, vidjet ćemo da je zapravo ona statična, a likovi kao da se ponovno nalaze na pokretnoj traci na kojoj je postavljena i kamera koja se kreće zajedno s njima. Cyprès ovaj prizor spominje i kao dobar primjer konstantnog kontrasta između fiksiranog i pokreta koje redatelj stavlja na scenu, u kojima su često likovi ti koji su nepokretni poput statua koje nalazimo u svakom kadru, a kamera je ona koje je stalno u pokretu (Cyprès, 2006: 31). Kao i kod Prousta, *unutrašnje neprekidno gibanje oživljuje dekor i prirodu te tako autorov stvaralački duh ulijeva život u neživi svijet u kojem stvari postaju individualne i ponašaju se kao živa bića.* (Polanšćak, 1965: 34)

Globalna metafora i umjetnost kao vječnost

Probivši se kroz svo to mnoštvo likova, to društvo ostarjelih, “pobijeljenih” glava, kao kroz šahovske figure svog života, Marcel se nađe u ranije opisanoj prostoriji sa šeširima. Sada ima svo potrebno znanje, u sebi sadrži sve svoje doživljaje, spreman je napustiti to društvo i vratiti se svom pisanju. Šeširi nestaju, a sluga mu pruža ključ od njegove sobe u Parizu gdje je gledao fotografije koju, sada ostarjeli pisac kojeg utjelovljuje isti glumac s početka filma, pronalazi na kraju dugog hodnika (analogija prolaska kroz tunel pred smrt). Soba djeluje prazno, nema njegovog kreveta ni statua, čime autor sugerira da pisac umire, a ovo što gledamo prikazuje postupni prijelaz njegove duše u vječnost. Podignuvši s poda knjigu *Nahoče François*, on začuje dječje krikove te se nađe u svojoj sobi u Combrayu, u najsretnijoj noći u svojem životu. Tamo ga dočeka dječak Marcel, kojemu objašnjava kako je već mnogo puta umro, te se više ne boji

smrti, već samo hoće li uspjeti napisati svoju knjigu, riječi direktno preuzete iz romana i smještene u dijalog. Ponovno začujemo dječje zvukove i majčine korake, u scenu ulazi i treći Marcel, junak utjelovljen u glumcu kojeg smo gledali tijekom cijelog filma, i tako Ruiz u ovim posljednjim kadrovima, združuje sva njegova *Ja*. Fenomen je sličan prustijanskoj metafori, te redatelj uspijeva prenijeti ljepotu i suštinu teksta. Tri Marcelova utjelovljenja sada zajedno lutaju velikim kamenim hodnicima, labirintom ruševina svojih sjećanja, na kojima se nalaze glave statua, kao metafore tih pojedinaca koji sačinjavaju društvo, koji zapravo nisu važni kao pojedinci, već kao cjelina, te radi spoznaja koje kroz njih pripovjedač dobiva o sebi, o pamćenju i sjećanju, o životu.

Naposljetku se likovi nađu na plaži u Balbecu, u najbezbriznijem razdoblju Marcelova života koje je kao mladić provodio s bakom, onom istom mjestu gdje je upoznao većinu značajnih ljudi iz svoga života, kao i Albertine koju je toliko volio. Nalazimo se u Marcelovom raju. More je ovdje metafora kako za Albertine, tako i za neprestana gibanja koja su konstanta u cijelom filmu, te ono simbolizira smrt i vječni život, istovremenost svih Marcelovih *Ja* sadržanih u umjetničkom djelu, svevremenost i vječnost. Upravo tu riječ izriče glas koji ne pripada čak ni ekstradijegetičkoj razini filma, već dolazi od samog autora, a koji pripovijeda priču o anđelu smrti i skulptoru Salviniju, koji zaželi još jednom proučiti svoje djelo prije odlaska u raj. Taj se zadatak pokazao nemogućim jer umjetničko djelo sadrži u sebi cijeli njegov život, i život svih ljudi, te bi vječnost bila potrebna da ga se prouči. Ovim prizorom, Ruiz je oživio na ekranu pripovjedačeva razmišljanja o uskrsnućima utisaka, koji su sukcesivnim asocijacijama izvučeni na površinu u biblioteci i doveli Marcela do otkrića njegovog poziva: *Ta su uskrsnuća prošlosti tako cjelovita (...) da sva naša ličnost vjeruje da je okružena njima (...). Tako je biće, koje je tri-četiri puta u meni uskrslo, uživalo možda baš u odlomcima života otrgnutog vremena, ali je to promatranje, iako promatranje vječnosti, bilo kratkotrajno.* Tim je snovitim scenama redatelj dao svoju posvetu Proustovom djelu, nazvavši ga većim od samog života. Jer jedino umjetničko djelo može sačuvati pravi, unutarnji život, osjećaje, suštinu ljudske svijesti i prevladati vječnost. Ono sadrži u sebi svo Vrijeme: *Pravi život, život na posljetku otkriven i rasvijetljen, stoga jedini život zbiljski proživljen, jest književnost, onaj život koji u izvjesnom smislu svakoga trenutka prebiva u svim ljudima isto kao i u umjetniku.* (Proust, 1965b: 13)

Barokna režija i filmska estetika

Zbog upotrebe brojnih, često začudnih, ali visoko retoričkih snimateljskih postupaka, atmosferske asocijativne montaže i specifičnog osvjetljenja u filmu, prizora ispunjenih bogatim dekorom ambijenta i raznovrsnim auditivnim signalima, te korištenja kolorita nalik baroknom slikarstvu, Ruizovu režiju

možemo nazvati baroknom. Prema definiciji u članku *Max Ophüls et le cinéma baroque* (2007)¹⁵ riječ je o režiji koja koristi kompleksne forme, odvažno ukrašavanje te jukstapoziciju kontrastirajućih elemenata što često prenosi osjećaj drame, kretanja i napetosti. Takva je režija karakterizirana groteskom, ekstravagantnošću, kompleksnošću i bogatstvom figura ili kićenošću.

Pojam barokne režije razvili su kritičari 40-tih godina, a pojavljuje se u modernističkim filmovima, te se može reći da počinje s filmom *Građanin Kane* Orsona Wellesa. Javlja se kao odklon od klasične režije i izrazito realističkih modela, od kojih se ponajprije razlikuje time što je režija uočljiva, odnosno što je, prema Peterliću (2008: 226), cijelo vrijeme prisutna „neskrivenost“ tvorca filma, štoviše nazočnost autora je vrlo „indiskretna“ i očita, kao i specifična pojačana retoričnost. Osim Orsona Wellesa, od predstavnika barokne režije možemo navesti Jean-Luca Godarda, kao i Maxa Ophülsa, redatelja koji je koristio značajne pokrete kamere, iskrivljavanja slike, te je šetajući kameru kroz lažne, umjetne scene i ukrasnu raskoš uspijevao uhvatiti čin u njegovoj cjelovitosti, dekadenciju nekog razdoblja i sreću svedenu tek na prolazne trenutke (*Cinéma baroque*, 2007). Za takozvanu “spektakularnost” prizora u filmu koji obiluju snimateljskim postupcima, kao i bogatstvo scene, Peterlić također koristi pojam “režijski barok” u analizi spomenutog Wellesovog filma (2002: 63).

Treba spomenuti i upečatljivu fotografiju, kojom se postiže da prizori u filmu, zbog povijesno motivirane scenografije i kostimografije te bogatstva dekora, nalikuju baroknom slikarstvu te je Ruiz na taj način stvorivši baroknu mizanscenu, prenio u film česte proustovske opise koji, inspirirani baroknom upotrebom boja i osvjetljenja te svojom kićenošću, slikaju prizore iz baroknih slika. Kada govorimo o duljini kadra, iako su učestali dugi kadrovi, u filmu često nalazimo i takve kadrove koji su vremenski dugog trajanja, ali ih ne možemo nazvati i dugima u smislu iscrpljenja značenja i zasićenja informacijama, budući da Ruiz od samog početka filma uči gledatelja da u svakom trenutku može očekivati neku novu iznenadnu pojavu, ili neobičan montažni niz koji treba pažljivo motriti kako bi se shvatila asocijacija, tim više što se ona obično javlja na kraju prizora, stoga s napetošću i iščekivanjem gledamo svaki kadar. Često se događa da prethodni kadar nismo uspjeli pojmiti ili ga smisljeno povezati sa sljedećom scenom te je on u tim slučajevima čak kratak. Zapažamo i česte kadrove snimane iz gornjeg rakursa koji su zbog neobične perspektive i vozeće kamere zamjetni i pomalo neprirodni. Učestali su i dubinski kadrove koji djeluju artifično kada se jednakom oštrinom vide u prvom planu kipovi, čaše šampanjca ili komad namještaja dok u pozadini vidimo likove i ostatak prostorije, često uz pomoć zrcala, dvostrukih prikaza likova, kao metaforu da se oni ogledaju jedni u drugima.

¹⁵ U daljem tekstu: *Cinéma baroque*, uz članak nije naveden autor.



Autorski kadar najsnažnije obilježuje ovaj film, jer je takav kadar primjetan te ističe autorovu prisutnost, što zamjećujemo ne samo po začudnom sadržaju prizora, već i zbog neobičnih rakursa kamere i planova, neobičnim pokretima kamere i dugotrajne vožnje u raznim smjerovima, te kompozicije u kojima se likovi i predmeti nađu u najrazličitijim položajima u kadru, ili se pak cijela slika oboji u drugačiju nijansu. Često možemo primijetiti i subjektivne kadrove likova koje promatra bilo junak, bilo pripovjedač ili neki drugi lik, te je najčešće riječ o planu blizu.

Gibanje i pokret je ono što dominira mnogim prizorima, kamera se kreće u svim smjerovima, kao da imitira ljudski pogled i proučavanje prizora, usredotočujući se sad na jedan, sad na drugi detalj, ili dugim putovanjem prelazi preko nizova čaša, slikarskih platna, zidova i dekora. Sve to poziva na fantastične šetnje i stalno gibanje. U tom ambijentu, kao i u Proustovim slikama, sve je u pokretu, sve podsjeća na ritam života živih bića. Tako su ovdje, kao i u romanu, primijenjena *sva tri principa Proustove književne tehnike: s bojama i prostorom postupa kao impresionistički slikar, vrijeme mu služi za ponovno oživljavanje jednog momenta iz prošlosti, a unutrašnji dinamizam i neprestano micanje svih elemenata daju slici nemirno, živo i neprekinuto gibanje* (Polanščak, 1965: 33), *te na taj način pruža uvjete za postanak čistih impresija.* (Polanščak, 1965: 16)

Ovako umjetnički naglašeni kadrovi upućuju na prisutstvo autora, izvanprizornog “upravljača” i tjeraju gledatelja da traži dublje značenje u neobičnim prizorima, te da podrobnije preispita sve dijelove scene. *Umjetničkim stvarima u uskom značenju, nazivat ćemo stvari koje su bile stvorene osobitim postupcima kojih je svrha bila to da bi se te stvari sa sigurnošću shvaćale kao umjetničke.* (Škovski: 123) Riječ je o konvenciji, osobito u začudnim prijelazima iz jedne scene u drugu koje su naoko nepovezane, na primjer prolaskom kroz vrata ili kroz prozor, koja efektom retoričnošću može uvjeriti da je riječ o “unutrašnjim” sadržajima. Izrazit autorov potpis tako dolazi do izražaja gotovo u svakoj sceni te je svojom akronologičnošću, asocijativnom montažom i prijelazima koji nisu realistički motivirani agresivno retoričan.

Još jedno od specifično filmskih pojavljivanja je i razlamanje zvukova montažom, odnosno prijenos zvuka (ali i pojava poput mirisa ili kiše) iz jedne scene u drugu koje su vremenski udaljene, a ono što ih

povezuje upravo je zvuk, često bez vidljivog izvora. U mnogim scenama, zvuk kao da je prouzročio, “zazvao” sliku, ali sam uzrok zazivanja nije bio motiviran “materijalno”, već je bio retoričke naravi, (Peterlić, 2002: 62) odnosno zvuk je ono što gledatelja često uvodi u neko prisjećanje ili doživljaj. Budući da sama slika teško može prenijeti sve detalje opažanja Proustovog pripovjedača i junaka, *ona treba pomoć off glasa kako bi prevela i maksimalno se približila tekstu* (Cypriès, 2006: parag. 13).

Ruizov film je teže žanrovski i stilski odrediti, budući da možemo u njemu pronaći neke osobine modernističkih filmova, kao i postmodernističkih te mnoštvo nadrealističnih elemenata. Ovaj film, kao i moderni roman, *stvarnost predstavlja kao kontigentnu i beznačajnu, čime daje naslutiti da se stvarnost oslobađa iz iluzijske strukture sjećanja* (Iser, 1992: 165). U takvim filmovima, svaki autor sam smišlja postupke prikazivanja te postaje vlastiti majstor režije, a što je još značajnije, film zahtijeva od gledatelja da na različite načine interpretira prikazano, te na taj način sudjeluje u režiji. Stoga filmaš, kaže Chatman (1980: 131), ovisi o slaganju publike o opravdanosti vizualnih tragova. Krivak (2008) smatra da se razlika između modernizma i postmodernizma očituje unutar inherentnog odnosa teksta i njegovog komentara, tj. između filma i njegove interpretacije, sadržane u samom predmetu. Utoliko možemo za gore opisane autorske postupke reći da posjeduju neka obilježja postmodernizma, a ta se postmodernost ogleda i u fragmentarnoj strukturi Ruizovog djela.

Postupci koji privlače pažnju, kao što su višestruke perspektivizacije, destruiranje fabule, formalistička zaokupljenost izrazom i estetikom kao jezikom vlastite umjetnosti (Peterlić, 2008: 222-223), asocijativna montaža i analepse, te poniranje u unutrašnje, zbog čega dolazi do pomaka radnje u svijest lika, gdje je granica između svijesti lika i svijesti autora tanka, smještaju ovo djelo u filmski modernizam, ali i u avangardu. U romanu, kao i u filmu, *forme pršte od bogatstva sadržaja. (...) Snaga i nemir izbijaju sa svih stranica* (Polanšćak, 1965:47). Vidjeli smo kako glazba diktira ritam filma, a takvu sklonost sižejnomo oblikovanju koje se akcentuira glazbenim *leitmotivom*, težnju zaokruženoj priči i vraćanju radnje na njeno ishodište, te ritmičku montažu na koju utječe glazba, često nalazimo kod filmova za koje se smatra da pripadaju modernističkoj poetici. Dodamo li tome težnju afirmiranja filma kao umjetnosti, odbacivanje realističkih postupaka, ispitivanje naravi čovjekova viđenja, *zadubljivanje u samu “materijalnu” fakturu filma, ideju o filmu kao “vizualnoj glazbi”*, te upadljivu citatnost i intertekstualnost (Peterlić, 2008: 113-114), otkrivamo i značajne avangardističke tendencije.

Ruizov film sav je na granici sna i jave te osobita atmosferičnost napućuje mnoge prizore, a ritmičkim nizanjanjem začudnih kadrova film se razvija do situacija *grotesknih subverzija* zbog kojih Shattuck fantazmagorične scene u Ruizovom filmu uspoređuje s nadrealističkim filmovima Louisa Buñuela, iznoseći to viđenje kao kritiku u prilog nerealistične adaptacije romana (Shattuck, 2000: 205). Nadrealne prizore i pojave nalazimo na svakom koraku, film posjeduje izrazitu vizualnu estetiku, a prizori prisjećanja i utisaka

izmjenjuju se oslobođeni od zakonitosti prostora i vremena. Hutcheon (2006: 44) daje kao primjer avangardne umjetnosti knjigu i film *Smrt u Veneciji*, gdje u pripovjetcu autor (Thomas Mann) inzistira na piščevoj kompliciranoj estetici i psihološkoj dualnosti od početka, nudeći unutarnju motivaciju koja uokviruje čitateljeva očekivanja, dok u filmu Luchino Visconti prenosi taj lik na ekran dopuštajući gledateljima da vide njegove proturječnosti postepeno. Avangardni film nudi brojna sredstva onome koji adaptira, *i zanimljivo je da su ta sredstva bivala iskorištena najviše u prijenosu poetskih tekstova na ekran* (ibid.), gdje se (kao i u slučaju Ruizovog djela) dijelovi priče, pa čak i njihov metaforički jezik, prevode u evokativne vizualne slike.

Nadrealistički pokret pošao je putem na koji je Proust ukazao (Polanšćak, 1965: 48). Umjetnost tog pokreta zasniva se na podsvijesti i snovima, a takozvano automatsko pisanje možemo usporediti s nehodičnim (automatskim) sjećanjima kod Prousta. Proustov pripovjedač kaže da je *realistična književnost najdalje od stvarnosti*, jer ona *naglo prekida svaku vezu između našega sadašnjeg Ja i prošlosti, čiju suštinu čuvaju stvari, i budućnosti u kojoj nas one potiču da ponovno uživamo u stvarnosti*, koju mora izražavati umjetnost, a ukoliko ona u tome ne uspije, iz toga možemo izvući *pouku da je ta suština djelomično subjektivna i nesaopćiva* (Proust, 1965a: 180). Ono što Ruiz svojim postupcima prenosi u film, jest to da *Proust gledajući svojim organskim očima nije siguran da li je jača stvarnost ili san* (Polanšćak, 1965: 44). Ruiz je išao korak dalje od Prousta jer u prikazu njegovog djela on, kao i nadrealisti, ruši klasične filmske konvencije i uvodi snovito i fantastično kako bi prikazao unutrašnjost svijesti, izmjenu slika koje se u umu nameću jedna za drugom potaknute mišlju ili impresijom. Um i tijelo stvaraju utiske u njihovom čistom obliku, a tek ih kasnije razum čita i dešifrira. Promotrivši film kao cjelinu čini se da ga najbliže možemo odrediti kao avangardni ili art film.

U Proustovom romanu nailazimo na metatekstualne elemente poput ovog zanimljivog paragrafa: *U ovoj knjizi u kojoj je svaki događaj fiktivan, u kojoj nijedno lice ne predstavlja neku poznatu ličnost, u kojoj sam sve izmislio prema potrebama onoga što želim pokazati, moram reći, u pohvalu svojoj zemlji, da su samo Francoisini rođaci milijunaši, napustivši svoju povučenu da bi pomogli sinovi si bez oslonca, da su samo oni stvarni ljudi koji zaista postoje* (Proust, 1965a: 145). Moguće je da je, ne bi li i to preveo u film, Ruiz uveo metafिल्mske elemente poput projiciranja slika lanternom magikom, te dokumentarnih prizora pomoću projektora, kojima u oba navrata upravlja dječak Marcel. Svoje likove Proust je stvarao po uzoru na cijeli niz stvarnih ljudi čije je osobine sintetizirao u nekom liku, čega se također dotiče u romanu: *I doista, nisam samo od bake ni od Albertine, nego i od mnogih drugih preuzeo neku riječ, neki pogled, ali ih se nisam više sjećao kao individualnih stvorenja; jedna je knjiga veliko groblje gdje se na većini grobova ne mogu pročitati izbrisana imena.* (Proust, 1965b: 20). Međutim, Šafranek ističe kako u ličnosti junaka u romanu nema takvog amalgamiranja jer se on od stvarnog Prousta razlikuje, ne po tome što o njemu saznajemo u djelu, već po tome što se težište pripovijedanja s bitnih životnih zbivanja i podataka (poput

porijekla obitelji i drugih osobnih detalja) prebacuje na odabrane detalje i trenutke koji, iako otkrivaju njegov unutrašnji svijet, čuvaju junakovu anonimnost (Šafranek, 1971: 36). U romanu, gradnju tog osobitog *Ja* diktira Proustov solipsizam, te je protagonist lice koje doživljavamo isključivo iznutra (Šafranek, 1971: 37), no Ruiz mu svojim čitanjem i filmskim prikazom daje dodatnu dimenziju, njegovo fizičko obilježje. Kao što je Proust izmislio građu svoga djela, iako ju je temeljio na stvarnim modelima, tako je i Ruiz izmislio vlastite postupke kojima će prikazati tekst, uveo fantazmagorične scene i druge prizore kojih nema u knjizi, koristeći magični realizam, odnosno *sintezu mimetizma i ekspresionizma* (Milanja, 1996: 72) u kojem se elementi fantastičnog isprepliću sa stvarnošću, kako bi prikazao svoj vlastiti doživljaj romana, stvorivši tako sasvim novo djelo.

Zaključak

Jedino što prema Proustu može činiti cjelinu nekog bića, esenciju, njegova su sjećanja, no koja zbog svoje fragmentarne osobitosti i iznenadnog javljanja u nekom nepredviđenom trenutku, nikada ne postoje istovremeno, čineći istinu o osobi i životu koji živi neuhvatljivom, nepoznatljivom i vječito promjenjivom. Ljudi (ljudska svijest) *zauzimaju tako znatno mjesto, pored onoga tako skućenoga mjesta koje im je dodijeljeno u prostoru, mjesto koje je, naprotiv, beskrajno produženo (...) u Vremenu.* (Proust, 1965b: 148) Na taj je način Proust gradio svoje djelo, promatrajući život kroz niz iskustava i utisaka kroz vrijeme i prostor, te kroz niz sjećanja koja se ulančavaju te bivaju drugačije interpretirana sa novim iskustvima i protekom vremena: *(...) jer ću sagraditi svoju knjigu uklapajući sad ovdje, sad ondje dopunski list papira, ne usuđujem se reći kao katedralu, nego sasvim jednostavno kao haljinu* (Proust, 1965b: 136). Čitatelj romana ima dojam kao da pije čaj s pripovjedačem dok ovaj raspreda o svojim najintimnijim mislima i opažanjima ljudi, prisjetivši se sad jedne sad druge zgone koju vezuje uz ono o čemu upravo govori, nekad ubacujući anegdotu koja će se dogoditi nakon onoga o čemu upravo pripovijeda.

Slijedeći taj postupak, Raúl Ruiz je prenio u medij filma vrtlog isprekidanih sjećanja kroz višestruko poniranje kroz razine pripovijedanja i prikazivanja, ostvarivši najzad cjelinu koja poput romana, poziva na ponovno gledanje kad napokon zaokružimo dojam sa završetkom posljednje scene. Visoko intertekstualno, gusto isprepletено tkanje prizora u kojima se pazi i na najmanji detalj, prenosi na ekran prustijansku esetiku (ali i većinu prizora iz romana *Pronađeno vrijeme*, te i neke iz ostalih dijelova ciklusa, osobito *Put a k Swannu*, prenijevši od riječi do riječi mnoge rečenice, bilo putem *off* komentara, bilo putem dijaloga), čineći gledanje i interpretaciju filma zahtjevnim zadatkom, pa i za najpažljivijeg gledatelja, poznavatelja Proustovog djela i filmskog znalca. Stoga će mnogim gledateljima prve scene biti začudne i teško razumljive, sve dok ne nastave gledati dalje te shvate da će s vremenom sve biti objašnjeno i da svaki

detalj ima svoje značenje, te je tek mali kotačić koji sudjeluje u sistemu funkcioniranja filma koji se tu nalazi s dobrim razlogom. Ruiz je tako u prvi plan stavio estetiku kojom gradi umjetničko djelo, čime je prenio "lekciju" *Traganja* da ovdje nije važno svo to izgubljeno vrijeme, već *Umjetnost, a prošli događaji nisu ništa više doli njena "materija"* (Cyprès, 2006: parag. 5). Suština je Proustovog postupka, a koji je Ruiz prenio na ekran, u tome da on svoje djelo gradi nižući jedno za drugim nehotična sjećanja putem asocijacija i analepsi, koja se jedna na drugu naslaguju i ubrzavaju kako djelo dolazi svome kraju, stvarajući tom brzom gradnjom *crescendo* koji će doseći svoj vrhunac u otkriću poziva i svrhe djela: *Shvatih da je sva ta građa književnoga djela moj prošli život* (Proust, 1965b: 16, 17). Ta prisjećanja na doživljaje tijekom života, koje Ruiz prikazuje brojnim flashbackovima, u početku suptilnim prijelazima u drugi, neki prošli, univerzum, a kasnije iznenadnim ubacivanjem slika iz prošlosti, Proust naziva utiscima za koje tvrdi da su jedini kriterij istine te kaže da je: (...) *neki sadašnji utisak (...) mada ga je izazvao slučaj (...) u meni spontano oživio neki slični utisak (...). Moj je cilj bio da otkrijem objektivni razlog zbog kojeg jedino ta vrsta utisaka vodi k umjetničkom djelu (...)* (Proust, 1965b: 33). Barthes smatra da, iako se Proustove analize na prvi pogled čine psihološkim, on je zapravo bio zaokupljen time da *neumoljivo briše, krajnjom stimulacijom, odnos između pisca i njegovih likova; učinivši iz pripovjedača ne onoga koji je vidio ili osjećao, niti onoga koji je pisao, nego onoga koji hoće pisati* (Barthes, 1999: 198): *I tako bi se sav moj život do toga dana mogao i ne bi mogao sažeti u naslov: Jedan poziv* (Proust, 1965b: 16,17).

Subjektivnost Ruizovog djela izvire iz svakog kadra, pomno odabranim vizualnim i zvučnim simbolima, osobitim i začudnim rakursima kamere, neobičnim planovima, bojama i iskrivljavanjima slike. *Stavljanjem na ekran neobičnosti, nestvarnosti koja proizlazi iz singularne svijesti preuzimajući pripovijedanje, redatelj uspijeva prenijeti jednu od glavnih osobitosti prustijanske pripovijesti* (Cyprès, 2006: parag. 10). Možemo reći da Ruizovi prizori tako stoje uz bok prustijanske rečenice, te Proustovog djela na razini cijele strukture, a još više u prikazu atmosfere i doživljajnosti djela, odnosno osjećaja i osjetila, koje u Proustovom djelu nalazimo na svakoj stranici i *koji su jedina neposredna i istinska veza sa stvarnošću* (Polanšćak, 1965: 43). Cyprès, koja se u svom radu bavi nestajanjima (odsutstvima) likova, objekata i elemenata na ekranu, smatra da možemo reći da je jedan od ključnih nestanaka u romanu, kao i u filmu, *nestanak primata dijegeze* (2006: parag.3), budući da se razine pripovijedanja do te mjere miješaju da je često teško odrediti "glavnu radnju" od učestalih poniranja u prošlost, zbog čega je dojam subjektivnosti onaj koji cijelo vrijeme prevladava.

Instanca autora koja je zaživjela gledanjem Ruizovog djela utjelovljuje minuciozno čitanje Prousta, blisko samo onima koji su čitali djelo, ali isto može biti na osobit način razumljivo štovateljima i poznavateljima filmske umjetnosti, filmolozima i filmskim kritičarima. Kao što nam *Proust pokazuje najsitnije pojedinosti, oživljava ih pred nama i stavlja u pokret koji osvjetljava svojim suptilnim intelektom* (Polanšćak, 1965: 34), na isti način nam Ruiz svojom interpretacijom rasvjetljava Proustovo djelo.

“Pronađeno vrijeme” čudesna je Ruizova adaptacija koja spada u sam vrh svjetskih filmskih ostvarenja u kojem se možemo više puta izgubiti i ponovno pronaći, baš kao što je Proust lutajući Parizom nehotično pronalazio i gubio svoja minula sjećanja.

Bibliografija:

Primarna:

Proust, Marcel, (2004) *Put k Swannu*, prev. Z Crnković, Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.

Proust, Marcel, (1965a), *Pronađeno vrijeme I (PV I)* u: *U traganju za izgubljenim vremenom*, Sv. XII, prev. V. Tecilazić, Zagreb: Zora.

Proust, Marcel, (1965b), *Pronađeno vrijeme II (PV II)* u: *U traganju za izgubljenim vremenom*, Sv. XIII, prev. V. Tecilazić, Zagreb: Zora.

Proust, Marcel, (1965c), *Bjegunica* u: *U traganju za izgubljenim vremenom*, Sv. XII, prev. V. Tecilazić, Zagreb: Zora.

Proust, Marcel (1946-47), *À la recherche du temps perdu*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents (sv. I-XV), Paris: Gallimard.
(<https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/proust.htm>)

Ruiz, Raúl, (1999), *Time Regained*, DVD, Second Sight, pušten u prodaju 7. rujna 2009.

Sekundarna:

Bálint Kovács, András, (2007), *Screening Modernism: European art cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press.

Barthes, Roland, (1999), "Smrt autora" u: M. Beker (ur.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, str. 197-201.

Barthes, Roland, (1984), "De la science à la littérature" u: *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris: Seuil, str. 12-21

Biti, Vladimir; "Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja", u: V. Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. A. Stamać, Zagreb: Globus, str. 5-45.

Bordwell, David, (2005), *O povijesti filmskoga stila*, prev. M. Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Divković, Sanja, (2015), "Čitateljsko iskustvo u okviru estetike recepcije", Završni rad, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Rijeka.

Eco, Umberto, (2005), Šest šetnji pripovjednim šumama, Zagreb: Algoritam.

Eco, Umberto (1988) Model čitatelja, Republika, XLIV (1988), br. 9-10, str. 92-105.

Foucault, Michel, (1969), „Qu'est -ce qu'un auteur?“ u *Bulletin de la Société française de philosophie*, godina 63, broj 3, srpanj-rujan 1969, str. 73-104.

Genette, Gérard, (1992), "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost", u: V. Biti, Suvremena teorija pripovijedanja, ur. A. Stamać, Zagreb: Globus, str. 96-116.

Genette, Gérard, (1980), Narrative Discourse, prev. J.E. Levin, Oxford: Basil Blackwell.

Genette, Gérard, (1972), Discour du Récit, u: Figures III, Paris: Seuil, str. 67-269.

Gilić, Nikica, (2007), *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM.

Gilić, Nikica, (2000), *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga.

Gilić, Nikica, (2004), "Naratologija i filmska priča", u *Hrvatski filmski ljetopis*, br.37 (X),str. 13-27.

Grdešić, Maša; (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.

Hutcheon, Lynda, (2006). *A theory of adaptation*. NY, London: Routledge.

Iser, Wolfgang (1992); "Lutajuće motrište i čitateljska svijest", u: V.Bit, Suvremena teorija pripovijedanja, ur. A. Stamać, Zagreb: Globus, str. 158-176.

Iser, Wolfgang, (1989), "Implicitni čitatelj", prev. M. Stančić, u: Uvod u naratologiju (zbornik tekstova), Osijek: IC Revija, str. 53-65

Jauss, Hans Robert, *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti*, prev. B. Tolić, u: M. Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, str. 281-301.

Krivak, Marijan, (2008), "Wim Wenders – ili filmski postmodernizam «tijekom vremena»", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 53, ljetno 2008., str. 68-76.

Lotman, Jurij (2004), *Semiosfera*, Novi Sad: Svetovi.

Lotman, Jurij (1998), *Kultura i eksplozija*, Zagreb: Alfa.

Milanja, Cvjetko, (1996), *Hrvatski roman 1945.-1990.*, Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse, Zagreb: L - biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Peterlić, Ante, (2008), *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Peterlić, Ante, (2002), *Studije o devet filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Peterlić, Ante, (2001), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Polanšćak, Antun (1965), „Predgovor: Marcel Proust i njegovo djelo“, u *Put k Swanu* (prvi dio: Combray), u: *U traganju za izgubljenim vremenom*, prev. M.Brandt, Zagreb: Zora.

Rimmon-Kenan, Shlomith, (1989), "Naracija: Razine i glasovi", u *Uvod u naratologiju*, ur. Z. Kramarić, Osijek: Izdavački centar Revija, str. 81-103.

Shattuck, Roger (2000) ; *Proust's Way, A field guide to In search of lost time*, New York / London: W.W. Norton & Company.

Sikavica, Miroslav, (2004), «U traganju za vlastitim izrazom: očitovanje hrvatskog igranofilmskog modernizma», u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37 (X), 2004., str. 139-53.

Stanzel, Franz, (1992), “Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu”, u: V.Bit, *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. A. Stamać, Zagreb: Globus, str. 178-200.

Šafranek, Ingrid, (1971), “Struktura i značenje romana Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom*” u: *Temelji modernog romana*, Zagreb: Školska knjiga, str. 7-72.

Šklovski, Viktor, (1999), “Umjetnost kao postupak”, u: V.Bit, *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. A. Stamać, Zagreb: Globus, str. 121-131.

Škopljanac, Lovro, “Empirijski čitatelji - stanje stvari”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 42 No.1 Svibanj 2016., str. 247-263: <https://hrcak.srce.hr/158175>

Šporer, David, (2016), “Proučavanje recepcije i povijest čitanja”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 42, No.1, Svibanj 2016.: <https://hrcak.srce.hr/158045>

Todorov, Tzvetan, (1992), “Dva načela pripovjednog teksta”, u: V.Bit, *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. A. Stamać, Zagreb: Globus, str. 116-128.

Poveznice :

Benjamin, Walter. (2002), *The Task of the Translator*, u: Selected Writings, vol. 1, 1913-1926, ur. M. Bullock i M.W. Jennings, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, str. 253-263, (25.08.2018.)

<http://users.clas.ufl.edu/burt/deconstructionandnewmediatheory/walterbenjamintasktranslator.pdf>

Castle, Robert, (2006), "Proust Regained: On Raúl Ruiz's Time Regained and Filming the Unfilmable", *Bright Lights* (objavljeno: 03.02.2006)

<https://brightlightsfilm.com/wp-content/cache/all/proust-regained-Raúl-ruizs-time-regained-filming-unfilmable/#.W6ezuBIzbUL>

Chatman, Seymour, (1980), "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)", *Critical Inquiry* vol.7, no.1: str. 121-140, JSTOR, www.jstor.org/stable/1343179, (16.06.2018.)

Cyprès, Amandine, (2006), "Dis(ap)partitions: Le Temps retrouvé, de Proust à Ruiz", *Babel* [En ligne], 13/2006, (datum objave: 07.08. 2012.), <https://journals.openedition.org/babel/986>

Egri, Peter, (1985), "The Romantic Form of the Sonnet and Sonata: Wordsworth and Hubert Parry", *Comparative Literature Studies*, vol. 22, No. 4, Penn State University Press, str. 455-471. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40246698> (25.08.2018.)

Goddard, Michael, (2004), "Towards a Perverse Neo-Baroque Cinematic Aesthetic: Raúl Ruiz's *Poetics of Cinema*" *Senses of cinema* (objavljeno: veljača 2004)

http://sensesofcinema.com/2004/perversion/Raúl_ruiz_poetics_of_cinema/

Ifri, Pascal, A., (2006) "One novel, five adaptations: Proust on film", *Taylor & Francis Online*, str. 15-29. (objavljeno: 21.08.2006)

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1026021042000325435?journalCode=gsit20>

Lavoie, Guillaume, (2016), "Sur trois contraintes à l'adaptation cinématographique d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust: les cas de Visconti, Pinter, Schlöndorff et Ruiz, *Université Laval*, www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 1, hiver 2016, (25.08.2018.)

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1481/1413>

Max Ophüls et le cinéma baroque, (2007), *La plume et l'image*, (objavljeno: 18.02.2007.)

<http://laplumeetlimage.over-blog.com/article-ophuls-cinema-baroque-82350073.html>

Taurand, Gilles, (1999), “Proust au cinéma: Mission impossible?”, Le Temps, (objavljeno: 08.05.1999.), <https://www.letemps.ch/culture/proust-cinema-mission-impossible>

Van Hulle, Dick, (2010), “Adorno’s Notes on Endgame”, Journal of Beckett Studies 19.2, Edinburgh University Press, 196–217, <https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/jobs.2010.0004> (25.08.2018)

Woolf, Virginia, 1972 “The movies and reality”, u: Authors on Film, ur. H. M. Geduld, Bloomington and London: Indiana University Press, str. 86 - 91. (25.08.2018)
<https://filmadaptation.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Woolf-Movies-and-Reality.pdf>