

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SWANNOVA LÁSKA

Marie Černá

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby: 3. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media
Screenwriting and Script Editing

BACHELOR THESIS

SWANN IN LOVE

Marie Černá

Thesis Supervisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Thesis Opponent:

Date of Defense: 3rd September 2019

Academic degree assigned: BcA.

Prague, 2019

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá srovnáním románového cyklu *Hledání ztraceného času* francouzského autora Marcela Prousta s filmovými adaptacemi. První část nastiňuje zlomky z Proustovy poetiky doložené na konkrétních ukázkách. Stěžejní část se zaměřuje na nejznámější proustovskou adaptaci *Swannova láska* (1984) režiséra Volkera Schlöndorffa. Třetí část pro srovnání přináší náhled na další pokusy o převedení proustovského vyprávění do filmového jazyka, jedná se o filmy *Zajatkyňě* (2000, Chantal Akerman) a *Čas znovu nalezený* (1999, Raoul Ruiz). Práce se okrajově dotýká i právě vznikajícího monumentálního projektu *Proust lu pracujícího* s prvky dokufikce, jehož dokončení je plánované v roce 2050. Na závěr se zastaví u Viscontiho nezrealizované adaptace, která byla zamýšlena jako opus magnum slavného režiséra.

Abstract

The Bachelor thesis deals with the adaptation of Proust's novel series *Remembrance of Things Past*. The theoretical part is focused on the analysis of Proust's style which involves so many introspections and lyric reflections that it was considered unadaptable. The practical part is aimed at finding a way how to adapt Proust using a comparison of *Swann in Love* (1984, Volker Schlöndorff), *The Captive* (2000, Chantal Akerman) and *Time Regained* (1999, Raoul Ruiz) movies. The thesis also takes into account the just arising monumental project *Proust lu* working with components of docufiction, which is supposed to be completed in 2050. Finally, the Visconti's non-implemented adaptation, which was intended as an opus magnum of the famous director, is mentioned.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

SWANNOVA LÁSKA

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 20. 8. 2019

.....
podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Obsah

Úvod	- 1 -
Zlomky Proustovy poetiky	- 2 -
Způsob vyprávění	- 2 -
Práce s postavami	- 5 -
Nemoc, smrt a umírání.....	- 7 -
Hudba lásky, cesta tvorby	- 9 -
Swannova láska (1984, Volker Schlöndorff).....	- 11 -
Děj	- 11 -
Přistoupení k adaptaci	- 13 -
Toulky noční Paříží.....	- 16 -
Mizanscéna a práce s prostorem.....	- 17 -
Další adaptace	- 20 -
Zajatkyně (2000, Chantal Akerman)	- 20 -
Čas znovu nalezený (1999, Raoul Ruiz)	- 24 -
Proust lu.....	- 27 -
Viscontiho adaptace	- 28 -
Závěr	- 30 -
Referenční literatura	- 32 -
Referenční filmy	- 33 -

Úvod

V souvislosti s románovým cyklem *Hledání ztraceného času* (zkr. *Hledání*) francouzského autora Marcela Prousta se často hovoří o složitých větných konstrukcích, přílišných ponorech do introspektivního vyprávění a velké rozsáhlosti textu znesnadňující jeho četbu. Vzhledem k tomuto všeobecnému přesvědčení, počínající výukou literatury na středních školách, a ze strachu z nemožnosti obsáhnout dílo v jeho celistvosti bývá Proust opomenut a nečten.

První část této práce přináší ukázky Proustovy poetiky, které je možné na malé ploše ukázat jen fragmentárně. Jedná se o pasáže přímo či nepřímo související s filmovou adaptací, na kterých je dobře rozpoznatelný Proustův autorský styl. Některé úryvky jsou kvůli udržení logiky textu a zachycení větné skladby (dlouhá souvětí na několik řádků) o něco delší než v jakém rozsahu se cituje běžně. Ve zbytku práce ubývá přímých odkazů nebo jsou zkracovány a nahrazovány parafrázemi.

Druhá část se zabývá podrobným rozbohem nejznámější proustovské adaptace *Swannova láska* (1984) režiséra Volkera Schlöndorffa. Vzhledem k tomu, že jde o první pokus převést *Hledání* na plátno a prolomení jednoho velkého tabu o Proustově neadaptovatelnosti, je zde podrobně rozebrán přístup k uchopení předlohy z pohledu Schlöndorffa i scenáristy Jean-Claude Carriéra, součástí jsou i úryvky z rozhovoru s kameramanem Svenem Nykvistem a samotný rozbor filmu perspektivou psychologie protagonisty Swanna a neoformalistické analýzy.

Poslední část se věnuje nastínění dalších možných přístupů přehledem zbylých proustovských adaptací *Zajatkyně* (2000, Chantal Akerman) a *Čas znovu nalezený* (1999, Raoul Ruiz). Následuje zmínka o právě vznikajícím projektu Proust lu režisérky Véronique Aubouy, který za použití dokufikce nápaditě pracuje s předlohou. Monumentální projekt běží od roku 1993 a měl by být hotový v roce 2050. Kapitulu uzavírá Viscontiho dlouho připravovaný nerealizovaný pokus o adaptaci celého románového cyklu, jenž režisér plánoval jako své opus magnum v neochvějném přesvědčení, že zemře krátce po jeho dokončení.

Tato bakalářská práce si neklade za cíl podrobně rozebrat cyklus čítající 3500 stran. Jejím cílem ani není sledovat všechny postavy a tematické okruhy, zabývat se větnou skladbou a specifiky jazyka. Nečiní si právo posuzovat úspěšnost adaptačních pokusů, považovat jednu cestu za správnou a jinou za horší. Cílem je alespoň částečné přiblížení Proustovu dílu a v širším měřítku zamyšlení nad schopností filmového jazyka vyjádřit myšlenkovou složitost introspektivně psychologické literatury.

Nutno dodat, že záměr adaptovat Prousta vyžaduje unikátní kombinaci nevědomosti, šílenství a odvahy, pro které je každá z předkládaných cest sama o sobě cenná.

Zlomky Proustovy poetiky

„Nevěděl jsem, jestli to bude jakýsi chrám, kde se věřící budou s to dovídat postupně různé pravdy a objevovat různé harmonie i ten velký plán celku, nebo jestli to zůstane jako druidský památník na vrcholku nějakého ostrova čímsi provždy nenavštěvovaným.“

Hledání ztraceného času, Proust, VII., str. 354

Způsob vyprávění

Marcel Proust začal na svém sedmidílném románovém cyklu *Hledání ztraceného času* pracovat v roce 1909. Pro první díl nemohl najít nakladatele, třikrát byl odmítnut (mimo jiných André Gidem), načež ho roku 1913 vydal vlastním nákladem. Za druhý díl obdržel v roce 1919 cenu bratří Goncourtů. Zemřel tři roky na to a zbývající díly byly vydány až posmrtně, editorem jeho díla se stává jeho bratr Robert.

Proust psal *Hledání* v naprosté izolaci od okolního světa. Trpěl těžkým astmatem v kombinaci s alergií na sluneční záření, nevycházel ze svého pokoje a náročná tvůrčí práce oslabovala jeho už tak dost zesláblý organismus (Slanař, 2006, str. 157). Jeho místnost byla obložena korkem tak, aby tlumila hluk z ulice, kvůli psaní přerušil styky s rodinou a s přáteli.

Mít umělecký cit v Proustově pojetí znamená podřizovat se vnitřní realitě, tvorba není ničím jiným než zaznamenaným vnímáním jedinečného individua. Hlavním vyprávěcím principem se stává bezděčná paměť, kterou u sebe objevil Proust v roce 1909, kdy si oproti svým běžným zvyklostem objednal místo kávy čaj. Náhle vytanuvší vzpomínka vyvolaná z hlubin minulosti piškotovým koláčkem ponořeným v čaji mu pomohla najít klíč k uchopení narativu.

Motiv piškotového koláčku namočeného v čaji přitom začíná už v prvním díle *Hledání*, ačkoli svůj význam dostává až na samém konci románového cyklu. Chuť piškotového koláčku ve vypravěči vyvolá vzpomínku na Combray, o něco později se mu propojí nerovnost společná dláždění Guermantovského dvora a baptisteria Svatého Marka v Benátkách. Když sluha nedopatřením cinkne lžící o talíř, vynoří se vzpomínka na dávnou cestu vlakem s babičkou, kde zřízenec opravoval kolo vlaku a bušil kladivem. Ubrousek, kterým si vypravěč chce otřít ústa, je tvrdý a naškrobený jako ručník, s nímž se namáhavě otíral první den po příjezdu do Balbecu.

Na matiné u Guermantových na samém konci posledního dílu *Hledání* je vypravěč zaplaven těmito mimočasovými smyslovými vjemy, které nejsou pouhou reprodukcí minulosti, nýbrž jsou v přítomnosti subjektem s velkou intenzitou znovuprožívány. „Ale jestli nějaký kdysi slyšený zvuk nebo kdysi vdechovaná vůně jsou náhle znovu slyšeny nebo vdechovány v minulosti i v přítomnosti zároveň, tu se rázem ta trvalá a obvykle skrytá esence věcí uvolní

a naše pravé já procítá a oživuje. Chvilka oproštěná od řádu času v nás znovu stvořila člověka oproštěného od řádu času.“ (Proust, 2012, VII., str. 184)

Jakmile se vypravěči začínají vynořovat tyto vzpomínky, veškeré obavy odplouvají a nesnáze ztrácejí jakýkoliv význam. Realita přestává být bez tvarou plochou šedí, ale každý předmět, zvuk či vůně slibuje zanést hrdinu do netušených končin dobrodružství vlastního života. Právě toto matiné dalo vzniknout myšlence jeho díla, které postihne zvláštní charakter vnímání času a bude zobrazovat postavy uvnitř nás samých, každý den o něco jiné v závislosti na rozdílném atmosférickém tlaku naší vnímavosti (Proust, 2012, VII., str. 358-359).

Pro samotného Prousta měla mimovolní paměť obrovský význam, protože ho po smrti matky v roce 1905 přenášela do jeho dětství. Nemožnost vrátit se k lidem a k místům mu působila značnou bolest a jeho životní motivací se stalo najít onen ztracený čas, který uchovával stále ještě v sobě. Částečně na vědomé úrovni, mnohem hlouběji však na té nevědomé. Ruská filoložka Lydia Ginzburgová (1982, str. 334) dodává, že umění je v podání Prousta jediným způsobem, jak alespoň na moment neustále ubíhající čas zastavit. „Tvorba fixuje předměty paměti jako věčně přítomné, čímž zároveň překonává neuchopitelnost přítomnosti a neskutečnost minula.“

Ginzburgová také upozorňuje (1982, str. 333), že Proustův monologický tok není totožný s proudem vědomí. Proust zobrazuje tok myšlenek prostřednictvím asociací a vzpomínek, nikoli pomocí nesouvislé vnitřní řeči. On sám v kratičkém textu v *La Nouvelle Revue Francaise* uveřejněném 1. ledna 1920 upozorňoval, že román netvoří jen neustálý sled představ, volných asociací, impresí a vzpomínek, jak se mnoho lidí domnívalo už v jeho době: „Na podporu této nepravdy odkazují na stránky, kde mně (nebo alespoň vypravěči, který se označuje zájmenem „já“ a který není vždy identický se mnou) pár drobečků piškotového koláčku namočených do šálku s čajem připomnělo celé období mého života, které bylo v první části díla zapomenuto. Nebudu v této chvíli mluvit o hodnotě, kterou těmto vytanuvším vzpomínkám přisuzuji a na kterých spočívá – jak se ukáže v posledním díle – celá má teorie umění, uvedu jen jejich význam z hlediska kompozice.“ Podle Rybky (2012, str. 4) bylo pro Prousta důležité, aby bylo jeho dílo vnímáno jako celek a čteno celé. Románová stavba se totiž ozřejmuje teprve v posledním díle cyklu.

„Proust chápal román jako spisovatelův pohovor o životě. Spisovatel má jen jeden život, proto nemá smysl psát různé romány. V čase, který mu byl vymezen, je romanopisec povinen vytvořit jediný, a tedy velmi dlouhý román,“ píše Lydia Ginzburgová (1982, str. 333). Předlohy jeho postav se nepodařilo najít, ačkoli způsob vyprávění připomíná memoárovou literaturu a kritici ji zpočátku za autentickou skutečně považovali.

V románovém cyklu vypravěč nikdy není uveden jménem, v některých místech se jeho já stává natolik dominantním, že lze hovořit o blízkosti až

totožnosti. Nejbližše se k němu dostáváme v pátém díle: „Byla znovu sto promluvit, řekla: *Můj...* nebo *Můj drahý...*, a v obou případech následovalo moje křestní jméno, takže kdybychom vypravěči přiřkli totéž jméno jako autorovi této knihy, bylo by to znělo: *Můj Marceli, Můj drahý Marceli.*“ (Proust, 2012, V., str. 70) V jiných pasážích Proust jméno vypravěče vynechal se záměrem doplnit ho později, nejde ho tudíž bez výhrady ztotožňovat s autorem (Proust své vlastní rysy promítal i do dalších postav – homosexualitu do barona de Charlus, židovský původ do Swanna), je proto přesnější hovořit o vypravěči jako o Proustově alteregu.

Vzhledem k faktu, že většina díla neprošla autorovou korekturou, přináší text různé alternativy, pokud jde o osudy jednotlivých postav (například smrt doktora Cottarda). Tyto odlišné varianty odkazují k autorově přemýšlení a k jeho tvůrčí práci, kdy především v psychologické rovině v uvažování o motivacích a skrytých pohnutkách postav přináší pestrobarevnou škálu nejrůznějších možností, o nichž z perspektivy vypravěče nemůžeme usuzovat s jistotou:

„Pan de Charlus byl takto poslušen, možná aniž to bylo jeho úmyslem, onoho obecného příkazu, který velí neposkytovat žárlivcům žádné informace, ať už proto, že lidé pokládají absurdně za věc své cti zachovat se kamarádsky vůči té, která onu žárlivost vyvolává, i kdyby jim osobně byla třeba protivná, **nebo** ze zlomyslnosti vůči ní, neboť tuší, že žárlivost by lásku jen znásobila, **anebo také** z oné potřeby dělat druhým, co je jim nepříjemné, která pudí k tomu, většině lidí říkat pravdu, ale žárlivcům zase ji zamlčovat, neboť nevědomost jejich muka zvětšuje, alespoň podle představy těchto osob; a když někdo chce působit lidem bolest, řídí se tím, co on sám, a možná mylně, pokládá za nejbolestnější.“ (Proust, 2012, V., str. 284; tučné zvýraznění autorkou práce)

Proustovský vypravěč se vyznačuje velkou imaginací a převládáním představy nad skutečností. V druhé části prvního dílu charakterizuje pány na společenské sešlosti prostřednictvím jejich monoklů, kdy generálův monokl je jako střepeček v jeho oku, jiný je zamlženou myšlenkou, kterou si dotyčný sundává a čistí, zatímco pán s vypouklými tvářemi připomínající kapra si v oku nese kus akvária (Proust, 2012, I., str. 292). Hostinu popisuje jako vesmírnou konstelaci, kdy číšníci jako planety krouží kolem hostů; divadelní hlediště vidí jako moře s korály a mořskými koníky.

Ani dvě osoby, které jsou si velmi blízké, si nikdy nevzpomínají na tytéž věci. Jedna nevěnuje mnoho pozornosti faktu, který v druhé zanechá výčitky svědomí, a naopak si nějaké slovo vykládá jako znamení, které druhá bezmyšlenkovitě mimořečí prohodila. „Uměním odhalujeme svůj život, neboť styl je pro spisovatele, nikoli otázkou techniky, ale otázkou způsobu vidění... Jedině uměním můžeme vyjít ze sebe samých, dovědět se, co druhý vidí z toho světa, který není stejný jako svět náš a jehož krajiny by pro nás zůstaly něčím zrovna tak neznámým jako krajiny, které mohou existovat na měsíci.“ (Proust, 2012, VII., str. 207)

Práce s postavami

Dalším z typických rysů Proustova vypravěčského stylu je sklon k introspektivnímu prožívání. Vypravěč uvádí, že se nejlépe cítí sám se sebou. Přátelství je mu na obtíž, proto se uchyluje k reflektování vlastních pocitů a observaci lidí kolem. Když sleduje skupinku hlasitě hovořících směřících se dívek v Balbecu (mezi kterými je i Albertina), uvědomuje si, že díky jejich pronikavé jinakosti může dojít k rozšíření jeho obzorů a znásobením sebe sama: „Ale možná také právě díky těmto rozdílům, díky vědomí, že v povaze a chování těchto dívek není jediný prvek, který bych s nimi sdílel, byla ve mně nasycenost vystřídána žízní – podobnou žíznivosti vyprahlé duše - žízní po životě, který by má duše, protože z něho dosud neokusila ani kapku, vstřebávala dlouhými doušky tím žádostivěji, a kterým by celá prosákla.“ (Proust, 2012, II., str. 335)

Lydia Ginzburgová píše, že hlavního subjektu *Hledání ztraceného času* se netýká sociální podmíněnost, která je u ostatních postav zcela zásadní při analýze jejich chování. „Není v podstatě zatížen ani charakterem... Představuje proto nejprůhodnější pole pro uplatňování obecných zákonů a vnitřní psychologické analýzy. Tato vnitřní analýza nabyla u Prousta tvaru neobvyklého svou rozměrností, nepřetržitostí a úzkostlivým přiřazováním jedné psychologické situace k druhé.“ (1982, str. 338)

Není však pravda, že by byl vypravěč jen nepopsanou deskou bez charakteru. Má jednoznačně introvertní povahu směřující v některých momentech k neuróze, kdy je i ve starším věku stále připoután ke své matce, dlouho mu trvá sžít se s novým prostředím (byť jde o luxusní hotelový pokoj), lidi pečlivě analyzuje, ale do hovorů se příliš nezapojuje. Často je nemocný a jeho okolí o něj má starost, on sám se chvílemi stylizuje do pozice člověka, kterého ostatní obdivují a se kterým chtějí trávit čas, ačkoli pro to ve vyprávění není důvod. Z psychologického hlediska to může působit jako kompenzace nedostatku sociálních styků v životě autora, který si rád představoval, že by si jeho postavu bez zjevného důvodu oblíbila vévodkyně de Guermantes, jejíž přízeň bylo těžké si získat.

Ve *Hledání* postavy často postrádají individuální rysy a slouží spíš jako příklady, důvody a ilustrace. „Badatelský tón autorské řeči z nich dělá jakési preparáty a... fungují na základě obecných zákonů,“ píše Ginzburgová (1982, str. 341-342). „Řeč Proustových postav je rovněž preparát, autorův poměr k němu je takřka experimentální. Badatel si vybral a zvětšil to, co může potvrdit jeho koncepci. Jde o opačný princip než u Čechova, kde je důležité jakoby pohlceno náhodným. Proust takovou iluzi reálně proudícího života nepotřebuje. Potřebuje do očí bijící příklady.“

V cyklu se velmi často opakuje motiv proměny osobnosti v čase a potřeba návratu nejen k lidem a k místům, ale i k sobě samým v době, kdy se nepoznáváme a svým minulým já přestáváme rozumět. „Proto je také nejlepší část paměti mimo nás, v nějakém deštivém závanu, v zatuchlém pachu pokoje nebo ve vůni prvního vzplanutí ohně v krbu, všude tam, kde znovu nalézáme ze sebe samých to, čím náš intelekt pohrdl... Jedině díky tomuto zapomenutí můžeme občas znovu nalézt bytost, kterou jsme kdysi byli, postavit se k věcem tak, jak se k nim stavěla ona, znovu trpět, protože pak již nejsme sebou, ale jí a protože ona milovala to, co je nám teď lhostejné.“ (Proust, 2012, II., str. 200)

Proust se ve svém textu opakovaně zabývá nesourodostí osobnosti, kdy v jednom člověku existuje ještě nespočet dalších lidí. „Ale hlavně mi pomohlo to rozdrobení Albertiny v celou řadu částí, v celou řadu Albertin, které bylo jedinou formou její existence ve mně. Vybavily se mi znovu chvíle, kdy byla jediné dobrosrdečná, nebo inteligentní, nebo vážná, nebo milující nadevše sport. (...) Žádná z nás není bytostí jedinou, nýbrž obsahuje množství osob, které nemají všechny tutéž mravní hodnotu.“ (Proust, 2012, VI., str. 117 – 118).¹

Zábranou v poznání druhých často bývá naše vlastní interpretace, kdy redukuje jiného člověka pouze na prostředky poznání našeho myšlení. „Když jsem se pokoušel Albertinu poznat a cele se jí pak zmocnit, byl jsem ovšem ovládán jen potřebou směřující k tomu, abychom tajemství každé bytosti, každého kraje, které pro nás fantazie vybavila rysy odlišnosti, zredukovali praktickým poznáním na prvky uboze podobné prvkům našeho vlastního já, a abychom tak každou ze svých radostí dohnali tak daleko, že sama sebe zničí.“ (Proust, 2012, VI., str. 87)

K poznání pravé povahy lidí vede intuice, kdy se neřesti Albertiny shodují s tím, co instinkt předem vytušil. Vypravěč píše, že život odpovídá úrovni jeho intuicí. „Skutečná Albertina, kterou jsem takto objevoval poté, co jsem napřed poznal tolik různých Albertin zdánlivých, se lišila hodně málo od oné nevázané dívky, která pro mě vyvstala a byla správně vytušena hned první den na balbecké hrázi a která se mi pak postupně ukázala v různých aspektech jako nějaké město, k němuž se blížíme a které mění střídavě rozmístění svých budov, až úplně potlačí a zakryje právě nejvýznamnější stavební památku, již jsme viděli jediné při pohledu z dálky, ale nakonec, když toto město známe dobře a posuzujeme je správně, ukáže se, že skutečné proporce byly právě ty, které nám ukázala perspektiva prvního pohledu – a to ostatní, čím člověk prošel, byla jen ta postupná řada obranných linií, jakou se každá bytost zaštiťuje před naším viděním, linií, které musíme zdolávat jednu po druhé, a za cenu tolika utrpení, než dospějeme k jejímu srdci.“ (Proust, 2012, VI., str. 199)

¹ Tímto tématem se zabývá Ivan Vyskočil v Nediavadle, kde se stávají různé polohy člověka tématem dramatizace, kde jsou dokonce žádoucí a cílem je jejich interakce a vědomé zapojení do hry (Rut, 1996, str. 227).

Nemoc, smrt a umírání

Proust se ve svém díle často zabývá otázkou nemoci, sklonku života a blížícího se umírání, které sám u sebe v době psaní *Hledání ztraceného času* začínal pociťovat. Stesk nad časem proteklým mezi prsty, nostalgie prožitého života a před sebou netušená prázdnota smrti jsou momenty, které se zásadně zrcadlí v tónu jeho vyprávění. Nejvíce konkretizované, když ve třetím díle *Hledání* chřadne babička. Zdá se, že vzpomínajícímu vypravěči, kterého zde lze v rámci Proustova rodinného kontextu ztotožnit s autorem, má ze všech postav právě jí nejbližší. Babička je postavou nejpozitivnější, se kterou jsou spojeny sluncem zalité dny v Combray (kde vypravěč prožil dětství) a v Balbecu (kam se odjížděl léčit a rekreovat a kde poznal Albertinu). Babička miluje přírodu a umění a v obou případech věří v sílu jejich blahodárného působení. Bezcnou četbu považuje za stejně nezdravou jako cukrovinky, nemá ráda fotografii, protože jde o mechanickou metodu zobrazení, kde se všednost a užitečnost dostávají příliš rychle znovu na povrch. Miluje staré věci, které působí na její mysl blahodárně a vzbuzují v ní touhu po nemožných putováních v čase.

„Babička soudila, že je smutné zůstat na venkově zavřený v domě, a mívala za příliš deštivých dnů spory s mým otcem, protože mě posílal do mého pokoje číst, místo aby mě nechal venku. *Takhle z něho neuděláte silného a energického člověka*, říkala posmutněle, *zvláště z takového hošíka, který tolik potřebuje zesílit a upevnit vůli...* Babičku bylo za každého počasí vidět v prázdné a lijákem bičované zahradě, jak si odhrnuje šedivé rozčuchané prameny vlasů, aby jí čelo lépe nasáklo zdravým větrem a deštěm. Říkávala: *Konečně se dá dýchat!* a chodila po rozmoklých pěšinách – příliš pravidelně uspořádaných dle jejího mínění, novým zahradníkem, který neměl smysl pro přírodu a jehož se otec od rána vyptával, jestli se počasí zlepší – svým nadšeným a trhaným drobným krokem, řízeným různými hnutími mysli, které v ní podněcovalo spíš opojení bouřkou než snaha jí neznámá uchránit svou švestkově modrou sukni před stříkanci bláta.“ (Proust, 2012, I., str. 15-16)

Hlas babičky v nově zavedeném telefonu ve třetím díle vypravěčovi připomíná hlas mluvící ze záhrobí, který je reálnou přítomností i uprostřed věčného odloučení. Tyto představy zároveň znamenají předzvěst její brzké smrti. „Mnohokrát se mi zdálo, když jsem takto naslouchal, aniž jsem viděl tu, jež ke mně hovořila z takové dálky, že tento hlas volá z hlubin, odkud nelze vystoupit zpátky, a zakoušel jsem úzkost, která mě jednou sevře, až se nějaký hlas takto vrátí v mé paměti (samotný, nespjatý už s tělem, neboť to mi už nikdy nebude dovoleno spatřit), až mi takto přijde zašeptat do ucha slova, jež bych byl tak rád slíbal z oněch rtů, navždy změněných v prach.“ (Proust, 2012, III., str. 131)

Vzpomínky na babičku a výčitky pro jeho neomalené chování vůči ní se mu opakovaně vrací. Uvědomuje si, jak usilovně se před ním babička snažila utajit své bolesti, jak byl tehdy vůči ní lhostejný. Najednou má strach z definitivnosti

smrti. „Pod okrouhlou klenbou bledé a božské oblohy jsem se cítil stísněný jako pod nějakým obrovským modravým zvonem, přiklápějící obzor, kde babička není,“ píše Proust (2012, IV., str. 165). Zároveň vypravěč sleduje, jak jeho matka nabývá některých babiččiných rysů, jako by se stávala pokračovatelkou přerušného života, podobně jako když v královských rodinách přejímá po smrti jejich hlavního reprezentanta jeho titul syn. Hluboký žal v mamince uspišuje objevení bytosti, kterou už dlouho nosila v sobě.

„Existují choroby, ze kterých se člověk nemá pokoušet vyléčit, protože jedině ty nás chrání proti všelijakým chorobám vážnějším.“ (Proust, 2012, III., str. 289) O pár stránek dál v souvislosti s nemocí vypravěč projevuje odtažitý vztah ke svému tělu, se kterým se neztotožňuje, protože žije převážně ve své hlavě: „Právě při nemoci si uvědomujeme, že nežijeme sami, ale připoutání k bytosti patřící k jiné říši, k bytosti, od níž nás oddělují celé propasti, která nás nezná a kterou je nemožné přimět, aby nám porozuměla: k svému tělu.“ (2012, III., 296)

Vypravěč se ale zároveň místy vyvrací (čemuž se v tak rozsáhlé próze ostatně nejde vyhnout) a problematiku odpoutanosti od těla a života pouze na úrovni myšlenek komentuje slovy: „Návyk myslet nedovoluje někdy skutečnost prožít, imunizuje proti ní, působí, že i ona se zdá být pořád ještě myšlenkou.“ (Proust, 2012, VI., str. 192) Život vypravěče je častým únikem do teoretizací, povětšinou zklamaný přítomností hledá útěchu ve svém nitru. Podřízení skutečnosti myšlence je pro proustovské vyprávění typické, Lydia Ginsburgová dokládá tento prvek na úryvku z konce prvního dílu *Hledání*. „Marcel je ještě jako chlapec ohromen prvním setkáním s Gilbertou. Vidí z dálky dívku se světle rusými vlásky, růžovými pihami a černýma očima. Ale pokaždé, když na ni pak Marcel myslil, *vzpomínka na lesk jejích očí se... ihned zjevovala jako lesk svěžího blankytu, protože byla světlovlasá; takže, možná, kdyby neměla oči tak černé – což každý, kdo ji poprvé viděl, ihned zpozoroval – nebyl bych se do ní tak velice zamiloval, zvláště do jejích modrých očí*. Lásku, v budoucnu tak trýznivou, uvádí poprvé do pohybu Proustův typický mechanismus: ostrý smyslový dojem přetvořený ideou. Idea vyžadovala modré oči.“ (1982, str. 337)

Alejandro Jodorowsky, režisér filmů *El topo* (1970) a *Svatá hora* (1973), píše ve své knize: „Já se přiznávám, že nedokážu číst Prousta. Je pro mě příliš nemocný a mohl by mě svou neurózou nakazit. Když dnes a denně vídám případy neurózy, proč bych měl číst další neurotiky?“ Když lékař du Boulbon učí babičku naslouchat své chorobě jako nejlepšímu lékaři, lze v jeho dialogu postřehnout původ Proustova (ke konci života chorobně obsedantního) způsobu psaní: „Vidím na vašem stole Bergottovo dílo. Kdybyste byla vyléčena ze své nervóznosti, nemilovala byste ho už. Nuže, cožpak bych se vůbec cítil oprávněn nahradit radosti, které dává, nervovou neporušeností, která by vám je rozhodně nebyla s to poskytovat? Ale tyto radosti samy představují jistý mocný lék, možná

nejmocnější ze všech. Ne, nemám vaší nervové energii nic za zlé... Ať se jenom obrátí opačným směrem." (Proust, 2012, III., str. 305)

Když vypravěč popisuje umírání spisovatele Bregotta, používá následující přirovnání: „Postupně takto vychládal jako jakási malá planeta, která byla předobrazem toho, jak to bude vypadat s naší velkou planetou, až jednou ze země vyprchá ponenáhlu teplo, a potom i život.“ (Proust, 2012, V., str. 179)²

A pokud mrtví stále někde žijí? „Je si člověk vůbec jist, že radost, kterou by měl, kdyby se dověděl, že tato mrtvá některé věci ví, by dokázala vyvážit hrůzu z toho, že je ví všechny? A ať už by to byla oběť sebebolestnější, nevzdali bychom se někdy možnosti mít ty, které jsme milovali, po jejich smrti nadále u sebe jako přátele, protože bychom se báli, že bychom je měli také jako soudce?“ (Proust, 2012, VI., str. 98-99)

Hudba lásky, cesta tvorby

„Tu nejpodstatnější knihu, knihu, která je jediná pravdivá, velký spisovatel nijak nepotřebuje v běžném smyslu slova vymýšlet, protože tato kniha v každém z nás už existuje, nýbrž jeho úkolem je přeložit ji,“ uvědomuje si vypravěč *Hledání ztraceného času* (2012, VII., str. 202). V každodenním životě je příliš těžké postihnout to, co je obsaženo v nás samých, a tak vypravěč až na sklonku života přestává hledat vnější rozkoš v aristokratických večírcích, vztazích se ženami či v cestování, neboť požitky z klidu Balbeckých pláží nebo ze života s Albertinou pro něj byl vnímatelný teprve dodatečně.

Vrací se v myšlenkách ke Swannovi a jeho fascinaci Vinteuilovou sonátou v prvním díle *Hledání*, kterou tehdy samotný Swann mylně ztotožňoval s láskou. „Swann jako mnoho jiných zemřel dřív, než mu byla zjevena pravda stvořená pro jeho duši. Nebyla by mu ostatně nic platná, neboť sonáta mohla sice symbolizovat výzvu, ale nemohla stvořit neexistující síly a udělat ze Swanna spisovatele, kterým nebyl.“ (Proust, 2012, VII., str. 189)

Sonáta Swannovi „otvírala šířeji duši, jako některé vůně růží, kolující ve vlhkém podvečerním vzduchu, mají schopnost rozšířit naše chřípí“ (Proust, 2012, I., str. 191). Swann sám umělcem nebyl, ačkoli měl hluboký prožitek okolního světa, nikdy nic nevytvořil a umění jen sbíral. Zatímco umělec tvoří bez potřeby zmocnit se vánku našeptávající múzy, sběratel touží primárně vlastnit, mít dílo jen pro sebe a porozumět mu do posledního detailu. Sonáta se tak pro Swanna nestala vyjádřením vše přesahující tvorby, ale pouze synonymem jeho lásky k Odettě, kterou toužil vlastnit úplně stejně jako třeba obraz. „Okamžik se

² Bregott se objevuje hned v první části prvního dílu *Hledání*, aby tak jako mnoho jiných postav (paní Verdurinová, Odetta de Crécy, baron de Charlus, malíř Elstir, vévodkyně de Guermantes...) prošel mnohočetnými proměnami času. Jedním z důkazů obdivuhodné preciznosti a důslednosti autora je právě schopnost sledovat velké množství postav na pozadí dlouhého časového horizontu, často od mládí až do okamžiku smrti.

dokonce zdálo, že tato láska k hudební větě snad uvolní u Swanna možnost jakéhosi omládnutí. Už tak dávno se vzdal snahy věnovat život nějakému ideálnímu cíli a omezoval se na uspokojování každodenních potřeb, až myslel, aniž si to kdy přímo přiznal, že už při tom do smrti zůstane. Nadto již nevnímal vznešené myšlenky, takže přestal věřit v jejich realitu, ale nemohl ji ani úplně popřít. Proto si také zvykl uchylovat se k myšlenkám bezvýznamným, které mu dovoľovaly nechávat stranou podstatu věcí. (...) Leč jako se stává některým churavějícím lidem, že u nich kraj, kam přijeli, jiná životospráva, někdy také samovolný a tajemný organický vývoj způsobí náhle takový ústup jejich potíží, že začnou uvažovat o možnosti začít nový, mnohem příjemnější život, v nějž už nedoufali, podobně v sobě nalézal Swann ve vzpomínce na hudební větu, kterou kdysi slyšel, a v některých sonátách, které si dal hrát, aby se přesvědčil, neobjeví-li ji v nich, přítomnost oné neviditelné skutečnosti, v níž přestal věřit, a jako by hudba působila na jeho duchovou vyprahlost nějakým magickým vlivem, pocítil znovu touhu a skoro i sílu, aby jí zasvětil život." (Proust, 2012, I., str. 192-193)

Když vypravěč *Hledání* poprvé uslyšel celou Vinteuilovu sonátu, píseň lásky Odetty a Swanna, zdála se mu být vyjádřením podobného duševního pohnutí, jaké zakoušel při namočení piškotového koláčku v čaji. To ukazuje jedno z kouzel Proustova textu, kdy se dva zdánlivě nesouvisející motivy z prvního dílu *Hledání* náhle propojují v díle pátém. „...právě díky sonátě ke mně mohla dolehnout ta zvláštní výzva, kterou jsem pak už nikdy nepřestal slyšet, jako příslib, že existuje i něco jiného než jen ta nicota, kterou jsem našel ve všech požitcích, a dokonce i v samotné lásce, něco, co může být bezpochyby realizováno uměním, a že i když můj život mi připadá tak planý, přece jen v něm nebylo alespoň všechno dovršeno." (Proust, 2012, V., str. 258)

Jestliže se život člověku jeví jako něco prostředního, všedního a bezcenného, je tomu tak proto, že neposuzuje život sám, ale představy, ve kterých se nic pravdivého ze skutečného života neuchovalo. Umělec musí naslouchat svému instinktu, protože myšlenky vytvářené jen čistou inteligencí mají pouze logickou pravdu (ačkoli má každý spisovatel nízké pokušení psát díla ryze intelektuální). „Spisovatel se oddává logickým úvahám, to znamená, odbíhá od věci pokaždé, když nemá sílu přinutit se k tomu, aby nechal určitý dojem projít všemi postupnými stádii, která vyústí v jeho vyjádření." (Proust, 2012, VII., str. 193)

Když se mu toto podaří, výsledná kniha jako zvětšující sklo poskytuje čtenáři prostředek, jak číst v sobě samém. „Ve vztahu k uměleckému dílu nejsme svobodní, nevytváříme je podle toho, jak sami chceme, ale toto dílo existuje již před námi, a my je musíme objevovat podobně, jako bychom objevovali přírodní zákon." (Proust, 2012, VII., str. 192)

Swannova láska (1984, Volker Schlöndorff)

„A ta nemoc, jíž byla Swannova láska, se tak rozrostla, byla tak těsně spjata se všemi jeho zvyky, se všemi jeho skutky, s jeho myšlením, zdravím, spánkem, s jeho životem, ba i s tím, po čem toužil po své smrti, tvořila už do té míry jeden celek s ním, že by se z něj dala vyrvat, aniž by se zničil téměř i on sám: jak se říká v chirurgii, jeho láska již nebyla operovatelná.“

Hledání ztraceného času, Proust, 2012, I., str. 277

Děj

Swannova láska tvoří snad nejznámější část *Hledání ztraceného času*, byť jde o bezmála dvousetstránkovou pasáž v cyklu o 3500 stranách. Bývá označována za studii lásky a žárlivosti, její hrdina Swann má v próze ojedinělé postavení. Zatímco zbytek *Hledání* je vyprávěn první osobou, kde je vypravěč přímým účastníkem děje nebo upozaděným pozorovatelem (během aristokratických matiné mizí klidně i na sto stránek), jedině u Swanna známe i jeho myšlenky a skutečné pohnutky, na rozdíl od ostatních postav není vypravěčova studie charakteru na úrovni pouhých domněnek umožňujících bezpočet interpretací. Pouze v této pasáži hovoříme o vševědoucnosti vypravěče.

Děj příběhu se odehrává před vypravěčovým narozením, údajně jde o události reprodukované jeho otcem, a on zná už jen *jiného* Swanna, vnitřně změněného láskou k Odettě. Na začátku románového cyklu Swann předznamenává hlavní téma prózy a představuje předobraz vypravěče, který v následujících dílech *Hledání* bude pohlcen stejně neurotickou láskou, nejprve ke Swannově dceři Gilbertě (1. a 2. díl) a posléze k Albertině (2. až 6. díl).

Swannova láska se vyznačuje relativní uzavřeností a celistvostí, takže je pro adaptaci nejsnáze uchopitelná díky možnosti zfilmování relativně akčních scénických epizod, které jsou samy o sobě dostatečně výmluvné i bez vnitřního monologu, který je pro Prousta typický. Děj filmu se odehrává během čtyřadvaceti hodin (děj předlohy během mnoha let), jejichž rámcovou situaci tvoří dvě Swannova rána a rozhovor s baronem de Charlus.³ Jádrem filmu je Swannovo zoufalé hledání Odetty během jediné noci, prokládané asociacemi a vzpomínkami na jejich společnou minulost.

Než Swann potkal Odettu, měl rád dívky z nižších vrstev, pradleny a služebné, které pro něj znamenaly jistý protipól k povýšenému snobismu a přílišné intelektuální vážnosti jeho společenské vrstvy. Swann miloval život v jeho plnosti a nacházel v něm zajímavější a románovější situace než ve všech

³ V prvním díle *Hledání* je baron de Charlus jen pomocnou rolí, v dalších dílech nabývá na významu a kromě povahové labilité je význačný svou špatně skrývanou homosexualitou, na kterou ve filmu sice padnou narážky, ale v čase *Swannovy lásky* o ní ještě nikdo neví.

románech. Kdyby na cestách neoslovil dívku, která se mu zalíbila, považoval by to za zbabělé vzdání se života, jako kdyby místo prohlídky města zůstal ve svém pokoji a díval se jen na fotografie. Byl dandym žijícím pro požitek smyslů, gurmánem a společenským pozorovatelem, který se svým životem bavil, aniž by se v něm hlouběji angažoval. Jeho existence byla sama o sobě účelem i cílem (Kříž, 2002, str. 29).

Když Swann potkal Odettu, zpočátku se mu vůbec nelíbila, ani nebyla jeho typ a veškerá milostná iniciativa probíhala výhradně z její strany. „Nemám nikdy nic na práci. Pro vás budu mít čas vždycky, ve dne i v noci, kdykoli zavolejte a příběhnu velmi ráda,“ podbízí se Odetta v 50. minutě filmu v tak ostrém kontrastu s její lhostejnou současností, v níž Swann naopak stíhá ji. „Žádám vás o prominutí, ale nová přátelství mě svazují,“ odpovídá Swann odměřeně. „Máte strach z citu,“ vyčítá mu Odetta v předzvěsti přicházející lásky, kterou on do té doby neznal, a proto se pro něj má stát osudnou a ochromující.

Toto vnitřní citové prázdno, kdy žádný svazek, žádný cíl, žádná povinnost, ani jakékoli poslání neohraničovalo jeho život, vytvořilo úrodnou půdu pro vznik hlubokého citu ke kokotě o tolik společensky, morálně i intelektuálně nižší. „Žádný člověk nemůže žít stále jenom pro sebe, jen pro své bytí, byť by to bylo bytí sebeskvělejší. V každém životě proto přichází okamžik, kdy se člověk otevírá, připraven dát zbytek svých vitálních sil do služeb někoho či něčeho. (...) Je-li výsledkem takového životního zlomu pád, pak propast, do které se člověk jakoby slepě vrhá, tu nevyvstala přes noc: vede k ní cesta, po níž člověk už nějakou dobu šel, nedbaje výstražných znamení,“ píše Kříž ve své úvaze o Swannovi (2002, str. 30).

Zlom nastal v momentě, kdy si Swann všiml její podobnosti s Botticelliho rytinou Séphory a přes tento umělecký dojem si oblíbil Odettinu tvář. Oproti jeho předchozím láskám se zde jeho estetství spojilo s milostným zaujetím. Swann by se jen těžko zamiloval do ženy vznešené, upjaté a cnostné; zemitosti mlékařských dívek v opačném pólu už se nabažil až dost. Odetta v sobě nesla určitou ambivalenci v kombinaci pudové smyslnosti a promyšleně rafinovaného svádění. Swannova záliba v Odettě se stala výlučnou teprve ve chvíli, kdy se spojila úzkostná potřeba mít ji jen pro sebe s nemožností tuto touhu okamžitě ukojit. Hledal ji v opeře i u Prévosta, kočárem projížděl noční Paříž, aby ji nakonec našel u Verdurinových s panem de Forcheville a byl ponižujícím způsobem odmítnut. V té chvíli poprvé zažil bolest z nemožnosti okamžitého ukojení touhy, kterou při své promiskuitě doposavad neokusil. Swann si uvědomuje, že Odetta není ničím výjimečná, že je dokonce hloupá a záměrně mu ubližuje. Zároveň je však jedinou, která mu může poskytnout lék na jeho muka.

Od onoho osudného večera, kdy Swann nenašel Odettu v opeře, se jeho povrchní zamilovanost mění v posedlou touhu vlastnit a v obsedantní žárlivost. Každý den ji navštěvuje (což je obrana před žárlivostí), ale zároveň stále existují obrovské rozlohy času, o kterých vůbec nic neví. Absurdnost žárlení na kokotu a

iracionální impulzivnost jeho emočních výbuchů zdaleka přesahují hranice rozumu. Míří až hlouběji ke kořenům, kde je intelekt bezmocný. Jeho láska přestala být výlučně fyzickou, ale vytvořil se z ní návyk.

Po období vyprázdňenosti bohémské existence Swann zakouší emoční plnost života, po nějaké době se však opět vrací prázdnota bytí. „Swann měl vždy v životě pohodlí a snadný úspěch, nezocelilo v něm nic alespoň přirozenou vitalitu, která by se mohla vzbouřit proti postupnému úpadku. Odtud pramení Swannova slabost,“ vysvětluje Kříž Swannovo náhlé ochromení citem (2002, str. 33). Zároveň vyzdvihuje jistou ryze jeho charakteru, protože kdokoli mělčí a méně velkorysý by nebyl schopen odpouštět tolik, jeho cit by byl slabší a brzy by se vytratil. Hodnota lásky se nenachází v objektu, ale ve schopnosti subjektu ji prožít: hloubka citu nevycházela z výjimečnosti Odetty, ale z vnitřní opravdovosti Swanna.

Film končí ve chvíli, kdy se Swannův život chýlí ke konci, jednou z posledních scén je jeho rozhovor o nadcházející smrti s vévodkyní de Guermantes. Swann se chová přesně podle konvencí, nechce Guermantovým kazit zábavu a o svém zdravotním stavu se zmíní až po opakovaném naléhání vévodkyně. „Ale hlavně nechci, abyste se opozdila, večeříte ve společnosti,“ dodal, protože věděl, že pro druhé mají jejich vlastní společenské povinnosti před smrtí přítele přednost, a protože se díky své zdvořilosti vžíval do jejich situace. (...) Jak byla takto poprvé v životě postavena před dvě povinnosti tak rozdílné, jako nastoupit do kočáru, aby odjela povečeřet ve společnosti, a projevit soucit člověku, který zemře, nenacházela v zákoníku společenských konvencí nic, co by označovalo, jakým předpisem se má řídit, a protože nevěděla, kterou z obou povinností má dát přednost, pokládala za nutné dělat, jako by nevěřila, že druhá alternativa skutečně existuje, rozhodla se podříditi oné první, která v této chvíli vyžadovala méně námahy, a usoudila prostě, že nejlepším způsobem, jak konflikt vyřešit, je popřít jeho existenci.“ (Proust, 2012, III., str. 595) Tento vnitřní boj ve filmu dostává prostor pouze ve váhání v očích vévodkyně nastupující do kočáru a tento rozměr vyprávění patří k jednomu z mnoha aspektů ztěžujících převedení díla na plátno, kterými se bude dál zabývat další kapitola.

Přistoupení k adaptaci

Lorenzo Bocchi ve svém článku pro *Corriere della Sera* (1984) vyzdvihuje důležitost první Proustovské adaptace už jen jako prolomení jednoho tabu. Před analýzou a srovnáváním filmu s předlohou je nutné si uvědomit, že jde o počín ze své podstaty nevděčný a předem odsouzený „potomky Proustových snobů“, kteří si nenechají na svého autora sáhnout (Bocchi tento zanícený odpor přirovnává k „swannovsky“ majetnické lásce a žárlivosti). Ještě před psaním první řádky scénáře přitom tvůrci s pokorou stojí nad předlohou, kterou nikdy

nemohou plně obsáhnout, jejíž nejlepší a nejsilnější části budou muset být nutně vypuštěny a kde vlastní vklad nikdy nebude tak velký jako přesnost popisu charakterů, vytríbenost stylu a originalita narativu původního autora.

„Nyní vidím, že by z *Hledání ztraceného času* mohlo vzniknout deset, dvacet dlouhometrážních filmů. Nebyl bych vůbec nerad, kdyby můj film poskytl podnět k jejich natočení, protože potom bych aspoň nezůstal jediným, kdo nese hroznou odpovědnost za ztvárnění proustovského světa na plátně,“ prohlásil po premiéře Schlöndorff do plátku *Le Monde* (24. 2. 1984). V opozici kritik Gilles Le Morvan v žurnálu *L'Humanité* (1984) filmu vytýká, že ačkoli je pěkným dílem, neexistuje sám o sobě a je spíše vzorníkem Proustova díla. Nelze se spokojit s vyprávěním příběhu a zamlčovat přitom, kdo je jeho otcem.

Problematika filmovatelnosti Proustových předloh spočívá v lyricko-reflexivním charakteru textu, v němž je introspekce a vnitřní komentář důležitější než děj a dialog. Když Swann naléhá na Odettu, aby mu přiznala, jestli měla něco se ženami (scéna ve 30. minutě filmu), v knižní předloze je pečlivě analyzované každé její gesto, tón jejího hlasu. Pět vteřin reálného děje se odehrává na pěti stránkách v představách a myslích protagonistů. Film musí rezignovat na většinu vnitřního psychologického materiálu, pro vyjádření pocitů postav používá Swannův zasněný či roztěkaný pohled, uhýbavé pohyby Odetty, zneklidňující hudbu v jinak statických scénách.

Schlöndorff v rozhovoru pro *L'Humanité* (Paul-Henri Dutreuil, 1984) prohlásil, že film natočil na jeden záprah a přidržel se prvního popudu. Obával se totiž, že by jinak zabředl do komplikací. Při úvahách o adaptačním klíči před ním okamžitě vyvstaly tři zásadní obrazy, které se staly základními kameny pozdějšího filmu:

- 1) velké bulváry v mlze, někdo po nich spěchá - hledá ženu, která mu neustále uniká;
- 2) muže si v noci splete dům a zaťuká na špatné okno;
- 3) dlouhé scény mezi mužem a ženou, kteří se až do krajnosti navzájem mučí, velmi nenápadně a přitom krutě.

Nešlo tedy o dobové, ani literární prvky, ale obrazy, které bylo možné prožívat a okamžitě velmi silně pociťovat. Schlöndorff vůbec neuvažoval o natočení impresionistického a tím méně obstarožního filmu o lesku aristokratických salonů na přelomu století. „Šlo mi o popis lásky, která vede k záhubě jednoho z dvojice. Ne o natočení velké společenské fresky,“ dodává.

Přesto je však ve vztahu Swanna k vyšší společnosti cítit určité napětí a vyloučení dané jeho židovskými kořeny.⁴ Z prostředí aristokratických salonů se vytratil cit, pro Swanna tedy nebylo možné navázat s Odettou skutečný vztah. Odetta poskytuje své tělo za peníze, zatímco Swann ji chce mít celou, nejen její

⁴ S touto společenskou izolovaností danou odlišným původem se Schlöndorff jako Němec žijící deset let ve Francii ztotožňoval. Jako cizinec se uměl pohybovat v obou prostředích a zároveň trpěl pocitem vykořeněnosti, kdy nepatřil do žádného z nich.

tělo, ale i duši. Zároveň je sám natolik vrostlý do těchto nezdravých struktur, že není schopen dát na oplátku nic kromě krásných náhrdelníků.

Tento vnitřní rozkol v něm neustále sílí, nejvíce nabývá na intenzitě právě v prostředí salónů. Při hraní sonáty Swann chce odejít, už dál nemůže vydržet mezi lidmi, kteří nerozumí hloubce jeho citu. „Jak jste mohl dojít tak daleko, že ohrožujete své sociální postavení? Vždyť víte velmi dobře, že kdybyste jste se s ní oženil, nikdy bychom ji nemohli přijímat,“ říká Swannovi v 18. minutě filmu vévoda de Guermantes, který byl své ženě Oriane celý život nevěrný. Každý to věděl, dokonce i sama vévodkyně, ale byla nad to povznesená. To, s jakou plytkostí Oriana uvažuje o smrti svých bližních, poukazuje na neschopnost navazovat vztahy na hlubší úrovni než jen na té mondénně zdvořilé, dokonale uhlazené, ale neupřímně povrchní.

Dle slov jednoho ze scenáristů Jean-Claude Carrière (Le Guay, 1984) scénář z velké části zachovává věrnost Proustovu způsobu vyprávění. Vychází z ústředního motiv piškotového koláčku namočeného do čaje, který ve vypravěči vyvolá řadu asociativních mimočasových obrazů. Ačkoli se samotný motiv koláčku ve *Swannově lásce* neobjeví, využívá jeho principu. Návraty do minulosti nejde označit za klasické flashbacky, ale spíš za mimovolné zaplavení smyslů emočně silnými obrazy. Ve filmu se pohybujeme v několika časech najednou.

Bezděčně vytanuvší vzpomínky – smyslné obrazy ruky, květin na šněrovačce, ňadra oddechující ženy – jsou často zároveň předznamenáním následujícího děje. V prvních minutách filmu vidíme Swanna přičichat k orchidejím na Odettiných ňadrech, tato scéna se v jisté obměně odehrává ve 26. minutě, kdy by Swann rád rovnal orchideje, které v živůtku chybí (a tento motiv se nese dál celým filmem). Když Swann marně hledá Odettu u Prévosta kolem 50. minuty filmu, na mysl mu jako náhlé vnuknutí přivane Odetta zpívající u Verdurinů, zamilovaně hledící na Swanna hrajícího na klavír. V ten moment Swann bezpečně ví, kde Odettu hledat (a také ji skutečně nalézá).

Film dokresluje přehršel malých detailů jako těkavé pohyby paní Combreméer do rytmu sonáty na matiné u Guermantů, vykloubení čelisti paní Verdurinové kvůli přílišnému smíchu nebo černé střevíce neladící k červeným šatům vévodkyně de Guermantes. Jindy esteticky něžný Swann s doutníkem v puse, zcela bez zájmu a poněkud hrubě souloží s prostitutkou za jediným účelem: získání informací o Odettě. Zatímco na začátku filmu má Swann honosný kočár se dvěma koňmi a otevřenou střechou, na jeho konci má koně jen jednoho a kočár o poznání skromnější, což víc než k jeho finančnímu stavu odkazuje k jeho zchřadnutí a zmenšení jeho vnitřního prostoru daného postupným umíráním. Zatímco Swann stárne, propadá se stále více do sebe a do Bolouňského lesíka s baronem de Charlus už jde jenom po svých, Odetta se jako paní Swannová vítězoslavně veze honosným kočárem, povznesená vysoko nade všemi, aniž by na ní čas zanechal sebemenší stopy.

K dokreslení pocitů vnitřní rozpolcenosti a nejistoty ve filmu přispívá smyčková hudba, která jako znejišťující prvek podkresluje zdánlivě klidné záběry ticha. Oproti knižní předloze se ztrácí Vinteuilova sonáta, která odráží Swannovo opojení Odettou a její téměř až mystickou nepoznatelnost. Zatímco v knize se její provedení přirovnává ke konání „obřadu, který si sama žádá, aby se mohla zjevit, a hudebníci pronášejí zaklínací formule, nutné k tomu, aby ji vyvolali a na několik okamžiků prodloužili zázrak jejího zjevení“ (Proust, I., 2012, str. 311), filmový jazyk umožňuje pouhou reprodukci sonáty jako takové. Hudba svou dynamikou sice i ve filmu dokáže Swannovi evokovat pocity lásky k Odettě, jakékoli vyjádření jeho niterných prožitků v ní skrytých by už však bylo jen kostrbatě neobratným přemostěním.

Toulky noční Paříží

Když jednou v Paříži večerel kameraman Sven Nykvist⁵ s Peterem Brookem, zničehonic se za oknem restaurace vynořil Volker Schlöndorff, posadil se k nim a řekl, že se chystá natáčet adaptaci části Proustova *Hledání ztraceného času*. Chodí teď po Paříži, hledá vhodná místa a nasává atmosféru. Rovnou se Nykvista zeptal, jestli je volný a nechtěl by s ním točit. Když Peter Brook odešel domů, společně se toulali až do rána Paříží.⁶ V rámci přípravy se chodili dívat na impresionistické obrazy do pařížských muzeí, během natáčení si spolu s herci listovali ve výtvarných publikacích (Nykvist a Forslund, 1999, str. 101).

Nykvist byl známý svou promyšlenou prací se světlem, kterou se vyznačoval jeho tvůrčí rukopis. Ve Swannově lásce poprvé použil novou techniku svícení zvanou lightflex. „Na kameře je speciální světlo se zrcadlem, odrážejícím světlo k objektivu. Pomocí různobarevných filtrů a regulace světla se dají zachytit detaily v pozadí, na jejichž nasvícení by jinak byla nutná spousta velkých reflektorů.“ (Tamtéž, str. 102) Bylo tak možné zachytit noční oblohu i obrysy domů v pozadí, což v první polovině 80. let nebylo ještě zcela samozřejmé.

Nykvistovi se líbil nápad vyjádřit kamerou atmosféru Paříže, ale přišlo mu, že Schlöndorffovi chybělo cosi navíc, jakási umělecká jiskra. Jako režisér byl schopný a cílevědomý, ale poněkud neosobní. Navíc u Swannovy lásky neměl cit pro výběr herců. Alain Delon byl v té době už velkou francouzskou hvězdou a očekával, že bude hrát Swanna, ale ukázal se na to být příliš starý. Místo něj roli dostal nezkušený Angličan Jeremy Irons a Delon hrál barona de Charlus. Když potom na tiskové konferenci novináři projevovali větší zájem o Ironse, Delon se

⁵ Nykvist byl Bergmanův dvorní kameraman, který vtiskl jeho filmům svůj osobitý styl, podílel se např. na filmech *Persona* (1966), *Šepoty a výkřiky* (1972), *Fanny a Alexander* (1982) - za poslední dva jmenované získal Oscara za kameru.

⁶ Ani Brook nakonec nevyšel naprázdno, spolu s Carriérem se stal jedním ze scenáristů Swannovy lásky.

zvedl a uraženě odešel. Odettu hrála Italka Ornella Muti, vévodkyni de Guermantes Francouzka Fanny Ardantonová, Schlöndorff byl německý režisér a Nykvist švédský kameraman. Podle Nykvista bylo tak pestré mezinárodní obsazení spíše na škodu, každý den spolu měřilo síly pět národností.

Mizanscéna a práce s prostorem

Hrdinové se většinu času pohybují v salónech s vysokými stropy a velkými okny, v okrasných zahradách a v honosných pokojích přeplněných lidmi. Při milostných scénách Odetta se Swannem jsou zřídka sami, publikem jim je kočí či sluha, holič nebo číšník. Když Swann navštěvuje Odettu ve 30. minutě filmu, vzdálenost mezi nimi neustále skáče mezi velmi blízkou intimitou a odcizením postav stojících na opačném konci místnosti. Během hovoru se jeden k druhému točí zády nebo spolu mluví přes zrcadlo vytvářející další pomyslnou bariéru bezprostřední interakci. Ve chvíli, kdy se žárlivý Swann domáhá přiznání nevěry, Odetta kolem něj téměř tančí, jako by mu stále unikala. Čím více se jí Swann snaží polapit neodbytnými otázkami, tím méně se mu to daří.

Po odchodu Odetty do opery Swann bloumá svým luxusně vybaveným prostorným bytem, kde se v odlesku zrcadel a skříní zračí jeho samota a vyprázdňenost. Knihy bezmyšlenkovitě odkládá, hořící krb, v záběru výrazně centralizovaný, neposkytuje útěchu teplého domova. Kamerové jízdy následují Swanna pokoji bez možnosti se na chvíli zastavit. Nevnímá klid a ticho prostoru, to vše mu přebíjí myšlenky na Odettu. Jako by mu každý kus nábytku evokoval její někdejší návštěvu, krb, kolem kterého prošla, i postel, na kterou usedla, pro něj nesou esenci její přítomnosti.

Hloubku prostoru a dojem přeplněnosti lidmi podporuje časté umístění hlavní postavy až do druhého plánu. Při klavírním koncertu u vévodkyně de Guermantes v 14. minutě filmu se v popředí nachází klavírista, ačkoli hlavním hybatelem akce se stane už za malou chvíli Swann s vévodkyní nenápadně sedící v hloučku v pozadí (obr. 1). Stejný princip se uplatňuje v kavárně ve 20. minutě, kde sekvence začíná přicházejícím Blochem, vrchní ho chce kvůli jeho židovskému původu posadit stranou ostatních hostů. Baron de Charlus, který celý konflikt vyřeší a kolem kterého se bude odehrávat následující dialog, sedí nenápadně vzadu (obr. 2).

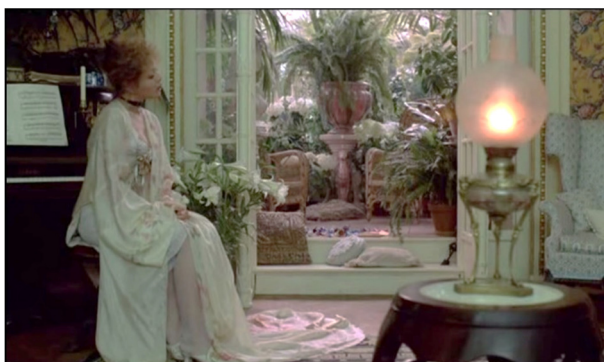


obr. 1



obr. 2

V popředí často kompozičně dominují svíčky a lampy, jejichž tlumené osvětlení může odkazovat k vnitřnímu životu postav. Poprvé je tento vizuální prvek použit ve 30. minutě filmu, kde Odetta smyslně vypráví o milostných hrách se ženami a z perspektivy kamery to působí, jako by hovořila k lampě (obr. 3). „Ten večer, kdy jsi pro nás přijel na ostrov. U sousedního stolu byla jedna žena, kterou jsem už dlouho neviděla. Řekla mi: *tak pojdte za tu skalku, podíváme se na svit měsíce na vodě*, nejdřív jsem zívla, ale naléhala...” Swannovi to působí obrovskou bolest, protože mu Odetta nevědomky vyzrazuje věci, o kterých neměl ani tušení. V následujícím záběru Swann pohroužen do sebe prázdně hledí směrem k lampě, jako by se díval přímo k jádru drásajícího zjištění.



obr. 3



obr. 4

Když si Odetta záhy uvědomí, že o sobě řekla snad až příliš, přemístí lampu na noční stolek. Poloha jejich vztahu se z žárlivého mučení přesouvá do smyslné tělesnosti, lampa ztvárňuje vášnivě cosi mezi Swannem a Odettou, malý plamínek v naprosté tmě, který udržuje při životě destruktivní vztah (obr. 4). Ve chvíli, kdy se Odetta začne chystat do opery a toto chvilkové souznění pomine, lampa mizí ze záběru.

Vizuální prvek ohně se objevuje už v saloně Guermantových v 16. minutě filmu, kdy dívka při hře Vinteuilovy sonáty zdánlivě neopodstatněně sfoukne svíčku umístěnou na klavíru. Kouř se rozplývá za zvuku teskných tahů smyčců. Následuje detail na Swanna, který je v protipohledu nastřižen, jako by reagoval právě na pohasnutí plamene, přestože z hlediska dějové logiky jde o citové

rozehvění spojené se sonátou. Svíčky tvoří podstatou část dekorace i po 80. minutě filmu, kdy Odetta před hraním Vinteuilovy sonáty připaluje svíce od svíčky symbolicky zažehnuté Swannem. Láska vzplanula především v Swannovi, Odetta jako by si z jeho žáru chvílemi pouze připalovala. Po Swannově další žárlivé scéně, která rozvíjející se intimitu rozmetala na kousky, je Odetta postavena zády ke kameře (a ke Swannovi) a opět rámována s lampou ztělesňující její nepoznatelnost (obr. 5).



obr. 5

Další adaptace

„Pouto mezi nějakou bytostí a námi existují jen v našem myšlení. (...) Člověk je bytost, která nemůže vyjít ze sebe, která zná druhé jen v sobě samé, a když říká opak, lže.“

Hledání ztraceného času, Proust, 2012, VI., str. 37

Zajatkyňě (2000, Chantal Akerman)

Adaptace pátého dílu *Hledání ztraceného času* Uvězněná je zaměřena na vypravěčův vztah k Albertině. Poprvé se ní setkává ve druhém díle románového cyklu, kdy spolu se svými roz dováděnými přítelkyněmi tráví léto v přímořském letovisku Balbec. V té době s ním Albertina nechce nic mít, fyzický kontakt ji odpuzuje a ani vypravěč do ní ještě není zamilovaný. Ve čtvrtém díle pak svou zamilovanost přirovnává k majetnický žárlivým pocitům Swanna, pochybuje o Albertiných dobrých mravech a uvědomuje si, jak mu Albertina uniká a její soukromý život mu zůstává utajený, podvádí ho se ženami stejně jako Odetta Swanna. „U Albertiny jsem cítil, že se nedozvím nikdy nic, že se mi nikdy nepodaří vyznat se v té pomíchané spoustě skutečných detailů a vylhaných skutečností. A že tomu tak bude vždycky, ledaže bych ji až do konce držel ve vězení (jenomže vězňové mohou uprchnout).“ (Proust, 2012, IV., str. 137)

Ačkoli Proust mužské hrdiny často staví do pozice bezmocných bytostí, ze kterých ženy dle libosti tahají peníze bez většího zájmu o skutečný vztah, vypravěč s Albertinou často manipuluje, aby si získal její věrnost a její lásku. Lže jí, že miluje její přítelkyni, aby u ní vzbudil žádost. Jindy chce Albertina na poslední chvíli zrušit setkání a on na ni vyvíjí nátlak, aby i přes pozdní hodinu přijela k němu domů. Albertina mu slibuje, že přijede hned zítra, ale on předstírá, že teď další měsíc nebude mít čas a že je mu její návštěva vlastně na obtíž, víc než z potřeby ji vidět, ji chce ve své zuřivosti ponížít (Proust, 2012, IV., str. 135 – 136).

V Proustově pojetí znamená milovat především vlastnit. Když vypravěč v díle pátém ubytuje Albertinu ve svém domě, jde mu především o to, aby nemohla být s někým jiným. Přičemž zjišťuje, že dokonce i když s ní mluví, tak mu ona ve svých myšlenkách neustále utíká a že ji nikdy nebude moc mít úplně. Bojí se, aby ji neomrzela, a tak většinou tvrdí přesný opak toho, co právě cítí. Když cítí, že mu uniká, tvrdí, že se s ní chce rozejít a že miluje jinou ženu, protože kdyby jí vyznal lásku, přestal by pro ni být zajímavý. Stejně jako mu matčin polibek na dobrou noc dodával před usnutím klidu, ho nyní uklidňuje přítomnost Albertiny.

Z textu nikdy není cítit vřelá čistá láska vypravěče k Albertině, nezdá se být v jeho očích ani ničím výjimečná. Jako by ho shoda náhodných okolností

přiměla milovat právě ji a láska byla tudíž jen výsledkem jeho nevědomých reakcí, nečekaně probuzené směsice touhy a žárlivosti. Shledává svá ustavičná podezření jenom vlastním odrazem. „To, co mě mučilo, když jsem si to představoval u Albertiny, byla však právě moje vlastní ustavičná touha líbit se novým ženám, začínat ve fantazii nové romány; mučilo mě, jestliže jsem u ní předpokládal právě týž pohled, jaký jsem nedávno nebyl s to neupírat, dokonce i když jsem byl po jejím boku, na mladé cyklistky sedící u stolků v Bouloňském lesíku. Dá se skoro říci, že tak jako neexistuje poznání, které by nebylo sebezpoznaním, tak neexistuje ani žárlivost, která by nebyla žárlivostí na sebe sama.“ (Proust, 2012, V., str. 383)

Vypravěč si uvědomuje, že se Albertina v jeho domě někdy nudí, a proto se ji snaží zahrnovat pozornostmi. Po jejich největší rozepři na konci pátého dílu se hrdina po noci svíravých úzkostí probudí s myšlenkou, že koupí Albertině jachtu. Když v noci přes jeho přísný zákaz Albertina otevře okno (vypravěč se s přehnanou úzkostlivostí sobě vlastní obává, že by se nachladil), hned si začne domýšlet, že když porušila jedno jeho pravidlo, bude ochotna porušit všechna; co víc, tenhle prostý akt v jeho interpretacích znamená, že se Albertina v životě s ním dusí. Zároveň bolestně vnímá, jak mu vlivem jeho připoutání k Albertině život a svět unikají, že už v ní nenachází nic nového. „Cítil jsem, že můj život s Albertinou je na jedné straně, když nežárlím, jediné nudou, a na druhé straně zas, když žárlím, jediné utrpením.“ (Proust, 2012, V., str. 390)

Nejednou lituje, že ho vztah s Albertinou připravuje o jiné ženy, že by chtěl ještě cestovat, poznat Benátky, ale chorobná žárlivost mu to znemožňuje. Uvědomuje si, jak ozdravný by pro něj byl rozchod, pečlivě ho promýšlí a připravuje, aby byl co nejméně bolestným. Přichází jaro, Albertina mu vlivem své bezpodmínečné poslušnosti zhloustejněla (zcela mu patří a to ho nudí), není dalek rozchodu, když se jednoho rána dozví, že si sbalila kufry a beze slůvka na rozloučenou prostě odešla. Dosažený klid se rázem vytratí, citová závislost se vrátí a vypravěč trpí.

Když se vypravěč snaží o Albertinin návrat, uvědomuje si: „Ale ten katastrofický způsob, jakým je zformován psychologický svět, vyžaduje, aby nešikovný čin, čin, kterého by bylo potřeba vystříhat se především, byl právě činem zklidňujícím, činem, který nám až do chvíle, kdy poznáme jeho výsledek, otevírá nové perspektivy naděje.“ (Proust, 2012, VI., str. 44) Už sám ví, že bude ochoten škemrat a snížit se, aby ji získal zpátky.

Film Chantal Akermanové si vystačí s minimem postav – hlavním hrdinou Marcelem (ve filmu Simon), jeho milovanou dívkou (ve filmu Ariane), její kamarádkou André, babičkou a služebnou Františkou. Stává se tak komorním a výrazově úsporným, pocitovým a zaměřeným na atmosféru. Zároveň se zřiká u Prousta tak častých intelektuálních úvah, které by na plátně působily těžkopádně.

Děj je silně napojen na postavy a jejich pocity slepé lásky a vztahu, který nikam nevede, *uvězněnou* v něm však není Ariane, ale hlavní hrdina, který nedokáže žít s ní, ani bez ní. Simon se točí v kruhu věčných podezření ve snaze si dívku úplně a bezpodmínečně podmanit. Ariane má mnohem zdravější pohled na jejich vztah, když milenci odpovídá, že na něm miluje právě ty jeho části, které nezná. Líbí se jí, že ho nikdy nejde poznat celého. Během filmu dvakrát usedne za volant auta, nejdřív aby vystřídala v řízení šoféra, poté Simona. Podobně Ariane pomyslně přebírá řízení nad jeho životem.

Adaptace pátého dílu *Hledání* svou atmosférou připomíná knižní předlohu. Příliš se zde nemluví, interakce probíhá pohledy a doteky. Režisérka se striktně neupíná na děj předlohy (babička je zde stále ještě naživu), příběh zasazuje do Paříže konce minulého století s automobily a telefony. Svoboda vyprávění odpovídá Proustově psaní, v němž je děj až druhotný. Hlavním se stává obraz a záběr, specifická atmosféra volného plynutí času, lehkého vánku a bílých vln tříštících se o temné moře. Dialogy nic nikam neposouvají, naopak vedou k omílání věci dokola a prohlubují vzájemné neporozumění.

Film nese lehce erotický podtón, víc naznačený než přímo ukázaný, přitom zachycuje i proustovskou distanc mezi postavami, ať už je dána mondénní zdvořilostí či neschopností navázat hlubší vztah. V 18. minutě se Simon a Ariane koupou každý ve své vaně, odděleni mléčným sklem, které dává tušit kontury postav (obr. 6 a 7). Zároveň spolu přes sklo vedou explicitní rozhovory o souloži, aniž by mezi nimi ve filmu kdy došlo k čemukoli víc než k líbání a objímání. I to je však pro hrdinu problematické, zdá se, že chce Arianu objímat pouze ve spánku, kde mu zcela patří. Jakmile se dívka probudí a projevuje vlastní vůli, ztrácí zájem o jakýkoli další kontakt a posílá ji spát zpátky do jejího pokoje.



obr. 6



obr. 7

Ani společné rozhovory nikdy nejsou bezprostředním sdílením emocí a vjemů, ale spíš výsledkem Simonových paranoidních myšlenkových konstruktů a podezření, charakterem permanentního jednostranného obviňování připomínajících výslech. Simon poslouchá dívky za dveřmi, telefonuje Ariane do vedlejšího pokoje místo, aby s ní mluvil přímo. Podobně jako Swann našel svého důvěrníka v baronu de Charlus, který se pro něj stal zdrojem informací o Odettě,

Simon naléhá na dívčinu kamarádku André. Podobně jako Swann i on neúspěšně hledá svou Ariane po restauracích a po bulvárech nočního města.

Film začíná roztřesenými záběry dívek na pláži z ruční kamery, které si Simon promítá u sebe doma (obr. 8), jízda autem je proložena listím stromů ubíhajícím na pozadí tmavé oblohy nad hlavami hrdinů - bez motivace pohledu kterékoli z postav působí závrať vlivem neukotvenosti v prostoru. Když Simon jede pro Ariane do divadla, obrazová stopa je oddělená od té zvukové, takže slyšíme potlesk po představení, které se odehrává sice ve stejném čase, ale na jiném místě.



obr. 8



obr. 9

Kamera často využívá jízdy a dlouhé záběry, které vzhledem k jejich dialogičnosti kladou větší nároky na herce. Simonovo sledování Ariane se mnohokrát opakuje buď formou sledovacího záběru motivovaného pohledem hrdiny (obr. 9) nebo jako dlouhé pronásledování jedoucího auta bez zjevného vnějšího pozorovatele (obr. 10 a 11). Nedostižnost cíle tu podtrhuje vzdálenost. Když pár rukou v ruce kráčí po louce, vidíme nejdřív jen jejich stíny, noční scény dávají spíš tušit kontury postav nořících se do tmy. Na konci Ariane odchází plavat do temného moře (film začíná i končí na pláži), jako by se ztrácela v nicotě. Stále stejně nepolapitelná.



obr. 10



obr. 11

Rozchod iniciovaný vypravěčem se v knize ukazuje jako pouhá lest, která má přivlastněnou ženu pouze více připoutat, aby ji její zajatectví neomrzelo. Ve filmu vyznívá spíš jako hrdinovo váhání a neschopnost se rozhodnout, nabízí

širokou škálu interpretací. V závěru *Hledání* knižní vypravěč nachází útěchu v univerzálnosti lásky, která vystupuje z jeho nitra oprostěná, bez jakéhokoli sepjetí s ženou dříve milovanou. „Tato láska je jistou částí naší duše, trvanlivější než ta různá já, která v nás postupně umírají a která by tuto lásku chtěla egoisticky zadržet pro sebe. Naše duše se musí od jednotlivých bytostí odpoutat, aby tuto lásku dala všem, aby je dala tomu duchu, který je všechny oživuje, a ne té a pak zas té, s kterými by bylo chtělo postupně splynout to a pak zas ono z těch já, kterými jsme postupně byli.“ (Proust, 2012, VII., str. 209)

Čas znovu nalezený (1999, Raoul Ruiz)

Adaptace Raoula Ruize je přelétnutím nad celým románovým cyklem s primárním zaměřením na jeho poslední sedmý díl *Čas znovu nalezený*. Na rozdíl od zbylých adaptací se vyznačuje zvláštním paradoxem: vědomím neodlučitelnosti zpracování od jeho předlohy, kdy děj filmu nelze pochopit bez alespoň bazální znalosti Proustova díla, a místy až křečovitou snahou vytvořit svébytný vizuální styl odpovídající dlouhým souvětím a košatému jazyku knižního *Hledání ztraceného času*. Toto úsilí místy sklouzává k manýrismu, kdy se velmi výrazná stylizace typu krve stékající po kameře zdá být příliš násilným vyjádřením textu, který se pohybuje v mnohem jemnějších nuancích.

Proust se povětšinou neuchyluje k velkým gestům, výrazným akcím, jeho styl neupozorňuje sám na sebe. Není provokativní, ani hlučný, ale docela klidně a zlehka šeptá čtenáři příběh. Jeho vyprávěcími prostředky jsou drobnokresba, nekonečně dlouhé ustrnutí v detailu, nalézání nové perspektivy věcí zcela běžných. Složitě větné konstrukce jsou pečlivě promyšlené, s každou další větou rozvíjející otevírají nový obzor a bez spěchu pomáhají objevovat další vrstvy skutečnosti. Ani perverzní a násilné scény barona de Charlus ve vykřičených domech nejsou v jeho podání zneklidňující, Proustův analytický odstup a snaha porozumět lidem v sebe bizarnější situaci obrušuje ostré hrany reality jejím výstižným pojmenováním. Čtení Prousta uklidňuje.

Film zůstává věrný konstrukci Proustova textu jako mozaikovitých útržků paměti. Propojuje ho postava Marcela, který je zde ztotožněn s autorem díla (i díky obsazení Marcella Mazzarella do hlavní role na základě vizuální podobnosti s Proustem). Ve skrytu před světem na smrtelné posteli vzpomíná na čas dávno ztracený a dokončuje rukopis. Vyprávění se zcela podřizuje jeho subjektivitě, kdy slyší hlasy v prázdném pokoji nebo se při čtení dopisu od Gilberty vznáší na židli. Nahlížení do vzpomínek začíná prohlížením starých fotografií, které je zároveň prvním představením mnoha postav, ve kterých se později pro diváka neznalého původního textu bude možné jen obtížně zorientovat. Tyto postavy navíc ve filmu sledujeme na poměrně malé ploše ve velkém rozpětí času, Gilbertu (dceru Odetty a Swanna) vidíme jako malou dívku i jako starou ženu, která se navíc

místy prolíná s milenkou jejího muže Ráchel. Marcelovi patří hned čtyři vývojové fáze: malý hošík, mladý jinoch v přímořském letovisku Balbec, „hlavní“ Marcel čtyřicátník (Marcello Mozzarella) a umírající Marcel, který se však objevuje jen zřídka a spíše příběhu poskytuje rámec zdůvodňující útržkovitost vyprávění. Nahlížení do vzpomínek na sebe ze začátku bere podobu otvírání dveří, za kterými jsou postavy z jiné doby. Marcel často hovoří sám se sebou: čtyřicetiletý Marcel sleduje malého hošíka postávajícího na nástupišti za oknem vlaku, umírající Marcel hovoří s Marcelem dětským.

Když Marcel jako malý hošík na aristokratickém večírku vchází do opuštěného pokoje, nalézá v něm sluhu a podlahu pokrytou černými cylindry. Jde o motiv, který má předobraz v realitě předlohy, kdy si pánové před vstupem do místnosti skutečně své klobouky odkládali, způsobem vyobrazení ve filmu ale získává na jisté surreálnosti (evokuje hromadu Teslových cylindrů v Nolanově mnohem pozdějším Dokonalém triku) a dostává se do snové roviny. Tato scéna se opakuje na začátku a na konci filmu, poprvé v ní Marcel vystupuje jako malý hošík, podruhé jako čtyřicátník, kterému přechodem z detailu do celku klobouky kolem i sluha náhle zmizí. Podobně stylizované vjemy nahlíží Marcel-jinoch v Balbecu, kdy skupina černě oděných mužů nese po pláži rakev. Jindy skupinka mladíků odnáší od moře sochu nahé ženy (která se navíc v dalším záběru objeví ve zmenšené replice v Marcelově pokoji).

Kromě linky vzpomínání vypravěče film propojuje ještě motiv první světové války, která se vrací jako opakující se pohřby padlých nebo výpadky elektřiny. Součástí jsou i autentické černobílé záběry bombardování a vojáků na bojišti, na různých místech volně vložené do filmu bez dalšího komentáře jako prostá asociace.

Sedmý díl *Hledání* ukazuje postavy na pozadí války, kdy se do striktně výběrových salónů dostávají i dámy z nižší společnosti, je zcela běžné být dreyfusovcem a Odetta i paní Verdurinová, které mezi vyšší aristokracií dříve sklízely jen posměch a pohrdání, mají vlastní salón.⁷ Nikdo si přitom nepamatuje, odkud se tyto dámy vynořily nebo kým kdysi byly, společnost postižená válkou je společností bez minulosti.

Boje a válečné vřavy jsou zároveň jejich každodennosti nepředstavitelně vzdálené, paní Verdurinová zve své hosty: „Přijďte v pět pohovořit si o válce“, tak jako kdysi říkala: „pohovořit si o Dreyfusově aféře“, a v mezidobí mezi tím dvojím: „Přijďte si poslechnout Morela“ (Proust, 2012, VII., str. 39) a nejvíce ji zneklidňuje, že si nemůže namáčet do kávy loupaný rohlíček, jak byla před válkou zvyklá. Ostatním nutnost tohoto luxusu zdůvodňuje tím, že rohlíček pomáhá léčit její migrény.

⁷ Paní Verdurinová, která dříve Guermany označovala za nudné, protože mezi ně nepatřila, se výhodným sňatkem stala jednou z nich.

Vypravěč si toho zvláštního rozkolu všímá dál během bombardování Paříže, kdy z nebes prší oheň jako v Sodomě, ale lidé ve vykřičených domech se dál baví a hrají karty, náhlé vypnutí elektřiny se jim naopak líbí. „Na společenský nebo přírodní rámec, který obklopuje naše lásky, skoro vůbec nemyslíme,“ uvědomuje si (Proust, 2012, VII., str. 144). „Je omylem představovat si, že stupnice obav odpovídá stupnici nebezpečí, která je vyvolávají. Můžeme mít strach, že neusneme, a nebát se nějakého vážného souboje, nebát se smrti.“

Volné plynutí postav a vzpomínek, které se v mysli hrdiny jako voda přelévají od jedné k druhé, ve filmu zpestřují dvě dlouhé výrazné sekvence: první je nadvláda chorého barona de Charlus ve vykřičeném domě uprostřed filmu, druhou závěrečné matiné u Guermantů, na němž se Marcelovi spojí myšlenka piškotového koláčku namočeného v čaji s objevením narativu jeho životního díla.

Zmar války je v předloze spojen s úpadkem barona de Charlus, tělnatým bratrancem vévody de Guermantes s nápadně černými kníry, který se objevuje už ve Swannově lásce (ve Schlöndorffově adaptaci ho ztvárnil Alain Delon a představuje Swannova blízkého důvěrníka, protože vzhledem ke své homosexualitě neohrožuje Swanna ve vztahu k Odettě). Jeho oči jsou roztěkané, vystřelují z nich čilé pohledy, při prvním setkání s vypravěčem pro svou roztržitost působí jako blázen. V jednu chvíli je sdílný a otevřený, pak zas útočný a vyčítavý. Jeho jasnozřivá inteligence bývá zatemněna neurotickým výbuchem emocí, jeho uvažování se v takových chvílích stává křečovitým a omezeným, v jeho slovech se zrcadlí už jen podrážděné, podezíravé a marnivé já, které dělá všechno pro to, aby vzbudilo nepříjemný dojem (Proust, 2012, IV., str. 486). Přes všechnu jeho citlivost je v baronu de Charlus i cosi velmi nízkého, primitivně zvířecího, co chvílemi vyráží napovrch. Tuto dvojakost ve filmu skvěle ztvárňuje John Malkovich těkavou šíleností pohledu a jen těžko definovatelným stažením tváře v závěrečné fázi jeho choroby.

Baron de Charlus svým příbuzným často dává příkazy, koho smí a koho nesmí ve svém salonu přijímat, zaujímá proměnlivé a kategorické soudy vůči lidem, kteří se mu zprotiví, povětšinou z důvodu jeho nesmyslně vysokých nároků. V salonu si prohlíží mladíčky a předstírá, že nadbíhá jejich matkám, aby se s nimi mohl ještě někdy setkat. Před společností skrývá nejen svou homosexualitu, ale i svou přecitlivělost, mladíkům vytýká jejich zženštilost, zatímco babička obdivuje na Charlusovi právě jeho jemnost. Kdyby mu to byla řekla, bezpochyby by se okamžitě urazil a už by s ní nechtěl nikdy mluvit (aby vzápětí své rozhodnutí změnil a zároveň nedal najevo svou chybu, protože byl velmi ješitný). „Lidi, které nenáviděl, nenáviděl proto, že se domníval, že jím pohrdají. Kdyby k němu byli bývali hodní, tak místo aby se opájel vztekem na ně, byl by je byl objal.“ (Proust, 2012, V., str. 314)

Jeho osudy se podrobně zabývá už čtvrtý díl cyklu *Sodoma Gomora*, kdy vypravěč pozoruje, jak se pan de Charlus točí kolem mladíčků a připomíná mu to opylování květin hmyzem, kdy některé květiny může oplodňovat jen určitý druh; baronovy milostné pletky připomínají ony květy, které mohou být opylovány pylem sousedního květu, aniž se ho kdy dotknou (Proust, 2012, IV., str. 34), protože mezi aktéry nedochází k žádnému kontaktu. Během války u něj však propukne šílenství, kdy ho začnou ovládat jeho sexuální úchylky, v nichž choroba vše překryla a ovládla. Podle vypravěče měl být umělcem, protože jeho erotická touha kolem něj vyvolávala skandály, nutila ho brát život vážně, probíjela jeho nitro ustavičně bolestivým proudem a nedovolila mu, aby se zastavil (Proust, 2012, VII., str. 141).

„Neviděl jsem přítomné hosty, protože jsem je rentgenoval pohledem,“ vystihuje filmový Marcel své nazírání postav, které se optikou jeho pohledu na závěrečném matiné u Guermantů opět stávají takovými, jaké je kdysi znával. Staré vidí zas jako mladé, beze stop vrásek po proteklém času. Při hraní Vinteuilovy sonáty Marcel pláče, neschopen zastavit ubíhající tok žití. Lidé, místa i chvíle, které si stále pamatuje s velkou intenzitou zcela konkrétní emoce, umožněnou jeho hloubkovým prožíváním, jsou definitivně pryč. Svět, jak ho znával, válka rozmetala na tisíc střepů. Jediný způsob, jak ho přivést k životu, je jeho opětovné zpřítomnění v autorově paměti: sepsání jeho životního díla.

A tak se Marcel nebojí smrti. Zemřel už tolikrát, kolikrát se vnitřně proměnil. V poslední scéně v Balbecu jeho jediným strachem zůstává, že nestihne dopsat svou knihu.

Proust lu

Francouzská režisérka Véronique Aubouy se v roce 1993 pustila do projektu *Proust lu*, když začala natáčet různé čtenáře, jak recitují části z Proustova *Hledání ztraceného času*. Monumentální projekt by měl být dokončený v roce 2050. Na podzim 2018 byla na festivalu dokumentů v Jihlavě jako malá ochutnávka uvedena její půl hodinová dokufikce *Zmizelá Albertina*. „Od objevu Proustova *Hledání ztraceného času* jsem přesvědčena, že tato kniha je vyjádřením toho, co je tady a teď. Když jsem poznala Jeana, hasiče, který si v *Hledání* četl během noční směny, film vznikal tam, tady a teď,“ řekla režisérka filmu (Katalog MFDF Jihlava, 2018, str. 72).

Film se odehrává na požární stanici, kde členové hasičského sboru pronášejí repliky z šestého dílu *Hledání*, jako by šlo o jejich současné prožitky bez dobových odkazů. Tyto záběry jsou prokládány odchyťkami hada, resuscitací, šplháním po požární tyči a dalšími všedními momenty ze života hasičské stanice. Třetí linií vyprávění jsou hrané scény tří mladých dívek

(Albertina, její kamarádka André a třetí nepojmenovaná), jak se spolu laškovně baví, což koresponduje s vypravěčovým zjištěním, že Albertina měla něco se ženami a celou dobu to před ním tajila.

Viscontiho adaptace

Luchino Visconti se poprvé zmínil o svém plánu adaptovat Prousta na posledním natáčecím dnu *Smrti v Benátkách* v srpnu 1970, kdy spolu se štábem čekali na ideální světlo pro natáčení klíčové scény závěrečného západu slunce. „Rád bych natočil Proustovo *Hledání*, popřemýšlej, jestli by sis nechtěl zahrát Swanna,“ zmínil se Bogardovi. Krátce na to se Visconti seznámil s producentkou Nicole Stéphanie, která přesně takového režiséra už šest let hledala. Visconti chtěl začít natáčet ve Francii hned v srpnu 1971.

Visconti se s Proustem silně identifikoval, protože jeho románový cyklus korespondoval s jeho vlastním životem. Narodil se do vážené aristokratické rodiny a vyrůstal v srdci Milána, zvykl si na návštěvy vybraných salónů a přísnou společenskou hierarchii. Miloval svoji matku a stejně jako Proust v prvním díle *Hledání ztraceného času* každý večer netrpělivě čekal na zvuk jejích kroků rozléhajících se chodbou, až mu půjde dát pusku na dobrou noc. Žádný jiný režisér nebyl tak těsně spjat s Marcelem, ať už v potřebě oživit ztracený svět aristokracie nebo v objevování vlastní sexuality.

Visconti osm měsíců pracoval na scénáři dlouhém 363 stran, který začínal v hotelu v Benátkách a končil homosexuální orgií ve vykřičeném domě. Potom následovalo šest týdnů hledání lokací, někteří herci podepsali smlouvy. Alain Delon měl ztvárnit vypravěče Marcela, Brigitte Bardot Oddetu, Marlon Brando měl být baronem de Charlus (ale producenti prosazovali Laurence Oliviera), Charlotte Rampling Albertinou.

Film měl trvat čtyři hodiny a stát neuvěřitelných pět bilionů italských lir (pro představu by to zhruba vyšlo na 70 000 000 000 000 korun českých). Na sehnání tak astronomické částky producentka Stéphanie potřebovala ještě nějaký čas. To Viscontiho urazilo. V Cannes jí rozezleně oznámil, že se zatím pustil do natáčení dalšího filmu Ludvík Bavorský. Od té chvíle Viscontův sen klesal ke dnu s mimořádnou rychlostí. Visconti opravdu toužil po zfilmování Prousta, jenže Stéphanie se cítila dotčena jeho chováním a vyzvala ke spolupráci jiného režiséra. Podala na Viscontiho žalobu a on udělat totéž, takže došlo k patové situaci: nově oslovený režisér nemohl zpracovat *Hledání* bez Viscontiho souhlasu.

Visconti se v dalších letech mstil Pinterovi, scenáristovi nového projektu, který měl být zfilmován na místo toho jeho, sabotáží jeho divadelních her. Režiroval jeho hru ze svého *Rolls Royce*, kterým se projížděl přímo mezi diváky, zavedl do představení naprostou nahotu, masturbaci a lesbický sex, vše skončilo naprostým fiaskem. Pinterův agent se snažil hru stáhnout, sám scenárista vyvěsil

v divadle své prohlášení, v němž se od hry distancoval. Visconti na svou obhajobu tvrdil, že se Pinterovi texty blížily spíše k rozhlasovým hrám a potřebovaly dále rozvést.

Visconti plánoval *Hledání ztraceného času* jako své opus magnum a s neochvějnou jistotou sobě vlastní předpokládal, že zemře krátce po jeho dokončení. Nakonec mu však selhání projektu přineslo spíše úlevu, dle jeho mínění by film byl natolik autobiografický, že už by neměl jako režisér co víc říct. Natočil ještě další dva filmy *Rodinný portrét* (1974) a *Nevinný* (1976), ve kterých oblékl hlavní hrdinku jako svoji matku a částečně se v nich k autobiografičnosti blížil. Zemřel krátce poté v roce 1976.

Závěr

V této bakalářské práci byly rozebrány různé přístupy k adaptování Proustova sedmidílného románového cyklu *Hledání ztraceného času*. Převedení na filmové plátno je problematické z důvodu introspektivní povahy textu, v němž převládá vnitřní komentář a psychologická drobnokresba figur nad dějem a dialogem. Adaptace se vzhledem k věhlasnosti autora a velkému množství vnitřního materiálu, na který musí filmový jazyk nutně rezignovat, potýkají se základním problémem nemožnosti zbavit film jisté míry literárnosti a vytvořit zcela svébytné dílo. V případě Prousta nelze vyprávět příběh a zamlčet přitom, kdo je jeho otcem.

Část prvního dílu *Hledání* nazvaná *Swannova láska* se vyznačuje relativní uzavřeností a celistvostí, takže je pro adaptaci nejsnáze uchopitelná díky možnosti zfilmování relativně akčních scénických epizod, které jsou samy o sobě dostatečně výmluvné i bez vnitřního monologu. Režisér Volker Schlöndorff se ve stejnojmenné adaptaci z roku 1984 rozhodl použít obrazy, které bylo možné prožívat a okamžitě velmi silně pociťovat. Šlo mu o popis lásky, která vede k záhubě jednoho z dvojice. Vypustil tak rovinu společenskou a politickou. Spolu s kameramanem Svenem Nykvistem se zaměřil na atmosféru noční Paříže a vizualitu honosných aristokratických salónů. Scénář Jean-Claude Carrière z velké části zachovává věrnost Proustovu způsobu vyprávění, kdy návraty do minulosti nejde označit za klasické flashbaky, ale spíš za mimovolné zaplavení smyslů emočně silnými obrazy. Ve filmu se pohybujeme v několika časech najednou.

Méně známá adaptace *Zajatkyňe* od Chantal Akerman z roku 2000 zpracovává pátý díl cyklu a svým komorním laděním bez ambice vyprávět velký příběh nejvíce připomíná knižní předlohu. Svoboda vyprávění odpovídá Proustovu psaní, v němž je děj až druhotný. Díky rezignaci na úzkostlivé držení se předlohy ji vystihuje překvapivě přesně. Hlavním se stává obraz a záběr, specifická atmosféra volného plynutí času, lehkého vánku a bílých vln tříštících se o temné moře. Děj je silně napojen na několik málo postav a jejich pocity slepé lásky a vztahu, který nikam nevede. Žádné další motivy (homosexualita, politická situace, aristokratická nadřazenost) na rozdíl od zbylých adaptací nerozvíjí. Příliš se zde nemluví, příběh je vyprávěn s minimem dramatických prostředků. Dialogy nikam nic neposouvají, naopak vedou k omílání věci dokola a prohlubují vzájemné neporozumění. Interakce probíhá skrze pohledy a doteky, nekonečné čekání a bezvýsledné pronásledování. Podobně jako u Prousta postavy nejvíce říkají právě ve chvílích ticha.

Nejambicióznější z adaptací *Čas znovu nalezený* (1997) stojí na posledním sedmém dílu *Hledání* s častými odkazy k předchozím šesti dílům a snaží postihnout velkou část proustovských témat. Film Raoula Ruize se přitom vyznačuje zvláštním paradoxem: vědomím neodlučitelnosti zpracování od jeho předlohy, kdy děj filmu nelze pochopit bez alespoň bazální znalosti Proustova

díla, a místy až křečovitou snahou vytvořit svébytný vizuální styl odpovídající dlouhým souvětím a košatému jazyku knižního *Hledání*. Toto úsilí místy sklouzává k manýrismu, kdy se velmi výrazná stylizace typu krve stékající po kameře zdá být příliš násilným vyjádřením textu, který se pohybuje v mnohem jemnějších nuancích.

Film zůstává věrný konstrukci Proustova textu jako mozaikovitých útržků paměti, ty autor na smrtelné posteli propojuje ve výsledné dílo. Vyprávění se zcela podřizuje subjektivitě hrdiny Marcela, který se objevuje hned ve čtyřech vývojových fázích a jeho dětské já místy hovoří s tím dospělým. Velké množství postav si divák neznalý předlohy nemá šanci zapamatovat, navíc jsou představeny na poměrně malé ploše ve velkém rozpětí času (tutéž dámu vidíme jako malou dívku a vzápětí jako věkem sešlou ženou). V příběhu se odráží proměna společnosti válkou, kdy se do striktně výběrových salónů dostávají dámy z nižší společnosti. Součástí jsou i autentické černobílé záběry bombardování a vojáků na bojišti, na různých místech volně vložené do filmu bez dalšího komentáře jako prostá asociace. Dalším podstatným tématem je homosexualita a chorobná perverzita barona de Charlus ke konci života.

Na závěr jsou pro ilustraci dalších množných směrů práce s tak obtížně filmovatelnou předlohou uvedeny právě vznikající dokufiction Proust lu a Viscontiho nerealizovaná adaptace ze 70. let.

Proust ve své době jen těžko mohl pomýšlet na nepřeborné možnosti filmové adaptace *Hledání*. Vypravěč románového cyklu odmítá kinematografický způsob vidění jako pouhý vnější popis světa. Realita je mnohem víc vztahem mezi dojmy a vzpomínkami, lidé i události v sobě uchovávají něco z očí, které na ně hleděly (Proust, 2012, VII., str. 201). Mít umělecký cit znamená podřizovat se vnitřní realitě, což byl požadavek, kterému film jako mladé médium na konci první světové války nebyl schopen dostát. Ohlédnutí za filmovými prepisy Prousta je zároveň i uvědoměním si vývoje kinematografie a rozšiřujících se možností filmového jazyka, ve kterém se autorská subjektivita a novost pohledu staly zcela klíčovými.

Referenční literatura

BOCCHI, Lorenzo. *Ohlas premiéry v pařížském tisku*. Corriere della Sera. Milán, únor 1984.

CLARKE, Roger. *Past imperfect*. Independent [online], 2003 [cit. 2019-08-02]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/past-imperfect-115596.html>

DUTREUIL, Paul-Henri. *Rozhovor s Volkerem Schlöndorffem*. L'Humanité. Paříž, květen 1984.

GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha, Odeon, 1982.

JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Praha. Nakladatelství Malvern. 2015. str. 201 – 202. ISBN 978-80-7530-012-6.

LE GUAY, Philippe. *Jean-Claude Carrière: Prchavá emoce*. Cinématographe. Paříž, 1984. č. 97.

LE MORVAN, Gilles. *Koketa a dandy*. L'Humanité. Paříž, 1984.

KŘÍŽ, Jaroslav. *Vratká ušlechtilost /Swann/. Postavy a světy: v klasických dílech moderní prózy*. Praha, Práh, 2002, s. 29-35. ISBN 80-7252-064-4.

NYKVIST, Sven a **FORSLUND**, Bengt. *Úcta ke světlu: o filmu a lidech v rozhovorech s Bengtem Forslundem*. Praha: Paseka, 1999. ISBN 80-718-5268-6.

PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*. Přeložil Prokop VOSKOVEC, Jiří PECHAR. Praha, Nakladatelství Rybka, 2012. ISBN 978-80-87067-63-5. Jmenovitě díly:

- I. Svět Swannových
- II. Ve stínu kvetoucích dívek
- III. Svět Guermantových
- IV. Sodoma a Gomora
- V. Uvězněná
- VI. Uprchlá
- VII. Čas znovu nalezený

RUT, Přemysl. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha, Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0604-3.

RYBKA, Michal. *Hledání ztraceného času. Svět Swannových. Předmluva: Léčba Proustem*. Nakladatelství Rybka, 2012. ISBN 978-80-87067-63-5.

SLANAŘ, Otakar a kolektiv. *Obsahy a rozbory děl: k Literatuře - přehledu SŠ učiva*. Třebíč, Nakladatelství Petra Mrákové, 2006. ISBN 80-902571-7-8.

Referenční filmy

SWANNOVA LÁSKA. Režie Volker *Schlöndorff*. Francie, Západní Německo, 1984.

adaptace části prvního dílu Svět Swannových

ZAJATKYŇĚ. Režie Chantal *Akerman*. Francie, Belgie, 2000.

adaptace pátého dílu Uvězněná

ZMIZELÁ ALBERTINA. Režie Véronique *Aubouy*. Francie, 2018.

aktualizace šestého dílu Uprchlá (krátkometrážní dokument zkoumající současnou identitu Proustovy románové předlohy)

ČAS ZNOVU NALEZENÝ. Režie Raoul *Ruiz*. Francie, Itálie, Portugalsko, 1999.

adaptace celého románového cyklu s primárním zaměřením na poslední díl Čas znovu nalezený

Použité obrázky jsou screenshoty z filmů *Swannova láska* (kapitola Mizanscéna a práce s prostorem, obrázky č. 1-5) a *Zajatkyňě* (kapitola Zajatkyňě, obrázky č. 6-11).