

# Pripovjedne funkcije Marcelova lika u filmu *Pronađeno vrijeme* Raúla Ruiza

## 1. UVOD

Devedesetih godina 20. stoljeća i 2000-ih tzv. zaokret ka pripovijedanju (engl. *narrative turn*) u društvenohumanističkim znanostima doveo je do postklasične naratologije, što je, između ostalog, rezultiralo ne samo naratološkim okretanjem suvremenim tekstovima, već i sagledavanjem načina na koje pripovjedne prakse oblikuju drugi mediji u kojima se predstavlja priča. Jedna od posljedica bila je i preispitivanje kategorije pripovjedača, naročito u filmskom pripovijedanju (Milutinović, 2015: 522).

Prema filmologu Robertu Stamu, upravo je problem točke gledišta – koji je bio jedna od središnjih preokupacija teorije proze 20. stoljeća – dao poticaj razvoju filmske naratologije kao samosvojnog polja (Stam, 2006: 85). U širem smislu točka gledišta označava pripovjedačevu perspektivu, odnosno poziciju s koje su predstavljeni događaji, situacije i likovi u pripovjednom tekstu<sup>1</sup> (Popović, 2007: 716), a u užem smislu definira se kao perspektiva lika<sup>2</sup> (Stam, 2006: 85). Iz ovih definicija uočljivo je da je označiteljski potencijal ovog pojma upitan, s obzirom na to da se može odnositi na gledište lika, ustanovljeno unutar fikcionalnog svijeta, ili na pripovjedačevo predočavanje fikcionalnog svijeta iz perspektive pomjerene iz neposrednosti predstavljenih događaja (isto, 89). Ovaj problem dovodio je do zabuna, naročito u filmskoj analizi, jer se upotrebljavao za označavanje vrlo širokog spektra različitih funkcija na različitim pripovjednim razinama, uključujući pogled na svijet autora i gledatelja (isto, 85).

Izniman utjecaj u području teorije filma imali su radovi Gérarda Genettea, a posebno njegovo proučavanje pripovjedačkog modaliteta pripovjednog iska-

za (Aumont i Marie, 2007: 132). Filmska naratologija preuzela je od Genettea pojam fokalizacije koji je zamijenio terminološki nedovoljno precizno određen i stoga problematičan termin točke gledišta. Genette je ukazao na potrebu da se precizno razgraniče višestruki procesi uključeni u predstavljanje fikcionalnog svijeta, odnosno da se terminom fokalizacija jasno razdvoje aktivnosti pripovjedača koji pripovijeda događaje fikcionalnog svijeta („tko govori“<sup>3</sup>) od aktivnosti lika iz čije su perspektive ti događaji opaženi ili fokalizirani („tko vidi“<sup>3</sup>) (Stam, 2006: 89). Smatrajući da je Genetteov smisao optičke fokalizacije koja se odnosi na ono što neki lik zna suviše uzak, Shlomith Rimmon-Kenan proširila je značenje ovog pojma tako da uključi elemente kognitivne, emotivne i ideološke orijentacije<sup>4</sup> (Rimmon-Kenan, 2007: 92). Ona tako razlikuje opažajni, psihološki i ideološki aspekt fokalizacije, koji se mogu poklapati, ali mogu pripadati i različitim, čak suprotstavljenim fokalizatorima (isto, 106).

S druge strane, Seymour Chatman smatra da Genetteov termin fokalizacija nije precizniji od termina točka gledišta, već da također može označavati pripovjedne funkcije različitih razina.<sup>5</sup> Također primjećuje da razlikovanje različitih aspekata fokalizacije (posebice ideološkog) koje koristi Rimmon-Kenan drastično mijenja prvobitno značenje Genetteova pojma, koji u svom izvornom značenju označava prvenstveno opažajnu aktivnost.

<sup>3</sup> U revidiranom izdanju svoje studije o pripovjednom diskursu Genette (1998: 64) smatra da pitanje „tko gleda“ treba zamijeniti širim pitanjem „tko percipira/opaža“.

<sup>4</sup> Rimmon-Kenan se u davanju svog doprinosa naratološkoj teoriji oslanja na studiju Borisa A. Uspenskog *Poetika kompozicije* (1970) (usp. Rimmon-Kenan, 2007), odnosno prilagođava njegove teorijske uvide o četiri plana na koja se manifestira točka gledišta: „ideološkom, frazeološkom, prostorno-vremenskom (...) i psihološkom“ (Prince, 2011: 199). Također, Rimmon-Kenan se pri izlaganju svoje teorije fokalizacije poziva i na uvide teoretičarke kulture i književnosti Mieke Bal, koja je također kritizirala Genetteovu teoriju fokalizacije (usp. Bal, 1999; Rimmon-Kenan, 2007).

<sup>5</sup> Chatmanova zamjerka odnosila se na pretpostavku da je u Genetteovoj nultoj i vanjskoj fokalizaciji zapravo pripovjedač fokalizator (Stam, 2006: 95).

<sup>1</sup> Tipologije točke gledišta znatno se razlikuju, ali im je zajedničko to da se uglavnom točka gledišta ravna prema gramatičkom licu (tako bi u trećem licu bila točka gledišta nekoga tko je izvan priče, a u prvom bi točka gledišta pripadala liku koji je dio fikcionalnog svijeta), što se može iskoristiti kao polazište, iako je neprecizno (Popović, 2007: 716, 717).

<sup>2</sup> Prema Chatmanu (1993: 134), u ovom smislu točka gledišta može se odnositi i na optičku perspektivu lika i na njegov termin "filter" te je u tom smislu zbujujući termin.

Chatman zato uvodi termin filter i predlaže njegovu upotrebu u označavanju lika koji ima funkciju filtra kroz koji se prenose pripovjedne informacije i koji omogućava čitateljsku nesvjesnu identifikaciju, bez obzira na optičku točku gledišta/fokalizaciju<sup>6</sup> i bez obzira na to zauzima li ovaj lik u priči centralno mjesto<sup>7</sup> (Chatman, 1995: 88–90). Za našu analizu važna je i Chatmanova opaska da postoji jedno značenje točke gledišta koje dijele likovi i pripovjedači: „Premda samo likovi percipiraju događaje, stvari i ličnosti same priče, pripovjedači im se mogu pridružiti time što će i oni imati neke stavove o odnosima u tom svetu.“ (isto, 90). Ovu funkciju, koja može biti izražena implicitno ili eksplicitno (komentar), naziva sklonost.

Ipak, problemi filmskog pripovijedanja – iako i ono podrazumijeva „tehniku, strategije i signale kojima se može zaključiti o prisutnosti pripovjedača“ (Stam, 2006: 93), kompleksniji su nego kada je u pitanju književno pripovijedanje, zbog prirode i jezika filmskog pripovijedanja koje je podijeljeno na vizualno i verbalno. Zbog toga je teže razabrati između razina diskursa i dijegeze i identificirati filmskog pripovjedača (isto). François Jost (2004: 73) zaključuje da semiotička građa filma i književnosti nije istovjetna te da nije moguće mehanički prenositi koncepte iz jednoga područja u drugo. Složenost prenošenja problematike iskazivanja u filmu razmatraju i Aumont i Marie. Oni naglašavaju nedoumicu o tome treba li se u analizi filmskoga pripovjednog iskaza kao kriterij postaviti ono što lik zna ili ono što vidi. Dok se to u književnom pripovjednom iskazivanju uglavnom podudara, u filmu ono što lik vidi može biti promjenjivo unutar svake sekvence, a znanje koje lik ima najčešće je nejasnije određeno, jer film lakše predstavlja ponašanja nego unutrašnji život (Aumont i Marie, 2007: 134).

Međutim, kao i u književnosti, i u filmu retrospektivno pripovijedanje u prvom licu, koje Genette općenito kvalificira kao homodijegetičko – a u slučaju da pripovjedač pripovijeda vlastitu priču kao autodijegetičko – ima znatan potencijal za prikazivanje složenih psihičkih proživljaja. U ovoj, autodijegetičkoj pripovjednoj situaciji dolazi do udvajanja pripovjedne perspektive – subjekt iskazivanja podijeljen je na „ja“ koje pripovijeda i „ja“ o kojem se pripovijeda. Ova pripovjedna situacija

omogućuje pripovjedaču da zadrži emotivnu i intelektualnu distancu u odnosu na sebe kao junaka, ali mu istovremeno dopušta i da sačuva „životno jedinstvo“ sa svojim prošlim „ja“. (Marčetić, 1996: 131)

<sup>6</sup> Jost (2004: 74) za vizualnu točku gledišta u filmskoj naratologiji predlaže termin okularizacija, koji se odnosi na ono što kamera pokazuje i što se pretpostavlja da likovi vide.

<sup>7</sup> Prema Chatmanu, centar je funkcija predstavljanja priče na takav način da jedan lik ima pretežnu važnost, ali pristup svijesti tog lika može biti i omogućen i uskraćen, odnosno ne podrazumijeva se da je istovremeno i filter (1995: 90).

Autodijegetičko pripovijedanje komplicira i težnju da se razgraniče pripovjedači i likovi, odnosno razine diskursa i dijegeze. Marčetić tvrdi da se u takvom pripovijedanju događanja istovremeno predstavljaju iz junakove i pripovjedačeve točke gledišta (isto). Genette primjećuje da je u ovom slučaju riječ o fokalizaciji kroz pripovjedača koji zbog svoga kasnije stečenog iskustva zna više od junaka, ali namjerno ograničava svoje znanje, tako da možemo govoriti o dvostrukoj fokalizaciji (Genette, 1992: 106–114). Chatman pak piše da se u slučaju retrospektivnog pripovijedanja u prvom licu „možemo pitati jesu li takva djela priopćena kroz filter mladeg lika tada, u bolovima iskustva po sebi, ili retrospektivno kroz starijeg, mudrijeg pripovjedača“ (Chatman, 1993: 141).

Jedno od najpoznatijih djela svjetske književnosti koje rabi pripovjednu situaciju retrospektivnog pripovijedanja u prvom licu i čitateljima sugestivno prenosi složene psihičke proživljaje glavnog lika, istovremeno pripovjedača i junaka, romaneskni je ciklus Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913–1927). U filmu Raùla Ruiza *Pronađeno vrijeme* (*Le Temps retrouvé*, 1999), adaptaciji istoimenoga posljednjeg sveska Proustova ciklusa,<sup>8</sup> analognim sredstvima prenosi se suština i doživljaj adaptiranoga književnog djela, a prije svega duboka subjektivnost Proustova teksta. Najbitnija od tih sredstava, koja ćemo ispitati u ovom radu, jesu pripovjedne funkcije koje u filmu na planu izraza ima Marcelov lik: u smislu pripovjednog aspekta glasa/pripovjedača<sup>9</sup> i pripovjednog aspekta načina/fokalizacije.<sup>10</sup>

Izbor glavnog lika kao fokusa pripovijedanja<sup>11</sup> omogućava prenošenje na ekran suštine jedne svijesti, a time i suštine Proustova djela filmskim sredstvima, koja su po doživljaju koji izazivaju u recipijentu ekvivalentna onima koja se koriste u romanu. Za postavljeni istraživački zadatak, da bismo mogli adekvatno sagledati Ruizovu adaptaciju, u rad je nužno u određenoj mjeri i iz određenih aspekata uključiti i analizu samoga Proustova romana.

<sup>8</sup> U filmskoj adaptaciji ne prenose se svi događaji iz posljednjeg dijela Proustova ciklusa niti se dosljedno slijedi kronologija, a s druge strane film uključuje i neke scene iz drugih dijelova romanesknog ciklusa.

<sup>9</sup> Prema Genetteu (1980: 213–215) glas označava kako su pripovjedna situacija i pripovjedna instanca prisutni u pripovjednom tekstu, dakle odnosi se na tipove pripovjedača.

<sup>10</sup> Genette (1980: 161–162) navodi da se način bavi formom i stupnjem pripovjednog predstavljanja i restrikcijom pripovjednih informacija, odnosno podrazumijeva pojam fokalizacije.

<sup>11</sup> Gerald Prince definira fokus pripovijedanja kao „glas i tačka gledišta koje upravljaju predočenim situacijama i događajima“ (2011: 56).

## 2 U TRAGANJU ZA IZGUBLJENIM VREMENOM: SUBJEKTIVNO PRENOŠENJE SUŠTINE SVIJESTI

Romaneski ciklus francuskoga književnika Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* smatra se najvažnijim francuskim romanom 20. stoljeća, ali i jednim od najslavnijih romana svjetske književnosti uopće. Ciklus na oko 3000 stranica obuhvaća razdoblje potkraj 19. i početkom 20. stoljeća, kao i teme koje su zaokupljale i potresale francusko društvo toga vremena. Radnja romana, koja se može sažeti u rečenicu da je to priča o metamorfozi bolesnog i razmaženog dječaka u samosvjesnog umjetnika, zbiva se u obiteljskoj kući u gradiću Combray, u Parizu, kupalištima Normandije i u Veneciji.

Središnji lik i pripovjedač romana isprva je preosjetljiv i kontemplativan dječak, a zatim mladić i zrela osoba iz bogate građanske obitelji. U prividnoj nepreglednosti, pripovjedač opisuje svoj život, mondene, prijateljske, ljubavne i umjetničke veze, vrlo samosvojno i stilizirano. Najdalja sjećanja na doživljena iskustva glavnog lika dopiru do praznika provedenih u djetinjstvu u gradiću Combray, a kraj romana donosi simbolički povratak tamo zahvaljujući sjećanju. Između ova dva Combraya, jednog stvarnog na početku i drugog, oživljenog u sjećanju, na kraju, junak romana pokušava naći smisao svog života izvan samog sebe, i doživljava niz uzastopnih razočaranja u ljubavi, prijateljstvu i visokom društvu, te nestalnosti svijeta i nedosljednosti svih ljudi uopće. Iako pripovjedač cijeli život osjeća bolnu i nejasnu čežnju „za nečim apsolutnim i stalnim u vrtlogu slučajnosti i trajnih mijena značenja od kojih se sastoji život“ (Detoni-Dujmić *et al.*, 2004: 687), sve do kraja romana ne uviđa da je pisanje njegov pravi poziv, usprkos davnoj želji za pisanjem. Pred sam kraj života, nagrizen bolešću, u trenutku nadahnuća uviđa da mora napisati knjigu koja će upravo biti pripovijest o vlastitom izgubljenom i protraćenom vremenu, i tako mu naknadno pomoću umjetnosti dati smisao i opravdati ga (isto): „Pravi život, život naposljetku otkriven i rasvijetljen, stoga jedini život zbiljski proživljen jest književnost“<sup>12</sup> (Proust, 1977b: 13).

Ohrabrujuće otkriće do kojega pripovjedač dolazi u trenutku kada se nalazi na rubu očajja jest da u svakom čovjeku postoji nesvjesno – nataloženo sjećanje kao mjesto kontinuiteta i vlastitog identiteta. Prošlost nije zauvijek mrtva, nego se može prizvati na razinu svijesti i izraza nehotičnim, čulnim sjećanjem tijela, koje pamti ne samo zbivanja,

nego i minule emocije. Raimond navodi da je Proust, iako nije odustao od romaneskne reljefnosti junaka, inzistiranjem na psihologiji nesvjesnog i mnoštva „ja“ doprinio razaranju jedne od najžilavijih konvencija romana kada je u pitanju građenje karaktera (Raimond, 1995: 298). S druge strane, Ingrid Šafraček (1971: 38) piše o estetskoj revoluciji romana kroz „raspršivanje egoističnoga romantičarskog mita o autonomnosti ličnosti“. Za Prousta je nesvjesno zaliha svih naših jastava koja, iako zatrpana duboko u nama, uz pomoć nehotičnog sjećanja lako izbijaju na površinu i supostoje s našim sadašnjim „ja“ (Raimond, 1995: 299).

Za Proustova protagonista umjetničko djelo predstavlja dokaz o postojanju dubinskog „ja“, odnosno stalne i istinske ličnosti, zatrpane pod naslagama tuđih mišljenja, rascjepkane oponašanjem različitih modela, sakrivene ispod promjenjivih društvenih osobnosti. Otkriće umjetničkog poziva za pripovjedača tako znači pobjedu nad vremenom i slučajnostima bitka po sebi. Proustova zaokupljenost prošlošću i vremenom kreće se u dva proturječna pravca: s jedne strane, u *Traganju za izgubljenim vremenom* nastoji shvatiti prolaznost i nepostojanost, a s druge, njegov junak uporno pokušava prolaznost prevladati „u nekom trenutku vječnosti, gdje se sve vremenske dimenzije sastaju i gdje čovjek za trenutak kao da izlazi iz vremena“ (Solar, 2012: 290–291). Drugim riječima, pomoću kratkih bljeskova nehotičnog sjećanja za protagonista se ukida vrijeme i uspostavlja bezvremenska vječnost, tako što biće koje prepoznaje kao biće koje je živjelo postaje temelj onoga koje živi: „Pravo, suštinsko biće jest ono koje prepoznamo ne u prošlosti, ne u sadašnjosti, već u odnosu koji vezuje prošlost i sadašnjost, tj. između njih.“ (Poulet, 1974: 401) Između sadašnjeg i prošlog trenutka, putem usporredbe, uspostavlja se metaforička veza, a iz nje proviruje

samo naše ja, i to ne sadašnje ja bez sadržine, prepušteno vremenu i smrti, niti pak prošlo, izgubljeno, zapretano ja, već jedno sušastveno ja, oslobođeno vremena i neizvesnosti, prvobitno i večno biće, stvaralac samoga sebe (isto, 402).

Zbog svega toga za Proustovo djelo možemo reći da nam na duboko subjektivan način prenosi suštinu jedne svijesti koja tijekom vremena ostaje suštinski ista, ali se također znatno nadograđuje i mijenja. Genette u *Raspravi o pripovijedanju* primjećuje da je prvo lice iz kojega je ispričovijedan roman Proustov svjestan izbor: „konstrukcija koja piscu omogućava da naraciju u svom romanu strukturira na specifičan način“ (Genette, 1972., cit. prema Marčetić, 1996: 129). S obzirom na to da je pripovjedač istovremeno i junak svoje priče, odnosno dio izmišljenog svijeta o kojem pripovijeda, on nam u načelu može predočavati samo svoj unutrašnji doživljaj (a ne npr. misli i osjećaje drugih

<sup>12</sup> Za Proustova junaka književnost ne samo da predstavlja jedino moguće ostvarenje vlastite osobnosti, nego i jedinu mogućnost spasonosne veze s drugima, iz čega proizlazi njezin prestiž nad životom (Šafraček, 1971: 24).

likova) (Marčetić, 2009: 37). Protagonista, kao i sami sebe, doživljavamo isključivo iznutra, „iz rakursa njegove vlastite svijesti“ (Šafranek, 1971: 37), zbog čega on „nema određeni karakter koji bi se mogao objektivizirati“ (isto).

Iako je granica između pisca-Prousta i pripovjedača koji kaže „ja“ donekle ambivalentno postavljena,<sup>13</sup> svijest kroz koju doživljavamo stvarnost ciklusa nije u potpunosti Marcel Proust:

On se razlikuje od Prousta ne po onome što o njemu saznajemo, nego isključivo onome što bi u pravim memoarima ili pripovijesti klasičnog tipa imalo bitnu ulogu. To je hotimično prebacivanje težišta pripovijedanja s bitnih životnih zbivanja i podataka (...) na odabrane detalje i trenutke iz života koji, koliko god otkrivaju subjektivno i „iznutra“ Protagonistovu ličnost, ipak u potpunosti čuvaju njegovu anonimnost. (isto, 36).

Dakle, riječ je o fiktivnim ili pseudomemoarima, gdje je autobiografski iskaz prvenstveno umjetnička, a ne dokumentarna forma.<sup>14</sup> Kako objašnjava Andrijana Marčetić (1996: 130–133), razlozi estetske prirode koji su opredijelili Proustov izbor pripovijedanja u prvom licu su: težnja da, u skladu sa svojim filozofskim shvaćanjima „balzacovski“ objektivni komentar zamijeni subjektivnom istinom o svijetu i da tu istinu izrazi u formi koja je sama po sebi subjektivna; piščevo nastojanje da što egzaktnije reproducira kreativni čin koji podrazumijeva istovremeno sudjelovanje intuicije i racionalne analize; briga o kompozicijskom jedinstvu romana čiju ogromnu građu, između ostalog, objedinjuje retrospektivna pripovjedna situacija u prvom licu, odnosno osobno i stalno pripovjedačko „ja“. Ipak, Šafranek (1971: 33) navodi da je rano zapaženo da ovo „ja“ u sebi skriva nekoliko različitih osoba.

## 2.1. Dvostruka optika pripovijedanja u prvom licu

Temelj funkcioniranja svijesti svakog čovjeka o sebi svojevrsna je dvostruka optika: pod našim neutralnim „ja“ kriju se različita razdoblja u našem životu, ono koje živimo sada i ona nekadašnja, što podrazumijeva i različita viđenja svijeta, onoga „ja“

<sup>13</sup> Šafranek (1971: 34) uočava da je veza između autora i književnog djela u ovom slučaju posebno složena jer nas Proust svjesno navodi na pogrešan trag, dajući svome djelu oblik memoara i stvarajući od glavnog lika pisca; osim toga, građa djela crpljena je iz autorova života, kao i društvenopovijesne koordinate, a nekoliko puta spominje se i da je ime junaka Marcel.

<sup>14</sup> Ipak, s gledišta ukupnog značenja Proustova romana, fikcionalnog Marcela ne treba „kirurški“ razdvajati od stvarnog Marcela Prousta, nego ga treba „posmatrati takoreći embrionalno, kroz njega, kao deo te ličnosti kojoj je tek posle dugog i mučnog traganja (...) najzad pošlo za rukom da se izdigne iznad Vremena, da pobeđi prolaznost i smrt, i postane pisac romana koji je pred nama“ (Marčetić, 2009: 39).

koje smo sada, i onih „ja“ koja smo nekad bili, a ta viđenja neprestano se međusobno prepleću, dopunjavaju i poništavaju. U *Traganju za izgubljenim vremenom* ta dvostruka optika uvjetovala je

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, tj. u času kad počinje pisati djelo. (Šafranek, 1971: 34)

Razmak između tih dvaju „ja“, jednoga koje je predmet pripovijedanja i drugoga koje pripovijeda, odnosno piše (junak se tijekom djela samo sprema pisati), isprva se otkriva kao prvenstveno vremenski – sve manji tijekom odvijanja djela, iako nikada sasvim ne nestaje. Dok je junakov doživljaj vlastitog iskustva subjektivan (doživljeno vrijeme), pripovjedačevo gledanje, oblikovano vremenskom udaljenošću i novim iskustvima, objektivnije je (smišljeno vrijeme),<sup>15</sup> a udaljenost između ta dva gledišta neprekidno postoji, usprkos jedinstvu tona koji osigurava cjelovitost djela (isto, 38–39).

Šafranek piše i o napetosti između introspekcije-indukcije junaka i introspekcije-dedukcije pripovjedača, odnosno o izmjenjivanju fikcije i komentara (esejističkih odlomaka) u Proustovu romanu. Ona ustvrđuje da je u oba slučaja riječ o introspekciji, samo o dva različita vremenska tijeka i dva različita postupka – analizi i sintezi – te da je to naizmjenično dvostruko osvjetljavanje istog iskustva „prirodni izraz sveopće relativnosti svijeta koja je u osnovi Proustova viđenja svijeta“ (isto, 39). Marčetić (1996: 132), slično tome, smatra da pripovjedač „slobodno klizi po vremenskoj osi“ svoje priče i zauzima razne položaje u njenom temporalnom poretku, što osnažuje iluziju da dva različita, u vremenu ponekad veoma udaljena trenutka, postoje istovremeno. Ovo podrazumijeva potencijalno rasipanje pri nizanju događaja u romanu iz dana u dan i omogućava pripovjedaču da „prilikom svake velike scene ili velikog okupljanja (...) pronađe neku prošlost ili neku budućnost, a trenuci se postrojavaju kao zvanice“ (Tadić, 1995: 314). Pripovjedačko „ja“, dakle, smješteno je u „tajanstveni dubinski sloj“ priče, odakle se jasno odvaja od ispričanih i razlučuje vrijeme prikazivanja od vremena prikazanoga (Spitzer, 1996: 97).

Međutim, u Proustovu romanu, osim perspektiva junaka i pripovjedača, postoji i treći aspekt pripovijedanja, a to je gledište koje Šafranek karakterizira kao sveznajućeg romanopisca – objektivnog komentatora, koje je „kalemljeno (...) također

<sup>15</sup> Kao zrelija osoba od junaka, pripovjedač čitatelju tumači dojmove koji su junaku ostali nejasni u trenutku doživljavanja, a to može učiniti jer su to istovremeno i njegovi dojmovi, njegova doživljena prošlost.

na Ja prvog lica pripovijedanja, i to na Ja Pripovjedača“ (Šafranek, 1971: 39). Genetteovom (1992: 112, 113) suvremenijom terminologijom, sveznanje klasičnog romanopisca označeno je kao nulta fokalizacija. Ovakvo pojavljivanje nulte fokalizacije, kojoj inače nema mjesta u autodijegetičkom pripovijedanju, Genette naziva paralepsom (davanje viška informacija) i povezuje je s pripovjednom polimodalnošću Proustova ciklusa<sup>16</sup> (isto).

Iako se tzv. romanopisac trudi svoju prisutnost učiniti što neprimjetnijom, da bi se očuvalo jedinstvo tona i podržala iluzija memoara, često se kao bestjelesni voajer pojavljuje u nevjerojatnim situacijama<sup>17</sup> (Rogers, 2002: 98). Ova višestruka optika pripovijedanja u skladu je s Proustovom filozofijom koja se temelji na relativnosti i krajnjoj nepoznatljivosti svijeta u totalitetu. Zato ovo, sveznajuće gledište ne doprinosi objektivnosti pripovijedanja, nego upotpunjuje dojam o subjektivnom i višestrukome viđenju stvari. Ipak, zbog spontanosti pišćeva stava, „šavovi“ između pojedinih odlomaka su neprimjetni (Šafranek, 1971: 41).

### 3. PRONAĐENO VRIJEME: FILMSKA ADAPTACIJA RAÚLA RUIZA

Prema prevladavajućem mišljenju Proustov romanekni ciklus nepogodan je za filmske adaptacije,<sup>18</sup> između ostalog zbog obujma romana, izostanka radnje i zapleta u tradicionalnom smislu, meditativnog pripovijedanja duboko utemeljenog u pripovjedačevoj subjektivnosti, kao i stoga što vrijednost ovog djela mahom proizlazi iz nefilmskih elemenata kao što su profinjena stilska virtuoznost, dubina i suptilnost psiholoških analiza i bogatstvo umjetničkih opisa (Ifri, 2005: 17). Tako su brojni kritičari (usp. Ifri, 2005: 25; Bray, 2010: 467; Castle, 2006) filmu Raúla Ruiza *Pronađeno vrijeme* zamjerili da je namijenjen isključivo proučavateljima Proustova djela te da ne predstavlja uspješnu adaptaciju, jer izostavlja ili ovlaš dodiruje neke od

središnjih tema romana (npr. ljubav), dok istovremeno pokušava prenijeti suviše različitih scena iz književnog predloška bez poštivanja kronologije, što film čini „predugim, zbunjujućim i dosadnim“ (Ifri, 2005: 25). Međutim, iako je izvjesno da poznavanje romana neposredno utječe na doživljaj i razumijevanje filma, koji je zahtjevan za gledanje i interpretaciju, podjednako brojna su i mišljenja,<sup>19</sup> kojima se priklanjamo u ovom radu, da je Ruizov film iznimna adaptacija, odnosno autorska interpretacija romana, koja osebujno prenosi doživljaj, estetiku i srž Proustova djela filmskim sredstvima i postupcima (usp. npr. Goddard, 2013: 141–158; Beugnet i Schmid, 2016: 132–167; Ungureanu, 2022: 151–190).

Riječ je o filmskoj adaptaciji koja podrazumijeva kreativnu nadgradnju, usporedivu s prevođenjem shvaćenim kao „reinterpretacija, prisećanje, narativizacija uz upis subjektivnog; originalno iščitavanje, a ne slepo poštovanje jezičkih i drugih struktura“ (Daković, 2014: 22). Kako tvrdi Linda Hutcheon, adaptacije romana autonomna su umjetnička djela (2006: 6). Srž onoga što se u procesu adaptacije transponira je „duh/esencija“ djela ili umjetnika (isto, 10), dok je odvojene jedinice priče moguće i radikalno preinačiti (isto, 22) i prilagoditi mediju, kontekstu i autorskom senzibilitetu. Iako napušta načelo vjernosti originalnom tekstu, film *Pronađeno vrijeme* obrađuje većinu tema romana i na ekran prevodi najbitnije pripovjedne jezgre Proustova ciklusa u novom svjetlu. Ipak, kako smatra Vera Klekovkina,

redatelj se usredotočuje na specifičnosti pripovijedanja u *Traganju* po sebi [i] vizualizira pripovjedačevu metaforičnu viziju, sposobnost za putovanje kroz vrijeme u nehotičnom sjećanju, kao i mnogostrukost jastava sadržanih u pripovjedačevu *ja* (Klekovkina, 2006: 152)

– čime ovo filmsko čitanje utjelovljuje samu srž Proustova djela.

#### 3.1. Ja-pripovjedač (glas/pripovjedač) u filmu

Jedno od najbitnijih Ruizovih preinačavanja u odnosu na adaptirani tekst jest produbljivanje ambivalentnosti prirode pripovjedača *Traganja za izgubljenim vremenom*, odnosno napetosti između autobiografskog i fikcionalnog, kroz pseudoizjednačavanje pripovjedača Proustova romana s empirijskim autorom, odnosno stvarnim Marcelom

<sup>16</sup> Genette konstatira da ovakva „jedva zamisliva koegzistencija (...) može poslužiti kao amblem čitava Proustova pripovjednog umijeća, koje se bez skrupula poigrava, i kao da ne vodi o tome računa, istodobno s tri načina fokalizacije, svojevrijedno prelazeći iz svijesti svoga junaka u svijest svoga pripovjedača, i polako se uvlačeći u pojedinačne svijesti svojih najrazličitijih likova“ (Genette, 1992: 113–114).

<sup>17</sup> Uloga romanopisca očituje se, uz sveprisutnost u vremenu i prostoru, i u izgradnji likova – on govori o njihovu unutrašnjem životu, koji protagonist ne bi mogao dokučiti. Ipak, romanopisac svoje neograničene moći primjenjuje na vrlo odmjeren način (Šafranek, 1971:41).

<sup>18</sup> Osim Ruizova *Pronađenog vremena* (1999), po Proustovu djelu snimljeni su filmovi *Jedna Swannova ljubav* (Volker Schlöndorff, 1984), *Zatočenica* (Chantal Akerman, 2000), kao i dvodijelni TV film *U traganju za izgubljenim vremenom* (Nina Companeez, 2011).

<sup>19</sup> Martine Beugnet i Marion Schmid (2016: 142) navode da su film nakon premijernog prikazivanja na festivalu u Cannesu 1999. filmski kritičari gotovo odmah proglasili „remek-djelom“ i važnim podvigom, ali da su proučavatelji Proustova djela uglavnom imali nepovoljnija mišljenja o filmu.

Proustom. U uvodnoj sceni filma, bolestan stariji čovjek (prisutne su aluzije da je riječ o astmi), očigledno na samrti, kojega igra glumac vrlo sličan stvarnom Proustu, diktira ženi kojoj se obraća kao Celeste. Iz Proustovih autobiografija poznato je da je on u posljednjim mjesecima života zaista diktirao svoj roman kućnoj pomoćnici Celeste, a kako navodi Klekovkina (2006: 154), i soba iz uvodne scene filma, namještena u stilu *fin de siècle* – tu su kipovi i slike, prugaste tapete, paravan iza kreveta i slično – neobično nalikuje na Proustovu spavaću sobu. Međutim, rečenice koje filmski lik Marcela diktira filmskoj Celeste ne nalaze se u romanu, a pseudo-dokumentaristički realizam sobe destabiliziran je neobičnim silazno-uzlaznim pokretima kamere (koji su ostvareni kao kombinacija vožnje i panorame), zbog kojih izgleda kao da namještaj lebdi oko likova i da se dimenzije sobe mijenjaju. Konvencionalnost prostorije podrivaju brojni simbolični kipovi, pokretima kamere enormno uvećani ili neočekivano umanjeni, koji kao da izviru niotkuda.<sup>20</sup>

Početna scena završava tako što lik Marcela kroz povećalo promatra stare fotografije na kojima se nalaze likovi iz romana *U traganju za izgubljenim vremenom*. Kamera prikazuje svaku pojedinačnu fotografiju varirajući između srednjeg i krupnog plana prikazane fotografije (oponaša se gledašte lika koji gleda), dok Marcel teško dišući imenuje osobe koje su na njima. S njegovim glasom miješaju se prigušeni glasovi fotografiranih osoba – likova romana, koji izgovaraju replike iz kasnijih dijelova filma. Ruiz i ovdje podriva fotografski realizam time što ih Marcel promatra kroz povećalo koje drži u drhtavoj ruci. Ruizovo poigravanje elementima (pseudo)autobiografije prisutno je i u uključivanju povijesne figure, odnosno prijatelja stvarnog Prousta u fiktionalne likove *Traganja* (filmski Marcel, dok gleda jednu fotografiju, zapita se „Što će on tu?“) (isto, 157). Film, kao i roman, dovodi u dijalog realnost i fikciju te zamagljujući granice pokazuje da strogo razgraničavanje između njih nije bitno za samu priču.<sup>21</sup>

Ovom scenom, koja ne postoji u romanu, redatelj neupućenom gledatelju olakšava razumijevanje time što odmah na početku ukazuje da će ostatak filma „proizaći“ iz tog umirućeg pisca-pripovjedača, kao proizvod njegove svijesti. Ova spoznaja u gledateljima je učvršćena time što se ostarjeli pripovjedač vizualno javlja u filmu još nekoliko puta, od kojih ćemo spomenuti dva: jednom je, kao i u uvodnoj sceni, u bolesničkoj postelji, obilježen smrću, a posjetitelji spominju knjigu koju piše; drugi put, pak,

pri kraju filma, u trenutku kada junak shvati koliko je ostario i uplaši se da bi ga smrt mogla spriječiti da dovrši svoju knjigu. Ovim izborom postiže se ciklična struktura filma analogna cikličnoj strukturi romana,<sup>22</sup> iako se redosljed događaja/scena u romanu i filmu znatno razlikuje.<sup>23</sup> Također, analogno početku romanesknog ciklusa, pripovjedač je postavljen u stanje bunila – snovitu, nadrealnu atmosferu koja najavljuje način prikazivanja njegova unutrašnjeg svijeta. Nakon gledanja fotografija, on ponire u bujicu sjećanja, čiji je akter junak, odnosno on sam u mladoj dobi.

Pripovjedač je u odnosu na predstavljene događaje sveznajući:<sup>24</sup> nalazi se na ekstradijegetičkoj pripovjednoj razini<sup>25</sup> kao glas koji pripovijeda i stvara svijet druge – intradijegetičke razine filma, na kojoj pratimo doživljaje junaka. U filmu, kao i u romanu, na intradijegetičkoj razini prisutan je i niz analepsi,<sup>26</sup> kroz koje se otkrivaju junakova razmišljanja i sjećanja. Iako samo pripovjedač govori, on prošlost prikazuje ograničavajući svoje znanje na ono što je junak znao u određenom trenutku.<sup>27</sup> Dakle, možemo zaključiti da u odnosu na događaje sveznajući pripovjedač koji govori bira fokalizaciju kroz junaka, odnosno predočava samo informacije koje je junak imao u trenutku radnje, a izostavlja one do

<sup>22</sup> Ta ciklična struktura ne podrazumijeva identičnost početka i kraja, nego to da djelo završava u trenutku kad se zapravo rađa, odnosno da nas njegov kraj vraća na početak.

<sup>23</sup> Jedna od prvih i posljednjih scena u filmu su prijemi u visokom društvu, prvo u Verdurinovih, a zatim u Guermantsovih, a nakon obje scene Marcel se nađe u nadrealnoj sobi s cilindrima i rukavicama šahovski poredanima po podu.

<sup>24</sup> Pripovjedač u filmu posjeduje isti opseg znanja kao pripovjedač romana.

<sup>25</sup> Prema Genetteu, pripovjedač u odnosu na razinu pripovijedanja može biti ekstradijegetički (u prvoj, primarnoj razini), intradijegetički (u drugoj razini koja se nalazi unutar prve) i metadijegetički (u trećoj razini koja se nalazi unutar druge). Njegovu tipologiju doradila je Mieke Bal, po kojoj pripovjedač, ovisno o tome na kojoj razini pripovijeda, može biti ekstradijegetički, intradijegetički ili hipodijegetički (Grdešić, 2015: 94). S obzirom na to da u filmu lik Marcela na intradijegetičkoj razini ni u jednom trenutku ne započinje pripovijedati neku novu priču, ne možemo govoriti o otvaranju nove pripovjedne razine, odnosno prelasku na hipodijegetičku razinu. U ovom slučaju, sjećanja i razmišljanja o prošlosti junaka na intradijegetičkoj ravni možemo okarakterizirati kao analepse.

<sup>26</sup> U Genetteovoj teoriji, termin analepsa odnosi se na analizu odnosa između vremena diskursa i vremena priče, odnosno redosljed događaja u priči, čija kronologija može biti podrivena analepsama ili prolepsama. Kada je riječ o analepsi, diskurs razbija tijek priče kako bi prizvao ranije događaje – dakle, riječ je o retrospekciji, ili kada je u pitanju filmska analiza, pogodan termin je i *flashback* (više o vrstama analepsi pogledati u: Genette, 1980: 48–79; Prince, 2011: 19; Grdešić, 2015: 36–40).

<sup>27</sup> Čitatelji Proustova djela svjesni su da i romaneskni pripovjedač često navodi da će kasnije objasniti pravo značenje nekog događaja, odnosno proklamira da namjerno ograničava svoje znanje i informacije otkriva u pravom trenutku, što olakšava praćenje i razumijevanje filma.

<sup>20</sup> Kipovi se pojavljuju gotovo u svakoj sceni filma, često na zbudjujući način, i dodaju simboličke slojeve pripovijedanju. O tome pišu, između ostalih, Bray (2010) i Klekovkina (2006).

<sup>21</sup> Klekovkina (2006: 157) smatra i da je riječ o Ruizovoj travestiji kritičkih debata o žanrovskom svrstavanju romana.

kjih je došao kasnije.<sup>28</sup> Pripovjedač povremeno, nakon što je nešto ispričao iz junakova gledišta koje karakteriziraju neupućenosti i mladenačke naivnosti, ponovo naknadno objašnjava što se zaista dogodilo – u trenutku kada i junak stječe to znanje, što Genette (1992: 107) naziva analepsama s korektivnom funkcijom. Primjerice, junak se, dok razgovara sa Gilberte, prisjeća svoje patnje kada ju je, u vrijeme dok je kao adolescent bio u nju zaljubljen, ugledao na ulici s nekim nepoznatim mladićem. Poslije u filmu, kada mu Albertine kaže da je Gilberte tada bila s djevojkom Leom, slika se i u umu zrelijeg protagonista i na ekranu ispravlja.

Ovu korektivnu funkciju naknadnog pripovijedanja izravno spominje i pripovjedač u romanu, a mnogobrojni trenuci u filmu, poput prije opisanog, u kojima kamera dočarava subjektivnu viziju lika, prenose unutrašnju fokalizaciju pisanog predloška. U filmu su česte i scene u kojima kadar gledamo kao kroz filter Marcelova unutrašnjeg svijeta (bilo da je on kao lik prisutan na ekranu ili ne), dok istovremeno čujemo glas (*voice over*) pripovjedača koji komentira prikazani doživljaj, i koji je tako uvijek korak ispred lika. Dobar primjer je scena u kojoj junak, zreli Marcel, u vlaku čita *Dnevnik* braće Goncourt<sup>29</sup> dok čujemo pripovjedača koji komentira pročitano i otkriva da je to u njega izazvalo uznemirenost zbog dojma o nemoći književnosti. Uskoro je glas pripovjedača zamijenjen drugim glasom – pripovjedača *Traganja*, a gledamo scenu prijema u Verdurinovih koja je opisana u *Traganju*. Ova scena fokalizirana je kroz Marcela-junaka, odnosno prikazuje nam se njegov čitateljski doživljaj, a da bi to naglasio, redatelj ga smješta u scenu s ostalim uzvanicima, iako se taj prijem odvijao kad je junak bio dječak i nije mu mogao prisustvovati. Zbog toga Marcel djeluje kao puki promatrač, a subjektivnost fokalizacije naglašena je neobičnim rakursima kamere iz ptičje perspektive (koji pojačavaju dojam odsutne prisutnosti), dugim vožnjama kamere koje kao da zamjenjuju opise (tanjura, čaša, namještaja), dvostrukom ekspozicijom u prikazivanju likova, zbog koje izgleda kao da junakov rendgenski pogled prodire kroz njih, te izborom detalja koji se naglašavaju (biseri gospođe Verdurin kao znak banalnog materijalizma). Pretapanje likova u hipu i miješanje njihovih glasova vjerojatno predstavljaju čitanjem potaknuto junakovo sjećanje na mnogobrojne slične prijeme kojima je prisustvovao, a činjenica da se

<sup>28</sup> Iznimka su rijetke scene u kojima nema Marcela i pojavljuje se sveznajući romanopisac, recimo na prijemu na kojem violinist Morel razgovara s gospođom Verdurin o svojoj svađi s baronom Charlusom; ili prilikom Odettina posjeta bolesnom Cottardu.

<sup>29</sup> Riječ je o jednoj od mnogobrojnih scena koje ne postoje u romanu kao takve, nego sažimaju fragmente mnogobrojnih sličnih ponavljajućih scena iz romana, u ovom slučaju Marcelovih putovanja vlakom.

junak nalazi među uzvanicima, ali vidi kroz njih, ukazuje na paradoks da je on istovremeno i snobovski pripadnik tog društva i da ima sposobnost da gleda kroz njega i uočava vulgarnost ispod površnog šarma. Ovoga je svjestan ostarjeli pripovjedač, čiji nam glas prenosi junakove dojmove o čitanju, ali ne i junak, koji je vizualno prikazan u životnom vrtlogu svakodnevice i u „zakašnjenju“ s obzirom na životne lekcije koje je pripovjedač naučio.

### 3.2. Ja-junak (način/fokalizacija) u filmu

Film *Pronađeno vrijeme* ne nudi realističnu priču, nego vrtlog trojne svijesti koja se asocijativno i skokovito razvija, preplećući bivše, sadašnje i buduće vrijeme bez jasnih granica. Upravo zbog te subjektivnosti vremena i akronologičnosti, tj. čistih analepsi/*flashbackova*, odnosno retrospektivnih digresija, film je iznimno teško prepričati, odnosno uspostaviti stvarni redosljed događaja na intradijegetičkoj razini, koji se odnosi na doživljaje junaka, ali i na njegova razmišljanja i sjećanja.<sup>30</sup> Film ne samo da ne prikazuje neku zaokruženu priču, nego ne prikazuje ni događaje u pravom smislu riječi, već se sastoji od niza duševnih stanja junaka – reminiscencija, snovitih analogija, fantazmagorija – vizualiziranih kroz začudne, nekoherentne sekvence s elementima fantastike.

Niz snovitih, nadrealnih scena (posebno kada su u pitanju analepse) istovremeno uprizoruju subjektivnost protagonista i ističu autorovu (redateljevu) prisutnost, na neki način predstavljajući njegovu „uputstvo“ za gledanje filma. Karakteriziraju ih ne samo začudni, atmosferski sadržaji prizora na rubu sna i jave, nego i neobični rakursi i pokreti kamere, kompozicije likova i predmeta u kadru, bojenje cijele slike u drugačiju nijansu i slično. Jedna od najupečatljivijih ovakvih scena smještena je pri početku filma, kada na prijemu u Verdurinovih Odette otvara neobično velika vrata iza kojih bliješti zasljepljujuća svjetlost i poziva uzvanike da pogledaju jednu priču koja je zanimljivija od njihovih razgovora. Vrata vode u spavaću sobu dječaka Marcela, u kojoj se on igra *laternom magicom*: dječak slike prvo projicira na zid, a onda po licima uzvanika koje se preobražavaju u izbijeljene kipove, dok ženski *voice over* pripovijeda priču o pretkinji Guermantesovih, Geneviève Brabant.<sup>31</sup> Nešto kasnije, dječak otvori vrata i nađe se u sobi s precizno raspoređenim cilindrima s rukavicama na podu, oko kojih skakuće kao da igra

<sup>30</sup> Dojam je da se ono što se događa na intradijegetičkoj razini svodi manje-više na dva razvedena prijema, u Verdurinovih i Guermantesovih.

<sup>31</sup> Ova scena donekle podsjeća na scenu s *laternom magicom* iz prvog dijela romaneskog ciklusa i djeluje kao metafora za pripovijedanje priče koja slijedi.

„školice“, što budi asocijaciju na blaziranost visokog društva i Marcelovo snalaženje u njemu. Tu sreće svoga odraslog prijatelja Roberta Saint-Loupa, koji mu kroz neku vrstu optičke naprave pokazuje ratni prizor konja koji umire u agoniji. Potresen, Marcel kroz prozor skoči<sup>32</sup> u svoje djetinjstvo u Combrayu, gdje neko vrijeme lebdi nad djecom koja se igraju, što se može shvatiti kao aluzija na bezbrižnost djetinjstva, dok je ovlaš snimljena igračka konja svojevrsna poveznica s prethodnom scenom. Ova scena, kao i nekoliko drugih scena junakovih *flash-backova*, ima nostalgичno-sepijast ton.

Međutim, iako filmsko pripovijedanje može izgledati kao niz likova, događanja i objekata „uhvaćenih u avetnim krugovima vječitog vraćanja“ (Martin, 2015: 696), fragmenti priče naposljetku se ipak povezuju u koherentnu cjelinu. Duševna stanja kao esencija koja preostaje od prošlih događaja, za kojima junak traga tijekom cijelog filma, pokazuju se na kraju – kada junak osvijesti da mora napisati knjigu o svom životu – kao građa za umjetnost, koja u njegovoj svijesti zadobiva apsolutnu važnost.

### 3. 3. Asocijativna kompozicija

Vrtlog protagonistovih sjećanja i razmišljanja pokreće se pomoću asocijacija, čijim se nadovezivanjem, koje zamjenjuje uzročno-posljedičnu povezanost radnje, gradi cijeli film. U Proustovu romanu relativno kronološko opisivanje junakova života gusto je ispresijecano digresijama u prošlost ili budućnost (pripovjedačevi nagovještaji nečega što će se junaku kasnije dogoditi ili čiji će smisao kasnije shvatiti). Slično tome, i Ruizove filmske scene mahom se prekidaju nekom drugom scenom, izazvanom nekom asocijacijom iz prvobitne scene, da bi se na nju opet vratile. Kao „okidač“ za asocijacije najčešće služe neki predmeti ili pojave, a javljaju se uglavnom na početku i na kraju scena. Na početku filma smjenjivanje prisjećanja izazvanih nekom asocijacijom je sporije, zatim sve brže, a pri kraju, nakon što protagonist otkrije svoj spisateljski poziv, ritam kovitlanja sjećanja opet usporava.

Kao primjer možemo uzeti niz scena koje se nastavljaju na prethodno opisano, nakon što je dječak Marcel iz prostorije sa šeširima „odletio“ u svoje djetinjstvo u Combrayu. U žamoru i smijehu djece u igri, vidimo Marcelov prvi susret s djevojčicom Gilberte u vrtu pokraj ruža. Ona mu rukama pokaže znak čije značenje ne razumije, ali ga doživljava kao nepristojan. Sljedeći kadar pokazuje odrasle Marcela i Gilberte na istom mjestu, gdje Gilberte, dok obrezuje ruže, Marcelu objašnjava

značenje znaka iz djetinjstva – željela mu je pokazati da joj se svidio (što je još jedan primjer doziranja znanja pripovjedača, koji otkriva samo ono što junak zna u određenom trenutku). Njih dvoje zatim poziraju za fotografiju, a sljedeća scena gledatelja vraća u sobu ostarjelog pripovjedača s početka filma, koji tu fotografiju promatra. Miris ruža iz prethodne scene, odnosno iz njegova sjećanja, prelazi u ovu scenu, i on probuđen iz polusna pita Celeste ima li u kući ruža, čiji ga miris guši. Iza Celestinih leđa pojavljuju se ogromna vrata kroz koja prodire plavetnilo, a glas u *voice overu* opisuje prizor koji je Marcel gledao iz svoje dječje sobe u Combrayu (što vjerojatno zbunjuje neupućenog gledatelja glede toga o kojoj je sobi i vremenu riječ): plavo nebo, zeleno drveće, cvijeće, zvonik crkve, a opisano kao da „upada“ kroz prozor.

Sljedeća scena nadovezuje se na Gilbertino obrezivanje ruža i prikazuje događanja na njenom i Robertovom imanju u Combrayu, gdje je Marcel gost i gdje svjedoči njihovoj prepirci zbog Robertovih laži i nevjera. Nešto kasnije, Marcel i Gilberte razgovaraju uz čaj i spominju junakove nekadašnje ljubavi prema Gilberte i Albertine, pri čemu Marcel izjavljuje da „između nas i žena koje više ne volimo postoji još samo smrt“ (Proust, 1977a: 10). U sljedećoj sceni, s obzirom na to da je o njoj razgovarao sa Gilberte, Marcelu se priviđa Albertinin duh. Kamera prikazuje sliku Venecije iznad kreveta, što u svijesti upućenoga gledatelja budi asocijaciju na svezak Proustova ciklusa *Bjegunica*, gdje je opisano kako je junak provodio mnoge besane noći razmišljajući o Albertine netom nakon što ga je napustila i nešto poslije poginula. Čuju se i zvuci zvonjave zvonca, koji se prenose u sljedeću scenu u kojoj Marcel i Gilberte šetaju ulicama Combraya i sklanjaju se od pljuska u neku radnju. Marcel promatra Gilbertino lice, a ta scena pretapa se u prošlost u kojoj dječak Marcel promatra fotografiju djevojčice Gilberte, na pozadini koje je pismo, a kiša kao da se iz prethodne scene prelijeva u ovu te moći i izobličava slova. Služavka Françoise uvjerava ga da u potpisu ne piše Gilberte, nego Albertine, u što se preinače slova, a zatim u *Libertinage* (slobodnjaštvo).<sup>33</sup>

Dojmljiv primjer asocijativno-ciklične kompozicije je i niz sljedećih prizora, koji počinje Gilbertinim uređivanjem po uzoru na Rachelinu fotografiju; zatim vidimo Rachele koja se uređuje i koju Marcel pita je li pročitala neku kritiku u novinama; u sljedećem prizoru Robert u društvu s Morelom čita spomenutu kritiku. Robert u bijesu razbija Morelovu uokvirenu fotografiju, kada ga ovaj s nekom lažnom

<sup>32</sup> U filmu su česti nadrealni prolasci junaka kroz prozore ili neobična vrata koji kao da označavaju dublje uranjanje u njegove unutrašnje sadržaje svijesti.

<sup>33</sup> Ova neobična, zagonetna scena može se tumačiti kao odjek pripovjedačevih razmišljanja iz romana o tome kako jedna ljubav nagovještava i drugu, a sljedeća je već upisana u prethodnoj (Proust, 1977b: 21), dok riječ „slobodnjaštvo“ asocira na neuhvatljivu prirodu ljubavi po sebi i junakove životne ljubavi Albertine.

izlikom ostavi; a zatim Morelova partnerica istu fotografiju čisti i pita Morela tko je na fotografiji koja prikazuje Rachele, te ga ošamari kada ga uhvati u laži; naposljetku je gledatelj opet vraćen na prizor Gilberte koja se uređuje.<sup>34</sup>

### 3. 4. Nehotično sjećanje

U Proustovomu romanesknom ciklusu nehotično/afektivno sjećanje čula pojavljuje se kao „jedina protuteža utjecaju trajanja, jedina sila koja sprečava rasap ličnosti u beskrajn niz trenutnih i neponovljivih fragmenata“ (Šafranek, 1971: 68). U Ruizovu filmu postoje brojne scene koje nagovještavaju magiju međusobnog prizivanja sličnih iskustava koja se pojavljuju tijekom života i upisuju jedna u druga. Prvo od nehotičnih sjećanja u filmu događa se u već opisanoj sceni u kojoj Marcel i Gilberte piju čaj i razgovaraju o književnosti i junakovim nekadašnjim ljubavima. U jednom trenutku, on razbije skupocjenu porculansku šalicu (što čitatelje romana asocira na čuvenu scenu s kolačićem *madeleine* iz prvog dijela ciklusa). Dok Gilberte nervozno zvoni pozivajući sluškinju, Marcel, prikazan u krupnom planu, doživljava osjećaj unutrašnjeg blaženstva tako što u toj zvonjavi čuje zvona s combrayskog zvonika. I nešto kasnije, kada opet vidi istu šalicu, zalijepljenu i sastavljenu, Marcel opet čuje vesele dječje glasove koji ga asociraju na Combray.

Najdojmljiviji niz nehotičnih sjećanja nalazi se u posljednjoj trećini filma, kada junak nakon dugogodišnjeg<sup>35</sup> boravka u sanatoriju ide na svoj posljednji prijem, kod Guermantesovih, i pred palačom se (dok čujemo pripovjedačevo pesimistično razmišljanje o gubitku spisateljskih sposobnosti kao komentar) spotakne o kameni nogostup. On ostaje „zaleđen“ u tom položaju, a slika poprimi intenzivne, žučkaste tonove, dok se smjenjuju prizori iz dječjačkog posjeta Veneciji s majkom – jer ga je neravan nogostup na koji se spotaknuo podsjetio na neravne nogostupe Venecije. Zamrzavanje kadra i bojenje scene ukazuje na njenu važnost jer je ovo nehotično sjećanje prvo od niza koji će uslijediti tijekom prijema, a koji će junaku vratiti izgubljenu vjeru u vlastite spisateljske sposobnosti. Dok u

<sup>34</sup> Fotografije su često sredstvo koje Ruiz u filmu koristi da bi gledatelje „prenio“ u scene koje podsjećaju na začudne metaforičke vizije.

<sup>35</sup> U romanu se navodi da je junak dugo boravio u sanatoriju prije 1914., nakon čega je nakratko došao u Pariz podvrgnuti se liječničkom pregledu. Zatim se vratio u sanatorij, a u Parizu je opet kratko boravio početkom 1916., kada je taj sanatorij zatvoren, i tom prilikom otišao je na prijem kod Verdurinovih. Junak je uskoro otišao u drugi sanatorij, za koji se u romanu neodređeno kaže da je u njemu ostao mnogo godina, odnosno, spominje se duga odsutnost prije konačnog povratka u Pariz i posljednjeg prijema kod Guermantesovih (usp. Proust, 1977b).

biblioteci vojvode de Guermantes čeka završetak prvog dijela koncerta koji je u tijeku, doživljava uzastopno nekoliko nehotičnih sjećanja, koji ga osvješćuju da su sva njegova prošla „ja“ i dalje živa u njemu, i da je upravo to preduvjet za pisanje.

Dok miješa čaj, zveckanje žličice o šalicu asocira ga na mnogobrojna putovanja vlakom na koja je odlazio; netom poslije, kad obriše usta uštirkanim ubrusom, zbog tog dodira sjećanjem se prenosi u hotelsku sobu svoje mladosti, na plaži u Balbecu. Kamera zatim prikazuje zamišljenog junaka u biblioteci, a pripovjedač komentarom otkriva važnost koju su za njega u tom trenutku imali svi ti nehotični, pomoću predmeta ponovo oživljeni dojmovi i osjećaji, i kako su mu vratili vjeru u sposobnost pisanja. Pripovjedač promišlja darovane trenutke bezvremenskog koje omogućava nehotično sjećanje, tako što čuva cjelovitu prošlost sa svim njenim emocijama u podsvijesti, a ta izvanvremenost, u trenucima sjećanja, trijumfira nad strahom od smrti koji je bio obuzeo junaka. Do konačnog otkrića o sadržaju djela koje treba napisati Marcel dolazi kada u vojvodinoj biblioteci pronađe 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, 1977a: 179)

Gledatelj, zajedno s junakom, biva prenesen u „najtužniju i najsladu noć“ (isto, 181) junakova života u Combrayu, u kojoj mu je majka čitala ovu „prvu pravu“ knjigu u njegovu životu, koja je za njega sadržavala „suštinu romana“ (isto, 178) i početak njegova shvaćanja književnosti kao zaklona od stvarnosti i cilja vlastitog života. Knjiga pronađena u vojvodinoj biblioteci ponovo oživljava cjelovite, životvorne dojmove noći iz djetinjstva i junak shvaća da je „umjetničko djelo jedini način da opet nađe 'izgubljeno vrijeme'“ (Proust, 1977b: 16) i izrazi stvarnost koja se nije nalazila „u prividnosti sižea, nego u nekoj dubini gdje je ta prividnost beznačajna“ (Proust, 1977a: 177).

### 3.5. Junakova unutrašnjost boji kadar

Pri kraju filma, kao i u posljednjem svesku romana, koji uglavnom prikazuje zabavu kod Guermantesovih kao „kraj jednog svijeta i otkrivanje mogućnosti njegova uskrsnuća“ (Šafranek, 1971: 48), naročito dolazi do izražaja to da likovi i zbivanja uglavnom (ako nisu, rijetko, prikazani s gledišta sveprisutnosti) postoje samo po junakovoj svijesti koja ih odražava. Nakon spomenutog povratka s dugogodišnjeg boravka u sanatoriju, junak na ulici prvo sretne vrlo ostarjelog baruna Charlusa, koji je u međuvremenu pretrpio i moždani udar te postao olupina samog sebe. On junaka obavještava

tko je sve od zajedničkih poznanika iz visokog društva u međuvremenu preminuo, što sve u gledatelju stvara osjećaj da je između tog i prethodnih prizora prošlo mnogo vremena, čega junak još nije svjestan.

Zato u njemu na prijemu, nakon niza nehotičnih sjećanja, prevladava čuđenje zbog toga što gotovo nikog od uzvanika ne prepoznaje niti mnogi prepoznaju njega. Iako su lica drugih aktera koji su se ranije pojavljivali u filmu promijenjena do groteske i gledatelju djeluju gotovo kao alegorije destruktivnog vremena, Marcel izgleda isto kao i u najvećem dijelu filma, jer još nije svjestan da je i sam ostario – vizualiziran je njegov unutrašnji doživljaj sebe. Fokalizacija kroz junaka i subjektivnost prizora naglašena je i time što i uzvanike vidimo čas kao stare, čas kao mlade, u skladu s njegovim razmišljanjima iz biblioteke da svaka osoba u sebi sadrži i svoje sadašnje i nekadašnja sebstva. Tako, kada Marcela pozdravi neka starija žena, u kojoj on po glasu prepozna Gilberte, u tom trenutku stariju glumicu na ekranu zamijeni mlada Gilberte iz prethodnih scena; ili kada promatra neku staricu koju ne poznaje, a zatim po histeričnom smijehu identificira gospođu Verdurin, na mjestu starice stvara se glumica koja je ovaj lik tumačila ranije. „Ispravljanje“ slike na ekranu, odnosno u umu junaka, pojačava dojam subjektivnosti i bivanja u svijesti lika.

Kasnije, kada junaka dubinski pogodi i potrebe svijest da je i sam ostario i da njegovo vrijeme istječe, glumca, napuštajući prijem, zamijeni stariji glumac kojeg smo vidjeli kao pripovjedača na početku filma.

### 3. 6. Supostojanje protagonistovih „ja“

Ruiz nekoliko puta u filmu u istu scenu smješta različite Marcela, odnosno glumce koji lik glume u raznim razdobljima njegova života, u skladu s Proustovom teorijom supostojanja našeg sadašnjeg „ja“ s prošlim „ja“, koja mogu izroniti na površinu i prepletati se u iskustvima sličnima već proživljenima. Nakon što se zreli Marcel i dječak Marcel nađu zajedno u već spomenutoj sceni Gilbertina obrezivanja ruža,<sup>36</sup> a zreli Marcel prisustvuje posjetu članova visokog društva pripovjedaču, odnosno svome starijem, umirućem „ja“ (što kao da nagovještava pripovjedačevu skorou smrt), najznačajnija scena supostojanja „ja“ začudna je scena pri kraju filma, koja se odnosi na konačno otkriće spisateljskog poziva.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ova scena odjek je scene iz romana u kojoj dječak Marcel prvi put sreće djevojčicu Gilberte pokraj grma ružičastog gloga.

<sup>37</sup> Klekovkina (2006: 160) prisutnost junaka dječaka u istim scenama s njegovom ostarjelom verzijom tumači kao isticanje činjenice da je naše djetinjstvo sveprisutno u postojanju i da pripovjedač shvaća da je sjeme njegova književnog poziva „posađeno“ još u djetinjstvu. Ona ovo tumačenje potkrepljuje i

Kada junak napusti prijem kod Guermantesovih, opet se nađe u sobi s cilindrima i rukavicama s početka filma, spreman napustiti visoko društvo – njegovu površnost, taštinu, plitkost, banalnost i lice-mjerje – i posvetiti se pisanju. Sluga mu pruži ključ njegove sobe s početka filma, a zrelog Marcela, dok prolazi kroz dugi hodnik kako bi do sobe došao, zamijeni stariji, onaj kojeg smo vidjeli kao pripovjedača. U gotovo ispražnjenoj sobi (što se, kao i dugački hodnik može shvatiti kao aluzija na skorou smrt), junak s poda podigne knjigu *Nahoče Francois*, što ga prenosi u dječju sobu u Combrayu, u najvažniju noć njegova života, gdje razgovara sa samim sobom kao dječakom:

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 uzmem u ruke, čak i u mislima, u biblioteci *Nahoče Francois*, odmah u meni uskršava dijete koje zauzima moje mjesto (Proust, 1977a: 180).

Starac objašnjava svom dječakom „ja“ da se ne boji smrti, jer je metaforično umro već mnogo puta, samo se plaši hoće li imati dovoljno vremena da napiše svoju knjigu. Čuju se zvuci bezbrižne djece u igri i majčini koraci, a u sceni se pojavljuje i treći, zreli Marcel, odnosno glumac koji ga je glumio najvećim dijelom filma.

U snolikim, posljednjim kadrovima sva tri junakova utjelovljenja iz dječje sobe prelaze u kamene hodnike nalik na ogromne pećine koje djeluju kao labirint ruševina sjećanja, oneobičene glavama kipova, cijelim i polomljenim stupovima te predmetima kao što su klupa i čamac. Idući ka svjetlu, nađu se na plaži u Balbecu, vrlo značajnom mjestu za junaka, u kojem je provodio bezbrižno vrijeme s voljenom bakom i upoznao većinu važnih ljudi iz svoga života, uključujući Albertine i Saint-Loupa. More je bitan proustovski simbol dvojakog iskustva svijeta i vremena, vječne smjene života i smrti, stalne promjene koja ipak posjeduje nepromjenjivu suštinu: „more mijenja površinu, ali ostaje tajanstveno neprodorna konstanta, suština uvijek jednaka samoj sebi“ (Šafranek, 1971: 66).

## 4. ZAKLJUČAK

Retrospektivno pripovijedanje vlastite priče u prvom licu, koje Genette naziva autodijegetičkim, ima znatan potencijal za prikazivanje složenih psihičkih proživljavanja. Ova pripovjedna situacija jedna je od karakteristika Proustova romanesknog ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, koji

time što je dječak Marcel u dva navrata prikazan kao projekcionista *laterne magice* i kamere.

čitateljima sugestivno prenosi suštinu svijesti glavnog lika, istovremeno pripovjedača i junaka romana. U filmu Raúla Ruiza *Pronađeno vrijeme* duboka subjektivnost, koja predstavlja esenciju Proustova teksta, prenosi se i ostvaruje analognim filmskim sredstvima. Ovo je u najvećoj mjeri ostvareno kroz lik Marcela, koji je u filmu istovremeno pripovjedač i fokalizator, čija se duševna stanja prenose na ekran.

Film akcentuira problematiku pripovijedanja u romanu tako što produbljuje napetost između autobiografskog i fikcionalnog, kroz pseudoizjednačavanje filmskog pripovjedača sa stvarnim Marcelom Proustom. Njega postavlja na ekstradijegetičku pripovjednu razinu kao glas koji pripovijeda i stvara svijet intradijegetičke razine filma na kojem pratimo doživljaje junaka, uz brojne analepse koje prikazuju junakova sjećanja i razmišljanja. Na ovaj način film postiže prikazivanje trojnog vrtloga isprekidanih sjećanja protagonista, koja se asocijativno i akronološki ulančavaju.

Niz duševnih stanja i unutrašnjih drama svijesti protagonista prikazan je kroz začudne, nekoherentne scene s elementima fantastike, koje odlikuju služenje zvučnim i vizualnim simbolima, neobični planovi i rakursi kamere, iskrivljenja i bojenja slike i slično. Filmskim sredstvima dočarano bivanje u svijesti protagonista istaknuto je na različite načine, među kojima se posebno ističu: prikazivanje svih ostalih likova i zbivanja u filmu samo kroz filter junakove svijesti koja ih odražava; pokretanje vrtloga njegovih sjećanja i razmišljanja pomoću slučajnih asocijacija, bez uzročno-posljedične povezanosti; uprizorenje „magičnih“ trenutaka nehotičnog sjećanja koji na površinu iz nesusvesnog izvlače protagonistova „ja“ iz različitih životnih razdoblja. Ova različita jastva – utjelovljena u različitim glumcima koji glume Marcela – Ruiz nekoliko puta smješta u istu scenu i time dočarava subjektivno proživljene trenutke ekstatične bezvremenosti, u kojima protagonist biće koje je nekad bio prepoznaje kao dio bića koje u tom trenutku jest: pripovjedač i junak stapaju se u suštinsko, sjedinjeno, stvaralačko „ja“.

## LITERATURA

Aumont, Jacques i Marie, Michel 2007. *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio.

Bal, Mieke 1999. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

Beugnet, Martine i Marion Schmid 2016. „Surrealist Proust: Raoul Ruiz's 'Le Temps retrouvé'“, u: Beugnet, Martine i Schmid, Marion. *Proust at the Movies*. London i New York: Routledge, str. 132–167.

Bray, Patrick M. 2010. „The 'Debris of Experience': The Cinema of Marcel Proust and Raoul Ruiz“, u: *The Romantic Review*, vol. 101, br. 3. New York: Columbia University, str. 467–482.

Castle, Robert 2006. *Proust Regained: On Raul Ruiz's Time Regained and Filming the Unfilmable*. Dostupno na: <https://brightlightsfilm.com/proust-regained-raul-ruizs-time-regained-filming-unfilmable/#.XrLdxKgzblV>, pristup 16. studenog 2021.

Chatman, Seymour 1993. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan Publishing Company.

Chatman, Seymour 1995. „Likovi i pripovedači: filter, centar, sklonost i fokus interesa“, u: *Reč*, br. 8. Beograd: Fabrika knjiga, str. 87–94.

Daković, Nevena 2014. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.

Detoni-Dujmić, Dunja et al. 2004. *Leksikon svjetske književnosti: djela*. Zagreb: Školska knjiga.

Genette, Gérard 1988. *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell University Press.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.

Genette, Gérard 1992. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“, u: Biti, Vladimir, ur. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 96–115.

Goddard, Michael 2013. „Complicating Images: Cartographies of Memory and Perception in 'Time Regained' and 'Klimt'“, u: Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. New York i Chichester: Columbia University Press, str. 141–158.

Grdešić, Maša 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. London i New York: Routledge.

Ifri, Pascal A. 2005. „One Novel, five Adaptations: Proust on Film“, u: *Contemporary French and Francophone Studies* (Vol. 9, No. 1). London i New York: Routledge, str. 15–29.

Jost, François 2004. „The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology“, u: Stam, Robert i Alessandra Raengo, ur. *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford i Victoria: Blackwell Publishing, str. 71–80.

Klekovkina, Vera A. 2006. „Proust's souvenir visuel and Ruiz's clin d'œil in Le Temps retrouvé“, u: *L'Esprit Créateur*, vol. 46, br. 4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, str. 151–163.

Marčetić, Adrijana 1996. „Traganje za pripovedačem“, u: *Reč*, br. 23–24. Beograd: Fabrika knjiga, str. 127–133.

Marčetić, Adrijana 2009. *Istorija i priča*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Martin, Adrian 2015. „A little fiction: person, time and dimension in Raúl Ruiz's figural cinema“, u: *Critical Arts*, vol. 29, br. 5. London i New York: Routledge, str. 689–701.

Milutinović, Dejan D. 2015. „Kognitivne osnove postklasične naratologije“, u: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knjiga 63, sv. 2. Novi Sad: Matica srpska, str. 521–532.

Popović, Tanja 2007. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.

Poulet, Georges 1974. *Čovek, vreme, književnost*. Beograd: Nolit.

Prince, Gerald 2011. *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.

Proust, Marcel 1977a. *Pronađeno vrijeme I*. Zagreb: Zora.

Proust, Marcel 1977b. *Pronađeno vrijeme II*. Zagreb: Zora.

Raimond, Michel 1995. „Prust i razlaganje ličnosti“, u: *Treći program Radio Beograda*, br. 103–104. Beograd: Radio Beograd, str. 298–305.

Rimmon-Kenan, Shlomith 2007. *Narativna proza: savremena poetika*. Beograd: Narodna knjiga.

Rogers, Brian 2002. „Proust’s Narrator“, u: Bales, Richard, ur. *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 85–99.

Šafranek, Ingrid 1971. „Proust / U traganju za izgubljenim vremenom“, u: Šafranek, Ingrid i Branimir Donat. *Temelji modernog romana*. Zagreb: Školska knjiga, str. 13–72.

Solar, Milivoj 2012. *Povijest svjetske književnosti*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost.

Spitzer, Leo 1996. „O stilu Marsela Prusta (II)“, u: *Reč*, br. 25. Beograd: Fabrika knjiga, str. 89–107.

Stam, Robert 2006. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London i New York: Routledge.

Tadié, Jean-Yves 1995. „Prust i roman“, u: *Treći program Radio Beograda*, br. 100. Beograd: Radio Beograd, str. 313–347.

Ungureanu, Delia. 2022. „In the Paradise of Trapdoors: Proust, André Breton and Raúl Ruiz“, u: Ungureanu, Delia. *Time Regained: World Literature and Cinema*. New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, str. 151–190.

## SUMMARY

### NARRATIVE FUNCTIONS OF MARCEL'S CHARACTER IN THE FILM *TIME REGAINED*

The narrative situation of retrospective first-person narration in Marcel Proust's novel cycle *In Search of Lost Time* enables suggestive conveying of the inner content of consciousness and complex psychic experiences of the main character, who is simultaneously narrator and hero. Raúl Ruiz's film adaptation *Time Regained* (1999) abandons the principle of fidelity to the original text, but succeeds in presenting the essence of the adapted literary work – primarily the deep subjectivity of Proust's novel, by analogous means. This essay examines narrative features in Ruiz's movie, that is, the narrative functions which are in the movie performed by the character of Marcel, both in terms of narrative expression (as narrator) and in terms of content (as the main character through whom everything is focalized). The choice of the main character as the focus of narration enables transferring the essence of his consciousness – and thus the essence of Proust's novel – to the screen by means of film language. Those means are, by the experience they provoke in the recipient, equivalent to those used in the novel.

Key words: *Time Regained*, Raúl Ruiz, Marcel Proust, film adaptation, narration, focalization