



L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD

Het wonderlijke extremisme van Alain Resnais

“De film die u gaat zien kan uw gewoontes verstoren”. Met deze waarschuwing werd in 1961 L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, de omstreden Gouden Leeuw winnaar van Venetië, op festival- en bioscoopgangers losgelaten. Voor- en tegenstanders vlogen elkaar in de haren maar moesten toegeven dat scenarist Alain Robbe-Grillet en regisseur Alain Resnais de kijkgewoontes doorbraken met een erg extreme en revolutionaire film. “Ik heb nooit bewust getracht om moeilijke films te maken” zou eeuwige vernieuwer Resnais later zeggen, maar zijn cinema was altijd wel anders. Gedurfd maar altijd ook wonderlijk en magisch.

JULIE DECABOOTER – IVO DE KOCK

“Mijn loopbaan als regisseur had die avond kunnen eindigen” zei Alain Resnais achteraf over de bewogen premièrevertoning van L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD in Venetië. Aanvankelijk zag het er immers bijzonder slecht uit. Het festivalpubliek reageerde tijdens de eerste 45 minuten van de film geïrriteerd en lacherig op het trage ritme en de koele dialogen. Een ontgoochelde Resnais vroeg de projectionist zelfs om de vertoning stil te leggen. Gelukkig weigerde die. Langzaam geraakten de kijkers immers in de ban van de vreemde constructie van de scènes, de hypnotische toon en de botsing tussen het denkbeeldige en de realiteit. Na de voorstelling brak er een luid applaus los en hoewel de kritiek sterk verdeeld was, won Resnais met zijn tweede langspeelfilm (na *Hiroshima mon amour*) de Gouden Leeuw (en later de Méliès-prijs van de Franse filmkritiek). De erkenning voor dit trendsettend werk, en het onverwachte succes bij

het grote publiek, liet einzelgänger Resnais toe om zijn artistiek instinct verder te volgen. De maker van o.m. *Providence*, *Mon oncle d'Amérique*, *La vie est un roman*, *L'amour à mort*, *Mélo*, *On connaît la chanson* en *Les Herbes Folles* ontpopte zich tot een cineast van contradicties. Iemand met een eigen, specifiek universum die weigert zich als een auteur te zien. Elk afzonderlijk werk vloeit immers voort uit een samenwerking met scenaristen, musici en acteurs. Hoewel Resnais omwille van zijn experimenten met filmtaal doorgaans tot het modernisme wordt gerekend, toont zijn werkwijze meer overeenkomsten met die van klassieke cineasten. Daardoor lijkt hij vaak tegen de stroom in te roeien. Zo kwam L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD er toen Nouvelle Vague-cineasten de straat optrokken. Resnais zocht echter de studio op voor deze samen met schrijver Alain Robbe-Grillet ontwikkelde film die begint en afsluit met een toneelopvoering in een

hotel. Heel gepast draaien zijn films rond tegenstellingen die ontstaan uit de botsing tussen een streven om de wereld beter te begrijpen en het besef van het onhaalbare van dat verlangen. Resnais tracht denk- en kijkstereotiepen te doorbreken, frisheid van waarneming in te bouwen en tegen determinisme te strijden. Maar tegelijk blijven zijn films (puzzel)constructies. Volgens hem kan je immers “een publiek niet in een filmzaal houden zonder een beroep te doen op één of andere vorm van orde”.

Het traject van een outsider

Alain Resnais (°1922) werd geboren in de Bretoense stad Vannes, waar hij ook opgroeit en onregelmatig school loopt omwille van zijn zwakke gezondheid. Als enige zoon brengt hij door die fragiliteit heel veel tijd thuis door. Wat leidt tot een gevoel van eenzaamheid, een zwak voor fantasie en een interesse



voor beeldverhalen. Als veertienjarige verslindt Resnais bovendien literaire klassiekers van Proust, Huxley en Mansfield en maakt hij kennis met het surrealisme. Terwijl hij door zelfstudie zijn middelbare opleiding voltooit, draait hij reeds als amateur korte films. In 1943 reist hij naar Parijs af in de hoop er een carrière als theateracteur op te bouwen. Resnais volgt lessen bij acteerlegende René Simon en geeft zijn opleiding aan het IDHEC op wanneer het onderwijs in zijn ogen te theoretisch wordt. Hij overweegt boekhandelaar te worden maar vervoegt als militair een theatergezelschap dat door het bezette gebied van Duitsland en Oostenrijk trekt. Ondanks deze acteerervaring komt zijn carrière als acteur na de oorlog niet van de grond. Resnais richt daarom zijn aandacht op meer technische bezigheden. Eerst montage, later regie. Als kortfilmer, documentarist en tenslotte fictiemaker. Die technische inslag leidt tot een artisanale werkwijze, een scrupuleus perfectionisme en aandacht voor de gemeenschappelijke creatie bij het realiseren van een film (en het schrijven van scenario's). Maar zijn fascinatie voor toneel blijft bestaan. Daarom benadrukt Resnais de theatrale aspecten van film en speelt de stem van acteurs bij hem zo'n belangrijke rol. Zijn films functioneren vaak als een ontmoeting tussen een gesofisticeerde neutrale tekst en een dictie. Een stemklank die niet realistisch maar kunstmatig is. Resnais gebruikt de stem niet anekdotisch maar maakt ze los (van het lichaam) van de acteur. Getuige *Muriel ou le temps d'un retour*, *Hiroshima mon amour* en vooral ook *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (waar het Italiaanse accent

van Giorgio Albertazzi, de nadrukkelijke dictie van Sacha Pitoeff en de muzikaliteit van Delphine Seyrig zorgen voor magische personages en een betoverend ritme). De stem is een medium om ons naar het verleden en door het geheugen en de verbeelding te voeren. Om ons te vervoeren. Resnais laat vaak weinig zien. Bedenkingen, dromen en verhalen worden vocale aanwezigheden. Dramatiek ontstaat en evolueert via een vocaal concerto. De kloof tussen dictie en personages, tussen stem en lichaam, wordt weerspiegeld in de afstand tussen personages en de plaatsen waarin ze zich ontwikkelen. De travelling is een stijlkenmerk waarmee Resnais dat benadrukt. Zijn fascinatie voor herinneringen en tijd wijst volgens hem op "het willen tegenhouden van de dood, van de verwoestingen die de tijd in ons aanricht". De link met het creatieproces is duidelijk. De strijd tegen de dood gaat samen met een poging om het pijnlijke, het verschrikkelijke van het leven te begrijpen. Er is een parallel met de beweging tussen identificatie en reflectie die Resnais' cinema typeert. Zijn stijl wordt gekenmerkt door een strijd tussen intellect en emotie, terwijl vorm (dialektiek tussen vaste en mobiele beelden, fragmentarische narratieve structuur, herhaling van beeld en geluid) op boodschap primeert. Resnais legt de vinger op magische momenten in het leven zonder ze te willen verklaren en verplicht de kijker tot inspanningen. Het maakt zijn films problematisch én baanbrekend. Maar vooral ook buitenbeentjes. Zo was Resnais tijdgenoot van de Nouvelle Vague-cineasten, maar zijn werk verschilde sterk van dat van Godard, Truffaut & co. Dat bleef een constante

in zijn carrière en maakt ook recent werk zoals *Pas sur la bouche*, *Coeurs* en *Les Herbes Folles* zo moeilijk te klasseren.

Een ophefmakende moderne film

Mijlpaalfilm *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* komt in oktober 1961 in Parijs uit. De tweede film van Resnais – die daarvoor o.m. al *Hiroshima mon amour* (geschreven door de 'nieuwe romanschrijver' Marguerite Duras) en documentaires zoals *Guernica* en *Nuit et Brouillard* had gemaakt – slaat in als een bom. In de pers verschijnen er niet alleen positieve en negatieve kritieken (variërend van 'modern meesterwerk' tot 'intellectuele, pretentieuze onzin') maar ook enquêtes, opiniepeilingen en interviews. Via folders en affiches maken de vertoners bovendien duidelijk aan de bioscoopbezoekers dat ze een revolutionaire film gaan zien die een andere benaderingswijze vereist. In de polemiek die begin jaren 60 ontstaat n.a.v. het teruglopend bioscoopbezoek wordt de film een soort strijdobject. In haar inleiding bij de Blu-ray editie van *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* stelt critica Ginette Vincendeau: "Men vroeg zich af of de cinema de band met het publiek aan het verliezen was en of de film niet zelf verantwoordelijk was voor de daling qua toeschouwers. Er werd veel gerapporteerd over het feit dat tal van mensen tijdens *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* de zaal verlieten".

De bedrieglijk eenvoudige intrige van de film is bijzonder raadselachtig. In een groot barok luxehotel beweert een man X dat hij vorig jaar in Marienbad





(of een plek die erop lijkt) de vrouw A zou ontmoet hebben en dat zij een belofte zou gedaan hebben die hij nu wil dat ze nakomt. Dat tot ontzetting van haar begeleider M. Liegt X? Spreekt hij de waarheid? Is het verbeelding? We zullen het nooit weten; de waarheid heeft ook geen belang. De anonieme, in avondkledij gehulde, gasten draaien rond in het hotel en de omringende aangelegde tuinen. Alsof ze opgesloten zitten in een krankzinnigengesticht. Ze cirkelen rond een standbeeld dat op verschillende manieren wordt belicht ("Sommige critici zagen de personages alsof die al dood waren, als spookachtige figuren" zegt Vincendeau). Langzaam krijgt het door de onbekende vertelde verhaal vorm en uiteindelijk geeft de jonge vrouw toe. Samen verlaten ze de behekste plaats. Het gebeuren wordt vaagweg gesitueerd in de 20ste eeuw, maar elke precieze objectieve tijdsaanduiding ontbreekt. Bewust. Resnais verweeft heden, toekomst en verleden door elkaar, waardoor het verleden als louter denkbeeldig kan worden gezien. Onder invloed van scenarist en 'nouveau roman' schrijver Alain Robbe-Grillet (die brak met narratieve conventies m.b.t. structuur en psychologie van de personages) weerde Resnais elke interpunctieopname. Trage camerabewegingen blijven beperkt tot corelementen of tot anonieme personages buiten de drie hoofdrollen. Snelle camerabewegingen worden gereserveerd voor A of voor het standbeeld. Volgens Resnais "een poging om de complexiteit van de menselijke gedachte en haar mechanisme te benaderen". Robbe-Grillet benadrukt dat de film "het verhaal van een overtuigingsproces" is. Met de verteller als 'overtuiger' die

zowel het vrouwelijk personage als de kijker wil 'inpakken'. "De productie van de realiteit wordt zowel voor de personages als voor het publiek een spel," schrijft Max Honert in een boekje bij de dvd, "zoals de acteurs herhaaldelijk betrokken worden in allerlei spelletjes (wedstrijden, domino's), zo moet ook de kijker bereid zijn om het spel te spelen. Het is cruciaal dat het spel in de film met zijn 16 stukken een logaritmische oplossing heeft (waardoor de echtgenoot altijd wint). Met andere regels zou de afloop niet langer voorspelbaar zijn, zoals ook de perceptie van de realiteit door verschillende mensen niet hetzelfde kan zijn. Resnais' film draait rond een vraag: hoe objectief is de realiteit?"

En Vincendeau vult aan: "Het plezier zit hem niet in het vinden van een oplossing, maar in het spelen van het spel," "bovendien werd in de film ook het droste-effect (mise en abyme) gebruikt: een reeks spiegelbeelden die op elkaar terugkaatsen. De film zelf en het toneelstuk in de film, dat een weerspiegeling is van wat in de film gebeurt. Ook in de structuur een droomaspect. Dat is aanwezig door de herhalingen, de soort incantaties, de manier van vertellen en de beknoptheid. En deze licht nachtmerrieachtige dimensie die veroorzaakt wordt door de herhalingen, eigen aan de intrige, is hoe een droom werkt. Zo werkt deze film ook".

Een doolhof van woorden en beelden

Het in poëtisch zwart-wit gefilmde L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD is en blijft een complexe puzzel, een moderne film die ons meevoert door

een doolhof van woorden en beelden. "Door de plot weg te werpen, negeert L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD ook het onwrikbare gezichtspunt," stelt Vincendeau, "de verteller – meestal X – komt geleidelijk naar voren als een onbetrouwbare en wispelturige verteller. We worden dus niet alleen geconfronteerd met raadsels en onduidelijke ontmoetingen, we twijfelen eveneens aan de positie van hem die het verhaal vertelt". Zoals we ook twijfelen aan de chronologie. Tijd is een belangrijk thema van de film. Vincendeau: "Voor Gilles Deleuze incarneert tijd wat deze filosoof 'het tijdsbeeld' noemt, waar het beeld zelf het tijdsbesef incarneert in tegenstelling tot het 'bewegingsbeeld' uit traditionele realistische films. Dat onzekere tijdsaspect dat dominant in de film is wordt nogmaals benadrukt door Resnais en Robbe-Grillet die zeggen dat de hele film zich zowel in vijf minuten als in een week kan afspelen". Even opmerkelijk is de afwijzing van naturalisme. "De film speelt zich af in uiterst barokke decors, in een theatrale gekunsteldheid," geeft Vincendeau aan, "het luxehotel doet dienst als een soort theater, dat een weerspiegeling van het echte theater in het luxehotel is. De acteurs spelen allemaal zeer onnatuurlijk, opzettelijk gekunsteld". Zo acteert Delphine Seyrig met opzet slecht om de illusie van naturalisme te doorbreken. Door zijn surrealistische inslag werd de film door velen gezien als een puur esthetisch en formalistisch werk dat totaal los van de realiteit stond. "Maar er zijn andere interpretaties mogelijk," oppert Vincendeau, "de film kan gezien worden als een fabel uit het nucleaire tijdperk. Zoals de

films van Antonioni, Bergman en Godard maakt L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD deel uit van de stroming in het begin van de jaren 60, die op een zeer discrete en vormelijke wijze, de angsten uit het moderne tijdperk analyseert. Je ziet het in de spookachtige figuren, hoe ze verstarren in een soort eeuwig hiernamaals". Een tweede interpretatie gaat verder dan de vorm: "Het heeft te maken met 'liefde', of veeleer seksualiteit. Velen zagen de film als een verhaal over overtuigingskracht, over de onzekerheden van liefde, gezien X probeert om A ervan te overtuigen dat ze een affaire in Marienbad hadden. Feministen hebben onlangs de tekst nader bestudeerd en de betekenis van het toneelstuk in de film geanalyseerd. Dat toneelstuk – we zien de poster en sommige personages kijken ernaar – heet *Rosmer*, een verkorte naam van een theaterstuk van Ibsen. In dat stuk hebben een man en een vrouw niet dezelfde visie van het verleden, en dat verleden heeft te maken met onderdrukte seksualiteit, misschien zelfs de aanwezigheid van verkrachting. Als we deze interpretatie aanvaarden, dan kan de onwil van A om mee te gaan met de interpretatie van X, te maken hebben met ontkenning, met iets dat voortkomt uit een traumatische ervaring. In plaats van dat A het verleden ontkent, verzet ze zich ertegen. Hoe X tegen A praat, dat kan worden gezien als een manier om over het trauma te praten". Vincendeau schuift nog een derde interpretatie naar voor: "In plaats van de film te zien als een kil intellectueel spel, wordt het juist gezien als een werk vol emotie. Critici beweerden ook dat je niet moet proberen de film te interpreteren, maar dat je je moet laten meeslepen door de emoties. Resnais gaat verder dan de personages om emotie en gevoel te bereiken".

Al deze mogelijke interpretaties geven aan hoezeer L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD het mysterie koestert. Terwijl de betoverende kracht van lange vloeiende tracking shots (de openingsscènes leiden ons langs de gangen en de plafonds van het hotel) dat experiment een poëtische tijdloosheid bezorgen. Extreem maar wonderlijk. Verrassend



en verbazend. Magisch. "L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD bezit alle kwaliteiten van een grote klassieke film," zegt Vincendeau, "het is zeker een film van zijn tijd, wat het vormelijke aangaat, het thematisch nucleaire en de poging om het literaire experiment, de nouveau roman, in de vorm van een film te bewerken. Maar tegelijk is het ook een universele en eeuwigdurende film. Het lukt de film een vorm van tijdloosheid te bereiken, waardoor hij vandaag nog kan worden bekeken". Volgens Jean-Louis Leutrat maakt "L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD deel uit van de filmgeschiedenis. Zijn filmtaal is nog altijd even uniek, je houdt ervan of je hebt er een hekel aan". Grote films laten nooit onverschillig, al leveren ze zelden unanimiteit op. Zeker wanneer de regisseur zweert bij een spel van aantrekken en afstoten. "Ik gebruik identificatie en vervreemding door elkaar. Je kan via de montage een beweging tussen beide creëren" zegt Resnais. "Het is mijn droom de kijker afwisselend bij de film te betrekken en hem nadien opnieuw afstand te laten nemen," stelt Alain Resnais, "hem het ene moment dichtbij te halen, om hem vervolgens op

het beeld zelf en op de constructie te wijzen. Ik wil dat hij aan beide aspecten plezier kan beleven". De spanning die zo ontstaat tussen Brechtiaanse vervreemding en klassiek entertainment zorgt ervoor dat dit elegant meesterwerk opwindend en levendig blijft. Een ongeëvenaard avontuur.

De stem van X weerklinkt over schaduwrijke slotbeelden en reciteert een tekst over M die zou moeten verschijnen – voor het einde van een in een kleine theaterzaal door twee acteurs opvoerde voorstelling – om A tegen te houden. Zij zit op een stoel beneden aan de trap en wacht, klaar voor de reis (X: "Ik weet niet of u wel of niet op zijn komst hoopte. Ofwel dacht u dat ik niet zou komen. Maar ik was op tijd"). De klok begint middernacht te slaan en zij legt stukjes van een verscheurde brief volgens de structuur van M's spel. De van de trap afgedaalde X staat reeds te wachten. Na de laatste klokslag neemt A haar handtas op en reist ze af met X. Wanneer M arriveert zijn ze weg. Waar naartoe? Naar haar kamer? Naar buiten in de tuin? Terug naar het toneel? Door de centrale wandelgang van de tuin klinkt de reciterende stem van X. In de verte verdwijnt het hotel Marienbad. Het lijkt steeds groter te worden. De stem dreunt: "Het park van het hotel was een soort Franse tuin. Zonder bomen, zonder bloemen, zonder wat voor vegetatie dan ook. Met het grind, het steen, het marmer en de rechte lijn waren strakke ruimtes gecreëerd, oppervlaktes zonder mysterie. Het leek op het eerste gezicht alsof je er niet kon verdwalen. Op het eerste gezicht. Langs de kaarsrechte paden, tussen de starre beelden en de granieten vloerstenen, waar u nu stond, waar u nu al aan het verdwalen was, voor altijd, in de rustige nacht, alleen, samen met mij. EINDE. x



L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (Bluray); Alain

Resnais, F 1961; 95'; met Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff; FILM:

★★★★ / EXTRA'S: ★★★★★ (introdutorie door GINETTE Vincendeau, documentaires 'Alain Robbe-Grillet' & 'In the labyrinth of Marienbad'; kortfilms Resnais 'Toute la mémoire du monde' & 'Le chant du styrène'; boekje); dis. Universal