

Zeszłego roku w Marienbadzie ((L'annee derniere a Marienbad))

Reżyseria: Alain Resnais

Scenariusz: Alain Robbe-Grillet

Zdjęcia: Sacha Vierny

Muzyka: Francis Seyrig

Montaż: Henri Colpi, Jasmine Chasney

Wykonawcy: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff

Premiera: 1961 rok

Zeszłego roku w Marienbadzie – „genialne odkrycie potęgi kina onirycznego” (pisze Adam Garbicz), jedno z najważniejszych dzieł dla rozwoju kina. U źródeł powstania tego arcydzieła leży inicjatywa producentów, Pierre’a Courau i Raymonda Fromenta. To oni zaproponowali Alainowi Robbe-Grilletowi współpracę z Alainem Resnais. W efekcie powstało najbardziej awangardowe dzieło okresu nowofalowego (nagrodzone Złotym Lwem na MFF w Wenecji), które na dodatek odniosło natychmiastowy sukces oglądalności (wbrew przewidywaniom niektórych krytyków, którzy przewidywali, że film będzie zrozumiały dla co najwyżej kilkuset osób, oglądnięty go miliony widzów).

Alaina Robbe-Grillet to pisarz z nurtu tzw. nowej powieści, zainteresowany ideą i formą dzieła, opisową, ukazującą jedynie materialną rzeczywistość bez jakiegokolwiek interpretacji psychologicznej (w jego prozie twarz może być pociągła, okrągła, ale nie interesująca, albo zmartwiona; pogoda może być wietrzna, słoneczna, ale nie ponura, czy ożywcza; zbliżający się drugi człowiek może być wysoki lub niski, ale nie podejrzany, czy budzący niepokój). W swojej twórczości nie podejmuje tematu ludzkich i społecznych problemów.

Alain Resnais z kolei zaangażowany jest w społeczne, polityczne, moralne procesy i przemiany współczesności.

Mimo zdecydowanych różnic w rozumieniu roli i przesłania sztuki, właśnie ich współpraca zaowocowała powstaniem filmu niezwykłego, przenoszącego widza w inny wymiar – poza czasem i przestrzenią.

Film może sprawiać wrażenie swobodnej improwizacji. Ale nie dajmy się zmylić – każdy szczegół był wcześniej dokładnie dopracowany. Scenariusz pisał Alain Robbe-Grillet, ale każdy fragment był uzgodniony pomiędzy nim i reżyserem. Już po premierze filmu, scenariusz wydany został w postaci dzieła literackiego. Forma literacka różni się jednak od samego filmu, nie w treści, ale w charakterze. Scenariusz jest chłodny i mimo że mówi o uczuciach, poprzez swoją precyzję - jest obojętny. Film natomiast mimo chłodu znieruchomiątych pejzaży, pulsuje emocjami. „Tekst jest piękny, lecz nie angażujący – film wzrusza”, jak pisze Konrad Eberhardt (poświęcił temu filmowi wiele stron tekstu w swoich publikacjach – recenzjach i książkach). Nie znaczy to, że ekranizacja tekstu nie trzyma się scenariusza – jest bardzo wierna wobec scenariusza, jednak nie jest dosłowna w swojej wymowie.

Film mimo swojej precyzji, pozostawia właściwie dowolność interpretacji. Znaczenia odniesień, do których przywykliśmy, nie sprawdzają się w tym filmie.

Jest w filmie trójkąt: kobieta, jej być może mąż i mężczyzna (tak ich określimy, bo w filmie nie ma imion). Ale nie ma to najmniejszego znaczenia.

Niezwykłe skąpa fabuła, nie odgrywa żadnej roli. Opowiedziana w kilku zdaniach, niczego nie wyjaśnia. Mężczyzna stara się przekonać kobietę, że spotkał ją rok wcześniej, że połączyło ich uczucie i obiecała mu, że spotkają się po roku i razem wyjadą. Ona nie pamięta takiego zdarzenia i początkowo traktuje to, ze spokojem i odrobiną kokieterii, jako jakąś grę. Stopniowo coraz bardziej wchodzi w te wspomnienia. Zaprzecza im bez przekonania, pełna nieokreślonego lęku. Jego twarz wyraża pragnienie odzyskania tej przeszłości – przytacza rozmowy, pokazuje miejsca, stosuje coraz silniejszą presję, żeby chociaż raz usłyszeć od niej: „pamiętam”. Mimo, że z nim odejdzie, nie usłyszy „pamiętam”.

Rzecz dzieje się w miejscu, którego nie ma na mapie, w starym zamku-hotelu, gdzie odpoczywa bliżej nieokreślona arystokracja; w zamku rozległym, mrocznym, przeładowanym ornamentacją i we francuskim ogrodzie, o którym Konrad Eberhardt pisze: „jest to labirynt, ale o liniach prostych zamiast krętych, każda droga prowadzi tu do tego samego punktu wyjścia”. Film zaczyna się spektaklem teatralnym, którego temat pokrywa się ze sprawą kobiety i mężczyzny. W rozmowach gości hotelowych o czymś minionym pobrzmiwają aluzje do obecnego „trójkąta”, posągi w ogrodzie mogłyby być odwzorowaniem ich dwojga, a kiedy rozmawiają przed obrazem, to jest to obraz zamku i ogrodu. Wszystko się zapętla, bez możliwości wyjścia poza zaklęty krąg. Wszystko dzieje się jakby poza czasem – terażniejszość jest jednocześnie przeszłością i przyszłością. Trwanie jest pozorne, bo czas przestał istnieć. Pojawiające się obrazy są strzępami przeżytej wcześniej rzeczywistości, albo wizjami, wyobrażeniami powstałymi pod wpływem nalegań mężczyzny. A być może są jednocześnie i jednym i drugim.

Alain Robbe-Grillet, we wstępie do wydanego scenariusza pisał o nowej powieści: „Jeśli czas uchodzi za główną postać wielu dzieł powstałych w początkach tego wieku [...] to dzisiejsze poszukiwania częściej usiłują – odwrotnie – ukazać struktury mentalne istniejące bez czasu: w powieści współczesnej czas został jakby pozbawiony atrybutów <czasowości>, oderwany od pojęcia czasu. Już nie płynie. Już nie służy spełnianiu czegokolwiek”. Film *Zeszłego roku w Marienbadzie*, w pełni spełnia to założenie.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. To co pisał Robbe-Grillet odnosi się do snu. Śnimy nasze sny właściwie poza czasem. Najczęściej nie potrafimy umiejscowić snu w określonym czasie, chronologia we śnie nie jest liniowa, zmiany następują po sobie ignorując ciągłość czasu. Roman Polański mówił, że sen nie jest tylko tym co się widzi we śnie, ale również tym, co się wie. Oczywiście, kiedy się obudzimy i opowiadamy nasze sny, tworzymy liniową chronologię tego, co śniliśmy.

To przemieszanie chronologii nie jest tylko właściwością snu, pojawia się we wspomnieniach, wyobrażeniach, przemyśleniach.

Nasuwa się pytanie, czy można stworzyć film oparty na czasie pozornym, takim jak we śnie. Myślę, że film *Zeszłego roku w Marienbadzie* dzieje się w czasie pozornym, czasie mentalnym, ze swoimi dziwnościami, obsesjami, ciemnymi zakamarkami i lukami w czasie – w czasie naszego życia wewnętrznego.

Ten film Alaina Resnais jest arcydziełem pewnej szlachetnej odmiany filmu fantastycznego – fantastyki codzienności. Nie ma w nim żadnych „fajerwerków”. Wszystko jest naturalne i realistyczne.

Jak więc to się dzieje, że w realnych odwzorowaniach przejawia się magia rzeczywistości tego filmu? Tu znów musimy wrócić do czasu. Standardowo w filmach pewne symbole przedstawiają upływ czasu: tarcza zegara, liście spadające z drzew, wschody i zachody słońca... Twórcy *Zeszłego roku w Marienbadzie* osiągają efekt przeciwny – anulują czas. Osiągają to poprzez zabieg, który można nazwać „efektem zwierciadła”. W książce Konrada Eberhardta „Film jest snem” możemy przeczytać: „Świat, który powołali do istnienia odbija się w lustrach, obrazach zdobiących ściany, w powierzchni parkowych basenów; odbija się także w świadomości, wyobraźni i wspomnieniach zaludniających go osób”. Wszystko dzieje się w wiecznym „teraz”, w wiecznym „zawsze”, w powtórzeniach bez końca - zawsze tak samo.

Koloryt - a muszę nadmienić, że Alain Resnais świadomie zdecydował, że film ma być monochromatyczny - koloryt tej atmosfery filmu dopełniają powtarzające się obrazy i wątki, powtarzające się monologi mężczyzny, pozostawiające (poprzez swoją formę) niesamowite wrażenie. Cały film staje się natarczywą zwielokrotnioną kontemplacją każdego szczegółu wizualnego. Czy potrzebne jest jeszcze rozumienie sensu? Czy potrzebna jest jakkolwiek interpretacja?

I wreszcie to, co dopełnia wrażenie, jakiemu ulega się uczestnicząc w odbiorze tego filmu. Nie sposób pominąć strony muzycznej i plastycznej filmu. Rozlewna, potężna muzyka stworzona przez brata głównej bohaterki, Francisca Seyriga, w której wykorzystał barokową stylizację, struktury dodekafoniczne i motywy z kompozycji Bacha, uwypukla sceny i zapewnia płynność przejść między wątkami.

Monochromatyczność, w rzeczywistości barwnych przestrzeni, doskonale oddaje wymiar oniryczny filmu. Operator, Sacha Vierny, wybitnymi ujęciami antagonizuje wnętrza pałacu i przestrzeń zewnętrzną – park.

Do ostatecznego efektu znacząco przyczynia się montaż Henri Colpiego (mistrza montażu i muzykologa), zarówno w sferze obrazu, jak i w warstwie dźwiękowej.

Informacje dodatkowe

1. Zdjęcia do filmu kręcone były w monachijskich pałacach (Nymphenburgu, Schleissheimie i Amalienburgu). Bardzo nieliczne fragmenty nakręcono w atelier.
2. Zatrzymania w czasie (wszyscy nieruchomieją, tylko kobieta i mężczyzna rozmawiają, albo wszyscy nieruchomieją, a tylko kelner zbiera potłuczone szkło) nie są rdzennym pomysłem Alaina Resnais. W filmie Marcela Carne *Wieczorni goście* (z 1942 roku) jest scena balu z okazji zaręczyn córki barona, gdzie „diabelscy goście” zatrzymują czas i wszyscy nieruchomieją, a jedynie diabełki podejmują kontakty z narzeczonymi. Alain Resnais był statystą w tej scenie.
3. Strzępy rozmów w początkach filmu (choć mają istotne znaczenie dla całości przekazu), przypominają fragmenty rozmów w kawiarni w filmie Agnes Vardy *Cleo od 5 do 7*. Alain Resnais był montażystą jej pierwszego filmu i bardzo cenił jej twórczość.
4. Gra, na którą w rozmowie po filmie ktoś zwrócił uwagę, jest, można powiedzieć, europejskim wariantem starochińskiej gry „Kup”. Oryginalna gra wyglądała w ten sposób, że rzucało się ok. 45 kamieni, bliskie sobie łączyło się w kupki i grało na tych samych zasadach jak w filmie (kupki odpowiadały rzędom). Dodam, że są dwa warianty tej europejskiej odmiany. W jednym występują rzędy 7-5-3-1 (jak w filmie), w drugim 6-5-4-3-2-1. Przyznam, że oryginalna chińska gra jest ciekawsza.