

Trend novog romana u književnoj i filmskoj formi

Baćun, Tin

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:873553>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Tin Bačun

TREND *NOVOG ROMANA*
U KNJIŽEVNOJ I FILMSKOJ FORMI

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, srpanj 2023.

Trend *novog romana* u književnoj i filmskoj formi

Sažetak

U ovome diplomskom radu istražuje se termin „trend *novog romana*“ Andrása Bálinta Kovácsa te se analiziraju filmovi i romani istog trenda kako bi se pokazao set stilskih odrednica koji čini spomenuti trend. U svrhu analize odabrana su tri (*nova*) romana – *Ljubomora* (Alain Robbe-Grillet), *Moderato cantabile* (Marguerite Duras) i *Strana tijela* (Jean Cayrol) – kao i tri filma Alaina Resnaisa – *Hiroshima, ljubavi moja*, *Prošle godine u Marienbadu* te *Muriel, ili vrijeme povratka*. Analizom istaknutih romana (i teorijskog okvira Robbe-Grilleta) te filmova otkrit ćemo jasne paralele u stilskim postupcima između dva umjetnička medija i, nadalje, pokazati da se sličan sustav stilskih izbora očituje i u filmskom opusu Andreja Tarkovskog. Istraživanjem se žele proširiti Kovácsevi uvidi daljnjom analizom primjera te prikazati kako su i drugi filmski autori prihvatili etos *novog romana* korištenjem istih (ili sličnih) stilskih postupaka u vlastitim filmovima. Temeljna ideja pristupa je stvoriti kontekstualni okvir za tumačenje filmova u ključu trenda *novog romana*. Rad je namijenjen zainteresiranima za temu *novog romana*, trenda *novog romana* na filmu, intradijegetskih temporalnih manipulacija, kao i modernističkog filma uopće.

Ključne riječi: modernizam, francuski novi roman, Robbe-Grillet, Duras, Cayrol, Resnais, Tarkovski, modernistički film, vrijeme, temporalne manipulacije, trend novog romana

***Nouveau roman* trend in literary and film form**

Abstract

In this master's thesis, the concept of the „*nouveau roman* trend“ proposed by András Bálint Kovács is explored, and films and novels belonging to this trend are analysed in order to demonstrate a set of stylistic determinants that characterize the aforementioned trend. For the purpose of analysis, three (*new*) novels – *Jealousy* (Alain Robbe-Grillet), *Moderato Cantabile* (Marguerite Duras), and *Foreign Bodies* (Jean Cayrol) – as well as three films by Alain Resnais – *Hiroshima Mon Amour*, *Last Year at Marienbad*, and *Muriel, or The Time of Return* – have been selected. Through the examination of these highlighted novels (also Robbe-Grillet's theoretical framework) and films, clear parallels in stylistic approaches between the two artistic mediums will be revealed, further indicating that a similar system of stylistic choices is evident in Andrei Tarkovsky's filmography. The research aims to expand Kovács' insights through a further analysis of examples and demonstrate how other filmmakers have embraced the ethos of the *new novel* by employing similar (or analogous) stylistic techniques in their own films. The fundamental approach seeks to create a contextual framework for interpreting films within the domain of the *new novel* trend. This thesis is intended for those interested in the subject of the *new novel*, the *new novel* trend in film, intradiegetic temporal manipulations and modernist cinema in general.

Keywords: modernism, French new novel, Robbe-Grillet, Duras, Cayrol, Resnais, Tarkovsky, modernist cinema, time, temporal manipulations, new novel trend

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Francuski <i>novi roman</i>	6
2.1 <i>Za novi roman</i>	7
2.2 Prostorno-vremenske karakteristike <i>novog romana</i>	11
2.3 <i>Ljubomora</i> , Alain Robbe-Grillet.....	12
2.4 <i>Moderato cantabile</i> , Marguerite Duras.....	16
2.5 <i>Strana tijela</i> , Jean Cayrol.....	20
3. Trend <i>novog romana</i> na filmu.....	22
3.1 <i>Rive Gauche</i>	23
3.2 Alain Resnais.....	25
3.2.1 <i>Hiroshima, ljubavi moja</i>	26
3.2.2 <i>Prošle godine u Marienbadu</i>	28
3.2.3 <i>Muriel, ili vrijeme povratka</i>	33
3.3 Andrej Arsenijevič Tarkovski.....	35
4. Zaključak.....	40
5. Literatura.....	42

1. Uvod

Prije svega, valjalo bi nakratko prokomentirati sam naslov diplomskog rada i termin koji ćemo koristiti kako bi imenovali grupu filmova sličnih tendencija. Naime, preuzet ćemo termin kojim András Bálint Kovács u knjizi *Screening Modernism* (2007:210) opisuje niz filmova koji se dijelom poklapaju s radom novovalovske skupine „lijeve obale“ (*rive gauche*)¹, a dijele tendencije ka radikalnom kontinuitetu, fragmentiranoj formi, korištenju nelinearnog vremena, teatralnosti i ornamentalizmu te specifični pripovjedni modus i prostorno-vremenske odnose preuzete iz *novog romana*. Kovács to naziva modernističkim trendom, točnije *nouveau roman* trendom ili trendom *novog romana*, kako se to obično prevodi. Tako ćemo redatelje koje možemo upisati pod spomenuti trend nazivati „redateljima *novog romana*“ (u originalu „*nouveau roman directors*“), što možda nije optimalni naziv za ono što želimo označiti, ali u nedostatku boljeg rješenja poslužit ćemo se prijevodom Kovácsevog termina.

Oznakom „redatelja *novog romana*“ Kovács, naime, neće označavati samo redatelje ekranizacija *novog romana*, kao niti redatelje filmova poput *Prošle godine u Marienbadu* gdje je scenarist predstavnik istog književnog pravca, već redatelje svih onih filmova s istim prostorno-vremenskim odlikama te načinom izlaganja i pripovijedanja (kompletno ili djelomično) preuzetim iz *novog romana*. Tako će, primjerice, Kovács pridružiti ruskog redatelja Andreja Arsenijeviča Tarkovskog istome trendu kojem će pripadati i Alain Resnais, Marguerite Duras ili Alain Robbe-Grillet. Kao središnjeg predstavnika on ističe (ibid.) upravo Resnaisa.

Razvijajući Kovácsev izvorni koncept, ovaj rad zaranja u svijet trenda *novog romana* i njegovih uskih veza s temporalnim (dijegetskim) manipulacijama unutar filmskog medija. Cilj rada je istražiti međuodnos između spomenutog trenda i temporalnih manipulacija na dijegetskoj razini filma, analizirajući pritom kako se te manipulacije manifestiraju i na primjerima *novog romana*. Istaknut ćemo postupke i karakteristike književnog pravca te način na koji se oni pojavljuju u filmskoj formi. Poveznicu između književnog pravca i filma nećemo tražiti putem ekranizacija literarnih predložaka *novog romana*, već ćemo uzeti tri primjera, sva tri iz opusa redatelja Alaina Resnaisa, gdje su scenaristi bili jedni od najistaknutijih predstavnika književnog pravca (radi se o njegova prva tri igrana filma dugog metra –

¹ Ova nikad službeno oformljena grupa umjetnika dijelila je (osim sličnih stilova i tendencija u filmu) život na lijevoj obali Sene, lijevo političko opredjeljenje, te to što su i sami bili prijatelji i veoma voljeli mačke. Za razliku od kritičara-sineasta *Cahiers du cinéma* koji su živjeli s druge strane rijeke, često imali desničarske tendencije i čiji stav prema mačkama nikad nije bio zabilježen (usp. Nowell-Smith, 2008:142).

Hiroshima, ljubavi moja, 1959., *Prošle godine u Marienbadu*, 1961., *Muriel, ili vrijeme povratka*, 1963.)².

Analizom tih filmova otkrit ćemo jasne paralele u stilskim postupcima između dva umjetnička medija te, nadalje, pokazati da se sličan sustav stilskih izbora očituje i u filmskom opusu Andreja Tarkovskog, što se također uklapa u karakteristike filmova trenda *novog romana*. Ovo istraživanje ima cilj proširiti Kovácseve uvide daljnjom analizom primjera te prikazati kako je i niz drugih filmskih autora također prihvatio etos *novog romana* korištenjem istih (ili sličnih) stilskih postupaka u vlastitim filmovima. Naposljetku, nadanje je da će rad pridonijeti dubljem razumijevanju međuodnosa između vremena i pripovijedanja unutar, prije svega, modernističkog filma.

Kako bi se detaljnije doprlo do srži problematike ovog rada, konzultirat će se razne studije i knjige nekolicine autora, uključujući Alaina Robbe-Grilleta, Ann Jefferson, Richarda Neupertu, Andrása Bálinta Kovácsa, Ante Peterlića i niz drugih.

² Kasnije su u radu mjestimično korišteni skraćeni nazivi – *Hiroshima*, *Marienbad* i *Muriel*. U originalu: *Hiroshima Mon Amour*, *L'année dernière à Marienbad* i *Muriel ou le temps d'un retour*.

2. Francuski *novi roman*

Nouveau roman, ili *novi roman*, književni je pravac koji se tijekom 1950-ih godina razvio u Francuskoj. Ingrid Šafranek (1982:735) ga opisuje kao „pojam kojim se označava stvaralačka djelatnost skupine romanopisaca koji su se između 1950. i 1960. godine okupili oko izdavača »Éditions du Minuit«“. Bitno je za istaknuti kako književni pravac nije funkcionirao kao jedinstveni pokret mladih francuskih umjetnika. Naime, postojala su dva kontradiktorna trenda u modernoj književnosti 50-ih godina prošlog stoljeća. Prvi su trend činili pisci tzv. novog romana, poput Alaina Robbe-Grilleta, Natalie Sarraute, Claudea Simona, Michela Butora ili Marguerite Duras³, a s druge su strane bili novi realisti, često pisci popularne fikcionalne književnosti, poput Françoise Sagan ili Christiane Rochefort. Premda se *novi roman* na internacionalnoj sceni pojavio 1955., već početkom 1960-ih godina njegovi su se naslovi smatrali dijelom kanona za sveučilišne kolegije (francuske književnosti 20. stoljeća) diljem svijeta (usp. Neupert, 2007:16-17).

Bez obzira što, iz današnje perspektive, svrstavamo nekolicinu autora u pravac *novog romana*, njegov glavni predstavnik, Alain Robbe-Grillet, pisao je kako ne vjeruje da postoji jedinstvena škola ili pokret. Dapače, mučilo ga je što su ga kritičari povezivali sa svakim mladim piscem čija djela nisu imala ništa zajedničkog s njegovim radovima osim svoje nekonvencionalnosti⁴. Riječima samog Robbe-Grilleta:

„Ova razmišljanja ne konstituiraju teoriju romana ni na koji način; ona samo pokušavaju raščistiti nekoliko ključnih linija razvoja koji mi se čine krucijalnim u suvremenoj literaturi. Ako u mnogim stranicama koje slijede spremno upotrijebim termin *novi roman*, to nije kako bi imenovao školu, čak niti specifičnu i konstituiranu grupu pisaca koji rade u istome pravcu; izraz je samo prikladna oznaka primjenjiva za sve koji traže nove oblike za roman, oblike sposobne za izražavanje (ili stvaranje) novih odnosa između čovjeka i svijeta, za sve koji su odlučili izmisliti roman, drugim riječima, izumiti čovjeka. Takvi pisci znaju da je sustavno ponavljanje forma iz prošlosti ne samo apsurdno i uzaludno, već i da može postati štetno: zasljepljujući nas kako ne bi vidjeli našu stvarnu situaciju u današnjem svijetu, ona nas u konačnici čuva od izgradnje svijeta i čovjeka sutrašnjice.“ (Robbe-Grillet, 1965:9)

³ Spisateljica usko povezana s novim romanom, no teško ju je kategorizirati kao definitivnu pripadnicu ikojeg pravca.

⁴ Kao što su kasnije kritičari i filmaši *Cahiers du cinéma* prigovarali tendencijama za grupiranje Vadima, Truffauta i Resnaisa pod Novim valom. (Neupert, 2007:19)

Uzročno-posljedično nizanje događanja stvar je prošlosti, a moderna poimanja prostora, vremena i čovjeka promijenila su se s polovicom prošlog stoljeća, stoga bi se modusi izlaganja i prikaza također trebali mijenjati. *Novi je roman* radio eksperimente na razini dijegeze, prostora, vremena i likova. Likovi u njemu artificialni su konstrukti, a prostor i vrijeme manipulirani do granica konfuzije. Za *novi roman* „književnost nije predstava stvarnosti, nego mreža znakova, riječi i slika, koji su odrezani od vanjskog svijeta, dok se smisao djela rađa ne oponašanjem stvarnosti nego stvaranjem oblika ili znakova koji sa stvarnošću imaju analogijske, odnosno metaforičke odnose. (...) Polazna točka romana je prethodni i proizvoljno odabrani poredak koji sam određuje likove, fabulu, itd. »Novi roman« ovu svjesnu proizvoljnost i ludički poticaj za stvaranje pretvara u načelo i time dokida raniju proizvoljnost tradicionalne fikcije koja se zasnivala na prešutnom sporazumu između pripovjedača i čitaoca koji se dogovorno prave da ne sumnjaju u vjerodostojnost ispričanog“ (Šafranek, 1982:735-736). *Novi roman* dokida i vremenske kategorije i oblike, barem u tradicionalnom smislu te djeluje kao da vrijeme u njemu „niti ne postoji“.

2.1 Za novi roman

*Pour un nouveau roman*⁵, odnosno *Za novi roman*, zbirka je eseja i teorijskih tekstova (premda ih autor ne smatra teorijskom literaturom)⁶ Alaina Robbe-Grilleta iz 1963. godine.

Na samom početku djela, Robbe-Grillet daje uvid u recepciju svojih romana koja je, u najmanju ruku, bila podijeljena između povremenih pohvala i češćeg potpunog odbacivanja, primjerice od strane novina nakon izdanja romana *Voajer* (*Le Voyeur*, 1955.). U retrospektivi, nakon pročitane štiva Robbe-Grilleta, ono što je veoma interesantno je da je svaka kritika, mišljenje ili recenzija bila protkana referencama na kanonska djela prošlosti koja bi trebala služiti kao model mladome piscu (usp. Robbe-Grillet, 1965:7-8), na što se lako veže autorova ideja o oblatornoj evoluciji romanesknog žanra – kako bi ostala živa, forma romana mora evoluirati; sistematično ponavljanje formi iz prošlosti u suštini može biti i štetno te nas drži

⁵ Zbirka nikada nije službeno prevedena u Republici Hrvatskoj ili SFRJ. Neovisno o tome, spominjana je u nekoliciini akademskih tekstova te se svakog puta naziv zbirke prevodio *Za novi roman*, kao što je to slučaj i u natuknici *Filmske enciklopedije* (usp. Robbe-Grillet, Alain, 2019.). Na engleski jezik prevodi se *For a New Novel* (u izdanju Grove Pressa, SAD, 1965.), odnosno *Towards a New Novel* (Calder & Boyars, UK, 1966.).

⁶ Robbe-Grillet odbacuje ideju o tome da je *Pour un Nouveau Roman* teorijska literatura te da je *novi roman* kao takav zasnovan na teoriji, premda, iz dosadašnjeg iskustva, moram priznati kako knjiga doista nalikuje na teorijsko štivo, barem u dijelovima ako ne u cijelosti.

daleko od stvaranja svijeta i čovjeka sutrašnjice, kako smo i naveli citirajući tekst u prethodnom poglavlju. Robbe-Grillet istu ideju potkrepljuje parafrazirajući Borgesovu (ibid.:10) misao o suvremenom piscu koji reproducira Cervantesovog *Don Quijotea*, riječ po riječ, stvorivši na kraju potpuno drugačije djelo od onog Cervantesovog. Kroz nekoliko stoljeća (francuski) jezik prošao je kroz tek blage promjene, no mijenjalo se društvo, a tehnologija i industrija znatno su napredovali. Roman je upao u stanje stagnacije, i to takve da je teško povjerovati kako će preživjeti bez neke radikalne promjene. Rješenje većine je jednostavno – obzirom kako je takva promjena nemoguća (već je sve rečeno, ništa novog nije moguće stvoriti) roman će izumrijeti (usp. ibid. 16-17). No, kako kaže Robbe-Grillet (ibid.) to je daleko od sigurnog – kako je sud o djelu, svjesno ili nesvjesno, prožet prethodnim iskustvom (tradicijom), tako će nova forma djelovati više-manje kao odsutnost ikakve forme, a novostvoreno djelo kao čudovište, čak i od strane onih koje će eksperiment fascinirati.

Obračun sa pobornicima slijeđenja klasičnih autora i njihovih kanonskih dijela provodni je motiv Robbe-Grilletove zbirke. U isto imamo uvid kada je riječ o recepciji romana *Ljubomora* (*La Jalousie*, 1957.): „Ovdje, također, možemo vidjeti kako mitovi devetnaestog stoljeća zadržavaju moć u svojoj punini; veliki romanopisac, »genije«, vrsta je nesvjesnog čudovišta, neodgovornog i vođenog sudbinom, čak pomalo glupog, što emitira »poruke« koje samo čitatelj može dešifrirati“ (ibid.:11). Unutar takvog koncepta, ispada kako je pisac samo medij ili glasnik, čisti prenositelj poruke nepoznate sile, sudbe, duše ili boga, kako to Robbe-Grillet ironično navodi, „običnim smrtnicima“ (ibid.).

Poanta je kako teorija, odnosno stvaranje kalupa unutar kojeg će nastajati djela budućnosti nema smisla; svaki pisac i svako djelo mora stvoriti vlastitu formu, a za to ne postoji recept. Metodična konstrukcija, kao i sve „ovozemaljske“ instance stvaranja djela igrale su ulogu kod svih velikih autora, pa tako i klasika poput Kafke ili Flauberta (na koje se, uz Balzaca, često referira kada govori o kanonskim djelima). Upravo njih Robbe-Grillet spominje kada zaključuje prvi tekst u zbirci *Za novi roman*: „...strast za opisivanjem, što ih animira obojicu, ista je strast koju danas prepoznajemo u novom romanu“ (ibid.:14). Iznad Kafkine metafizike, kao i Flaubertovog naturalizma, pojavljuju se prvi elementi realističnog stila nepoznatog žanra – obrise tog novog realizma zbirka pokušava i opisati (usp. ibid.).

Od tradicije je nemoguće pobjeći. Norme iz prošlosti služe kako bi njima mjerili (a i konstruirali) sadašnjost. Pisac koji teži neovisnosti ne može se posve odmaknuti od prošlosti jer je i sam njen produkt (kao i tradicije koja ju slijedi). Upravo norme koje on nastoji izbjeći, ponekad procvjetaju više no ikad prije (usp. ibid.:18). Način na koji percipiramo sadašnjost

uvjetovan je prethodnim iskustvom, stoga je nemoguće na svijet gledati potpuno novim očima, potpuno nepristrano. Potpuna impersonalnost i izostanak onog subjektivnog je iluzija, što i sam Robbe-Grillet navodi (usp. *ibid.*), no slobodna opservacija bi trebala biti moguća, iako to ipak nije.

I sam sineast, Robbe-Grillet se ne ustručava uvesti filmsku kategoriju u vlastita promišljanja o onom literarnom i budućnosti istog. Tako uvodi usporedbu gesta i predmeta (objekata) unutar oba medija. Dok u romanu od predmeta i gesta ostaju samo njihova značenja: prazna stolica kao odsutnost, ruka položena na rame kao znak prijateljstva i sl., u filmu mi možemo vidjeti tu stolicu, tu ruku. „Ono što oni označavaju ostaje očigledno, ali umjesto da monopoliziraju našu pažnju, ono postaje nešto dodano, čak i višak, jer ono što na nas utječe, ono što i dalje postoji u našem sjećanju, što se čini bitnim i nesvodivim na nejasan intelektualni koncept su same geste, sami predmeti, pokreti i obrisi, na koje je slika iznenada (i nenamjerno) obnovila njihovu stvarnost. Moglo bi se činiti čudnovato da nas takvi fragmenti sirove stvarnosti (...) pogađaju tako živopisno, dok istovjetne scene u stvarnom životu nisu dovoljne da nas oslobode naše sljepoće“ (*ibid.*:21). Upravo nas konvencije filmskog medija (u ovom slučaju onog što Peterlić naziva čimbenicima razlike), nastavlja Robbe-Grillet (usp. 1965:21), oslobađaju naših konvencija. Umjesto svemira „značenja“ (psihološkog, socijalnog i funkcionalnog) moramo konstruirati svijet koji je čvrst i neposredan; geste i predmeti trebaju se prvo uspostaviti samim svojim prisustvom, prisustvom koje će nadjačati sva objašnjenja koja ih pokušavaju uklopiti u sistem referenci (bilo sociološki, Frojdovski ili metafizički) (*ibid.*).

Na taj je način Robbe-Grillet zamislio koncept budućeg romana, romana gdje su geste i predmeti prije svega *tamo*, i to prije nego postanu *nešto*; bit će vječno prisutne, samim time ismijavši svoje „značenje“ koje ih želi reducirati na samu ulogu alata. Što se pak likova tiče, njihovi komentari mogu imati religijski, psihološki ili politički potencijal, svejedno, jer će se njihova indiferentnost prema istima ubrzo primijetiti.

Na isti način na koji će geste i predmeti ostati *tamo*, tako će ostati i likovi (za razliku od onih tradicionalnih), dok će njihovi komentari ostati na nekom drugom mjestu, beskorisni (usp. *ibid.*:22). „Budući da stvarnost ovoga svijeta prvenstveno obitava u svojoj prisutnosti, naš zadatak je stvoriti literaturu koja tu prisutnost uzima u obzir“ (*ibid.*:23). Svijet više ne percipiramo kao naše privatno vlasništvo, niti ne vjerujemo u njegovu „dubinu“, ideja „ljudskog stanja“ zamijenila je onu „priode“, stoga bi se i literarni jezik, u svojoj cijelosti, također morao promijeniti (usp. *ibid.*:24).

U svoje vrijeme Balzacovi su likovi imali smisla, njihovo je imenovanje imalo smisla, i oni su zapadali u kategoriju klasičnog lika sa svojim imenom i prezimenom, licem i karakteristikama, vrlinama, manama – stvarima koje bi motivirale njihove postupke i navele čitatelja da ih sudi prema tome, da ih voli, mrzi ili nešto treće. Roman se, više ili manje, sveo na priču. Od nje se zahtijeva da bude realistična, „prirodna“, a svi postupci i sredstva korišteni pri njenom nastanku imaju zajednički cilj – stvoriti stabilni i koherentni svijet koji možemo posve dešifrirati. S vremenom se isto promijenilo, uzmimo za primjer samo Prousta i Faulknera; priča nije izostala u potpunosti, već više nije sigurna, stabilna i „nevina“ (usp. *ibid.*:34). Nadalje, u odlomku nazvanom „forma i sadržaj“, problematizira se subordinacija priče naspram forme, ono što kritičari nazivaju formalizmom⁷. Socrealisti su vidjeli literaturu kao još jedan instrument u službi socijalističke revolucije: cilj je reducirati roman na značenje koje se nalazi van njega, ostvariti neku vrijednost koja ju transcendirira, buduću „Sreću“ ili vječnu „Istinu“. Navodi se i primjer ruskog animiranog filma, gdje nilski konj, u grmu, pokaže zebra drugome nilskom konju i kaže: „Vidiš, to je formalizam“ (usp. *ibid.*:43). Umjetnost nije u milosti interpretativnih kalupa, ona je (poput svijeta) živi oblik: „ono *jest*, ono nema potrebe za opravdanjem“ (*ibid.*). Kako je zebra iz animiranog filma stvarna, ali njene pruge bez sumnje besmislene, tako je isto točno za simfoniju ili roman: „u njihovoj se formi nalazi njihova stvarnost“ (*ibid.*). Umjetnost nije bazirana ni na jednoj istini što postoji prije nje, tvrdi Robbe-Grillet (usp. *ibid.*:45), i možda bi se moglo i reći kako ne izražava ništa doli sebe – stvara svoj ekvilibrij i svoje značenje; ona stoji samostalno, poput zebre, inače pada.

Sve izrečene misli ponavljaju se u tekstu pod nazivom „Novi roman, novi čovjek“ (usp. *ibid.*:133), gdje Robbe-Grillet daje sukus svih ideja vezanih uz *novi roman*, u obliku svojevrsnih postulata. Pregledom teksta zaključimo uvid u Robbe-Grilletova promišljanja.

Novi roman ne podliježe „zakonima“ što upućuje na to da ne čini školu niti pravac. Radovi Claudea Simona i Robbe-Grilleta različiti su, to uočava i sam Robbe-Grillet (usp. *ibid.*:134), no kakav bi interes postojao za obojicu kada bi pisali identičnu stvar? Također, ista stvar upućuje i na ciklus u povijesti, veoma čest za umjetnost, tako i književnost: grupiranje umjetnika zbivalo se gotovo uvijek radi starih, istrošenih formi za koje se od njih očekivalo da im podlegnu. No grupiranje umjetnika u svjetlu *novog romana*, tvrdi Robbe-Grillet (*ibid.*:135) nije se dogodilo s naumom diktiranja novih pravila i donošenja novih „zakona“, već upravo suprotno – njihovo je spajanje bilo uvjetovano borbom protiv „zakona“, i to prestrogih. Premda

⁷ S time da Robbe-Grillet ističe kako sadržaj ne može biti neovisan od forme.

ih se optuživalo da su teoretičari, oni ne znaju što bi trebalo činiti pravi roman, niti što bi on morao biti. Njihovo je zalaganje isključivo vezano za to da je roman ono čime ga učinimo danas, a da njihov posao nije kultivirati sličnost onoga što je roman bio jučer (usp. *ibid.*). „Novi roman samo traži konstantnu evoluciju žanra“ (*ibid.*:135): greška je misliti kako su definitivni zakoni kakav bi pravi roman trebao biti doneseni i ovjekovječeni Balzacom (moderni je roman istraživanje, putovanje, kako je već i navedeno, i to putovanje koje stvara svoja značenja kako napreduje). Evolucija žanra i tada je bila očevidna, počevši od same Balzacove bibliografije, a kasnije preko Flauberta i Dostojevskog, sve do Kafke i Faulknera. *Novi roman* je ambicija nastavka iste evolucije.

A kada se već dotičemo Balzaca, u romanima Robbe-Grilleta sve uvijek opisuje čovjek, i to daleko od neutralnog pogleda – on je uvijek angažiran u emocionalnu avanturu i to najopsesivnijeg tipa (usp. *ibid.*:138). U tom kontekstu Robbe-Grillet (usp. *ibid.*:139) tvrdi kako su njegova djela subjektivnija od onih Balzacovih, jer tko je taj sveznajući, sveprisutni pripovjedač koji zna prošlost, sadašnjost i budućnost – može biti samo Bog, on je jedini koji može tvrditi da je objektivan. S druge strane u *novome* je *romanu* čovjek taj koji vidi, čuje, misli; čovjek poput nas samih.

2.2 Prostorno-vremenske karakteristike *novog romana*

U *novom romanu* sve je reducirano na sam pripovjedni diskurs, stoga ništa ne postoji van pripovjednog teksta (pa tako ni prostor ni vrijeme). Ispred čitatelja (gledatelja) nudi se nekoliko različitih solucija za priču, a sve su međusobno nekompatibilne. Vremenske su kategorije međusobno kontradiktorne, a jedino što sve drži na mjestu sama je naracija. „Kontinuitet naracije u formi *novog romana* znači slobodan tok naracije unutar temporalne i slikovne dimenzije, dok, s druge strane, sadržaj individualnih dimenzija ostaje inkompatibilan, odnosno fragmentiran“ (Kovács, 2007:129).

U djelu *Za novi roman* Robbe-Grillet zagovara napuštanje tradicije jer roman sa svakom novom generacijom treba biti nanovo promišljen; odbacuje stajalište prema kojem se roman treba prosuđivati u odnosu na uzore, poput Balzaca. Za njega umjetnost nije u realizmu, već je ona „...čist izum“; drugim riječima, *književnost je pisanje bez modela* „gdje sam tekst postaje neovisan od bilo koje slike koja se referira na pozadinsku stvarnost (...) sve je u romanu izum pisca, stoga sve priče nastaju kao stvaranje fantazije“; „moderni romani uzimaju to u obzir te

upravo zato izum, imaginacija i različite forme mentalnih procesa postaju krajnja tema priče“ (Kovács, 2007:234). Središnji element romana, dakle, „nije priča koja se pripovijeda, već mentalni procesi korišteni za kreiranje teksta koji tu priču pripovijeda“ (ibid.).

Sljedeća stvar koju Kovács ističe kao bitnu u kontekstu *novog romana* jest uloga likova. Kako vidimo u *novom romanu*, tako i u filmovima poput *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961.), likovi nisu tradicionalno karakterizirani – nisu tipovi, često nemaju niti imena, nisu dublje sociološki i psihološki karakterizirani, manjka nam informacija kojima bi ih gledatelj detaljnije upoznao i sl. Likove, priču i vremenske kategorije u *novom romanu* ne treba više shvaćati u tradicionalnom kontekstu.

Sljedeći aspekt na koji je ključno obratiti pažnju jest aspekt vremena. Robbe-Grillet vjerovao je kako je film superiorniji u odnosu na književnost kada je u pitanju modernističko pripovijedanje – naime, zato što film stavlja sve u sadašnje vrijeme, time eliminira objektivno vrijeme i može apsolutno potisnuti distinkciju između stvarnosti i imaginacije (usp. ibid.:236). U poglavlju *Uzoraka modernističke forme* Kovács (2007:127) navodi kako se i radikalni kontinuitet i radikalni diskontinuitet „mogu vezati za distinkciju koju je Robbe-Grillet napravio između fikcionalnog vremena i vremena gledanja ili čitanja, i ono što je Deleuze smatrao esencijom modernizma: oslobođenje vremena od logike dramske akcije“. Dakle, kako smo već i naveli, u takvim djelima ne postoji nikakvo vrijeme van onog čitanja romana ili gledanja filma. Time se poništavaju vremenske kategorije unutar njih i miču granice stvarnosti i fantazije. To isto tako čini čitatelja (gledatelja) jedinim bitnim, za razliku od likova, jer se upravo „u njegovoj glavi“ sklapa priča (koju on sam stvara). U modernističkom pripovijedanju protagonist je vrijeme.

2.3 Ljubomora, Alain Robbe-Grillet

Kao prvi primjer na kojem ćemo analizirati odlike *novog romana* uzeta je *Ljubomora*⁸ (1957.) Alaina Robbe-Grilleta, jedan od njegovih najpoznatijih i najcjenjenijih radova. Premda

⁸ U originalu *La Jalousie*. Kako ne postoji hrvatski prijevod djela, ovo je vlastiti prijevod koji nažalost ne može biti potpun, već je preveden na isti način kao i inačica na engleskom jeziku (*Jealousy*). Naime, „la jalousie“ (franc.) znači ljubomora, ali i žaluzine, ili prozor sa žaluzinama, kroz koju (je moguće da) pripovjedač promatra. Uzmemo li kao naslov *Ljubomoru*, to nužno povlači sa sobom ideju kako je pripovjedač prisutan u priči gdje motri radnju, ali odaberemo li *Žaluzine*, tada to neće biti slučaj. Tim se pitanjem bavi i Ann Jefferson u svom djelu *The nouveau roman and the poetics of the fiction*, gdje poglavlje o *Ljubomori* započinje rečenicom:

se možda očekuje radnju sažeti bar u dvije ili tri rečenice, valja istaknuti kako je isto podosta problematično ako uzmemo u obzir *novi roman*, ili bar specifično *Ljubomoru*. Prvenstveno jer rekonstrukcija fabule svakako nije bitna, a onda i zato jer radnje, naime, baš niti nema. Moguće da je ova tvrdnja pretjerana, jer ne bih ni na koji način želio sugerirati da je sadržaj *novog romana* potpuno nebitan jer je on, primjerice, autoreferencijalan ili upućuje na samo pripovijedanje. Da je tako, postojao bi samo jedan *novi roman*.

Ljubomora svakako (između ostalog) tematizira ljubomoru. Problem je samo u tome što je tekst sačinjen od nekoliko „scena“ s različitim mogućnostima. Kako isto pretočiti u sažetak od rečenice ili dvije? Teško, no barem možemo istaknuti sljedeće: radnja se odvija u nekom tropskom kraju s plantažama banana, velika većina nje na plantaži koju posjeduje A.... Sveukupno je pet likova: A..., Franck, dječak/sluga, Catherine i pripovjedač (kojem ćemo se posebno posvetiti kasnije). Pratimo A... na plantaži i razgovore A... i Francka te je tu još i epizoda s odlaskom u grad, dosta specifična u odnosu na pripovjednu perspektivu.

Razbijanje tradicionalnog načina strukturiranja teksta već je naznačeno prije prve riječi romana. Naime, tekstu prethodi tlocrt prostora mjesta zbivanja (i popratna legenda) koji kao da je izvučen iz arhitekture ili neke geodetske papirologije, podsjećajući pritom na *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina i u njemu umetnute intermedijalne elemente. Tlocrt je sam po sebi interesantan jer nas upućuje kako izgleda mjesto gdje se odvija gotovo sva radnja romana, kako bi lakše mogli smjestiti likove kada se u njemu nalaze⁹, no, s druge strane, roman nema (kako je i očekivano) tipičnu, tradicionalnu prostorno-vremensku strukturu niti koristi tipične pripovjedne moduse izlaganja stoga likove možemo smjestiti u prostor, no ne i u vrijeme. Očekivan diskontinuitet u pripovijedanju prisutan je tijekom čitavog romana. Primjera je bezbroj (zapravo je cijeli roman primjer), no možemo navesti jedan kraći – kada A... jede sama jer se Franck nije pojavio, no nakon opisa prozora ona izlazi iz njegovog auta što sugerira epizodu s putom do grada. Na takav je način izloženo cijelo djelo – ponavljaju se iste epizode s različitim posljedicama ili varijacijama na temu; sve kontradiktorne epizode ni u kojem trenutku nisu odvojene, već slijede jedna za drugom. Sve je stavljeno u pripovjedni prezent i nije moguće razaznati što je bilo prije, a što je bilo poslije. Isto tako, zanimljivo je istaknuti i vremenske oznake koje nam zasigurno ne pomažu u kronološkoj rekonstrukciji fabule¹⁰, ali se

„Ambigvitet naslova *Ljubomora* direktno vodi do pitanja njegove pripovjedne organizacije“ (Jefferson, 1980:133).

⁹ A i ako se uzme u obzir tumačenje pripovjedača kao ljubomornog muža A..., o čemu ćemo kasnije, onda možemo i vidjeti njegove točke motrišta.

¹⁰ Koju nije ni moguće niti potrebno rekonstruirati.

nalaze u romanu. Primjerice: „Pomakla je svoju glavu unazad i gledala ravno ispred sebe, niz stol, prema golom zidu gdje je crkansta mrlja obilježavala mjesto gdje je stonoga bila zgnječena prošlog tjedna, na početku mjeseca, možda mjesec prije, ili kasnije“ (Robbe-Grillet i dr., 1965:41).

Takvih je situacija u romanu napretek¹¹, a možda je jedna od najzamršenijih ona sa „šest i trideset“: Franck pozvoni, ona (A...) ga spremno dočeka, idu do grada, sada je šest i trideset. U sljedećoj rečenici pripovjedač kaže kako je cijela kuća prazna, bila je od jutra, a sada je šest i trideset. To naravno, može funkcionirati sa engleskim načinom računanja vremena, odnosno *AM* i *PM* oznakama, no da ih je autor želio staviti u djelo – stavio bi ih. U nemogućnosti rekonstrukcije fabule ta informacija ne bi nam niti pomogla, no svakako je interesantno poigravanje vremenskim oznakama u romanu koji vremensku dimenziju, barem u tradicionalnom smislu, dokida. Napomenimo još ovdje kako se „šest i trideset“, kao i stonoga¹², pojavljuje kao svojevrsni lajtmotiv, uključujući i sam kraj romana.

Sljedeća je točka autoreferencijalnost (romana, *novog romana*) u romanu. Primjeri se prvenstveno vežu uz tanku granicu između stvarnosti i fantastije, sjećanja i imaginacije, vremenskih kategorija (primjerice kod poeme; usp. Robbe-Grillet i dr., 1965:69) te različitih mogućnosti¹³ i solucija u priči¹⁴. *Ljubomora*¹⁵ tu nije iznimka: ponavljanja, minuciozni opisi, razbijena kronologija, poništenje vremenskih kategorija, izostanak psihološke karakterizacije, introspekcije i opisa misli likova zajedno čine mikrosvijet toliko karakterističan za *novi roman*.

Likovi u priči, A... i Franck (a kamoli dječak/sluga ili ostali), djeluju kao lutke na koncima. Njihova je karakterizacija u najmanju ruku siromašna, a jedan od njih niti nema punog imena. Određene se informacije, poput one da Franck ima ženu (sa zdravstvenim problemima) i dijete ili da je A... bila u Africi, ponavljaju u sličnim oblicima, kao i činjenica da oboje imaju plantažu banana, ali njihove interakcije, govori i geste mijenjaju se kako se mijenjaju i kontradiktorne

¹¹ Meni najdraža, autoreferencijalna, kada pripovjedač govori o divljoj životinji koja se popela na verandu – „Kako s vremenom blijedi, njegova se vjerojatnost smanjuje“ (Robbe-Grillet i dr., 1965:94).

¹² Na primjeru stonoge se da, naravno, iščitati i način izlaganja priče, kao i problematike vremena u djelu, no ona je svojevrsni lajtmotiv koji upućuje na čin ubojstva. Na početku je otisak stonoge, premda ona u kasnijem dijelu romana bude ubijena, no ne radi se o prolepsi jer se ista epizoda ponovi nekoliko puta u različitim varijacijama, ponekad s vrlo naglašenim agresivnim činom ubijanja i mrlje koja, posljedično, ostaje.

¹³ Kada A... i Franck raspravljaju o romanu radnje smještene u Afriku (u jednom se trenutku čini kako se možda radi o *Srcu tame*): „Druge mogućnosti nude se tijekom knjige, što dovodi do različitih završetaka. Varijacije su vrlo brojne...“ (Robbe-Grillet i dr., 1965:62).

¹⁴ Kada se opisuje kosa: „Čvor od kose A..., viđen s tako bliske udaljenosti straga, čini se izuzetno kompliciran. Teško je slijediti vijuge različitih lasi: nekoliko se rješenja čini mogućim na nekim mjestima, na drugima, nijedno.“ (Robbe-Grillet i dr., 1965:51).

¹⁵ Dodajmo kako se na autoreferencijalnost može gledati i kao na temu romana.

solucije (za istu situaciju) u priči, stoga se na to niti ne možemo osloniti, a pokušamo li se orijentirati fizičkim karakteristikama likova, poput frizure ili odjeće, nećemo polučiti ništa bolji rezultat.

Okrenimo se sada posebnom položaju pripovjedača. Gotovo sve studije i kritike ovog romana oslanjaju se na ideju kako je pripovjedač zapravo ljubomorni muž A... koji promatra sve kroz žaluzine. To je, dakako, moguće, no možda je pretjerano isključivo konstatirati kako je to zasigurno točno. Da, perspektiva iz koje pripovjedač govori i pogledi na i kroz prozore upućuju na to, kao i, na kraju krajeva, ime romana¹⁶, no postoji mogućnost da pripovjedač nije osoba, već neka anonimna figura van dijegeze romana (kamera), što se uopće ne bi kosilo s idejama izrečenim u djelu *Za novi roman* Alaina Robbe-Grilleta. Svakako, isti je pripovjedač nepouzdan, i kada kaže kako je nemoguće u tom trenutku razaznati nešto, on, zanimljivo, zapravo savršeno opisuje kadar s izostankom optimalne vizure¹⁷. Ta filmska dosjetka, ispostavlja se, uopće nije čudna proučimo li opise i stil pisanja: „A... je možda bešumno otvorila vrata hodnika i izašla; ali je vjerojatnije da je još uvijek tu, izvan vidnog polja...” (Robbe-Grillet i dr., 1965:100) – kao i gledatelj filma, pripovjedač ne zna što se nalazi van okvira kadra. Konzultiramo li esej Brucea Morissetea (1965:15) koji govori o bliskosti romana Robbe-Grilleta i filma uvidjet ćemo kako je Robbe-Grilletova umjetnost „sa svojom objektivizacijom mentalnih slika, svojim korištenjem psihičke kronologije“, odnosno svojim razvojem „serija formalno i funkcionalno srodnih priči i implicitnoj psihologiji likova, svojim odbijanjem uključivanja u logičan diskurs“, savršeno prikladna za film, kao i za pripovijedanje.

Robbe-Grilletovi se opisi baziraju na vizualno i deskriptivni su u kontekstu prostora u kojem su, koji zauzimaju te, u nešto manjoj mjeri, obzirom na to kako točno izgledaju. Objekti koje on opisuje lišeni su prirodne funkcije, ona je zamijenjena vizualnom. Prema Barthesu (1965:18), „Robbe-Grilletovi objekti, stoga, nemaju niti funkciju niti supstancu“, odnosno, „preciznije, i funkcija i supstanca apsorbirane su od strane njihove optičke prirode“.

¹⁶ Naravno, to nisu jedini tragovi kada bismo išli tako iščitavati *Ljubomoru* – i A... i Franck nose prstene na prstenjaku, na nekim mjestima u romanu ne znamo kome pripadaju određene riječi, pitanja, hrana ili piće, a i pogledamo li поближе tlocrt i popratnu legendu uvidjet ćemo kako su na verandi: „1) Franckova stolica 2) stolica od A... 3) prazna stolica (najvjerojatnije za Catherine ili možda pripovjedača) i 5) stol za koktele“. Očigledno fali jedan broj (i jedna stolica?). Na stranicama 38/39 saznat ćemo kako su prisutne sveukupno četiri stolice.

¹⁷ Primjer promatranja A... s nedovoljnom osvjetljenošću, koji kada bi se uprizorio bi vjerojatno bio kadar u kojem gledatelj nema optimalnu vizuru, osvijetljen u *chiaroscuro* ključu: „Nemoguće je, u ovom svjetlu, znati je li njena glava okrenuta prema prozoru ili u suprotnom smjeru“ (Robbe-Grillet i dr., 1965:82).

2.4 *Moderato cantabile*, Marguerite Duras

Sljedeće djelo odabrano za analizu roman je jedne od najpoznatijih autorica prošlog stoljeća, ali i scenaristkinje prvog Resnaisovog filma dugog metra, *Hiroshima, ljubavi moja*. Rođena u Gia-Dinhu kraj Saigona, djetinjstvo je provela u Indokini što je i nadahnulo njen treći roman *Branja na Pacifiku* (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950.). I dok se prva faza njenog stvaralaštva može okarakterizirati kao tradicionalistička, „Duras se priklonila minimalističkoj prozi pisanoj jednako zahtjevno kao da je pjesništvo; struktura romana bliska je glazbenoj formi s varijacijama i protočnim motivima“¹⁸ kao što je to slučaj s romanom *Moderato cantabile*, nastalim 1958., kojem ćemo posvetiti nešto više pažnje.

Recepcija ovog romana (od kojih stotinjak stranica) bila je podijeljena. I dok je prodan znatan broj primjeraka, glavni je prigovor bio da roman „nema priču“ i „pravu radnju“¹⁹, radnju, odnosno, priču koja započinje ubojstvom u kafiću za vrijeme sata klavira sina Anne Debaresdes. Anne fascinira prizor zločina iz strasti, muškarca koji je ubio ženu, što motivira njeno odlaženje u kafić kako bi saznala sve o njima, pritom se opijavši sa Chauvinom, bivšim radnikom tvornice njenog muža. Oni se krenu nalaziti češće, svakog puta kada bi Anne vodila dijete u šetnju ili na sat klavira, razmišljajući (i izmišljajući) pozadinu fatalne veze između muškarca i žene što je okončana ubojstvom. U predzadnjem poglavlju Anne dolazi kući na večeru sa gostima, kasnije no što je trebala te pijana, izazivajući, svime skupa, skandal čije se posljedice izlažu u posljednjem poglavlju.

Roman, zapravo, prati odnos Anne i nekoliko drugih likova – sina, Chauvina, učiteljice klavira gospođice Giraud – najčešće u dijaloškoj formi. Može se reći i da prati i odnos nje i njenog muža; premda se on nikada niti ne vidi, niti se ikada oslovi, njegov je lik (kontrola nje i djeteta?) sveprisutan. Život Anne sveden je na pratnju djeteta (koje ide na aktivnosti), šetnje i pogled sa prozora svog doma. Dapače, Bishop u svom tekstu „*Classical Structure and Style in Moderato Cantabile*“ (usp. 1974:220) navodi kako je junakinja *enfermée*, nalik na ono što Barthes kaže za racineovskog junaka i njegovo „stanište“ – njezin je san o bijegu upravo simboliziran brodovima i morem koji ju okružuju. „Izbor je vrlo ograničen: strast ili dosada“

¹⁸ Duras, Marguerite. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 3. 8. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16671>>

¹⁹ Poulet, Robert, „La règle du jeu transgressée“, u: *Rivarol*, 10. srpanj 1958. Pristupljeno 3.8.2023. <leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-1598.html>

(Papašarovski, 2004:113). Anne prije ubojstva strast nije bila poznata, kao niti pojam zločina iz strasti, „međutim, neobjašnjivo počinje ulaziti u njezin život“ (Champagne, 1975:983).

Upravo je opreka između silnica, uključujući i onu između objašnjivog i neobjašnjivog, jedna od tematskih jedinica djela. Na temu položaja Anne u tadašnjem društvu svakako možemo gledati kao jednu temu, no „*Moderato cantabile* zadire dublje i suptilnije od frustracije žene zbog njezina odsustva iz kapitalističkog ustroja društva“ (Papašarovski, 2004:112). Čini se kako za jedno djelo kojemu se zamjera izostanak fabule, *Moderato cantabile* otvara znatan broj tema, od kojih nijedna nije subordinirana drugoj.

Svaka opreka suprotstavljenih silnica, odnosno „svaki od tih parova“, „sudjeluje u izmjeni između binarnih tema razuma-ludila, posjedovanja-oduzimanja, objašnjivog-neobjašnjivog i konstrukcije-destrukcije“ (Champagne, 1975:981). *Moderato cantabile* organiziran je upravo u skladu s trajnom izmjenom tih polova. On nije „...roman o zločinu iz strasti. *Moderato cantabile* je roman o strasti, o Erosu, o pisanju kao žudnji za cjelovitošću...ukratko, gruba materijalna zbilja nasuprot sofisticirane, disciplinirane zbilje... Između toga ništa koje jest i bitka kojemu se teži – žudnja“ (Papašarovski, 2004:112). No, osim fatalnosti erotske žudnje, „*Moderato cantabile* razvija i temu blizanaca, temu preslikavanja ili zrcaljenja: ogledati se u pogledu drugih. Anne i Chauvin su zatočenici drugoga para i njihove ljubavi... Čovjek žudi za onim na što mu drugi ukazuje, oponaša žudnju drugog i htio bi se preslikati u drugog, jer potiskivanje vlastite žudnje nije samo opće mjesto psihoanalize, nego i osnovni ljudski nagon koji nas štiti od ništavila“ (ibid.:113).

1958. kada je djelo objavljeno, prepoznato je kao eksperimentalno pisanje koje podržava, ili čak i pretkazuje, teze francuske nove kritike, osobito stav o mnogostrukosti značenja koje tekst proizvodi, ali ne na način da ona supostoje u njemu, nego tako što se prelamaju, ukrštavaju, pa više ne može biti riječi o interpretaciji, nego o širenju, pravoj eksploziji značenja, kako kaže Barthes (usp. ibid.). Riječ je o višestrukost pisanju, premda izvor višestrukosti nije autor, nego čitatelj obzirom da je on taj „koji mora ispuniti bjeline među recima, iz ekonomičnosti izraza, iz te linearne čitljivosti, iskaza neophodnog izgraditi vertikalnu implicitnog smisla kao u poeziji. U tom smislu *Moderato cantabile* upisuje se u ono što Barthes zove »pojedinačni način pisanja«...“ (ibid.:111).

Teza o tome da je čitatelj taj koji „mora ispuniti bjeline među recima“ podsjeća i na teze dane u *Za novi roman*. Champagne (1975:985) piše kako: „...čitatelj sudjeluje u ovom dramatičnom prikazu tišine vlastitim nijemim čitanjem »sousconversation«, ali i njegovom

aktivnom ponovnom izgradnjom onoga što Nathalie Sarraute naziva »tropizmima«. Stoga čitatelj postaje još jedan lik koji je »izomorfiran« u objekt njegovom šutnjom i njegovim riječima“. Champagne (ibid.) kaže kako roman stavlja u pokret sve geste ili izgovorene riječi kako bi i likove pretvorio u objekte (izomorfe) te se, za njega, sama struktura djela vrti oko te metamorfoze – „...dok se likovi ne mogu izraziti riječima, predmeti, kao i same riječi, ponovno stvaraju živote ljudi oko njih praćenjem odnosa kontroliranih sila. Geste, parfemi, zvukovi, razgovori i tišina zamjenjuju likove iz kojih proizlaze“.

U pozadini svega spomenutog tiho odzvanja francuski *novi roman*. Uzmemo li još nekoliko primjera, uvidjet ćemo kako analogija, bar donekle, ima smisla. U romanu Marguerite Duras nema razlike u tretmanu između činjenica, nečeg što se uistinu zbilo, i onom što sami likovi pretpostavljaju. Jednakom je važnošću osvijetljeno ubojstvo u gostioni, kao i život Anne, njenog sina, mirisa magnolije ili hrasta što raste ispred njenog doma.

Potom, ponovno citirajući Champagnea (ibid.:988), možemo istaknuti i provodni segment ovog rada, manipulaciju vremenom, jer se u romanu „...stvara ambivalentan svijet kontroliranih²⁰ i lirskih²¹ sila koji ponovno stvaraju nemogućnost crtanja vremenske linije, odnosno poretka koji se uranja u prošlost, sadašnjost i budućnost u koherentnom slijedu“. Champagne (ibid.:987) ističe njene tehnike za koje kaže da podsjećaju na tri problema njenog povezivanja književnog teksta s glazbom i filmom – „(1) je li moguće potpuno rekonstituirati vrijeme sa sjećanjem? (2) je li moguće izbjeći ovaj novi svijet književnosti, glazbe i filma? i (3) je li moguće govoriti o »metafori« ili »simbolu« u fenomenološkom svijetu objekata?“.

Moderato Cantabile može se smatrati studijom zaborava. Njegova ciklička struktura, koju je u početku naznačila Anne i kasnije Chauvin, uništava linearno razumijevanje vremena. Naime, odlučimo li detaljnije razmotriti ovaj citat i usustaviti ga u šire analogije, on će nas odvesti u dva smjera. Prvo, sve izrečeno u citatu, kao i sve izloženo u romanu, direktno možemo povezati s onim što će biti analizirano u poglavlju koji će se baviti filmom *Hiroshima, ljubavi moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959.). Drugo, Champagne njene tehnike naziva „filmskim tehnikama“, kao što razni kritičari nazivaju tehnike korištene u romanima Robbe-Grilleta. Tu su sličnosti zbilja mnoge, počevši od toga da su oboje bili sineasti, oboje bili dijelom istog pokreta²², do pripovijedanja. Naime, Paprašaravska (2004:112) ističe kako „*Moderato*

²⁰ Umjerenih, *moderato*.

²¹ Pjevnih, *cantabile*.

²² Ovo je djelomično problematična izjava iz dva razloga: (1) Robbe-Grillet ga ne bi nazvao pokretom (2) bibliografija Duras nadilazi ono što bi razmatrali pod francuskim novim romanom.

cantabile nije priča“, već „pripovijedanje“. Isto ide na ruku rušenja tradicionalne priče o čemu se uvelike govorilo u dijelu rada koji se bavio sa zbirkom *Za novi roman*, no istaknuo bih dio analize *Ljubomora*: „...perspektiva iz koje pripovjedač govori i pogledi na i kroz prozore upućuju na to, kao i, na kraju krajeva, ime romana, no postoji mogućnost kako pripovjedač nije osoba, već neka anonimna figura van dijegeze romana (kamera). Svakako, isti je pripovjedač nepouzdan, i kada kaže kako je nemoguće u tom trenutku razaznati nešto, on, zanimljivo, zapravo savršeno opisuje kadar s izostankom optimalne vizure“.

Uzmimo sada citat Bishopa (1974:220) kako bi povukli paralelu: „Ograničena točka gledišta održava se tijekom cijelog romana. Likovi nisu osvijetljeni iznutra od strane sveznajućeg pripovjedača ili povlaštenog promatrača; umjesto toga, inicijativa se daje stvarima, koje se vide s nevinim okom leće kamere“. Uzmemo li Bishopov izneseni navod kao ispravan, sličnost je i više nego očigledna. Na temelju toga možemo navod i proširiti: obzirom da roman „...nije lokaliziran u vremenu i prostoru, naglasak se namjerno stavlja na univerzalno naspram partikularnog – naglasak koji je također ostvaren naglašavanjem anonimnosti u novom romanu“ (ibid.).

No to isto nije sve. Dodatna poveznica (s izrečenim u zbirci *Za novi roman*) vidljiva je i u sljedećem: „bit djela je izražavanje samo, koje u sebi sjedinjuje sve: i život, i umjetnost, i transcendenciju“, što ističe i Paprašarovska (2004:113) u svom tekstu, iako, nekoliko stranica prije, ipak ističe da „...premda se *Moderato cantabile* vremenski uklapa u književnost francuskog »novog romana«, nadilazi ga samim tim što modernizam ne doživljava kao stil, nego kao stanje duha u potrazi za biti umjetnosti/života“ (ibid.:111).

Poveznice svakako možemo pronaći, no možda bi roman u potpunosti okarakterizirati kao *novi roman* bila greška. Svakako, djelo je od velike vrijednosti, a za kraj možemo se poslužiti još jednom tekstom prethodno citirane autorice: „Vjerovali ili ne, ova mala knjižica od svega stotinjak stranica rupičastog teksta, jedva postojeće fabule, pravi je umjetnički dragulj, savršen konstrukt koji otvara sva osjetila i zatvara filozofski sustav, ako pod time podrazumijevamo spoznaju o biti postojanja“ (ibid.).

2.5 Strana tijela, Jean Cayrol

Jean Cayrol, punim imenom Jean-Raphaël-Marie-Noël Cayrol, francuski je pjesnik, esejist i romanopisac. U Drugom svjetskom ratu deportiran je u Mauthausen, gdje je proveo tri godine u koncentracijskom kampu. Užas koji je proživio inspirirao je njegovu najpoznatiju zbirku poezije, *Pjesme noći i magle* (*Poèmes de la nuit et du brouillard*, 1945.), koja je poslužila i Resnaisu u kolaborativnom projektu *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955.). Premda prvenstveno poznat po poeziji, Cayrol je bio vrstan romanopisac, premda su značajnu čitateljsku publiku ostvarila samo dva njegova djela prevedena na engleski – *Prostor noći* (*L'Espace d'une nuit*, 1954.) i *Strana tijela* (*Les Corps étrangers*, 1959). Potonje djelo, jedno od rijetkih prevedenih na hrvatski, detaljnije ćemo upoznati u nastavku.

Roman *Strana tijela* učinkovito koristi, kako kaže Comfort (usp. 2007:846), monolog i ograničenu točku gledišta. Naime, ograničena točka gledišta u ovom je kontekstu pripovijedanje od strane vjerojatno jednog od najnepouzdanijeg pripovjedača. Riječ je o Gaspardu, siročetu i sitnom kriminalcu koji se okoristio njemačkom okupacijom te prepričava vlastiti život (odnosno „nekoliko njih“), zabarikadiran u hotelsku sobu, čekajući kaznu zbog ubojstva ljubavnice. Doduše, ne možemo biti posve sigurni niti u ovaj kratak opis radnje u djelu jer Gaspardove autobiografske priče konstantno poništavaju jedna drugu. Svi likovi, svi događaji, mogli su se zbiti ili ne. Ono što je očito je da svi motivi, likovi, imena i lokacije, nalaze svoje mjesto u većini priča (a ne mogu u njima supostojati) samo na potpuno drugi način. Zapravo je jedina konstanta u svima njima Gaspardovo okorištavanje okupiranom Francuskom²³. Upravo zbog toga ne možemo govoriti o priči u tradicionalnom smislu – informacije koje nam daje pripovjedač, odnosno protagonist radnje konstantno se mijenjaju i često su kontradiktorne. Upravo kroz te kontradiktornosti i stalne laži, čini se kako protagonist otkriva „pravog sebe“.

No tko je uistinu „pravi Gaspard“? Je li brižan muž Claudetti? Je li poželio ukrasti violinu obitelji što ga je primila u Bordeauxu, ili ju je samo htio поближе promotriti? Je li samo žrtva okolnosti, sitni kriminalac ili sociopat? Kako Gaspardova priča zapravo počinje? „Koncept početka Cayrolovih romana nije isti kao koncept izvora ili podrijetla, prvog puta prije kojeg

²³ *Strana tijela* dom su nekoliko tematskih odrednica uključujući socioekonomski položaj, traženje identiteta, autoreferencijalnost (Gaspard ne želi prestati pričati, u suprotnom prestaje postojati), no Comfort (usp.2007:848) ističe rezistencijalizam (*résistancialisme*), ističući da kritičari nisu prethodno primijetili naslovnu aluziju na esej Alberta Camusa objavljenog 25. listopada 1944. u časopisu pokreta otpora *Combat*. Esej osuđuje nazočnost bivših suradnika s okupatorima u poslijeratnoj Francuskoj. Zalažući se za oslobađanje zemlje od onih koji su izdali svoju domovinu, Camus koristi upečatljivu metaforu stranih tijela.

nema ničega drugog; jer... porijeklo u Cayrolovom djelu uvijek nedostaje. Započeti je uvijek ponovno započeti, ponoviti razlike u prošlosti, postati nešto drugo. Nikad nema jednog, točnog podrijetla, već uvijek više njih, nikad nije jedna jedina smisljena priča ili tekst, već više tekstova s višestrukim smislom, nikada jedinstvenim ja, ali beskrajnim nizom maski“ (Carroll, 1973:809).

Gaspard, čak i da skine masku, ispod nje bi našao još jednu. Primarni interes djela počiva u činjenici da nismo nikad sigurni gdje se nalazi istina. Pripovjedač, odnosno protagonist pokušava izbaciti „strana tijela“ što popunjavaju njegovo sjećanje sa stvarima koje se nikada nisu dogodile, zamjenjujući ih s izumima otpornim na čitateljeve napore odvajanja istinitog od onog lažnog; isti čitatelj ostavlja Gasparda koji započinje još jednu priču, bez početka i bez kraja (usp. Lynes, Jr., 1959:66).

U rekonstrukciji „istinite“ radnje zasigurno ne pomaže način na koji je djelo pisano: bez poglavlja, s tek povremenim odvajanjem dijelova prazninom, nelinearnim pripovijedanjem (ispremiješana prošlost, sadašnjost i budućnost), Gaspardovo skakanje sa reminiscencija na pripovjedni prezent, kao i već spomenutih priča što su u kontradikciji jedne s drugima. Izneseno se doista podudara s tehnikama novog romana, no isto tako određeni dijelovi, poput pripovijedanja iz prvog lica, ne nalikuju na, primjerice, Robbe-Grilletove romane. No to se upravo dalo vidjeti i kod romana *Moderato cantabile* – romani se poprilično razlikuju, što je i sam Robbe-Grillet istaknuo u *Za novi roman* kada je pričao o svojim radovima naspram onih Claudea Simona.

Robbe-Grillet nije model (i novi roman nije „škola“). Svi pisci koji se navode kao pripadajući pokretu novog romana imaju zajedničke karakteristike, no razlikuju se jedan od drugog. „Unatoč izraženom divljenju Alain Robbe-Grilletu... Jean Cayrol nije agresivan ni dogmatičan u svojim povremenim primjedbama o vlastitoj koncepciji romana. Njegovi romani i sami ne pokazuju pridržavanje strogoj teoriji niti sukob između teorije i prakse, od kojih se obje mogu naći, paradoksalno, u četiri fikcije Robbe-Grilleta. Ipak, određeni aspekti njegovog fikcionalnog svijeta, određene osobine njegove tehnike čine Cayrola (rođenog 1911.) suosjećajnim suvremenikom mladih romanopisaca 1950-ih o kojima se mnogo pričalo. Cayrol nije uživao prednosti međunarodnog publiciteta, ali kritičari poput Rolanda Barthesa, Bernarda Dorta i Bernarda Pingauda brzo su ga pozdravili kao jednu od prvih, najoriginalnijih i najznačajnijih figura »novog romana« kojeg ti promatrači, za razliku od novinskih recenzenata, oprezno ne označavaju književnom »školom« na čelu s Robbe-Grilletom“ (Lynes, Jr., 1959:62-63).

3. Trend *novog romana* na filmu

Novi roman svojim pripovjednim principima nije samo znatno utjecao na književnost postmoderne već i na modernistički film (kako u Francuskoj tako i u svijetu), i to mnogostruko. Za početak, dvoje najpoznatijih autora *novog romana*, Alain Robbe-Grillet i Marguerite Duras, i sami su bili sineasti²⁴. Također, bili su autori scenarija prva dva igrana filma Alaina Resnaisa (*Hiroshima, moja ljubavi* i *Prošle godine u Marienbadu*)²⁵ kojima ćemo se u daljnjem tekstu baviti. Prije nego krenemo na komparaciju romana i filmova, valja istaknuti i porijeklo *novog romana* koje Roland Barthes (usp. 1964:293-296) vidi upravo u – filmu²⁶. U kontekstu toga, Kovács (2007:233) napominje i kako je „*novi roman* izumio modernistički film“. Šafranek (1982:736), pak, navodi kako „dinamičnost opisa, posebni vidni uglovi, krupni planovi i važnost montaže više nalikuju filmskoj naraciji nego viđenju ljudskog oka“.

Nadalje, sve su pobrojane karakteristike *novog romana* vidljive i u filmovima Robbe-Grilleta, pa tako i radikalno razbijanje kronološke strukture, kao i ambigvitet u pripovijedanju. Kovács čak ide do toga da ističe kako njegov film *Čovjek koji laže* (1968.) „drži zastavu“ *novog romana* više no ijedan drugi film – potpunim razaranjem principa tradicionalnog pripovijedanja, koherencije vremena i prostora i identiteta likova (usp. Kovács, 2007:110) što nije iznenađujuće. Kada Robbe-Grillet piše o filmu, često izjednačava pripovijedanje u njemu s onim na kakvo nailazimo u književnosti. On je na oba gledao na isti način, a s obzirom na njegov položaj u književnom pravcu, valja istaknuti srodnost medija kada se radi o *novom romanu*. Naime, francuski je *novi roman* i pisan na način veoma „filmičan“, kao da sadrži intermedijalne postupke poput montaže (što nas ponovo vraća na primjer Döblinovog romana i Ruttmanove simfonije).

Pojam trenda *novog romana* već smo objasnili u uvodu. On se veže kako za autore lijeve obale Sene, tako i za one autore koji neće biti izravno povezani s njima, no njihova će djela nositi slične karakteristike. Kovács isto tako navodi i još jednu kategorizaciju (žanr) – *putovanje*

²⁴ Robbe-Grilletova filmografija sadrži deset režiranih filmova (usp. Alain Robbe-Grillet, IMDb), a ona Duras devetnaest (usp. Marguerite Duras, IMDb).

²⁵ Isti su prvi filmovi trenda *novog romana*. Isto tako, valja spomenuti kako je autor scenarija sljedećeg Resnaisovog filma (*Muriel* iz 1963.) bio još jedan pisac *novog romana* – Jean Cayrol.

²⁶ Prije nego se Robbe-Grillet i sam krenuo baviti filmom, Barthes je primijetio kako se određeni opisi scena i stvari u njegovim romanima mogu poprilično povezati sa filmskom vizijom (Robbe-Grillet strogo ograničava opis na vizualnu površinu svijeta što izdvaja tekstualna rješenja poznata iz filma). Barthes pripisuje način na koji Robbe-Grillet barata prostorom „revoluciji koju je film donio u domeni vizualnih refleksa“ (usp. Kovács, 2007:232).

kao svojevrsni žanr *art* filma, i u kontekstu njega navodi primjer *mentalnog putovanja*²⁷ kao specijalnog slučaja pikarskog žanra te ističe kao glavne predstavnike upravo redatelje *novog romana* – Resnaisa, Robbe-Grilleta, Duras, ali i Tarkovskog. *Hiroshima, ljubavi moja* Alaina Resnaisa film je gdje sjećanje i fantazija nisu samo sporedni elementi u linearnoj priči, već središnji motivi pripovjedne strukture, čime je, kako kaže Kovács, znatno pogurao žanr *mentalnog putovanja* (usp. Kovács, 2007:104). To je prvi film na koji ćemo se osvrnuti, no prije toga nakratko ćemo proučiti Resnaisa kao autora i grupu s lijeve obale Sene kojoj je pripadao.

Potrebno je objasniti način na koji se agenda *novog romana* manifestira na filmu.

3.1 *Rive Gauche*

Francuski *novi val* (franc. *La nouvelle vague*) jedan je od najutjecajnijih pokreta u povijesti filma koji je uključivao figure poput Jean-Luca Godarda, François Truffauta i Claudea Chabrola. Njihova estetika, kako navodi Michel Marie (usp. 2003:70), utemeljena je na određenim izborima koji, u suštini, pretpostavljaju sljedeću agendu:

1. Autor/redatelj je ujedno i scenarist filma.
2. Prethodno utvrđen scenarij²⁸ redatelj ne prati striktno, već ostavlja prostora improvizaciji u koncepciji dijaloga, glume i drugog.
3. Redatelj preferira snimanja u stvarnim eksterijerima i izbjegava izgradnju (artificijelnih) studijskih setova.
4. Redatelj koristi malu filmsku ekipu koja se sastoji od tek nekoliko ljudi.
5. Redatelj se radije odlučuje za snimanje tona usporedno sa slikom, umjesto prevelikog oslanjanja na sinkronizaciju u post-produkciji.
6. Redatelj izbjegava ovisiti o pretjerano teškim dodatnim rasvjetnim tijelima i upravo zato, sa snimateljem, bira vrlo brzu filmsku vrpcu.
7. Redatelj zapošljava glumce koji nisu profesionalci (amatere i naturščike).
8. Ako redatelj ima pristup profesionalnim glumcima, birat će novije glumce i režirat će u slobodnijoj maniri no što to konvencionalne produkcije dopuštaju.

²⁷ Govoreći o *Divljim jagodama* Ingmara Bergmana (usp. Kovács, 2007:103).

²⁸ Mislim kako se ovo odnosi i na knjigu snimanja. U engleskom prijevodu: „*The director does not follow a strict, pre-established shooting script, leaving instead much of the filming to improvisation in the conception of sequences, dialogue, and acting*“ (Marie, 2007:70).

Uzmemo li u obzir ovih osam točaka, već možemo, ukoliko imamo prethodno iskustvo gledanja njihovih filmova, zaključiti kako redatelji/ce poput Resnaisa ili Varda ne pripadaju posve *novom valu*. Pričamo li o Resnaisu (kojeg, ovisno o literaturi, neki navode kao novovalovca) možemo odmah navesti teatralnost, ornamentalizam i stilizirano, jako osvjetljenje (npr. *Prošle godine u Marienbadu*); tendenciju biranja glumaca koji su svoj zanat naučili u kazalištu i s kojima je temeljito uvježbavao tekst i podsticao korištenje teatralnih gesta i dikcije (što se također da vidjeti na primjeru *Marienbada*) (usp. Nowell-Smith, 2008:144); čvrsto planirane dijaloge i scenarij; sinkronizaciju zvuka u post-produkciji (npr. Okada Eiji u *Hiroshima, ljubavi moja*), i tako dalje.

Drugim riječima, slučaj Alaina Resnaisa (ili Agnes Varda, Chrisa Markera...) odudara od tipične estetike novovalovaca. Oni su (nikad službeno) činili podgrupu unutar *novog vala*. „Definicije ove aktivne grupe redatelja često se koncentriraju na razlike u odnosu na kritičare *Cahiers du Cinema* koji su postali redatelji, i ističu njihov dublji angažman u estetskom eksperimentiranju, njihovoj povezanosti sa dokumentarističkom praksom, očitim političkim temama i iskazanom interesu za druge umjetnosti van filma“ (Neupert, 2007:299). Radi se, kako smo naveli i u uvodu, o grupi lijeve obale Sene – *rive gauche*. Najistaknutiji njeni predstavnici broje upravo Alaina Resnaisa, Agnès Varda, Chrisa Markera, Henrija Colpija, Jacquesa Demyja, a moguće je možda pribrojiti i autore *novog romana* koji su se i sami bavili filmom, poput Robbe-Grilleta ili Duras.

Prije nego se posvetimo Resnaisu i njegovim filmovima valja uputiti na Jean-Michela Frodonu koji ističe kako *rive gauche* predstavlja puno više od filma – cijelu intelektualnu, filozofsku okolinu usredotočenu oko St. German des Près u Parizu između 1945. i svibnja 1968., okolinu veoma različitu od kritičara-sineasta *Cahiers du cinéma* čije je djelovanje bilo usredotočeno isključivo na film, no ono što ih je ujedinjavalo svakako je bila preokupacija modusima filmskog diskursa (usp. Neupert, 2007:353).

3.2 Alain Resnais

Prije nego je ostavio svoj duboki trag u modernističkom igranom filmu, Alain Resnais režirao je niz dokumentarnih filmova kratkog metra, uključujući i (vrlo utjecajan) *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955.), film o nacističkim logorima smrti. Čitao je izuzetno puno djela, uključujući i ona Proustova (*U potrazi za izgubljenim vremenom*). S obzirom na važnost vremena i sjećanja u njegovim sljedećim filmovima, referencu na Prousta istaknuli su mnogi biografi, premda je Resnais tvrdio kako, iako je čitao Prousta, ne vjeruje da su njegova djela u većoj mjeri ostavila traga na vlastitim filmovima (usp. Neupert, 2007:301). Njegovu ranu karijeru možda najbolje opisuje citat Davida Bordwella (1985:213):

„Karijera Alaina Resnaisa nudi dobar primjer kako art kinematografija kao institucija ohrabruje sineasta da formulira primjetan „projekt“ trčeći od jednog filma do drugog. Resnaisov interes i briga, koja se ponavlja, bili su, naravno, reprezentacija vremena. U svojim je danima Hiroshima, moja ljubavi stvorio poprilično iznenađenje svojom minimalnom najavom analepsi, a Prošle godine u Marienbadu bio je široko shvaćen kroz zamagljivanje linije između sjećanja i fantazije. (...) Na takav način, stvaranje posebnog formalnog projekta može odvesti sineasta do inoviranja svježih intrinzičnih normi od filma do filma. Ne postoje dva Resnaisova filma koji tretiraju vrijeme na isti način, ili isti aspekt pripovjednog vremena.“

Resnaisov je igrani prvijenac *Hiroshima, ljubavi moja* premijerno prikazan van konkurencije na 12. filmskom festivalu u Cannesu gdje je bio naveliko hvaljen, a Resnais postavljen uz bok novovalovaca. Što ga je od njihove tipične estetike odvajalo, već smo nabrojali, no bez obzira na to prepoznat je kao jednako vrijedan modernistički autor čija su djela polučila velik broj priznanja uključujući i FIPRESCI nagradu, BAFTA-u, Zlatnog lava i niz drugih. Njegov drugi igrani film dugog metra, *Prošle godine u Marienbadu*, dobitnik Zlatnog lava, jedan je od kanonskih modernističkih filmova. Veoma brzo po započinjanju s filmskim djelovanjem, Resnais je postao jedan od značajnijih autora na polju modernističkog filma iskoristivši pripovjedne metode koje je uspostavio *novi roman*, no isto tako uhvativši val kulturalnih i ekonomskih promjena koje su zahvaćale to vrijeme, posebice zbog pojave *novog vala*. Pozabavit ćemo se sa prva tri njegova filma te na njihovom primjeru istražiti karakteristike *novog romana* i pokušati uvidjeti način na koji su preneseni u drugi medij te kojim se filmskim sredstvima Resnais koristio.

3.2.1 *Hiroshima, ljubavi moja*

Hiroshima, ljubavi moja igrani je prvijenac dugog metra Alaina Resnaisa (scenaristice Marguerite Duras). Često se u filmološkoj literaturi navodi kao epohalni rad, bok uz bok sa Griffithom (i utjecajem na nijemi film) ili, recimo, Dreyerom (i utjecajem na rani modernistički film). Možemo ga sagledati kao film sa izraženim modernističkim tendencijama do te mjere da je Eric Rohmer napisao formulu kako shvaćamo modernizam na filmu upravo na njegovom primjeru (usp. Kovács, 2007:120). Također, kada Kovács (usp. 2007:292) piše o njemu navodi kako je to prvi film koji je konzistentno uveo modernizam u *art film* primjenom narativnih tehnika *novog romana*. Glavna njegova inovacija (usp. *ibid.*:293) bila je podređivanje kronologije priče slobodnoj asocijaciji glasa (teksta) pripovjedača²⁹.

Francuska glumica igra u antiratnom filmu koji se snima u Hiroshimi te ima aferu s oženjenim japanskim arhitektom. Oboje dijele vlastita sjećanja na rat i njegove posljedice, a sjećanja se isprepliću sa pripovjednom sadašnjošću. Između istog, jasno su razlučive granice. Njegova participacija u njenim sjećanjima i obrnuto, situaciju, doduše, malo kompliciraju (kao i činjenica da ona „vidi“ njegova sjećanja kroz film koji radi, što se ne može reći i za njega).

No kako se vrijeme manifestira u filmu? Naravno, nepobitno je da postoji vrijeme filma (projekcije/gledanja) u trajanju od 90 minuta, ali nas prvenstveno zanima kako se manifestira *interno*³⁰ vrijeme, i kako film barata vremenskim kategorijama u njemu (i ima li ih uopće). Luchting (usp. 1963:301) daljnju podjelu vremena u *Hiroshimi* radi na sljedeći način: na *stvarno vrijeme (le temps réel)* i *psihološko vrijeme (le temps psychologique)*, koje još naziva i *prustovskim vremenom (le temps proustien)*³¹. Tijekom filma oba su u stalnoj interakciji. Kao prvu interakciju Luchting (*ibid.*) navodi sam početak filma: dio je priče u *Hiroshimi* snimanje filma o Hiroshimi gdje Ona glumi; kadrovi snimanja tog filma dani su nam na samom početku

²⁹ U maniri vanprizornog nasnimljenog glasa.

³⁰ Misli se, naravno, na vrijeme radnje (ili više njih) unutar *eksternog* vremena od 90 minuta. Odnos *internog* i *eksternog* vremena te studiju vremena u *Hiroshimi* općenito podrobno je izložio Wolfgang A. Luchting (1963.) u članku „*Hiroshima, Mon Amour. Time, and Proust*“ (u *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*). Dakako, ukoliko se konzultira Luchtingov tekst, valja imati na umu kako je njegov uvod u *eksterno* vrijeme filma obilježen i godinom u kojoj je pisan (1963.) i da, iz današnje perspektive, naprosto zbog tehnološkog napretka i sveopćoj dostupnosti filmova „na dlanu“ određeni argumenti više ne stoje.

³¹ *Psihološko* se vrijeme ne može, mislim, u potpunoj mjeri poistovjetiti sa prošlošću, već je (barem u kontekstu ovog filma) primarno vezano za funkciju sjećanja (i njegovog – Hiroshima, i njenog – Nevers), dok je *le temps réel* zapravo pripovjedna sadašnjost. Premda se prisjećamo uvijek prošlih zbivanja, to sjećanje može ili ne mora biti točno (što vrijedi i za likove). U svakom je slučaju, rekonstruirati li sjećanje točno zbivanje iz prošlosti ispravno ili ne, svakako nešto što je nastupilo prije pripovjedne sadašnjosti. *Psihološko* je vrijeme smješteno u prošlost, ali nije prošlost. U sljedećem Resnaisovom djelu isto nećemo moći tvrditi.

gdje možemo vidjeti Resnaisove ljude; drugim riječima, Resnais snima samog sebe kako snima film o Hiroshimi³² što Luchtinga podsjeća na Prousta koji piše sedam knjiga o tome kako Marcel piše sedam knjiga o tome kako piše sedam knjiga. Možda se može čak i prvi kadar istaknuti kao kadar prve interakcije, i samim time najavu interakcija prošlog, *psihološkog* vremena i pripovjedne sadašnjosti koje će se ponavljati kroz film – njegovo i njeno nago tijelo spojeni su (u pripovjednoj sadašnjosti), ali posuti pepelom što svakako pripada prošlom zbivanju stradanja u Hiroshimi, kadrovi čega će uslijediti odmah nakon.

Događaji koji su se zbili u prošlosti svakako će utjecati i mijenjati one koji se zbivaju u sadašnjosti. Zbog njegovog uplitanja u njena sjećanja (i obrnuto) možemo tvrditi i kako događaji iz prošlosti i događaji iz sadašnjosti uzajamno utječu jedni na druge, no to nije isključivi razlog. Očigledno je kako, bez sjećanja, ne bi bilo ni događaja u stvarnosti (ili barem ne bi tako izgledali) te da nije događaja iz sadašnjosti, ne bi bilo ni sjećanja. Resnais miješa *le temps réel* i *le temps psychologique*. Luchting (usp. 1963:309) to uspoređuje s kubizmom koji rastavlja objekt, čak ga i razara, kako bi ga mogli vidjeti iz nove perspektive, iz više točki gledišta u isto vrijeme. U trenutku kada se oba vremena krenu spajati u samome liku, u sceni restorana kada se Ona prisjeća svog njemačkog ljubavnika i u potpunosti se obraća japanskom kao da je Nijemac iz priče, On je ošamari! U tom trenutku opet se uspostavlja granica onog prošlog i onog sadašnjeg³³ (usp. Luchting, 1963:310). Ta je granica ujedno i jedna od tema filma. Tu možemo ubrojiti i samo sjećanje. Radnja koja se zbiva u filmu, primarno scena o kojoj se upravo pisalo, dopušta Joj da uspostavi granicu između vremenskih kategorija. Ona s godinama zaboravlja (možda posve, možda ne) njemačkog ljubavnika, a brutalnost koju je proživjela u svom rodnom gradu i njena rekuperacija usporedivi su i s Hiroshimom, pa tako i samim naslovom. Isto se u filmu ponavlja i formativno: na početku možemo često vidjeti Hiroshimu u/nakon Drugog svjetskog rata, a nakon toga u sadašnjosti; proces oporavka koji je prolazila Ona, također prolazi i Hiroshima. Samo zaboravljanje, blijeđenje sjećanja, čest je dio i dijaloga između likova. Kada Luchting (usp. 1963:312) u zaključku svog teksta uspoređuje Resnaisa i Prousta, kaže kako se oboje bave istim temama (vezano uz vrijeme), no na drugačiji način. Dok su Proustove teme (1) vrijeme koje razara i (2) sjećanje koje čuva (konzervira), Resnaisove su (1) sjećanje koje razara i (2) vrijeme koje obnavlja.

³² Jedan od mnogih autoreferencijalnih motiva koje pronalazimo u svakom od analiziranih djela.

³³ Ovdje valja nadodati kako scena poput ove, kao i njeno projiciranje identiteta njemačkog ljubavnika na sadašnjeg, japanskog (iz čega se da iz konteksta iščitati kako to može biti i njena uobičajena praksa, premda priču o svom njemačkom ljubavniku nije ispričala nikome doli svom japanskom ljubavniku), može poslužiti kao dobro uporište za simptomatsko, psihoanalitičko tumačenje djela. Za tumačenja tog tipa, *Hiroshima* je zaista plodno tlo – od nehotimičnog sjećanja, preko projekcije do potisnute traume.

Vratimo li se na interakciju pripovjedne sadašnjosti i *psihološkog* vremena, valjalo bi još istaknuti kako se isto postiže. Odgovor je, naravno, montažom: asocijacije na prošlost na sebe će vezati i rez na njih (s popratnim glasom). Distinkcija između oba vremena bit će jasna, bez obzira što utječu jedno na drugo. Ostali parametri i filmska sredstva pridonijet će istom, no u znatno manjoj mjeri. „Očito, Resnais prerađuje svaki aspekt filmskog stila u *Hiroshimi*. Kamera i montaža kompliciraju pojam perceptivne i mentalno subjektivne dubine informacija, dok paralelno podrivaju konvencije prikaza prostora i vremena. No, složena veza zvuka i slike čine najveći dio filmskog eksperimentiranja“ (Neupert, 2007:312).

Film *Hiroshima, moja ljubavi* postigao je velik uspjeh kako kod gledatelja, tako i kod kritičara. „Recenzija za recenzijom, u Francuskoj i drugdje, divila se zreloom i kompleksnom tretmanu lika, ali i radikalnoj preradi vremena, čije su strategije mnogi kritičari uspoređivali s modernističkim romanom i, pogotovo, Proustom“ (Neupert, 2007:309). Dvije godine kasnije Resnais će režirati svoj drugi igrani, znatno radikalniji (po pitanju prostorno-vremenskih, ali i drugih značajki) film *Prošle godine u Marienbadu*.

3.2.2 Prošle godine u Marienbadu

Resnais je nastavio svoju redateljsku karijeru još jednim formalističkim, čak i radikalnijim filmom – *Prošle godine u Marienbadu*, za čiji je scenarij zaslužan Robbe-Grillet. „Ako likovi u filmu *Hiroshima, ljubavi moja* duguju svoju humanost Duras, onda hladne figure poput lutaka *Prošle godine u Marienbadu* jasno pripadaju fikcionalnom svijetu Robbe-Grilleta“ (Neupert, 2007:313). András Bálint Kovács Resnaisa naziva autorom najradikalnijeg modernističkog filma tog perioda, koji je ostao svojevrsnim simbolom modernističkog filma do danas te je postao i razmeđem između prvog i drugog perioda modernizma u filmu. Također, *Prošle godine u Marienbadu* navodi kao prvi ezoterični, potpuno autoreferencijalni antinarativni film (usp. Bálint Kovács, 2007:303-304).

Pojava *Marienbada* dočekana je s aplauzom: film je dobio Zlatnog lava na 22. filmskom festivalu u Veneciji, što je bilo popraćeno nizom nominacija za druge prestižne nagrade, uključujući i onu za Oscara, no pojavile su se isto tako i razne nedoumice u tumačenju i zamjerke na priču filma za koju su neki tvrdili da je nema te da je tzv. unutrašnji film jer su mu središnji sadržaji oni koji se prostiru i odvijaju u nečijoj svijesti (usp. Peterlić, 2018:270). Na razini priče pratimo tri neimenovana lika koji su u scenariju naznačeni s X (muškarac, Giorgio

Albertazzi), A (žena, Delphine Seyrig) i M (njen zaštitnik, možda suprug, Sacha Pitoëff). Konzultira li se bilo koji zbornik „filmova koje morate pogledati“ (na polju čega trenutno vlada inflacija), internetska lista ili poledina DVD-a, priča će u pravilu glasiti nalik sljedećem: u začudnom i ispraznom dvorcu neimenovani muškarac pokušava uvjeriti ženu kako su se sreli prošle godine. Kada Peterlić (2018:271-272) govori o tome postoji li priča u filmu, napominje kako je „cijelo zbivanje (...) teško prepričati i zbog toga jer je film akronologičan, distanca između fabula i sižeja golema je, granice prošlosti i sadašnjosti nisu posve jasne, a dvoji se i u svezi s vrlo važnom činjenicom – ne laže, odnosno, ne „fabulira“ li muškarac pričom o upoznavanju ili, pak, ne laže li, odnosno, nije li Ona sve zaboravila ili ne želi priznati da se ipak sjeća tih događaja.“ No, pitanje što je bilo prošle godine u Marienbadu, je li uopće bilo i ako je bilo, radi li se o Marienbadu, zapravo uopće nije tema filma. Kako smo već i ustvrdili u prvim poglavljima o *novom romanu* te bi informacije vjerojatno bilo potrebne, a možda i krucijalne da se radi o tradicionalnoj realističnoj priči, no ovdje upravo njihov izostanak upućuje na nešto sasvim drugo, kao što je pričanje same priče:

„Ako se pak za kvalitativ priče drže kvalitete realističke motivacije, odnosno, ako je potrebna barem jedna takva uporišna motivacija ili činjenica, onda treba ustvrditi da sadržaj filmske priče ili priče uopće može biti i samo pričanje priče, taj kompleksni, vrludavi proces pun nesigurnosti, zamki, stranputica. Marienbad... se stoga može tumačiti i kao film koji među ostalim tematizira i konstrukt koji nazivamo pričom, pa je to zadublјivanje, tematiziranje samog jezika vlastite umjetnosti jedna od njegovih izrazito modernističkih odlika. Film Prošle godine u Marienbadu obilježava trenutak kada prvi put u filmu koji se služi konstituantama priče, upravo te konstituante znače tek jedno od izražajnih sredstava djela.“ (Peterlić, 2018:273)

Peterlić nastavlja tvrdnjom kako su u svim dotadašnjim filmovima, pa tako i kod Godarda ili Kurosawe, izražajna sredstva služila izgradnji priče i likova, dok će konstituante priče *Marienbada* služiti, kako smo i rekli, nečemu posve drugom.

Prošle godine u Marienbadu, na tragu *novog romana*, traži od gledatelja angažman, promišljanje prostorno-vremenske strukture i organizacije, motivacije likova i načina na koji se izlaže priča koja nečesto biva konfužnom zbog preklapanja i kontradikcija. Već je i sam početak filma dezorijentirajući. Nasnimljeni vanprizorni monoton glas muškarca daje nam niz informacija od kojih gledatelj ne može istaknuti koje od njih treba upamtiti kao bitne za razvoj radnje, a sve je popraćeno dugim vožnjama po dvorcu, a uskoro i glasnim orguljama koje ponekad nadglasuju i muškarčev glas. Potpuna izgubljenost koju gledatelj osjeća u prvih desetak minuta filma zapravo je odlična najava za ono što će uslijediti, a to je radikalna

manipulacija vremenom i prostorom priče. Takva prostorno-vremenska manipulacija drastično je radikalnija no ona u *Hiroshimi*³⁴. Ona odlazi puno dalje od sjećanja lika (koje je subjektivno) i u krajnjoj svojoj instanci upućuje na sam pripovjedni modus i filmski jezik. Ono što je specifično za *Hiroshimu* jest da je poprilično jasno što je funkcija sjećanja na nešto iz prošlosti, za razliku od *Marienbada* gdje ne samo da je prošlost apsolutno stopljena s ostalim vremenskim kategorijama³⁵, već nemamo ni jasno izraženu funkciju sjećanja. No, to nije isključiva vrijednost filma, jer ona ne leži samo u „...zamagljivanju granica između prošlosti i sadašnjosti, stvarnosti i fantazije, već također i u poništavanju vremena i stapanju svega u jednu jedinu pripovjednu površinu. „Vrijeme nema nikakvog značaja“, kaže X u jednom trenutku. Zapravo, jedina stvar koja postoji u vremenskoj dimenziji priče jest samo pripovijedanje“ (Kovács, 2007:107). Vrijeme postoji u samom pripovijedanju – X se možda neće sa sigurnošću prisjetiti što se zbilo prošle godine, ali će se referirati na ono što se već zbilo u priči³⁶.

Samo je pripovijedanje u *Marienbadu* priča filma, i vrijeme pripovijedanja, odnosno vrijeme filma jedino je vrijeme koje u njemu postoji (što se može povezati s *unutrašnjošću* koju smo prethodno naznačili). Unutar njega razvija se pripovijedanje X-a, čija su sjećanja međusobno kontradiktorna, a siže nema koherentnu priču, stoga nije ni vjerodostojan – kontradiktorne su solucije u priči jedino moguće rješenje za ovakav tip pripovjedne strukture.

U kasnijem dijelu svoje studije Peterlić (usp. 2018:278-279) se okreće budućnosnom aspektu filma. Naime, on ističe anticipativni karakter određenih sredstava poput vožnje kamerom unaprijed, ili pojavljivanja lika unutar kadra, no Resnais isti brzo poništava prekinuvši uspostavljeni uzročno-posljedični niz³⁷ i sugeriravši kadrovima prošlost ili vremensku neutralnost. Na taj način gledatelj nema izbora nego napustiti stvorenu anticipaciju i usmjeriti se ka prošlosti ili sadašnjosti čije je stapanje Resnaisu od iznimne važnosti. Zanimljivo je da se u filmu u dijalozima često spominju vremenske odrednice, poput sata, dana, tjedna ili godine, što pridodaje cjelokupnoj konfuziji gledatelja koji pokušava ustvrditi fabulu.

Iako je veći dio bavljenja ovim filmom posvećen zamršenom pitanju vremena u njemu, valja obratiti pažnju i na neke prostorne čimbenike. Za početak, samo ime filma, *Prošle godine*

³⁴ Iz te perspektive, *Hiroshima, ljubavi moja* može biti i dio klasične tradicije. Kovács (2007:303) tvrdi kako je u *Hiroshimi* tekst barem imao „...referenta, čija je reprezentacija ovisila o organizaciji narativa, ali se od njega razlikovao. U *Marienbadu* sve je podvrgnuto činu pripovijedanja, koja postaje autoreferencijalna, i to je baza kasne moderne kritičke refleksije“.

³⁵ Odnosno, prošlost i sadašnjost funkcioniraju simultano.

³⁶ Volio bih napisati pripovjednoj sadašnjosti, no vremenske su kategorije u ovom filmu jako sklizak teritorij.

³⁷ Primjer koji Peterlić (2018:278) navodi jest scena u streljani hotela u kojoj se pokazuju gosti koji gađaju mete: „pucač pa meta, pucač pa meta...a kada dođe red na Njega, On će biti pokazan kao i prethodni strijelci, ali će prethodno ponavljani i zato sada anticipativni karakter mete izostati“.

u *Marienbadu*, upućuje na mjesto zbivanja, no ono se u filmu spominje samo jednom³⁸, i to u nizu mjesta koje X nabraja A kako bi je prisjetio, stoga Karlstadt koji isto spominje, na primjer, nema nikakve veće važnosti od *Marienbada*. Da bi stvar bila konfuznija, X u nekoliko navrata, kada pokušava navesti A da se prisjeti, spominje *Friedrichsbad*, a sam film nije niti u jednom od dva mjesta. Također, Peterlić (2018:279-280) nadopunjuje svoj komentar o vremenskim karakteristikama filma prostornim obilježjima, pa kaže kako „...u miješanjima prošloga i sadašnjega, upleću se zbog upitnosti onih „gdje“ i „kada“ i oni „bilo gdje“ i „bilo kada“...“ te nastavlja drugim elementima iz filma kako bi argumentirao tvrdnju, poput stalnih prikaza ambijenata koji imaju obilježje trajnosti, primjerice mramornih kipova ili tlocrta i fotografija hotela, ili, s druge strane, „skamenjena“ lica likova pri prvom dijalogu. „Prostorno „skamenjen“, otrgnut od realnog vremena, taj *Marienbad* postao je i zatvoreni svijet za sebe; ostali svjetovi ne postoje. Takvom eliminacijom sugerira se dakle drugačija vremensko-prostorna sfera, sfera koja može odisati trajnim, stalnim, bezvremenim. A u takvoj sferi moguće je i materijalizirati specifičnu vremenost ovog filma koja prožimlje i junaka i ono što se putem njega izlaže. (...) Rezimirajući, radnja se filma mora zbivati u nekom prostoru, a taj *marienbadski* prostor postaje neki potpuno anonimni „bilo gdje“. Budući da je prostor i odrednica vremena, a uz spomenuta vremenska rješenja, i vrijeme ovog filma teži da se pretvori u „bilo kada“. A u takvu prostoru i vremenu glavni lik može biti neki On.“

Opisom prostorno-vremenskih karakteristika Peterlić zapravo upućuje na vrijednosti filma koje se podudaraju s onima *novog romana*. Vratimo li se na pitanje teme, sada možemo ustvrditi kako *Prošle godine u Marienbadu* može tematizirati temporalnu dimenziju priče, njene moduse izlaganja, pitanje ljubavi, sjećanja, svijesti i „unutrašnjeg“, kao i izgradnju same priče (kako na filmu, tako i u književnosti – francuski *novi roman*).

Ostaju nam proučiti filmska sredstva kojima Resnais barata kako bi isto postigao. Ono što u priči stvara diskontinuitet te pitanje vremena i prostora – već smo naveli. Naime, diskontinuitet *Marienbada* naznačen je već i u samom scenariju gdje je Robbe-Grillet navodio prilično specifične upute kako pojedine scene snimiti, no Resnaisova režija čini taj diskontinuitet radikalnijim odabirom specifičnih filmskih postupaka. Popisati ćemo i istaknuti kojim sredstvima (redateljske, ne scenarističke prirode) Resnais postiže konfuziju i dezorijentaciju kod gledatelja te stvara diskontinuitet cjeline:

³⁸ Peterlić navodi kako se *Marienbad* u filmu ne spominje, no spominje se jednom, premda to ne stvara apsolutno nikakvu razliku.

1. Mijenjanje kostimografije – npr. u jednoj od scena gdje u dvorcu pričaju X i A, ona se vidi u odrazu u ogledalu i ima crnu haljinu; on govori kako je prošle godine došao do njene sobe, ona je bila sama; njegove su riječi popraćene slikom, a ona nosi istu haljinu u nečemu što bi trebalo spadati u pripovjednu prošlost; kada se prvotna konverzacija nastavi, vraćamo se ponovo u dvorac, oni su jedan preko puta drugog, no A nosi bijelu odjeću.
2. Premda montaža i dijalog daju određen osjećaj kontinuiteta, u istim se scenama mijenja mizanscena. Rekviziti i objekti poput ogledala, statua, kreveta, a ponekad i ljudi iz kadra u kadar mijenjaju položaj tako da je svaki od njih zapravo privremena stvar u pripovijedanju.
3. Kompozicija kadrova. Način na koji Resnais kadrira likove jest da često nemaju prazan prostor ispred svog pogleda. Tako ćemo nekolicinu puta vidjeti lika blizu lijevom rubu okvira kako gleda ulijevo. Na isti je način gledatelj upoznat sa X-om, u jednoj od dugih vožnji – X gleda ulijevo, ali primjećuje par čija se refleksija isto tako vidi iza njega u ogledalu smještenom u desnom dijelu kadra.
4. Uspostavljanje organizacije priče u filmu samo po sebi je teško, a čak i male montažne taktike dodatno kompliciraju mogućnost postojanja „stvarnog“ vremena (ili prostora). Nakon početnog kazališnog performansa, primjerice, kada je publika prikazana u različitim priređenim pozama, mlada žena stoji sama u prvom planu. Izgleda kao da nekoga traži pogledom, i kada se okrene preko svog lijevog ramena reže se na pokret (kadar ostaje isti), no promijeni se njeno okruženje (gotovo neprimjetan skok u kadru), koje je sada ispunjeno praznim stolicama, što dovodi u pitanje logiku i temporalni kontinuitet. Takav diskontinuitet na mikro razini (montaže) spaja se s ostalim sredstvima korištenim za rušenje tradicionalne pripovjedne strukture te ugrožava koherenciju narativa u cjelini (usp. Neupert, 2007:322).
5. Problem fokalizacije – premda On djeluje kao fokalizator, „...on je povremeno, a ponekad i u trenucima svoje najveće inicijative, nadziran od autora, ponekad motren iz autorove sveznajuće perspektive“ (Peterlić, 2018:276).
6. „Unutarjomonološka preklapanja prizora i ponavljanja/variranja nekih događaja također zamućuju razaznavanje vremenskog poretka i smjera“ (Peterlić, 2018:276).

Prije kraja, valjalo bi još istaknuti kako i dijalozi u filmu ocrtavaju karakteristike novog romana, a to uključuje čak i razgovor koji oprimjeruje X i A, kada X govori o statuama u Freidricksbadu, a tu su često pitanja i odgovori poput „Koje je tvoje ime? Nije bitno.“ ili „Gdje

smo se točno našli? Nije bitno.“ Ovo je svakako interesantno kada uzmemo u obzir autoreferencijalnu tematiku i težnje francuskog *novog romana*³⁹.

3.2.3 *Muriel, ili vrijeme povratka*

Muriel, ili vrijeme povratka (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963.) nije bila prva kolaboracija, u to vrijeme već uspješnog mladog redatelja, Alaina Resnaisa i pisca Jeana Cayrola. Ukratko smo već spomenuli kako je *Noć i magla*, odličan kratak dokumentarni film, kolaborativni produkt obojice umjetnika iz 1956., prethodio *Murielu*, filmu u kojem se prepoznaje kako Cayrolov romaneskni stil, tako i Resnaisov egzistencijalizam *Marienbada*, kao i sociopolitički karakter u podtekstu *Hiroshime*. *Muriel*, uronjen u posljedice Alžirskog i Drugog svjetskog rata, bavi se odnosima između nekoliko likova – primarno Hélène (Delphine Seyrig), Alphonsea (Jean-Pierre Kérien) i Bernarda (Jean-Baptiste Thiérrée) – na temelju kojih razvijaju šire teme, poput problematike sjećanja, prošlosti, kao i spomenutih sociopolitičkih tema. Film „dijalektiku prošlosti i sadašnjosti oblikuje isključivo prikazom izvanjske pojavnosti sadašnjega“ (Brelk, n.d.a).

Muriel počinje mahnitom izmjenom detalj-planova: čajnik, luster, kvaka, stolac... Jednakim intenzitetom kasnije će se smjenjivati kadrovi grada umetnuti u scene gdje pripovjedno ne bi trebali pripadati, a isto tako izgledat će i odnosi između likova. Ukratko, u malom gradiću na moru⁴⁰ (Boulogne), trgovkinja antiknim namještajem Hélène živi u stanu sa posinkom Bernardom. Nakon upućenog pisma, u Boulogne dolazi bivši Hélénin ljubavnik Alphonse, koji sa sobom dovodi i zamršene odnose iz prošlosti. Paralelno, pratimo Bernarda koji konstantno iznova proživljava i nosi se sa mučenjem i ubojstvom djevojke Muriel u čemu je, čini se, i sam sudjelovao za vrijeme rata u Alžiru. Lokacija, gradić Boulogne, također je bitan element filma. Naime, jedan je od francuskih gradova koji je stradao za vrijeme rata, stoga je prolazio kroz proces obnove u kojem su se gradile visoke dvanaesterokatne zgrade koje su

³⁹ Možda bi bilo zanimljivo, s obzirom na težnje ovog rada, navesti kao kontrapunkt Peterličev citat sa kraja studije o *Marienbadu*: „Usporedbe radi, kad se govori o francuskom novom romanu, često se ističe da on teži nekakvoj *čistoj* književnoj umjetnini, konkretnije, da je u njemu ponekad odsutna referencijalna dimenzija, i kao da je referent zapravo samo djelo. I *Prošle godine u Marienbadu* – originalnošću, neobičnošću, naglašenim estetizmom – čini se takvim djelom. No, takvim se samo čini jer ne referira o onom što se obično uzima za pouzdana referenta, a to su kvalitete prepoznatljive socijalne, povijesne i političke provenijencije. On, naime, referira o nečemu duševnijem i krhkijem, o vremenu, sjećanju, a ponajprije – putem zapravo vrlo detaljne protagonistove priče, o povijesti jedne moguće ljubavi“ (Peterlič, 2018:282).

⁴⁰ Čest motiv kod Cayrola.

postale simbolom francuske poslijeratne obnove, no bitnije, funkcioniraju kao metafore trauma iz prošlosti, nesigurnosti i potresenosti što ih proživljavaju i sami likovi. Tako, primjerice, možemo uočiti niz kadrova gradića što izmjenično prikazuju stare i nove dijelove grada (snimljene po danu) umetnute u noćnu scenu hoda prema Hélèninom stanu. U pripovjednoj strukturi čini se kako tim kadrovima tamo nije mjesto, no ukoliko je komunikacija između likova nemoguća, zašto bi forma, specifično kadrovi, pratili isto na klasičan način? Kao što se ne slažu likovi, tako se ne slažu ni kadrovi spomenute scene. Ista tehnika upotrebljava se i na samom kraju filma prilikom Ernestovog (Jean Champion) monologa ili, recimo, za vrijeme scene u kafiću (s dva para likova uronjenih u dijalog: Alphonse-Ernest, Bernard-Robert). Drugim riječima, u filmu se paralelno odvijaju dvije konstrukcije – jedna je, dakako, linearno pripovijedanje za čije praćenje nije potreban znatan napor (o čemu ne možemo pričati kada je u pitanju, recimo, *Marienbad*, u kojem linearna priča i ne postoji), dok se drugi sastoji od („ekstradijegetske“) montažne sekvence kadrova što dotičnom linearnom pripovijedanju ne odgovaraju, već ga, dapače, prekidaju, dopustivši time integraciju refleksivnog komentara u cjelinu filma (usp. Kovács, 2007:139).

Iz prethodno istaknutog Ernestovog monologa možemo povući i još nešto, za ovaj rad osobito interesantno: sve dotad ispričane priče od strane Alphonsea, sve lokacije i motivi, ponavljaju se u Ernestovom monologu, posložene na posve drugačiji način, način koji ne dopušta supostojanje obaju varijanti. Isto podsjeća na *Strana tijela*, poglavito na posljednji odjeljak romana u kojem Gaspard daje potpuno drugačiju priču što se nimalo ne slaže sa prethodno ispričanim, no uzima imena, lokacije, zbivanja i motive iz prethodnih varijanti. Nadalje, sjećanja, fantazije, stopljena su sa pripovjednim procesom što je veoma čest postupak u obrađivanom materijalu rada; također, sva su prošla zbivanja podložna mentalnoj manipulaciji likova (usp. Kovács, 2007:105). Tako se „ekstradijegetski“ kadrovi, problematika sjećanja i manipulacija prošlošću, kao i traume iz prošlosti o kojima smo pričali kod *Hiroshime* (a ovdje se prvenstveno vežu uz lik Bernarda) daju usporediti sa trendom *novog romana* čije smo zajedničke karakteristike tražili u nizu romana i filmova. Ono gdje se *Muriel* razlikuje od *Stranih tijela*, pa tako i *Hiroshime*, *Marienbada* i, recimo, *Ljubomore*, jest definitivno u dva slučaja. Prvo, očituje se u kraju, koji je ipak zatvoren. Alphonse ponovo izmiče „normalnom“ životu utrčavši u autobus za Bruxelles, Bernard napušta Boulogne, Hélène se ostaje nositi s promjenama što su ponovo došle u njen život, a prvog puta možemo vidjeti i Alphonseovu ženu kako tumara praznim Hélèninim stanom. Drugi slučaj je, već istaknuto, postojanje linearne

priče, protkane s nekoliko tema, u koju su potom uneseni „ekstradijegetski“ kadrovi, narušavajući tako prostorno-vremenski kontinuitet.

Uza sve izrečeno, čini se kako je *Muriel, ili vrijeme povratka* od tri obrađena filma najmanje radikaln. Premda narušava sliku tipičnih tradicionalnih likova, kao i tipične fabule, formalno daleko manje odudara od tradicije no što to čini *Prošle godine u Marienbadu*.

3.3 Andrej Arsenijevič Tarkovski

Andrej Arsenijevič Tarkovski ruski je filmski, kazališni i operni redatelj te (još jedan) neraskidiv dio kanona filmskog modernizma. Doprinio je modernističkoj kinematografiji „filmskom poezijom“, odnosno ikoničnim djelima poznatim po kontemplativnom i zagonetnom pripovijedanju koje nadilazi tradicionalnu narativnu strukturu pružajući publici „filozofsko“ filmsko iskustvo koje istražuje ljudsko stanje, identitet, duhovnost i samu bit postojanja. Obzirom na odlike koje ga krasi, stil Tarkovskog možda bi se mogao nazvati i „filmski simbolizam“. Isti stil (tendencija ka dugom kadru, poetski pristup pripovijedanju zajedno s vještinom korištenja filmskog jezika) znatno je utjecao na filmske autore kako u nacionalnoj kinematografiji tako i šire. Od 1962. do 1979. Tarkovski je stvorio pet filmova dugog metra od kojih je barem po jedan na svakoj od lista „najboljih filmova ikada“ (poput one *Sight & Sounda* gdje su tri od pet filmova iz istaknutog perioda na listi najboljih sto filmova ikada⁴¹).

S dugometražnim prvijencem *Ivanovo djetinjstvo* (*Ivanovo detstvo*, 1962.) Tarkovski osvaja Zlatnog lava. Sažet bi opis⁴² zvučao nalik sljedećem: film prati Ivana (Nikolaj „Kolja“ Burljajev), dječaka čije djetinjstvo završava početkom rata, na frontu tijekom Drugog svjetskog rata gdje se sovjetska vojska bori protiv *Wehrmachta*; ima nelinearnu strukturu s čestim analepsama. Da se zadržimo čak i samo na tome, već bi uvidjeli poveznice s trendom *novog romana*, premda se iste poveznice manifestiraju ne samo u pripovjednoj strukturi⁴³, već i drugdje (razvoj likova i, naravno, korištenje vremena i prostora). U *Ivanovom djetinjstvu*, napominje Brlek (n.d.b), pojavni se svijet „prikazuje kao funkcija mentalne, a ne materijalne stvarnosti“, zbivanja su podređena psihološkom doživljaju, dok se ratna zbilja „prikazuje

⁴¹ Usp. „The Greatest Films of All Time“, 2022., *Sight & Sound*, British Film Institute. Pristupljeno 3.8.2023. <<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>>

⁴² Možda je bolji sažet opis filma ponudio Brlek (n.d.b) u *Filmskom leksikonu* rekavši kako „pretapanje snova i stvarnosti tvori percepciju izviđača Ivana“; „Njegova je svijest određena brutalnošću rata, a život usmjeren prema jedinom mogućem razrješenju: smrti.“

⁴³ Dijelom i u socioekonomskom podtekstu, kao što je to slučaj i u *Hiroshimi*.

neizravno, naglaskom na posljedicama koje uzrokuje“. Lajtmotivi majke, vode i sestre sustavno se pojavljuju u filmu, a završni san, halucinacija na podlozi upravo spomenutih motiva „tumači se kao Ivanov unutrašnji svijet, no protagonist je tada u fabularnom toku već mrtav, čime se gledatelja približava osjećaju nedostižnosti zaokruženja“ (ibid.). Naime, pripovijedanje je u *Ivanonovom djetinjstvu* isprekidano snovima/sjećanjima/halucinacijama koje možemo interpretirati upravo kao Ivanove snove/sjećanja/halucinacije, ali (znajući da je protagonist mrtav) posljednji se san ne može uklopiti u takvo shvaćanje – fiktivni je posrednik imaginarnih sekvenci eliminiran, stoga bi sam filmski tekst trebao postati nositelj mentalnih asocijacija (usp. Kovács, 2007:108).

Upravo je dosad spomenuto na tragu spomenutog (Kováčsevog) žanra *mentalnog putovanja* u koji bi se mogao uklopiti kako dugometražni prvijenac Tarkovskog, tako i ostali filmovi autora koje ćemo navesti u nastavku. U sljedećem autorovom filmu imena *Andrej Rubljov* (*Andrej Rubljev*, 1966.) prikaz putovanja (kao takvog) je gotovo odsutan, ali Kovács (2007:102) ističe kako film (na svoj način) svakako pripada žanru (*mentalnog*) *putovanja*⁴⁴ jer, između ostalog, „jedina stvar koja povezuje epizode je Andrejevo lutanje po Rusiji u potrazi za duhovnom utjehom“ (ibid.:342). Film je površno temeljen na životu Andreja Rubljova (ruskog ikonopisca i slikara) te realistično prikazuje srednjovjekovni život u Rusiji dok na drugim razinama otvara pitanja umjetnika, umjetnosti, umjetničke slobode te vjere i države. Andrej (Anatolij Solonjicin) postaje „neodlučan i zastrašen kada shvati da u svijetu ne može pronaći ništa osim nasilja, izdaje, sramote i ljubomore“ (ibid.:342) te naposljetku shvaća kako umjetnik ne može očekivati ništa od vanjskog svijeta (kroz scenu dječaka i zvona). „Tajna umjetnosti nije u tome kako se stvarnost može preobraziti u umjetnost, nego kako je moguće da umjetnost nastane bez postojanog oslonca stvarnosti iza nje“ (ibid.). Što se temporalne dimenzije filma tiče, doktorska disertacija Ivanycheve (2019:12) upućuje na to kako Tarkovskog nije zanimala povijest „kao linearni proces promjene; umjesto toga on se fokusira na subjektivnu perspektivu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti te na subjektivnu percepciju vremena“. Obzirom na nelinearno⁴⁵, fragmentarno pripovijedanje, film ne zadovoljava konvencije klasičnog

⁴⁴ Valja napomenuti kako je žanr isto tako u vezi s *novim romanom* jer moderni je roman istraživanje, putovanje koje stvara svoja značenja kako napreduje.

⁴⁵ Iako se možda na prvi pogled čini kako je pripovijedanje u *Andreju Rubljovu* linearno (posebice u usporedbi s drugim autorovim filmovima), fragmentarnost se očituje u epizodama koje ispadaju iz kronološkog reda ili se uopće ne odnose na priču – „fokus Tarkovskog na cikličko vrijeme prvenstveno se očituje kroz odsutnost linearne logike u pripovijedanju priče“ (Ivanycheva, 2019:45). Ivanycheva (usp. 2019:44-46) nudi nekoliko primjera za to, često poetskih emblematiskih, „ekstradijegetskih“ prikaza (npr. vrlo dugi subjektivni kadar letenja kojeg smjenjuje emblematiski kadar konja, a potom objektivni kadar posljedica letenja ubačenih za lirske digresija od glavne priče. Svakako se kao primjer mogu navesti i kadrovi slika ikona s kraja filma ili, naravno, epizoda raspeća. Također, prema istoj autorici (ibid.) četiri su analepse izbačene iz prve verzije filma.

biografskog filma⁴⁶. Vrijeme kod Tarkovskog, heterogeno i nemjerljivo (usp. *ibid.*:25), nije linearan slijed događaja, već iskustvo u kojem su prošlost, sadašnjost i budućnost stopljene u temporalnu dimenziju gdje su sve vremenske kategorije jednako vrijedne – kao i u *novom romanu*⁴⁷. Tarkovski „vrijeme promatra kao spiritualan i subjektivan pojam koji je dominantno povezan sa sjećanjima, snovima, priviđenjima, željama i drugim sličnim vrstama ljudskih iskustava“ (*ibid.*:12). Kao u isprepletenoj stvarnosti i fantaziji sna, „filmovi Tarkovskog predstavljaju neočekivani spoj stvarnog, »dokumentarnog« vremena i prostornih elemenata s poetično nadrealističkim kadrovima“ (*ibid.*:20). Naime, „stvarna“, „svakodnevna“ stvarnost koja se pojavljuje u nečijem snu „pretvara se u »nestvarnu« stvarnost sna, gdje se logika svakodnevnog života narušava ili nestaje“; drugim riječima – „svakodnevna stvarnost postaje čudna, a nemoguće se pokazuje mogućim“, a najbolji je primjer „takvog svijeta snova/stvarnosti“ u *Zrcalu (Zerkalo)* iz 1975. (*ibid.*).

Posrijedi je jedan od eksperimentalnijih filmova Tarkovskog koji prati četrdesetogodišnjeg Alekseja (Ignjat Danilcev) koji se prisjeća svog djetinjstva. Prema Brleku (n.d.c), film „uzima za središnji interes pokušaj protagonista da iz neodređenoga sadašnjeg razdoblja uspostavi dijalog s vlastitom prošlošću“, odnosno povratnu spregu „zbilje i snova, narativne fikcije“ i povijesnih dokumenata. Nalik na roman struje svijesti, naracija *Zrcala* fragmentarna je i (radikalno) nelinearna: prošlost i sadašnjost konstantno se stapaju, a „s obzirom na vremensko razdoblje i pripovjedne razine, film istodobno njihovim neprestanim podrivanjem dekonstruira svaki pokušaj samodostatnih i oštro razdvojenih kategorija“, dok struktura „u kojoj se prizori i događaji pretapaju, preklapaju i zrcale, miješajući prošlost i sadašnjost, tuđe i vlastite uspomene (pri čemu isti glumci tumače različite uloge), naglašava nužnost stalne modifikacije interpretativnih protokola“ (*ibid.*). Na tom tragu i Dragičević (2020:37) naglašava kako je „osobitost *Zrcala* u odnosu na *Ivanovo djetinjstvo*“ nemogućnost „jednoznačnog tumačenja viđenog“⁴⁸. Film slijedi logiku snova pa se tako prizori i događaji stapaju, pretapaju i zrcale (ponekad i iskrivljuju) tjerajući pritom gledatelja na konstruiranje značenja na temelju znakova koji nudi i sustava izbora koji čini redatelj. Poveznicu izloženog i *novog romana*, odnosno trenda *novog romana* možda je najbolje istaknuo često konzultirani Kovács (2007:393) rekavši kako je „ovaj poseban način rukovanja vremenom“ upravo ono što čini *Zrcalo* „istaknutim umjetničkim djelom među svim filmovima žanra mentalnog putovanja“. U filmu ruskog

⁴⁶ Tarkovski se nije niti fokusirao na velike umjetničke uspjehe Rubljova, itd.

⁴⁷ Neodređene elipse u filmu također se mogu izdvojiti kao sličnost s trendom *novog romana* na filmu.

⁴⁸ Nadalje, autorica (2020:37) ističe i kako se Tarkovski u *Zrcalu* „kretao u smjeru ostvarivanja svoje poetike klesanja u vremenu“ te da je glavni organizacijski element filma „ritam, shvaćen kao pritisak vremena u određenom kadru“.

redatelja ne postoji kozmos van dijegeze filma – pripovijedanje i pripovjedač dio su istog „tekstualnog svijeta“, kako napominje Kovács (usp. ibid.), što dovodi u vezu s Resnaisom i Robbe-Grilletom.

Po uzoru na trend *novog romana*, u ovome smo poglavlju preskočili *Solaris* (1972.) koji je, linearnim slijedom, trebao doći prije *Zrcala* koje je nastalo tri godine kasnije. Riječ je o znanstvenofantastičnoj odiseji⁴⁹ Andreja Tarkovskog, adaptaciji istoimenog romana Stanisława Lema⁵⁰, prožetom meditativnom atmosferom i režiranoj u maniri već etabliranog autorskog stila, koju ističemo prvenstveno zbog prikaza sjećanja. Umjesto prikaza („fantastične“) stvarnosti, *Solaris* je meditacija o ljudskom životu i subjektivnim iskustvima, emocijama, sjećanjima. Priča prati Krisa Kelvina (Donatas Banionis), poslanog na svemirsku postaju da istraži čudne događaje uzrokovane istraživanjem planeta Solaris. Na svemirskoj postaji Kelvin zatječe svoju mrtvu suprugu (samoubojstvo), no shvaća kako je ta osoba samo replika njegove supruge, identična istim takvim replikama koje je Solaris stvorio iz podsvijesti ljudi na postaji: „Solaris je (...) oceanski, živi planet u čijoj se orbiti rješavaju pitanja ljudskosti, međusobnih veza ljudi i njihove (ne)mogućnosti da razumiju aporije koje pomiču granicu onoga čovjeku shvatljivoga“ (Štimac, 2014:8). Kao i u prethodno navedenim autorovim filmova, vrijeme je povezano uz sjećanje, najjasnije vidljivo na početku i na kraju *Solarisa* kada vidimo Kelvinovo djetinjstvo (u dvije verzije).

Kako navodi i Totaro (usp. 1992:29), sjećanja „probijaju“ mentalne i fizičke barijere te mijenjaju prostornu i vremensku stvarnost – manifestiraju se u „prirodnom“ okruženju, bez obzira na to je li to okruženje ishodište sjećanja. Ta su sjećanja često predstavljena u dvosmislenim i „neprirodnim“ terminima koji označavaju da se „pravi“ trenuci, na koje su sjećanja samo rekonstrukcija, nikada ne mogu istinski proživjeti. Takvu percepciju vremena možemo nazvati i „zapečaćenim vremenom“ po uzoru na knjigu ruskog redatelja. Ljudsko je sjećanje fundamentalno subjektivno što nam onemogućuje objektivni prikaz prošlosti, stoga Tarkovski prikazuje „subjektivnu stvarnost“ umjesto one „objektivne“, obzirom da ona zalazi van gabarita ljudskog shvaćanja (što Tarkovski i direktno tematizira u filmu). Film, između ostalog, pokušava istražiti odnos između prošlosti i sadašnjosti miješajući područja kolektivnog i individualnog sjećanja – razlike između „utješnih, zemaljskih sjećanja likova i stranih,

⁴⁹ Igra riječima koja se referira na *2001.: Odiseju u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968.) Stanleyja Kubricka, nastalu četiri godine prije *Solarisa*, i nepovoljno mišljenje Tarkovskog o Kubrickovom filmu, kao i čitav kontekst suodnosa dvaju filmova.

⁵⁰ Valja napomenuti kako poljski romanopisac nije smatrao *Solaris* autentičnom adaptacijom romana (usp. Kovács:378).

neprirodnih sjećanja“ (poruke „iz svemira“), odražavaju napetost „između Krisovog svjesnog ja i podsvjesnih želja, dok njegov izmučeni um pokušava pomiriti metafizičku odvojenost između svojih prošlih i trenutnih života“ (Young, 2021:31). Tarkovski, dakle, vremensku dimenziju koristi kako bi pokazao ljudsko shvaćanje vremena – „subjektivno“, prustovsko vrijeme – što je lako povezano s dosad izloženim kada je posrijedi trend *novog romana*. Dapače, neki autori poput Steinera (usp. 1983:452) čak „duhovno“ povezuju i autora predloška, Stanisława Lema, s Robbe-Grilletom.

Bilo kako bilo, na primjeru četiri filma Andreja Tarkovskog pokušali smo pokazati zašto ga Kovács povezuje s autorima trenda *novog romana* naglasivši pritom pripovjedni tijek, temporalnu dimenziju njegovih filmova, kao i funkciju sjećanja u njima. Prije nego pređemo na zaključni dio rada, valjalo bi samo naglasiti kako je za bolje razumijevanje autora poput Tarkovskog ipak potrebno detaljnije zaći u istraživanje njegovog opusa jer, kako kaže Dragičević (2020:36) u svom diplomskom radu, „Tarkovski je svojim stvaralaštvom stvorio jedinstven stil i postao jedan od najvažnijih predstavnika autorskog filma“, a za istraživanje jednog takvog modernističkog fenomena – ipak je potreban opsežniji tekst.

4. Zaključak

Ovim smo radom istraživali, prije svega, *trend* novog romana i načine na koji se isti očituje u filmskoj, odnosno književnoj formi. U duhu rada i Kovácseve ideje žanra *mentalnog putovanja*, mogli bi dotično istraživanje nazvati i akademskim putovanjem.

Ono je započelo opisom onog što razumijemo pod francuskim *novim romanom* pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća. Nastojeći uočiti stilske determinante koje su ga oblikovale, analizirali smo tri romana – *Ljubomoru* Alaina Robbe-Grilleta, *Moderato cantabile* Marguerite Duras, *Strana tijela* Jeana Cayrola – kao i zbirku (teorijskih) tekstova Robbe-Grilleta, središnjeg predstavnika *novog romana*, naslovljenu *Za novi roman*. *Za novi roman* pružio je ključni okvir za razumijevanje pripovjednih „eksperimenta“, odnosno stilskih otklona od klasične naracije, „subjektivnog“ vremena, kao i interpolacije fragmenata koji stvaraju (pripovjedni) diskontinuitet u izdancima *novog romana*.

Novi roman svojim pripovjednim principima (nalik filmskoj naraciji) nije samo znatno utjecao na književnost postmoderne već i na modernistički film. Također, njegovo je porijeklo, kako smo već naveli u glavnom korpusu teksta, upravo u filmu, stoga ne čudi što je sljedeći korak u analizi bio pregled tri filma Alaina Resnaisa – *Hiroshima, ljubavi moja, Prošle godine u Marienbadu* te *Muriel, ili vrijeme povratka*. U navedenim filmovima prije svega smo istaknuli na koji način se stilske determinante koje krasi *novi roman* zrcale u filmskom mediju, obzirom da je Resnais središnji predstavnik trenda *novog romana* u filmskoj formi.

Istraživanje je otkrilo inovativne narativne strukture i temporalne manipulacije (kojima se podjednako služe romanopisci i filmski redatelji) te, daljnjom raščlambom, tematske niti isprepletene unutar trenda *novog romana*, s posebnim fokusom stavljenim na razmatranje sjećanja, identiteta i *condition humaine*. Sjećanje i fantazija kao središnji motivi pripovjedne strukture poklapaju se, isto tako, i s filmovima Andreja Tarkovskog kojih smo se nakratko dotakli. Iako ukorijenjeni u različitom kulturnom kontekstu, filmovi Tarkovskog pokazali su usklađenost sa spomenutim tematskim nitima i pripovijedanjem karakterističnim za trend *novog romana*. Primjećivanje sličnih postupaka, među ostalim temporalnih manipulacija, nelinearnog pripovijedanja i „poetskih kontemplacija“ ljudskog postojanja u njegovom filmskom opusu, pretpostavlja postojanje niza autora koji su također prihvatili etos *novog romana* korištenjem istih (ili sličnih) stilskih postupaka u vlastitim filmovima. Tako Kovács ističe Jana Němeca (usp. 2007:210), a utjecaj trenda *novog romana* može se promatrati i šire.

Osim istraživanja filmskog opusa Robbe-Grilleta i Duras, valjalo bi analizirati i opuse suvremenih autora poput Wong Kar-waija te čak pronaći izdanke često spominjanog trenda i u hrvatskoj kinematografiji (kao što bi to mogao biti Nolin film *Sami* iz 2001.).

Zaključno, istraživanje je otkrilo da trend *novog romana* doista nadilazi granice književnosti i prodire u područje filma (s naglaskom na zajedničke stilske determinante i tematske preokupacije), što dodatno naglašava fundamentalnu relevantnost *novog romana*. „Putovanje“ kroz modernistička djela književnih velikana i filmskih vizionara obogatilo je, nadam se, razumijevanje složenosti filmskog, odnosno književnog izražavanja, svjedočeci pritom nesalomljivom ljudskom duhu koji teži redefiniranju granica priče i umjetničkih konvencija.

5. Literatura

- „The Greatest Films of All Time“, 2022., *Sight & Sound*, British Film Institute. Pristupljeno 3.7.2023. <<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>>
- Alain Robbe-Grillet, *Internet Movie Database* [IMDb]. Pristupljeno 1.7.2023. <https://www.imdb.com/name/nm0730237/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_3_nm_5_q_robbe>
- Barthes, Roland, 1964., „Littérature objective“, u: *Essais critiques*, Paris: Éditions du Seuil
- Barthes, Roland, 1965., „Objective Literature“, u: *Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth*, New York: Grove Press
- Bishop, Lloyd, 1974., „Classical Structure and Style in Moderato Cantabile“, u: *The French Review. Special Issue*, vol. 47, broj 6, proljeće 1974.
- Bordwell, David, 1985., *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press
- Brlek, Tomislav, n.d.a, „Resnais, Alain“, *Filmski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 3.7.2023. <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1573>>
- Brlek, Tomislav, n.d.b, „Ivanovo djetinjstvo“, *Filmski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 3.7.2023. <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=710>>
- Brlek, Tomislav, n.d.c, „Zrcalo“, *Filmski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 3.7.2023. <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2101>>
- Carroll, David, 1973., „Jean Cayrol or the fiction of the writer“, u: *MLN*, vol. 88, br. 4, svibanj 1973.
- Champagne, Roland A., 1975., „An Incantation of the Sirens: The Structure of Moderato Cantabile“, u: *The French Review*, vol. 48, broj 6, svibanj 1975.
- Comfort, Kathy, 2007., „Jean Cayrol's Les Corps étrangers: Résistancialisme Confronted“, u: *The French Review*, vol. 80, broj 4, travanj 2007.
- Dragičević, Lucija, 2020., „Autorski stil Andreja Tarkovskog“, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

- Duras, Marguerite. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 3.7.2023.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16671>>
- Ivanycheva, Diana, 2019., „Painting in Time: Time and Art in Andrei Tarkovsky’s Art Cinema“, doktorska disertacija, Edmonton: University of Alberta (Department of Modern Languages and Cultural Studies)
- Jefferson, Ann, 1980., *The nouveau roman and the poetics of fiction*, Cambridge: Cambridge University Press
- Kovács, András Bálint, 2007., *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press
- Luchting, Wolfgang A., 1963., „Hiroshima, Mon Amour, Time, and Proust“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, broj 3, proljeće 1963.
- Lynes, Jr., Carlos, 1959., „Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol“, u: *Yale French Studies*, broj 24, 1959.
- Marguerite Duras, *Internet Movie Database [IMDb]*. Pristupljeno 1.7.2023.
<https://www.imdb.com/name/nm0243921/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_6_nm_2_q_duras>
- Marie, Michel, 2007., *The French New Wave. An artistic school*, preveo Richard Neupert, Oxford: Blackwell Publishing
- Morissette, Bruce, 1965., „Surfaces and Structures in Robbe-Grillet’s Novels“, u: *Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth*, New York: Grove Press
- Neupert, Richard, 2007., *A History of the French New Wave Cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press
- Nowell-Smith, Geoffrey, 2008., *Making waves: New Cinemas of the 1960s*, New York: The Continuum International Publishing Group
- Paprašarovski, Marija, 2004., „Marguerite Duras između tišine i krika: Moderato cantabile“, u: *Književna smotra*, broj 131 (1), 2004.
- Peterlić, Ante, 2018., *Ogledi*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Poulet, Robert, 1958., „La règle du jeu transgressée“, u: *Rivarol*, 10. srpanj 1958. Pristupljeno 3.7.2023. <leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-1598.html>
- Robbe-Grillet, Alain, 1965., *For a New Novel : Essays on Fiction*, New York: Grove Press
- Robbe-Grillet, Alain, Bruce Morrisette, Roland Barthes i Anne Minor, 1965., *Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth*, New York: Grove Press

- Robbe-Grillet, Alain. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 7.7.2023.
<<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4438>>
- Steiner, T.R., 1983., „Stanislaw Lem's Detective Stories: A Genre Extended“, u: *Modern Fiction Studies*, jesen 1983., vol. 29, broj 3, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Šafranek, Ingrid, 1982., „Roman u znaku pitanja“, u: *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb: Mladost
- Štimac, Dinko, 2014., „Solaris u sovjetskoj i američkoj režiji“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 20, broj 77-78, proljeće-ljeto 2014., Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Totaro, Donato, 1992., „Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky“, u: *Revue Canadienne d'Études cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies*, proljeće 1992., vol. 2, broj 1, Toronto: University of Toronto Press
- Young, Eimear, 2021., „The Duality of Memory According to Andrei Tarkovsky's 'Solaris' and 'Mirror'“, diplomski rad, Dún Laoghaire: Institute of Art Design & Technology