

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.271>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Paulina Kwiatkowska**  
Uniwersytet Warszawski  
<https://orcid.org/0000-0002-0884-8626>

# Niekończące się korytarze. Paradoksy architektury w filmie *Źeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais’go

## Słowa kluczowe:

Alain Resnais;  
kino francuskie;  
francuska nowa  
fala;  
architektura;  
przestrzeń  
filmowa;  
narracja filmowa;  
labirynt

## Abstrakt

Skomplikowane przestrzenie pałacowe i parkowe, w których toczy się akcja *Źeszłego roku w Marienbadzie*, pełnią funkcję – jak podkreślano w licznych analizach – znaczącego tła i finezyjnej scenografii, stają się istotnym tematem filmu, sugerują ważne interpretacje i decydują o nieoczywistej konstrukcji psychologicznej głównych bohaterów. Bardziej szczegółowa analiza filmu Alaina Resnais’go pozwala wskazać kluczowe paradoksy rządzące zarówno strukturami architektonicznymi, jak i narracyjnymi, a także ich wzajemnymi relacjami. Przestrzeń wykreowana w filmie jest jednocześnie ciągła i nieciągła, zamknięta i otwarta, skończona i nieskończona, dynamiczna i statyczna; jest też płaska, a zarazem silnie akcentuje iluzję głębi perspektywicznej. Paradoksy te są charakterystyczne również dla sztuki barokowej, a fakt, że film Resnais’go został nakręcony w takich właśnie przestrzeniach, pozwala uznać go za wypowiedź teoretyczną, odnoszącą się także do relacji między kinem i architekturą. *Źeszłego roku w Marienbadzie* traktuje te sztuki nie jako przeciwstawne, ale jako komplementarne, mierzące się z podobnymi pragnieniami i ograniczeniami.

---

Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas III Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców („Przestrzenie – praktyki – artykulacje”, Uniwersytet Łódzki, Łódź, 17-19 czerwca 2019 r.).

Przywołanie filmu *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnais'go w kontekście pytań o możliwe relacje między kinem i architekturą z pewnością trudno uznać za zaskakujące. Pobieźna nawet analiza filmu pozwala dostrzec, że skomplikowane przestrzenie pałacowe i parkowe, w których meandrycznie i niespiesznie toczy się akcja, nie tylko pełnią tutaj funkcję znaczącego tła czy finezyjnej scenografii, ale stają się również istotnym tematem filmu, podpowiadają kluczowe interpretacje i decydują o nieoczywistej konstrukcji psychologicznej głównych bohaterów. Film Resnais'go doczekał się imponującej i praktycznie niemożliwej do uporządkowania liczby interpretacji i wciąż uchodzi za jedno z bardziej wieloznacznych i najczęściej analizowanych dzieł w historii kina<sup>1</sup>. W interesującym mnie tutaj kontekście warto zwrócić uwagę na te strategie analityczno-interpretacyjne w *Zeszłego roku w Marienbadzie*, które podkreślają ścisły związek między konstrukcją przestrzeni, czasu i narracji, do czego zresztą może skłaniać już sam tytuł filmu. Nawet jeśli zgodzimy się, że jest on swego rodzaju prowokacją – ostatecznie bowiem ani czas, ani miejsce akcji nie zostają w filmie dookreślone – nie można mieć wątpliwości, że to właśnie wokół pytań o to, kiedy, gdzie i co (jeśli w ogóle cokolwiek) wydarzyło się między głównymi bohaterami (w filmie anonimowymi, a w *ciné-roman* Alaina Robbe-Grilleta określanymi jako A, X i M<sup>2</sup>), muszą się skupiać wysiłki interpretacyjne.

Jedną z figur przestrzennych, która szczególnie często była traktowana jako tyleż narzędzie analityczne, co trop interpretacyjny w odniesieniu do filmu Resnais'go, jest labirynt. Konrad Eberhardt twierdził, że konstrukcja „*Zeszłego roku w Marienbadzie*” przypomina francuski ogród, jest to labirynt, ale o liniach prostych zamiast krętych, każda droga prowadzi tu do tego samego punktu wyjścia<sup>3</sup>. W labiryncie tkwią jednak nie tylko bohaterowie filmu, ale również widzowie – to właśnie nieustanne otwieranie się filmu na nowe odczytania, mnożenie tropów i komplikowanie ścieżek interpretacyjnych, cała ta fascynująca i nigdy nie sfinalizowana praca hermeneutyczna, dostarczają w efekcie głębokiej satysfakcji odbiorczej. Serge Sur odniósł natomiast figurę labiryntu do relacji między bohaterami, wskazując możliwość interpretacji filmu w kategoriach mitologicznych i dowodząc, że postać A odsyła w istocie do Ariadny, M – do Minotaura, a X – do Tezeusza i/lub Dedala<sup>4</sup>. Inni badacze sięgali po metaforę labiryntu, by podkreślić, że w przypadku *Zeszłego roku w Marienbadzie* nie sposób oddzielić skomplikowanych struktur przestrzennych od równie niestabilnych płaszczyzn czasowych, a tych z kolei od dynamicznie przenikających się perspektyw narracyjnych, co sprawia, że cały film staje się labiryntem temporalnym, a zarazem mentalnym, ostatecznie uniemożliwiając czytelne odróżnienie czasu przeszłego od teraźniejszego i przyszłego czy też trybu subiektywnego od obiektywnego – nie sposób określić, kiedy w filmie mamy do czynienia z retrospekcjami, futurospekcjami czy introspekcjami (wspomnieniami, snami, fantazjami)<sup>5</sup>.

Ta właśnie fundamentalna nieodróżnialność leżąca u podstaw struktur czasoprzestrzennych i narracyjnych filmu Resnais'go sprawia, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* staje się w filozofii kina Gilles'a Deleuze'a jednym z ważniejszych przykładów kina-obrazu czasu i zarazem kina modernistycznego, doskonale ilustrując to, co jest określone jako „kryształ czasu”. Deleuze, zestawiając *ciné-roman* Robbe-Grilleta i film Resnais'go, akcentuje przede wszystkim różnicę i zauważa, że gdzie pisarz ustanawia *nieustanną teraźniejszość*, tam reżyser operuje *architekturą czasu*<sup>6</sup>. Splot kategorii czasowych i przestrzennych nie pełni tu wszakże funkcji jedynie konstrukcyjnych, organizujących struktury narracyjne czy wizualne, ale prowadzi w efekcie do wyłonienia obrazu czysto mentalnego. Deleuze dowodzi, że w kinie francuskiego reżysera czasoprzestrzenne mapowanie, ta szczególna kartografia staje się *dziedzina zasadniczo mentalną, umysłową, a Resnais zawsze mówił, że interesuje go właśnie mózg, mózg jako świat, jako pamięć, jako „pamięć świata”*<sup>7</sup>.

Potraktowanie kina jako swego rodzaju „myślącej maszyny” czy raczej „maszyny do myślenia” jest również związane z koniecznością przededefiniowania strategii realistycznych. W tym wymiarze ujawnia się zbieżność projektu Robbe-Grilleta i Resnais’go – obaj podkreślali, że celem zarówno literatury, jak i kina powinno stać się przezwyciężenie ograniczeń i rygorów tradycyjnego realizmu, który pisarz wiązał przede wszystkim z XIX-wiecznym modelem powieści balzakowskiej<sup>8</sup>. *Zeszłego roku w Marienbadzie* – jako dzieło istniejące w dwóch postaciach: tekstu Robbe-Grilleta, który można uznać za świetny przykład poetyki *nouveau roman*, i filmu Resnais’go potraktowanego jako arcydzieło kina modernistycznego – pokazuje, że realizm rozumiany jako dążenie do obiektywnego opisu zewnętrznej rzeczywistości jest przedsięwzięciem ze swej istoty fałszywym, nie uwzględnia bowiem wpływu, jaki na postrzeganie tego, co zewnętrzne, wywiera sam złożony akt percepcji. W jednym z wywiadów przeprowadzonych z twórcami po premierze filmu kilkakrotnie zwracają oni uwagę na pewną podstawową właściwość „bycia w świecie”: obiektywnie istniejąca rzeczywistość podlega nieustannie i nieuchronnie procesom subiektywnego reinterpretowania. Literatura i film są doskonałymi narzędziami, które pozwalają zdać sprawę z równoczesności i równorzędności tych procesów. Projekt nowego realizmu zakłada zatem celowe integrowanie subiektywnych i obiektywnych obrazów świata przez jednoczesne opisywanie lub pokazywanie zarówno tych jego wycinków, które można by uznać za przestrzeń aktualnego rozwoju akcji, jak i tych, które w danym momencie pojawiają się w świadomości uczestników akcji w formie wspomnień, fantazji czy strumienia świadomości<sup>9</sup>.

Przywołane tutaj ustalenia dotyczące statusu świata przedstawionego w *Zeszłego roku w Marienbadzie* można by zatem spróbować uszeregować, poczynawszy od tych, które traktują kategorię labiryntu jako pewien konstrukcyjny konkret (film opowiadałby o różnie interpretowanym, ale jednak jakoś obiektywnym zagubieniu bohaterów w przestrzeni), przez te dążące do ujęć bardziej metaforycznych (opowieść miałaby wymiar mitologiczny lub dotyczyła kondycji psychicznej bohaterów), aż po bardziej abstrakcyjne czy teoretyczne, traktujące film jako eksperyment narracyjny i temporalny, uniwersalny model struktur mentalnych lub świadectwo literacko-filmowych poszukiwań w dziedzinie strategii realistycznych. Wszystkie te propozycje akcentują ścisłe związki zachodzące między konstrukcją czasu i przestrzeni w filmie oraz strukturami narracyjnymi. Moim celem będzie jednak pewne przesunięcie perspektywy i koncentracja uwagi na aspektach czysto przestrzennych – przede wszystkim na architekturze wnętrza pałacowych ukazanych w filmie.

Kerry Brougher zauważa, że „*Zeszłego roku w Marienbadzie*” odrzuca język hollywoodzki i w to miejsce proponuje nowy język filmu bazujący przede wszystkim na sztukach wizualnych, w szczególności na rzeźbie i architekturze<sup>10</sup>. Idąc za tą sugestią, chciałabym potraktować architekturę jako jeden z modeli – obok rzeźby<sup>11</sup> należałoby tu wymienić jeszcze literaturę – myślenia o narracyjnych, a przede wszystkim wizualnych strukturach filmu. Główne pytanie, jakie chciałabym postawić, brzmi: co oznacza i na jakich zasadach jest możliwe potraktowanie filmu jako założenia architektonicznego? Wiąże się to, rzecz jasna, z odczytaniem filmu Resnais’go w kategoriach autotematycznych – jako wypowiedzi do pewnego przynajmniej stopnia teoretycznej. *Zeszłego roku w Marienbadzie* byłoby zatem filmem, który raczej pokazuje niż opowiada – wszelkie struktury narracyjne (a wraz z nimi możliwe interpretacje) są warunkowane strukturami architektonicznymi i na nich się wspierają. Wrażenie dominacji przestrzeni filmowej – która jednak przy całym swoim skomplikowaniu uparcie narzuca się w trakcie oglądania jako trwała i pozornie stabilna – nad opowiadaniem (wątpliwym i wieloznacznym) każe zapytać o status obrazu filmowego i przypisywane mu funkcje. Czy obrazy filmowe mają odsyłać do jakiejś rzeczywistości przed- czy pozafilmowej, czy raczej konstruować przestrzeń abstrakcyjną, rządzącą się swoimi prawami i logiką

wypracowywaną na własne potrzeby? Czy myślenie o filmie w kategoriach architektonicznych może prowadzić to redefinicji takich pojęć, jak głębia obrazu i płaszczyzna ekranu? Czy jest możliwe potraktowanie filmu jako pewnej bryły, wymuszającej – wbrew nawykom percepcyjnym narzucanym przez zasady projekcji filmowej – ogląd jednocześnie z wielu punktów widzenia i aktywizującej tym samym spojrzenie widza, które uwalnia się spod presji następstwa obrazów i gubi w meandrach struktur przestrzennych? I wreszcie: czy eksperyment wizualno-przestrzenny, jakim jest *Zeszłego roku w Marienbadzie*, można w perspektywie teorii obrazu filmowego uogólnić, by sformułować bardziej uniwersalne postulaty dotyczące relacji między architekturą a filmem?

Jak wspomina Jacques Saulnier – scenograf współpracujący z Resnais’em przy jego najważniejszych projektach, począwszy od *Zeszłego roku w Marienbadzie* aż po *Szalone trawy* (*Les herbes folles*, 2009) – film z 1961 r. był kręcony mniej więcej w połowie w studio, a w połowie w pałacach i ogrodach monachijskich rezydencji Nymphenburg i Schleissheim. Koncepcja scenograficzna rodziła się jednak stopniowo jako wypadkowa pomysłów i poszukiwań twórców oraz ograniczeń budżetowych, które sprawiły, że bardziej opłacalne było realizowanie zdjęć w istniejących lokacjach niż budowanie ich od podstaw<sup>12</sup>. W kontekście praktyk francuskiej Nowej Fali, gdzie wczesna twórczość fabularna Resnais’go bywa zwykle umieszczana<sup>13</sup>, takie podejście do konstruowania świata przedstawionego wydaje się wręcz konserwatywne, pozornie bliższe strategiom kina klasycznego. Nowofalowcy zasadniczo unikali realizowania zdjęć w studio i inspirując się włoskim neorealizmem, wybierali raczej realnie istniejące współczesne przestrzenie (zwłaszcza miejskie) jako scenerie swoich najważniejszych filmów. Tymczasem *Zeszłego roku w Marienbadzie* rozgrywa się w sztucznie, zarazem niezwykle misternie wykreowanym świecie, który zdaje się jak najdalszy od dynamiki i realiów powojennej rzeczywistości<sup>14</sup>. Dzięki zabiegom operatorskim i montażowym architektura monachijskich pałaców wydaje się perfekcyjnie zintegrowana z pełnymi przepychu wnętrzami zbudowanymi w studio. Można wręcz odnieść wrażenie, że architektura wnętrz i ogrodów więzi bohaterów w doskonale statycznej, harmonijnej, a jednocześnie zimnej i dystansującej przestrzeni bez wyjścia, co mogłoby wzmocnić interpretacje sugerujące, że mamy tu do czynienia z metaforą więzienia, szpitala bądź uzdrowiska czy nawet świata umarłych<sup>15</sup>. Głębsza analiza świata przedstawionego skoncentrowana na założeniach architektonicznych każe jednak zweryfikować i uzupełnić te wyjściowe rozpoznania, by pokazać, że projekt Resnais’go pozostaje oryginalny zarówno na tle praktyk kina klasycznego, jak i szerokiego pola eksperymentów nowofalowych.

Wykorzystanie w filmie zarówno zastanych lokacji, jak i scenografii studyjnych oraz ich zintegrowanie za pomocą montażu i uspojnających zabiegów formalnych (praca kamery, oświetlenie, ruch bohaterów w kadrze, korekcja barwna, monolog z offu i dialogi, dźwięki tła i muzyka ilustracyjna) nie jest samo w sobie niczym zaskakującym czy innowacyjnym – to przecież jedna z podstawowych zasad klasycznego stylu filmowego dążącego do klarowności i koherencji filmowego świata przedstawionego. Architektura odgrywa tu zresztą rolę niebagatelną, uwiarygodniając i stabilizując struktury przestrzenne, dynamizowane i rozbijane przecież nieustannie przez cięcia montażowe, zmiany punktu widzenia kamery czy interakcje między bohaterami. Wiarygodność czy pozorny realizm światów przedstawionych często są budowane właśnie dzięki sugestii ciągłości przestrzennej, której najmocniejszym znakiem pozostaje architektura wnętrz, ulic czy parków, nawet jeśli w wymiarze prefilmowym jest ona wyłącznie dziełem pracy scenografów lub specjalistów od komputerowo generowanych efektów specjalnych. Jest to, rzecz jasna, związane z przekonaniem o fundamentalnej statyczności i niezmienności jako istotnej cesze architektury i urbanistyki – budynki i plany miejskie podlegają oczy-

wiście zmianom i przebudowom, są to jednak procesy raczej powolne, niekiedy tylko tematyzowane przez kino.

Jedną z ważniejszych cech charakteryzujących filmy Resnais'go jest jednak radykalnie odmienne, wyraźnie eksperymentalne podejście do tych podstawowych założeń przestrzennych. Jean-Pierre Berthomé dowodzi, że w filmach francuskiego reżysera scenografii (przede wszystkim architektura wnętrza, ale również miejska) ulegają nieustannym, choć nie zawsze łatwo dostrzegalnym metamorfozom zarówno w sensie materialnym, jak i bardziej symbolicznym czy strukturalnym. Badacz wskazuje cztery nadrzędne zasady metamorfozy scenograficznej, które znacząco komplikują zarówno struktury czasoprzestrzenne i narracyjne filmów Resnais'go, jak i ich możliwe interpretacje<sup>16</sup>. Po pierwsze, konstrukcja światów przedstawionych jest ściśle związana ze szczególną multitemporalnością filmów reżysera *Hiroszima, mojej miłości* (*Hiroshima mon amour*, 1959) – od wczesnych filmów dokumentalnych do późnych fabuł Resnais często stosował gwałtowne lub subtelne zmiany miejsca akcji, by podkreślić przemieszczanie się akcji lub bohaterów w czasie, choćby za pośrednictwem retro-, futuro- lub introspekcji. Po drugie, w wielu filmach – szczególnie wyraźnie właśnie w *Zeszłego roku w Marienbadzie* – montował w obrębie jednej sceny, ale bez wyraźnego umotywowania fabularnego, ujęcia nakręcone w zupełnie różnych lokacjach lub scenografiach. Zabiegi te mogą niekiedy wręcz umykać uwagi widzów, wprowadzając jednak wrażenie niepokoju i czynią samą akcję wieloznaczną. Po trzecie, w takich dziełach, jak *Zeszłego roku w Marienbadzie*, *Kocham cię, kocham cię* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) czy *Opatrzność* (*Providence*, 1977), niektóre sceny były kręcone w pozornie tych samych scenografiach, jednak na przestrzeni całego filmu podlegały one stopniowym przekształceniom, odnosząc się pośrednio lub bezpośrednio do ewoluujących stanów psychicznych bohaterów czy bohaterów lub sygnalizując komplikacje w wymiarze temporalnym czy fabularnym. Wreszcie po czwarte, wrażenie niestabilności struktur przestrzennych było podkreślane w kilku filmach przez posługiwanie się, jak pisze Berthomé, *scenografią jako scenografią*<sup>17</sup>, a zatem ujawnianiem sztuczności czy umowności architektury, co z kolei osłabia efekt realizmu świata przedstawionego, czyniąc ze scenografii paradoksalnie element niediegetyczny.

Analizując *Zeszłego roku w Marienbadzie* pod kątem architektury, można nie tylko wskazać konkretne rozwiązania, które potwierdzałyby rozpoznania Berthomé, ale również dostrzec jeszcze inne przykłady i zarazem skutki działania zasady przestrzennej metamorfozy. Jak już wspomniałam, niestabilność filmowych struktur czasowych oraz nieustanna zmiana perspektyw narracyjnych jest tu ściśle związana z nieoczywistym statusem świata przedstawionego. Nie wiemy, czy ukazywane na ekranie wnętrza i założenia parkowe należy potraktować jako jedną, możliwie konkretną przestrzeń, w której bohaterowie spotkali się w przeszłości lub spotykają w umownej teraźniejszości, czy raczej uznać, że odsyłają one do miejsc całkowicie różnych, niepowiązanych ze sobą ani w wymiarze czasowym, ani fabularnym. Można bowiem stwierdzić, że metoda zastosowana w filmie *Hiroszima, moja miłość*, polegająca na nieustannej, ale jednak uchwytnej i dającej się zracjonalizować oscylacji między współczesną a historyczną Hiroszimą i Nevers czasów wojny, w przypadku *Zeszłego roku w Marienbadzie* została jeszcze wzmocniona i doprowadzona do granic eksperymentu. Oznaczałoby to, że estetycznie spójna architektura pałacowa i parkowa w istocie rozpada się na wiele mikroprzestrzeni związanych z różnymi momentami w czasie, z poszczególnymi postaciami i wreszcie z ich subiektywnymi odczuciami i wspomnieniami. Wrażenie koherencji byłoby zatem jedynie pozorne, byłoby wynikiem uspołnających operacji przeprowadzonych w świadomości widzów i związanych z trybem odbioru preferowanym i zarazem kształtowanym przez bardziej tradycyjne formy filmowe. Zastosowane

w *Zeszłego roku w Marienbadzie* metamorfozy przestrzeni mogą uzasadniać skojarzenie tego filmu już nie z kontekstem Nowej Fali, ale z inną tradycją odnawianą i reinterpretowaną przez twórców kina modernistycznego, czyli z surrealizmem. Film Resnais'go bywa nie bez powodu porównywany choćby z *Psem andaluzyjskim* (*Un chien andalou*, reż. Luis Buñuel, 1929)<sup>18</sup> – w obu obrazach informacje dotyczące miejsca i czasu akcji mają wyjątkowo zwodniczy status i służą tyleż dezorientacji widzów, co aktywizacji ich wysiłków skojarzeniowych. W obu również głównym narzędziem wzmacniającym wrażenie rozpadu filmowych struktur czasoprzestrzennych i narracyjnych jest montaż, który służy już nie tylko maskowaniu nieciągłości w rzeczywistości prefilmowej, a ujawnianiu sprzeczności trwających umowną realność świata filmowego.

W *Zeszłego roku w Marienbadzie* można wskazać wiele scen, w których za pomocą montażu jest podważana ich spójność, jednocześnie zaś wzmacniana choćby przez dialogi. Postaci A i X krążą po pałacowych wnętrzach, rozmawiając o przeszłej lub jedynie domniemanej relacji. Pewność X dotycząca tego, że kiedyś już spotkał A i że w przeszłości złożyła mu pewne obietnice dotyczące przyszłości, jest wielokrotnie kwestionowana nie tylko dlatego, że kobieta uparcie zaprzecza jakimkolwiek związkom, a mężczyzna nie potrafi jednoznacznie wskazać, gdzie i kiedy mieliby się spotkać, ale przede wszystkim za sprawą montażowego rozbijania przestrzeni ich aktualnego spotkania. W filmie powracają sceny, w których ciągły dialog i ruch postaci jest rozgrywany w stale zmieniających się przestrzeniach. Sam fakt, że takie sceny w rzeczywistości były kręcone w kilku lokacjach, na przykład we wnętrzach pałacu Schleissheim, na tarasie z widokiem na park Nymphenburg i w studio, a dopiero potem montowane, nie jest tutaj kluczowy – to raczej standardowy zabieg służący specyficznej ekonomii przestrzennej. Istotne jest to, że zmiany przestrzeni w obrębie jednej sceny nie są wystarczająco płynne czy perfekcyjnie zamaskowane. Przeciwnie, na ekranie nieustannie dochodzi do gwałtownych i nieumotywowanych przekształceń przestrzeni, co destabilizuje samą strukturę świata przedstawionego i każe pytać o to, czy faktycznie postaci znajdują się w jednym miejscu, i czy jakakolwiek komunikacja między nimi jest w istocie możliwa. Podobny efekt jest również osiągnięty dzięki zastosowaniu zabiegu odwrotnego – w ramach konkretnej sceny postaci znajdują się cały czas w jednej przestrzeni, ich ruchy i dialogi zdają się podkreślać wrażenie bycia w konkretnym miejscu i czasie, natomiast dzięki zastosowaniu cięć montażowych gwałtownie zmieniają się stroje bohaterki.

Kolejnym poziomem metamorfozy sugerowanym przez Berthomé – podobnie jak w przypadku zaskakujących zmian kostiumów mającym charakter przedmiotowy – byłoby przekształcenie samej scenografii. Volker Schlöndorff, asystent reżysera *Zeszłego roku w Marienbadzie*, zwracał szczególną uwagę na wystrój sypialni A. Podkreślał, że architektura tego pokoju była każdorazowo dostosowywana do zmieniającego się nastroju, pogłębiającego się kryzysu psychicznego bohaterki i jej narastającego lęku. *Ściany były wymienne i w zależności od sceny mogły być wykorzystywane te bogato zdobione stiukami lub całkiem puste. Dodatkowo, ponieważ ściany były umieszczone na szynach, Resnais mógł zmieniać wielkość pokoju. Niekiedy ściany zaciskały A w objęciach, a niekiedy były rozsuwane, by wydawało się, że A gubi się w wielkiej przestrzeni pokoju*<sup>19</sup>. Z podobnym w skutkach zabiegiem mamy do czynienia w odniesieniu do rzeźby przedstawiającej mężczyznę i kobietę z towarzyszącym im psem, która pojawia się w filmie kilkukrotnie i jest również tematem rozmów między bohaterami. Posąg – przygotowany specjalnie na potrzeby filmu i stylistycznie zbliżony do tych znajdujących się w otoczeniu monachijskich pałaców – w zależności od kręconej sceny był umieszczany w różnych miejscach pałacowych parków Schleissheim i Nymphenburg. O ile scenograficzna metamorfoza architektury sypialni znajduje uzasadnienie w wymiarze psychologii postaci, a dodatkowo w procesie odbioru filmu nie jest wcale tak łatwa do uchwy-



cenia, o tyle mobilność pomnika, który przecież musi się kojarzyć z ciężarem i statycznością, z trwałym punktem ułatwiającym orientację w przestrzeni, okazuje się wyjątkowo trudna do percepcyjnego oswojenia i prostego wintegrowania w struktury przestrzenne filmu. Mobilny posąg najpełniej chyba sygnalizuje jeden z kluczowych paradoksów architektury w *Zeszłego roku w Marienbadzie* – napięcie między wiarą w statyczność a pragnieniem dynamiki.

Podobne napięcie ujawnia się w tych momentach filmu, które Berthomé uznaje za doskonały przykład działania autotematycznej zasady „scenografia jako scenografia”. Najbardziej chyba znane i najczęściej cytowane ujęcie z *Zeszłego roku w Marienbadzie* przedstawia szerokokątny widok na aleję parkową, na której stoją nieruchome postaci. Nie mamy tutaj do czynienia ze stopklatką czy sfilmowaną fotografią – można dostrzec dyskretny ruch sukienek na wietrze. Wrażenie dziwności potęguje fakt, że wszystkie postaci rzucają na ziemię długie i bardzo wyraźne cienie, podczas gdy inne obiekty, choćby rzeźby czy stożkowo przystrzyżone krzewy rozmieszczone wzdłuż alei, pozostają oświetlone równomiernym światłem od góry, co może sugerować, że ujęcie zostało zrealizowane, gdy słońce stało w zenicie. Rzeczywiście, cienie postaci zostały po prostu namalowane na pokrywającym aleję żwirze. Zdaniem Berthomé jest to właśnie jeden z tych momentów w filmie, gdy zaburzenia scenograficzne pozwalają z całą siłą obnażyć sztuczność filmowej rzeczywistości<sup>20</sup>. Nawet bowiem, jeśli nie wiemy, że cienie zostały namalowane, trudno powstrzymać się przed zadaniem pytania, które burzy przecież iluzję realizmu: jak to zostało zrobione?

Można jednak rozpatrywać to ujęcie w jeszcze innych kategoriach. W artykule *Knowing and Not Knowing, Moving and Not Moving, in Alain Resnais's „L'Année dernière à Marienbad”* David L. Hays zwraca uwagę, że efekt, jaki może wywierać ten obraz, również jest związany z napięciem między ruchem i bezruchem. Podobnie jak w scenie z początku filmu, gdy po zakończeniu spektaklu teatralnego w kolejnych ujęciach widzimy dyskutujących ze sobą widzów, którzy naprzemiennie są ukazywani w ruchu (dynamicznie gestykulują, przemieszczają się w przestrzeni wielkiej sali) i w momentach swego rodzaju hibernacji – ich w pół zatrzymane gesty i grymasy czynią z nich na krótką chwilę czy to martwe posągi, czy kukły pozbawione animatora. Ponownie można by interpretować ten zabieg w kategoriach autotematycznych – zostaje ujawniony fakt, że aktorzy odgrywają jedynie powierzone im role, że każdy ich ruch jest ściśle zaplanowany – ale też zauważyć, że w istocie odsyła on do relacji między ciałem a przestrzenią. O ile w kinie głównego nurtu ta relacja wydaje się ściśle zdefiniowana: ciała są elementem dynamicznym w zasadniczo statycznych przestrzeniach, dzięki czemu bohaterowie stają się nośnikami akcji, dla której scenografia pozostaje mniej lub bardziej znaczącym tłem, o tyle w *Zeszłego roku w Marienbadzie* ruch i bezruch okazują się właściwościami charakteryzującymi zarówno człowieka, jak i świat, w którym on funkcjonuje<sup>21</sup>. Dochodzi zatem do nieustannej wymiany między podmiotami a przedmiotami – wymiany, która w wymiarze teoretycznym odsyła również do relacji między obrazem filmowym a widzem. To właśnie w kinie widzowie są zmuszeni do tkwienia w bezruchu i biernego kontemplowania dynamicznych obrazów, które choćby za sprawą intensywności procesów projekcji-identyfikacji uzyskują paradoksalny status upodmiotawiającego się przedmiotu.

*Zeszłego roku w Marienbadzie* pozwala wskazać jeszcze inne rozwiązania służące destabilizacji czy komplikowaniu struktur architektonicznych. Po pierwsze, konsekwentnie stosowane dekadrowanie<sup>22</sup> – zarówno w długich jazdach kamery przez pałacowe sale i korytarze, jak i w krótkich, statycznych ujęciach bardzo często pojawiają się elementy architektoniczne wprowadzające do obrazu dodatkowe ramowanie w postaci luster, okien, drzwi, filarów czy wręcz obrazów i grafik wiszących na ścianach. Daje to niekiedy efekt niemal kalejdoskopowej fragmentaryzacji, która sprawia, że trudno precyzyjnie określić relacje zachodzące między kolejnymi płaszczyznami czy elementami obrazu. Jednocześnie dodatkowo destabilizuje to struktury architektoniczne i powoduje skopiczne zagubienie tyleż w obrazie, co w świecie przedstawionym – nie zawsze wiemy, czy aktualnie widzimy element scenografii, odbicie tego elementu w lustrzanej lub szklanej powierzchni, czy grafikę przedstawiającą jakiś widziany wcześniej element przestrzeni (na przykład w scenie, gdy bohaterowie rozmawiają, stojąc obok rysunku, na którym jest ukazany pałacowy ogród z charakterystycznym posągami). Rodzi się tutaj napięcie – korespondujące z napięciem między ruchem a bezruchem – między wrażeniem głębi a płaszczyzną obrazu, a efekt *mise en abyme* okazuje się kategorią zarówno estetyczną (przywołującą tradycję barokowego malarstwa *trompe l'oeil*), jak i narracyjną, odwołującą się do filmowego autotematyzmu.

Efekt fałszywej czy zwodniczej głębi obrazu jest wykorzystywany także we wspomnianych wcześniej długich jazdach kamery, która krąży po owych niekończących się korytarzach, tak charakterystycznych dla założeń architektonicznych wykorzystanych w *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Na początku filmu jest długie, prawie dwuminutowe ujęcie, które szczegółowo analizuje również Hays<sup>23</sup>. Widzimy w nim X, który przechadza się po salach pałacu, przyglądając się innym gościom i podsłuchując ich nie w pełni słyszalne rozmowy; w pewnym momencie w kadrze pojawia się również A. Sale ułożone są amfiladowo (wykorzystano tutaj przestrzeń pałacyku Amalienburg, znajdującego się na terenie parku Nymphenburg), co sprawia, że kamera może wykonać bardzo złożony i długi ruch, prze-



mieszczając się do kolejnych pomieszczeń i ujawniając tym samym głębię perspektywiczną całej przestrzeni, a jednocześnie jej komplikacje. Te są dodatkowo wzmacniane obecnością ogromnych lusterek ściennych, które załamują przestrzeń i zamykają chwilami wybrane postaci w dodatkowych ramach, oraz przez sam ruch postaci, które powoli przemieszczają się między kolejnymi salami, przechodząc przez ramy drzwi. Szczególnie charakterystyczny jest tutaj ruch pary, która na samym początku tego ujęcia jest widziana w odbiciu, gdy stojąc przy lustrze, pełnym napięcia, teatralnym szeptem rozmawia o łączącym ich uczuciu (jest to skądinąd sytuacja niepokojąca i zwierciadlanie podobna do tej, która ma miejsce między X a A). Mężczyzna i kobieta w pewnym momencie wychodzą z sali, oddalając się od kamery, która równocześnie wykonuje głęboki ruch w tył i filmuje dwóch przechadzających się mężczyzn, A stojącą przy drzwiach, a wreszcie X znajdującego się już w kolejnym pomieszczeniu, obok innego lustra. Gdy pod koniec ujęcia, po płynnej jeździe kamery w prawą stronę, ponownie widzimy w kadrze wspomnianą wcześniej parę stojącą na tle bogato zdobionej ściany, efekt dezorientacji wizualnej jest tak silny, że zmusza do postawienia pytań o samą naturę tej przestrzeni (ktośdy postaci mogły wrócić, skoro pojawiają się w tak nieoczekiwanym miejscu?), o tożsamość postaci (czy są to aby na pewno te same osoby?), a wreszcie o wykorzystany tutaj zabieg montażowy (czy przypadkiem w trakcie oglądania nie umknęło nam cięcie montażowe uzasadniające tak nagłe powtórne zjawienie się postaci?). Dekadrowanie i bardzo gęsty montaż wewnątrzkadrowy, wykorzystany zwłaszcza w długich jazdach kamery, potęgując wrażenie wewnętrznej dynamiki przestrzeni i budując efekt głębi perspektywicznej, sprawiają, że architektura, która powinna gwarantować stabilność świata przedstawionego, podlega nieustannym deformacjom, zdaje się niemal ożywiona i sprawcza, niejako w przeciwieństwie do bohaterów, którzy poruszają się w niej z precyzją automatów.

Na koniec warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, znów głęboko nieoczywisty sposób, w jaki jest dynamizowana, a zarazem konstruowana przestrzeń architektoniczna w filmie Resnais'go. Christoph Grunenberg proponuje, by określić to mianem „architektury wypowiedanej” (*talking architecture*)<sup>24</sup>, a jako przykład podaje przede wszystkim wielokrotnie analizowany początek filmu. Długim, powolnym ujęciem ukazującym bogato zdobione, gęste od złocen i stiuków sklepienia pałacowych sal, lustra w ogromnych ramach, ciężkie drzwi i mroczną głębię korytarzy pełnych lamp, rzeźb i obrazów towarzyszy monolog z offu. Kolejne sceny wyjaśniają, że jest to charakterystyczny głos X – reżyserowi zależało, aby Giorgio Albertazzi mówił po francusku z wyraźnym włoskim akcentem, co miało wzmacniać poczucie obcości, zaburzać ciągłość relacji między postaciami, a też sygnalizować, że jego wypowiedzi mają czysto subiektywny charakter, są jego głosem wewnętrznym. Ten poetycki, niemal abstrakcyjny komentarz wypowiedany raz w trzeciej osobie liczby pojedynczej, raz w pierwszej, zawsze bardzo cicho, niewyraźnie, niekiedy zupełnie zamierający, pełen powtórzeń i wieloznaczności po części odnosi się bezpośrednio do tego, co ukazane w obrazie. Grunenberg podkreśla, że architektura rodzi się czy też jest wprowadzana do filmu równocześnie na dwa sposoby – za pośrednictwem dźwięku i obrazu. Ma zatem charakter ściśle audiowizualny, co ponownie czyni ten zabieg jawnie autotematycznym. Już na samym początku, zanim jeszcze poznamy bohaterów, zanim zarysują się możliwe czy czysto hipotetyczne konflikty i rozsnują fabularne nici, zanim w ogóle można by próbować określić temat czy rodzaj filmu, z którym będziemy mieć do czynienia, zostajemy gwałtownie wrzuceni w sytuację narodzin kina jako medium operującego dźwiękiem i obrazem w sposób dynamiczny i oparty na współzależności. Można jednak uzupełnić rozpoznanie Grunberga i dodać, że ten akt narodzin filmu w geście montowania tego, co audialne, z tym, co wizualne, jest też głęboko paradoksalny. „Wypowiadanie architektury”

oddziela się bowiem od jej pokazywania – gdy głos z offu mówi o niekończących się korytarzach, na ekranie widzimy zdobione sklepienia i ogromne żyrandole, gdy wspomina o ciężkich dywanach pokrywających sale pałacowe i tłumiących kroki, w obrazie pojawiają się tapiserie zdobiące ściany. Zatem wrażenie spójności i ciągłości strumienia audiowizualnego i świata przedstawionego nie jest dane wprost, ale staje się raczej efektem unifikujących i standaryzujących procesów odbiorczych. Chcemy traktować tę pierwszą, jakoś abstrakcyjną i frustrującą sekwencję obrazów i dźwięków jako ekwiwalent ujęcia ustanawiającego, możliwie precyzyjnie umocowującego narratora-bohatera w miejscu i czasie. Widzimy fragmenty pomieszczeń i detali architektonicznych, słyszymy głos, który uparcie, choć też przecież niepewnie przekonuje, że ten, kto się nim posługuje, wkracza właśnie do wnętrza, w których już kiedyś był, które zna, i traktujemy to jako wystarczające dane pozwalające uzupełnić fragmentaryczną i wątpliwą przestrzeń, dopowiedzieć nieznane jeszcze relacje, które będą się w niej zawiązywać. „Architektura wypowiedana” jest zatem kolejnym poziomem, na którym w *Zeszłego roku w Marienbadzie* toczy się gra między tym, co film faktycznie nam oferuje, a tym, co chcemy w nim zobaczyć – między pustką a nadmiarem.

Napięcie między odczuciem braku a chaosem, które powraca w licznych analizach filmu określonego raz jako chłodne, czysto intelektualne ćwiczenie formalne, raz jako gęsty od znaczeń, śmiały i ze swej istoty głęboko zmysłowy eksperyment, można rzecz jasna widzieć w szerszym kontekście i odnosić zarówno do konstrukcji bohaterów (wiemy o nich zarazem bardzo wiele i prawie nic), do złożoności płaszczyzn narracyjnych (mogą prowadzić one w stronę interpretacji zamkniętych i precyzyjnych lub nigdy niesfinalizowanego procesu poszukiwania ukrytych, wzajemnie wykluczających się sensów), jak i do struktur czasowych (traktowanych albo w kategoriach bezczasu, albo nieprzerwanego nagromadzenia różnych momentów i aspektów temporalnych). Można jednak widzieć w tym napięciu również kolejny wymiar paradoksalnej relacji między architekturą a filmem. Świat przedstawiony *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest na pierwszy rzut oka tak bogaty przede wszystkim dlatego, że został ufundowany na nadmiarze architektonicznym – wszystkiego jest tutaj za dużo: korytarze i aleje parkowych, rzeźb, lusterek, obrazów, mebli, roślin i bibelotów, zdobień, faktur i materiałów. Nawet postaci, które na różne sposoby integrują się z architekturą pałaców i ogrodów, jest jakby zbyt wiele – poza trójką głównych bohaterów trudno w tych gęstych i podlegających ciągłej metamorfozie przestrzeniach zidentyfikować pozostałe osoby, które pojawiają się i znikają bez wyraźnych motywacji fabularnych czy psychologicznych.

Ten świat nadmiaru i barokowej obfitości wydaje się jednak absolutnie martwy, jakby wszystkie przedmioty i postaci zostały wyrwane ze swojego naturalnego otoczenia, pozbawione wzajemnych związków i relacji ze światem i siłą umieszczone w wiążącej je przestrzeni. W przywołanej już scenie z początku *Zeszłego roku w Marienbadzie*, sfilmowanej w jednym długim ujęciu, dwójka pobocznych postaci porównuje to miejsce do grobowca, choć równie zasadne byłoby, jak się wydaje, skojarzenie z muzeum. To przecież właśnie w muzeum dochodzi do podobnego wyizolowania nadmiaru rzeczy pozbawionych kontekstu w ograniczonej przestrzeni. To muzeum narzuca określony sposób przemieszczania się, tę przedziwną choreografię powolnych ruchów, subtelnych zmian punktów widzenia i momentów zastoju, kontemplacji. To wreszcie muzeum jest doskonałym przykładem realizacji właściwego dla kultur zachodnich pragnienia panowania nad chaosem i przecięcia lęku przed pustką, a zarazem pragnienia zawłaszczenia świata za pośrednictwem artefaktów. Kino można by w tym sensie uznać za medium realizujące w istocie dokładnie te same cele, tyle że za pomocą nieco innych środków. *Zeszłego roku w Marienbadzie* nie tylko

konstruuje architektoniczną przestrzeń niepokojąco zbliżoną do muzealnej, ale również – dzięki zastosowaniu wspomnianych już strategii dystansujących – demonstrowuje, w jaki sposób funkcjonuje w kinie spojrzenie: to już nie muzealna choreografia ciał w ruchu, ale kinematograficzna choreografia spojrzeń, które ślizgają się po filmowych obrazach wypełniających pole widzenia. Podobnie jak w przypadku doświadczenia bycia w muzeum także w odniesieniu do filmu doświadczamy bowiem podobnego napięcia między płaszczyzną obrazu a głębią sztucznie wykreowanej przestrzeni.

Wykorzystanie w filmie na taką skalę – również w ujęciach w ciasnych wnętrzach pałaców – zdjęć szerokokątnych, panoramicznych z pewnością przyczynia się do spotęgowania wrażenia immersji, zanurzenia w skomplikowanych założeniach architektonicznych i parkowych. Jak dowodzi Grunenberg, jest to rozwiązanie również o tyle interesujące w kontekście autotematyzmu *Zeszłego roku w Marienbadzie*, o ile te szerokokątne ujęcia odwołują się do samych korzeni kina – do panoramy i dioramy<sup>25</sup>. Ten typ przedstawień opartych na wrażeniu głębi, osiąganym za pomocą w istocie płaskiego obrazu poddanego pracy światła, był charakterystyczny dla przemian percepcji drugiej połowy XIX w.<sup>26</sup>, ale też tkwi u ontologicznych i technologicznych podstaw dalszego rozwoju kina, rozumianego jako zmaganie z przewyżczeniem płaszczyznowości obrazu. Co ciekawe, w *Zeszłego roku w Marienbadzie* te panoramiczne ujęcia oddające głębię i dynamikę przestrzeni są kontrastowane z powracającymi ujęciami statycznymi, zwykle w bliższych planach, które funkcjonują niczym miniatury w ciasnych ramach kadru. Niekiedy ujęcia te sprawiają wrażenie celowo wypłaszczonych, częściej jednak są oparte na wykorzystaniu efektu *trompe l'oeil* – widzimy na przykład symetrycznie zakomponowany kadr pokazujący dwóch mężczyzn grających w warcaby (jednym z nich jest Resnais) na tle obrazu czy mozaiki przedstawiającej głębię i wielowarstwowość pałacowych galerii. Ujęcia panoramiczne i „miniaturowe” odwołują się w filmie do dwóch typów reprezentacji i dwóch modeli percepcji: dynamicznej i statycznej, głębinowej i powierzchniowej, opartej na komplikacjach, zwodzeniu oka i klarownej, dążącej do ustabilizowania relacji między obrazem a widzem.

Podobnie można myśleć o strukturach architektonicznych wykorzystywanych w *Zeszłego roku w Marienbadzie*, którymi rządzą te same paradoksy. Przestrzeń wykreowana w filmie wydaje się jednocześnie ciągła i nieciągła, zamknięta i otwarta, skończona i nieskończona, dynamiczna i statyczna; jest też płaska, a zarazem silnie akcentuje iluzję głębi perspektywicznej. Paradoksy te są charakterystyczne także dla sztuki barokowej – zarówno dla malarstwa, jak i architektury pałacowej czy ogrodowej<sup>27</sup>. Fakt, że film Resnais'go został nakręcony właśnie w takich przestrzeniach oraz w scenografiach stylizowanych na barokowe, pozwala nie tylko wzmocnić te interpretacje filmu, które – jak dowodzi Hays – świadczą o kryzysie kartezjańskiego modelu poznania<sup>28</sup>, ale również uznać go za wypowiedź teoretyczną odnoszącą się do relacji między kinem i architekturą. *Zeszłego roku w Marienbadzie* traktuje te sztuki nie jako przeciwstawne (architektura wyznacza trwałe fundamenty rzeczywistości, natomiast kino ukazuje świat w ruchu, w ciągłym stawaniu się i przekształcaniu), ale jako komplementarne, mierzące się z podobnymi pragnieniami i ograniczeniami. Film rozpatrywany jako założenie architektoniczne, nie jako płaszczyzna (dwuwymiarowy strumień obrazów projektowanych na płaski ekran), ale bryła (dynamiczna konstrukcja czasoprzestrzenna zakładająca aktywny akt percepcji, polegający na nieustannym de- i rekonstruowaniu świata przedstawionego), okazuje się spełnionym pragnieniem architektury o byciu w ruchu.

- <sup>1</sup> Nie sposób wymienić tutaj wszystkich interpretacji, które narosły wokół *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Zestawienie najważniejszych i najczęściej przywoływanych strategii analityczno-interpretacyjnych proponują m.in. (w porządku chronologicznym): R. Prédal, *Alain Resnais, „Études cinématographiques”* 1968, nr 64-68, s. 86-88; J.-L. Leutrat, *„L'Année dernière à Marienbad”*, tłum. P. Hammond, BFI Publishing, London 2000, s. 28-51; E. Wilson, *Alain Resnais*, Manchester University Press, Manchester – New York 2006, s. 67-86.
- <sup>2</sup> Por. A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961.
- <sup>3</sup> K. Eberhardt, *Podróże do granic filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 164.
- <sup>4</sup> S. Sur, *Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs*, Éditions France-Empire, Chaintreaux 2010, s. 329-335.
- <sup>5</sup> Por. L. Hariot, *Dédale du temps, „L'Art du Cinéma”* 2007, nr 53-54, s. 57-72; É. Nuevo, *Films et labyrinthes*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2015, s. 248-255.
- <sup>6</sup> G. Deleuze, *Kino. 1 Obraz-ruch 2 Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 329.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 345.
- <sup>8</sup> Por. A. Szczepan, *Realista Robbe-Grillet. Nouveau roman jako propozycja realizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 26-30. Więcej na temat relacji między *nouveau roman* a kinem nowofalowym i między *ciné-roman* Robbe-Grilleta a filmem Resnais'go piszą m.in.: J.-L. Leutrat, *Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne? „L'Année dernière à Marienbad”*, w: *Roman et cinéma*, red. P. Renard, Éditions ROMAN 20/50, Lille 1996, s. 23-27; M. Raczeva, *Narodziny „nowej powieści”, odkrycia stylistyczne, sposoby narracji i podłoże filozoficzne*, w: tejsze, *Nowa Fala i nowa powieść. Formy narracji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 76-90; S. Rollet, *Du Nouveau Roman au ciné-roman: „L'Année dernière à Marienbad”, une œuvre „ouverte”?*, w: tejsze, *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Éditions Nathan, Paris 1996, s. 199-209; G. Wagner, *„Last Year at Marienbad”*, w: tegoż, *The Novel and Cinema*, Associated University Press, Cranbury 1975, s. 277-287. Rozwijam ten temat w artykule *„Zeszłego roku w Marienbadzie” jako kino-wieść*, *„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”* 2018, nr 4 (323), s. 60-67.
- <sup>9</sup> A. S. Labarthe, J. Rivette, *Entretien avec Resnais and Robbe-Grillet, „Cahiers du cinéma”* 1961, nr 123, s. 4, 10-12.
- <sup>10</sup> K. Brougher, *Hall of Mirrors*, w: *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, red. R. Ferguson, The Museum of Contemporary Art, New York – Los Angeles 1996, s. 80.
- <sup>11</sup> Więcej na temat funkcji posągów w filmie Resnais'go piszą: S. Liandrat-Guigues, *Des statues et des films*, w: tejsze, *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, L'Harmattan, Paris 2002, s. 41-49; S. Jacobs, *Statues Also Die in Marienbad: Sculpture in „Last Year in Marienbad”*, w: *„Last Year in Marienbad”: A Film as Art*, red. C. Grunenberg, E. Fischer-Hausdorf, Kunsthalle Bremen – Wienand, Bremen 2015, s. 92-104. Resnais w wywiadzie sugerował wręcz, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* można potraktować jako film dokumentalny o posągach; por. A. S. Labarthe, J. Rivette, dz. cyt., s. 17.
- <sup>12</sup> F. Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, Paris 1989, s. 115-116. Więcej na temat okoliczności realizacji filmu i relacji między monachijskimi lokacjami a scenografią w studio piszę w artykule *Między Marienbadem a Monachium, czyli od obrazu do rzeczywistości i z powrotem*, w: *Nowa Kinofilia: przestrzeń i afekty*, red. K. Kosińska, P. Kwiatkowska, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2018, s. 59-80.
- <sup>13</sup> Główne monografie francuskiej Nowej Fali zwykle lokują wczesną twórczość Resnais'go w ramach tego nurtu. *Hiroszima, moja miłość* bywa zresztą uznawana za jeden z filmów założycielskich dla Nowej Fali – tak widzi rolę i miejsce tego filmu Tadeusz Lubelski, analizując go – obok *Czterystu latów Truffauta* i *Do utraty tchu* Godarda – w rozdziale pod znamionym tytułem *Sezon arcydzieł, czyli Wzlot* (T. Lubelski, *Nowa Fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2017, s. 132-145). Warto jednak podkreślić, że wczesne filmy fabularne Resnais'go bywały również umieszczane na marginesach Nowej Fali lub rozpatrywane jako polemiczne względem głównych osiągnięć tego nurtu i wpisywane raczej w ramy tzw. Grupy z Lewego Brzegu. Argumentem za wyłączeniem m.in. *Hiroszimy, mojej miłości* czy *Zeszłego roku w Marienbadzie* z obszaru ściśle nowofalowych teorii i praktyk – lub przynajmniej znaczącym poszerzeniem samych definicji tego nurtu – była choćby wyraźnie odmienna perspektywa ideologiczna czy estetyczna przyjmowana przez Resnais'go (a też m.in. Vardę czy Markera), ale również jego związki z szerokim polem sztuk tradycyjnych, przede wszyst-

- kim literaturą, które tzw. janczarów interesowały w mniejszym stopniu. Najpewniej nieoczywisty status Grupy z Lewego Brzegu omówili: Jacques Siclier (*Nouvelle Vague?*, Les Éditions du Cerf, Paris 1961), Claire Clouzot (*Le cinéma français depuis la nouvelle vague*, Éditions Fernand Nathan, Paris 1972), Alan Williams (*Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Cambridge – London 1992), Geneviève Sellier (*La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, Paris 2005) i Robert Farmer (*Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group*, „Senses of Cinema” 2009, nr 52, <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-var-da-remembering-the-left-bank-group/> /dostęp: 20.03.2020). Spory wokół Grupy z Lewego Brzegu i jej ewentualnej pozycji wobec Nowej Fali szerzej omawiam w kontekście teorii historii kina w artykule *Lewy Brzeg Nowej Fali czy Grupa z Lewego Brzegu?*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90, s. 70-81.
- <sup>14</sup> Można znaleźć, jednak nieliczne, interpretacje dowodzące, że film pośrednio odnosi się do Zagłady lub wojny w Algierii. Por. L. A. Higgins, *Figuring Out: „L'Année dernière à Marienbad”*, w: tejsze, *New Novel, New Waves, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1996, s. 102-108.
- <sup>15</sup> Por. J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 38; K. Kościelski, *Orfeusz i Eurydyka w Marienbadzie*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 76-91.
- <sup>16</sup> J.-P. Berthomé, *Le metamorfosi della scenografia*, w: *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi*, red. R. Zemignan, Editrice Il Castro, Milano 2008, s. 43-54.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>18</sup> Por. J. Phillips, *Alain Robbe-Grillet*, Manchester University Press, Manchester – New York 2011, s. 9-10.
- <sup>19</sup> V. Schlöndorff, *Brief: Alain Resnais' neuer Film*, „Filmkritik” 1961, nr 5, s. 238.
- <sup>20</sup> J.-P. Berthomé, dz. cyt., s. 53.
- <sup>21</sup> Por. D. L. Hays, *Knowing and Not Knowing, Moving and Not Moving, in Alain Resnais's „L'Année dernière à Marienbad”*, „Polysemes. Revue d'études intertextuelles et intermédiales” 2018, nr 19, <https://journals.openedition.org/polysemes/3438> (dostęp: 20.12.2019).
- <sup>22</sup> Odwołuję się tutaj do pojęcia *décadragé* zaproponowanego przez Pascala Bonitzera w kontekście relacji między kinem i malarstwem. Bonitzer wiąże dekadrowanie z różnymi zabiegami polegającymi na fragmentaryzacji obrazu (a przede wszystkim ciała ukazanego na obrazie) oraz ze szczególnym skopiecznym angażowaniem widza w obraz i pisze, że *dekadrowanie to perwersja, która dodaje szczyptę ironii do zadania kina, malarstwa czy nawet fotografii, rozumianych jako formy egzekwowania prawa do spojrzenia. W kategoriach Deleuzjańskich należałoby powiedzieć, że sztuka dekadrowania, zmiany kąta, radykalna ekscentryczność punktu widzenia, która okalecza ciało i wyrzuca je poza kadr, by następnie skupić się na obszarach martwych, pustych, wyjątkowych z dekoracji, jest ironiczno-sadystyczna*. P. Bonitzer, *Dekadrowanie*, tłum. A. Sierbińska, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 725. Z pojęcia tego korzysta również – jednocześnie ciekawie polemizując z Bonitzerem – Des O'Rawe w artykule *Towards a Poetics of the Cinematographic Frame*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2011, nr 3, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v3i0.5378> (dostęp: 20.03.2020).
- <sup>23</sup> D. L. Hays, dz. cyt., akapit 16.
- <sup>24</sup> C. Grunenberg, *The Marienbad Look: Film, Art and Style*, w: *„Last Year in Marienbad”: A Film as Art*, dz. cyt., s. 24.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 28.
- <sup>26</sup> Więcej na temat przemian percepcji w drugiej połowie XIX w. pisze Jonathan Crary w książce *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna* (tłum. I. Kurz, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009). Por. zwłaszcza s. 166-190.
- <sup>27</sup> Więcej na temat szerokich kontekstów sztuki baroku i ich związków z filmem Resnais'go pisze Michael Glasmeier w artykule *Rococo and Veduta. Baroque by Robbe-Grillet and Resnais*, w: *„Last Year in Marienbad”: A Film as Art*, dz. cyt., s. 66-79.
- <sup>28</sup> D. L. Hays, dz. cyt., akapit 17.

**Paulina  
Kwiatkowska**

Adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, kierowniczka Zakładu Filmu i Kultury Wizualnej tejże uczelni oraz redaktorka naczelna czasopisma „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” ([www.pleograf.pl](http://www.pleograf.pl)). Zajmuje się teorią obrazu filmowego i historią kina. Autorka książki *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym* (2011; wyd. rosyjskie – 2014); współredaktorka monografii *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-Lianga* (2009), *Spojrzenie Antonioniego* (2015), *Sztuka w kinie dokumentalnym* (2016), *Nowa kinofilia: przestrzenie i afekty* (2018), *Cięcie ciała. Ruchome obrazy* (2018) i podręcznika akademickiego *Antropologia kultury wizualnej* (2012). Współautorka i współredaktorka tomów *Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty* (2017) i *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia* (2017). Publikuje m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kontekstach” i „Widoku”. Stypendystka Bogliasco Foundation (2016) i Fondation Maison des Sciences de l’Homme (2018).

## Bibliografia

- Berthomé, J.-P.** (2008). Le metamorfosi della scenografia. W: R. Zemignan (red.), *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi* (ss. 43-54). Milano: Editrice Il Castro.
- Bonitzer, P.** (2012). Dekadrowanie (tłum. A. Sierbińska). W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 722-726). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Brougher, K.** (1996). Hall of Mirrors. W: R. Ferguson (red.), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (ss. 20-137). New York – Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- Clouzot, C.** (1972). *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris: Éditions Fernand Nathan.
- Crary, J.** (2009). *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna* (tłum. I. Kurz, Ł. Zaremba). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1 – Obraz-ruch, 2 – Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Eberhardt, K.** (1964). *Podróże do granic filmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Farmer, R.** (2009). Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group. *Senses of Cinema*, 52. <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-var-da-remembering-the-left-bank-group/>
- Glasmeier, M.** (2015). Rococo and Veduta. Baroque by Robbe-Grillet and Resnais. W: C. Grunenberg, E. Fischer-Hausdorf (red.), *Last Year in Marienbad: A Film as Art* (ss. 66-79). Bremen: Kunsthalle Bremen & Wienand.
- Grunenberg, C.** (2015). The Marienbad Look: Film, Art and Style. W: C. Grunenberg, E. Fischer-Hausdorf (red.), *Last Year in Marienbad: A film as Art* (ss. 11-36). Bremen: Kunsthalle Bremen & Wienand.
- Hariot, L.** (2007). Dédale du temps. *L'Art du Cinéma*, 53-54, ss. 57-72.
- Hays, D. L.** (2018). Knowing and Not Knowing, Moving and Not Moving, in Alain Resnais's „L'Année dernière à Marienbad”. *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, 19. <https://journals.openedition.org/polysesemes/3438>
- Higgins, L. A.** (1996). *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- Jacobs, S.** (2015). Statues Also Die in Marienbad: Sculpture in „Last Year in Marienbad”. W: C. Grunenberg, E. Fischer-Hausdorf (red.), *Last Year in Marienbad: A Film as Art* (ss. 92-104). Bremen: Kunsthalle Bremen & Wienand.
- Kościński, K.** (2014). Orfeusz i Eurydyka w Marienbadzie. *Kwartalnik Filmowy*, 86, ss. 76-91.
- Kwiatkowska, P.** (2015). Lewy Brzeg Nowej Fali czy Grupa z Lewego Brzegu?. *Kwartalnik Filmowy*, 89-90, ss. 70-81.
- Kwiatkowska, P.** (2018). Między Marienbadem a Monachium, czyli od obrazu do rzeczywistości i z powrotem. W: K. Kosińska, P. Kwiatkowska (red.), *Nowa kinofilia: przestrzenie i afekty* (ss. 59-80). Warszawa: Fundacja MAMMAL.

- Kwiatkowska, P.** (2018). „Zeszłego roku w Marienbadzie” jako kino-wieść. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 4, ss. 60-67.
- Labarthe, A. S., Rivette, J.** (1961). Entretien avec Resnais and Robbe-Grillet. *Cahiers du cinéma*, 123, ss. 1-18.
- Leutrat, J.-L.** (1996). Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne? „L'Année dernière à Marienbad”. W: P. Renard (red.), *Roman et cinéma* (ss. 23-27). Lille: Éditions ROMAN.
- Leutrat, J.-L.** (2000). *L'Année dernière à Marienbad* (tłum. P. Hammond). London: BFI Publishing.
- Liandrat-Guigues, S.** (2002). *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*. Paris: L'Harmattan.
- Lubelski, T.** (2017). *Nowa Fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*. Kraków: Universitas.
- Nuevo, É.** (2015). *Films et labyrinthes*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- O'Rawe, D.** (2011). Towards a Poetics of the Cinematographic Frame. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v3i0.5378>
- Phillips, J.** (2011). *Alain Robbe-Grillet*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Prédal, R.** (1968). Alain Resnais. *Études cinématographiques*, 64-68, ss. 86-88.
- Raczewa, M.** (1974). *Nowa Fala i nowa powieść. Formy narracji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Robbe-Grillet, A.** (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Rollet, S.** (1996). *Enseigner la littérature avec le cinéma*. Paris: Éditions Nathan.
- Schlöndorff, V.** (1961). Brief: Alain Resnais' neuer Film. *Filmkritik*, 5, s. 238.
- Sellier, G.** (2005). *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS Éditions.
- Siclier, J.** (1961). *Nouvelle Vague?*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Sur, S.** (2010). *Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs*. Chaintreaux: Éditions France-Empire.
- Szczepan, A.** (2015). *Realista Robbe-Grillet. Nouveau roman jako propozycja realizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Thomas, F.** (1989). *L'atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion.
- Wagner, G.** (1975). *The Novel and Cinema*. Cranbury: Associated University Press.
- Williams, A.** (1992). *Republic of Images. A History of French Filmmaking*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Wilson, E.** (2006). *Alain Resnais*. Manchester – New York: Manchester University Press.

**Keywords:**

Alain Resnais;  
 French cinema;  
 French new wave;  
 architecture;  
 filmic space;  
 film narrative;  
 labyrinth

**Abstract**

Paulina Kwiatkowska

**Endless Corridors. The Paradoxes of Architecture in *Last Year in Marienbad* by Alain Resnais**

As it has been underlined in numerous analyses, complex spaces of palaces and parks, which are the setting of *Last Year in Marienbad*, play the role of a significant background and sophisticated scenography; they become a vital theme of the film, suggest important interpretations and are decisive for the unobvious psychological makeup of the main characters. A more detailed analysis of Resnais's film allows to indicate the key paradoxes governing both architectural and narrative structures, as well as their mutual interrelations. The space created in the film is at the same time continuous and interrupted, closed and open, finite and infinite, dynamic and static, flat and powerfully accentuating the illusion of perspective and depth. These paradoxes are also characteristic of Baroque art, and the fact that Resnais's film was shot in such spaces allows to perceive it as a theoretical utterance, concerning also the relations between cinema and architecture. *Last Year in Marienbad* treats these two branches of art not so much as opposing, but rather complementary, facing similar desires and limitations.