

Look Marienbad:

Film, umění a styl

Christoph Grunenberg

„Chtěl bych dělat filmy, které by vypadaly jako socha a zněly jako opera.“¹

Alain Resnais, 1961

Statické postavy v elegantním večerním oblečení – jednotlivci i dvojice, ponořeni do rozhovoru, nebo od sebe odvráceni – stojí bez pohnutí ve francouzském parku. (Obr. 1) Alej, symetricky lemovaná stromy ve tvaru pyramid a barokními sochami na štíhlých podstavcích, vede prostředkem obrazu. Je to pečlivě komponovaný obraz s jednoduchým a zároveň velmi rafinovaným aranžmá, které dokonale odráží osamělost protagonistů a jejich uvěznění v pevně vžitých strukturách a přežitých rituálech. Tato úchvatná a současně záhadná obrazová kompozice symbolizuje zmatený a v konečném efektu nevysvětlitelný děj filmu. Je to tisíckrát reprodukováný „ikonický obraz“ – a monumentální symbol nejen filmu *Loni v Marienbadu*, nýbrž i celé nové vlny, *Nouvelle Vague*. Lze prohlásit, že tento obraz patří k nejpůsobivějším obrazovým kompozicím filmových dějin. Je to obraz, který může dodnes konkurovat největším dílům dějin umění od dob renesance. Proto byl film *Loni v Marienbadu* opakovaně srovnáván s díly malířů typu Piero della Francesca a při jeho vzniku mu byli za kmotry velcí umělci jako François de Cuvilliers, Salvador Dalí, René Magritte nebo Alberto Giacometti. Právě vstřebávání prvků z dějin umění posledních pěti set let učinilo z *Marienbadu* mimořádné souhrnné umělecké dílo, Gesamtkunstwerk.

Jen málo filmů navázalo tak komplexní a mnohvrstevný dialog s různými druhy umění jako *Loni v Marienbadu*. Ten film je vysoce estetický výtvar a revoluční dílo avantgardy, jež radikálně skoncovalo s tradičními formami vyprávění, děje, lineárnosti a pohybu. Kerry Brougher se vyjádřil, že *Marienbad* „odmítá výrazové prostředky Hollywoodu ve prospěch nového filmového jazyka, který je do značné míry založený na výtvarném umění, zvláště na plastice a architektuře“.² Je to umělecké dílo, jež paradigmaticky žije z „aféry“ s ostatními druhy umění: „Pohnutí, do něhož nás kino ve svých nejlepších hodinách uvádí, získává svou moc ze vztahů, které film udržuje s ostatními druhy umění, jež naopak od té doby, co kino existuje, s ním navazují někdy tajný, jindy neskrývaný poměr. Od samého začátku přebírá

kino četné postupy z architektury, hudby, herectví, literatury a výtvarného umění; avšak neponechává je takové, jaké tam jsou.³ Také o tomto dynamickém vztahu mezi filmem a výtvarným uměním, který sahá hluboko do dějin a je dodnes živý, pojednává výstava o filmu *Loni v Marienbadu* a o všem, co se k němu vztahuje.

Filmové umění a umělecký film

„Anarchie, jež rádí v uměleckých kruzích, se zřejmě pohybuje směrem od takzvaných uměleckých filmů, to znamená filmů, které přesahují chápání většiny lidí...“⁴

New York Times, 1. dubna 1962

Film *Loni v Marienbadu* je na základě své nekomerční povahy, estetické rafinovanosti, experimentální formy a intelektuální náročnosti označován jako umělecký. Není náhoda, že v anglicky mluvících zemích a zvláště v USA se stále ještě mluví o „European art cinema“ a programová kina jsou obecně opisovaná jako „art house cinemas“. *Marienbad* je tak součástí dlouhé tradice tvůrčího dialogu mezi výtvarným uměním a kinem, jejíž původ tkví v německém expresionismu, dadaismu a surrealismu. Počátky „art cinema“ (nebo také „film d'art“ či „umělecký film“) sahají do poloviny 50. let 20. století, do doby, kdy se produkce a distribuce internacionalizovaly a s italským neorealismem následovaným *Nouvelle Vague* a filmaři jako Federico Fellini, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Pier Paolo Pasolini a Vittorio De Sica se vyvíjela nová forma výroby filmů s rozšířeným podílem veřejnosti.⁵ Má-li tato filmová forma nějaký charakteristický znak, pak je to radikální odmítnutí „klasického vypravěčského modu“ a zavržení „kauzální souvislosti příčiny a následku událostí“. ⁶ Vyjádřeno pozitivně lze pozorovat také příklon k „realismu“ a „spisovatelské expresivitě“. ⁷ Filmaři se stále častěji zabývají choulostivými sociálními a politickými tématy, tvoří psychologicky komplexní postavy a používají k tomu zdůrazněně estetické výrazové formy, vysoce stylizovanou inscenaci a formální experimenty spojené s kritickou reflexí média filmu a jeho struktur. *Loni v Marienbadu* není očividně film o vztahu k výtvarnému umění, fotografii nebo architektuře (jako filmová biografie Vincenta Minnelliše *Vincent van Gogh – Žízeň po životě*, 1956, nebo film *Zvětšenina* Michelangela Antonioniho, který se objevil o několik let později, 1966). Není to ani „umělecký film“ ve smyslu filmové montáže nebo abstraktního kina meziválečného období či experimentálního filmu avantgardy 50. a 60. let 20. století, jejíž umělci se přikláněli k novému a rozšířenému výrazovému médiu, které

mělo potenciál totálně stimulovat všechny smysly. Doboví avantgardní filmaři se k *Marienbadu* stavěli spíš kriticky a pochybovali o jeho radikálnosti. Podle Jonase Mekase to nebyl „ani velký, ani revoluční film“, nýbrž projev „komerční avantgardy“, jež si posloužila mnoha technikami experimentálního kina.⁸ Rovněž Samuel Beckett kritizoval, že Robbe-Grilletův „antiděj, jeho antipostavy... rychle zevšední“ a že milostný příběh je „tradiční a banální“.⁹

Podle Mekasova názoru spočívá význam filmu v tom, že představuje „chybějící spojovací článek mezi komerčním dramatickým filmem a experimentálním, poetickým kinem“.¹⁰ *Loni v Marienbadu* je možno definovat jako radikální mainstreamový film, který úspěšně integruje a dále rozvíjí prvky avantgardního kina, a zároveň následuje zdánlivě realistické obrazy a tradiční obrazové sekvence. Je to však také film, jenž se nápadnou negací narativních konvencí a tradičního vnímání času i diváckého očekávání a komerčních úvah upisuje určitému uměleckému nároku a ten radikálně uskutečňuje. Film *Loni v Marienbadu* tak nakonec boří i tyto úzké kategorie uměleckých žánrů a stylů, kategorickou opozici komerčního Hollywoodu a radikálně avantgardního kina i etablovaných společensko-politických konstelací a konzumních zvyklostí filmu po roce 1945.

„Obecná intertextualita“:

Nová vlna a umění

„Role spisovatele – nebo každého jiného umělce – je role tvůrce formy, organizátora formy.“¹¹

Alain Robbe-Grillet, 1977

Alain Robbe-Grillet byl malíř a „prací s obrazy“ a „obrazové odkazy“ řadil k ústředním prvkům svých scénářů a filmů, které vystoupily do popředí především se zavedením barvy. Scénář filmu *Loni v Marienbadu* je díky exaktní vizualizaci literární i filmové mistrovské umělecké dílo. Robbe-Grilletův román *Krásná zajatkyň* z roku 1975 (i jeho pozdější zfilmování) si vypůjčil titul od série děl René Magritta a je to otevřený dialog mezi literaturou a surrealistickým malířstvím se 77 malířovými obrazy jakožto vizuálním kontrapunktem. Pro Robbe-Grilleta byla také „obecná intertextualita“, jak ji nazýval, základním aspektem moderního umění po Joyceovi a ve filmu *Loni v Marienbadu* nacházíme četné zjevné i skryté narážky, citáty a reference k jiným filmovým, literárním a uměleckým dílům.¹² Tento vysoký

stupeň afinity k literatuře a výtvarnému umění vyznačuje přední filmaře *Nové vlny* Chrise Markera, Agnès Vard, Henri Colpiho a Alaina Resnaise. Intenzivní zájem režisérů skupiny *Rive Gauche*, Hnutí z levého břehu, o různé druhy umění (na rozdíl od skupiny kolem *Cahiers du cinéma*, k níž patřil také Lean-Luc Godard) je však třeba vždy vidět v kontextu politické a sociální angažovanosti, jak konstatoval již v roce 1963 Richard Roud: „Tyto filmaře [...] spojuje jejich intenzivní propojení s literaturou a výtvarným uměním, netrpělivost s konformitou, zájem o politiku a sociální problémy, práce s formálními experimenty a nakonec jejich humanistická odhodlanost všechny tyto různé prvky sdružit a integrovat.“¹³ Hlavní představitelé nového románu, Marguerite Durasová a zvláště Robbe-Grillet, se rovněž intenzivně zabývali dynamickým trojúhelníkovým vztahem mezi autorem, čtenářem a textem, fundamentálními otázkami času, prostoru, perspektivy, vzpomínkou a přesuny mezi subjektivní a objektivní skutečností, které byly podle jejich názoru příkladně zpracované právě médiem filmu.¹⁴

V Resnaisově díle představovalo umění rovněž důležitý referenční bod. Již ve 40. letech 20. století natočil řadu (většinou neuveřejněných) portrétů současných umělců jako Hans Hartung, César Domela a Óscar Domínguez. Rané krátké filmy například *Van Gogh* (1948), *Paul Gauguin* (1950), *Guernica* (1950) a *Sochy také umírají* (1954) se zabývají významnými umělci, díly a zdroji moderny. Už zde projevuje inteligentní způsob zacházení s obrazy, montáží a sledem motivů i jemný smysl pro kompozici, zvláště geometrických struktur, architektonických náhledů a středových promítání. (Obr. 2) V jednom méně známém filmu o výrobě plastických hmot *Píseň styrénu* (1958) můžeme pozorovat tento estetický jemnocit také v oblasti barevné kompozice, jež se blíží dobovému abstraktnímu malířství. (Obr.3) Vysoká intelektuální náročnost, rafinovaný obrazový jazyk a inteligentní zpracování referencí k jiným uměleckým formám, vzorům a předchůdcům charakterizují náročné umělecké universum Robbe-Grilleta, Resnaise a nové vlny.

V labyrintu Marienbadu

„Hlas X: „A opět jednou jsem sám krácel týmiž chodbami – stejnými ztracenými sály, stejnými sloupořadími, týmiž galeriemi bez oken, procházel jsem stejnými portály a jakoby náhodou volil cestu tímto labyrintem vzájemně se podobajících chodeb.““¹⁵

Alain Robbe-Grillet: *Loni v Marienbadu*, scénář 1961

Loni v Marienbadu je v mnoha ohledech velmi exaktní, extrémně pečlivě komponovaný a strukturovaný film – „precizní dílo inženýrského umění“. ¹⁶ Přesto se zpěčuje nejen jednoduchému rozumění děje, ale je rezistentní vůči interpretacím, kterých přibývá exponenciálně s komplexností díla. Od prvního uvedení vyvolal film *Loni v Marienbadu* záplavu výkladů a recepčních možností, které pokrývají celé spektrum velmi komplexních psychoanalytických interpretací mezi Lacanovým *Stadiem zrcadla*, sadomasochistickými fantaziemi, „estetikou ztroskotání“, zhroucením objektivních vztahů a identifikací přesně šestnácti témat ve filmu a prostou kapitulací jeho velkolepé elegance: „krásné obrazy bez významu“. ¹⁷ Podle jedné teorie je grandhotel v Marienbadu luxusní klinika nebo peklo, kritik z *Cahiers du cinéma* identifikoval hlavní postavy A, X, a M jako personifikaci „já“, „ono“ a „nadjá“, naopak jeden divák interpretoval film jako zjevnou variaci na *Ztracený ráj* Johna Milтона („Ve skutečnosti jsem byl zklamán, že to bylo tak zjevné.“) ¹⁸ *Marienbad* lze definovat jako ultimativní „puzzling movie“ s maximální dvojznačností, stylizací a bez konečného jasného rozluštění enigmatického děje. ¹⁹

Nadšení stoupenci i vehementní kritici stále znovu poukazují na revoluční povahu filmu. Současně se mluví o hádance, o přeintelektualizovaném braku a o labyrintu Marienbad, v němž se jedinec hledající význam beznadějně ztratí. „Člověk je zmaten strukturami Möbiovy pásky, antinaturalistickou fraškou, ztrácí se v labyrintu prostorových inscenací a podezírá fragmentovaný filmový děj, že je ve skutečnosti snem, vizí nebo halucinací,“ popsal jeden kritik tyto pokusy dekonstrukce média a jeho struktur. „V tomto smyslu film ukazuje pojetí umění, jež ve své totální abstrakci vystřeluje nad postmodernu bažící po referenci – a je dnes aktuálnější než kdykoli dříve,“ ²⁰ pokračoval.

Film je jedním z velmi sporných epochálních uměleckých děl, jejichž interpretace se pohybuje mezi extrémní absolutní prázdnoty a hluboké, tíživé smyslovosti. Dvojznačnost filmového snímku *Marienbadu*, kdy na jedné straně je extrémní redukování filmové vyprávěcí formy a herecké expresivity a na druhé barokní nadbytek a komplexnost hlubinné psychologie, je reflektovaná v jeho polarizované recepci. Čím redukovánější je formální jazyk, čím neprůhlednější spleť dějových linií a obskurnější obsah uměleckého díla, tím více interpretačních cest se zřejmě magicky otevírá.

Manifestace čistého stylu

„Ale jaké téma, jaká idea, jaká myšlenka může dlouho přežívat na stránkách *Vogue*, v elegantním a ledově chladném světě *Marienbadu*?“

Jonas Mekas, 15. března 1962

Inscenace *Marienbadu* vykazuje vysokou míru nepřirozenosti, stylizace a formální přísnosti: opakující se základní kompoziční principy, jednoduché geometrické formy, enfilády, pravidelné zahrady, komplexní zrcadlení, elegantní kostýmy, stylizovaná gesta a skupiny lidí zamrzlých v *tableaux vivants*. Jako by se i děj a dialogy podřizovaly těmto formálním symetriím, zrcadlení a opakování, takže člověk má nakonec pocit, že film má nějaký tajný, komplexní systém – a zdá se, že průběžné schéma filmového natáčení Sylvette Baudrot to jednoznačně potvrzuje. (Obr. 4) *Loni v Marienbadu*, vysoce arteficiální a promyšleně inscenovaný výtvar, si hraje s uměleckým jazykem, v němž se forma stává obsahem a nejednou byl film popsán jako cvičení v „čistém stylu“. ²² Resnais si šikovně pohrává s napětím mezi excesivními rokokovými štukovými dekoracemi a redukovanou elegancí kostýmů, mezi přísně barokní zahradní architekturou a strojenými formálními gesty, mezi choreografickým pohybem a zamrzlým klidem, mezi atraktivním povrchem, černo-bílými kontrasty a odmítavou hermetikou. Herci jsou spíš figurkami na šachovnici než postavami s opravdovými city, stěžovala si filmová kritička *New Yorkeru* Pauline Kael v dobové recenzi. ²³ Kostýmy připomínají více divoká 20. léta 20. století než dobovou módu a podporují časovou nejistotu v *Marienbadu*. Elegantní oblečení sugeruje bývalý svět evropské velkoburžoazie, která léto trávila v módních lázních. Muži mají vždy na sobě oblek nebo smoking a dámy se vznášejí v opulentních plesových sálech oděné do extravagantních večerních rób, jaké se pravděpodobně v šedesátých letech už sotva nosily. Většinu kostýmů Delphine Seyrig vytvořila Coco Chanel, s výjimkou černého pérového kostýmu, za který byl odpovědný Jacques Saulnier. Je to svět velké elegance a přehnaného luxusu, avšak protagonisty coby individua dusí a drží je jako zajatce ve zlaté kleci. Přísně formální inscenace brání přímému výrazu lidských pocitů i projevu komplexního vnitřního života a naopak redukuje postavy na statisty a šifry: „Stejnou měrou, jakou se film spoléhá na geometrické struktury (trojúhelník, zvláště jak se ukazuje ve hře *NIM*; čtyřúhelníky, které přijímají formu rámu pro *trompe-l'œil*) a na to, jak jsou tyto formy téměř vědecky použité, aby popsaly chování osob, jež jsou v nich polapeny, podporuje film aspoň částečně motiv, který

použil Henry James a další: „Životy, které jsou žité příliš formálně na úkor citů, budou duté a bezvýznamné; představují formu smrti.“²⁴

Film propaguje nekompromisní převahu stylu nad obsahem nebo vyprávěním, jak ji nacházíme i v paralelním vývoji pop artu a minimalismu. Robbe-Grillet a Resnais sdíleli preferování formy a inscenování před otázkami vyprávění, či dokonce obsahu. „Úkol formulovat anekdotu byl až něco dalšího,“ komentoval Robbe-Grillet, „význam spočíval ve vyprávění. Pokud se sjednotíme na formě, dokážeme si téma vymyslet.“²⁵ Ostatně priorita formy nad vyprávěním, nebo jak to vyjádřil Robbe-Grillet, „fabulí“, pozvedá *Marienbad* na umělecké dílo: „Právě to činí z filmu umění; formami vytváří skutečnost. A proto je nutno v jeho formě hledat jeho skutečný obsah.“²⁶ Diskrepance mezi elegantní formou, na odiv stavěným emocionálním chladem a zdánlivou obsahovou bezvýznamností určovala od začátku recepci filmu. Kritickou debatu charakterizují stížnosti na ryze povrchní efekty, prázdnou slupku bez obsahu a hermetický intelektualismus. V jedné slavné diskusi v listu *Le Monde* rozvinuli rozhořčení čtenáři květnaté metafory o „černé, shnilé vodě v lahvi od šampaňského“ a o „nevkusných, rozvařených makarónech v barokní míse“.²⁷ Pauline Kael hrála na stejnou strunu a nazvala *Marienbad* „velmi módním experimentálním filmem, švindlem v ledovém paláci [...] návratem k party bez zábavy pro ne-lidi.“²⁸ Stylizovaná elegance filmu příznačně nalezla odezvu v módě a především jednoduchý účes Delphine Seyrig (vytvořil ho Alexandre de Paris) byl na začátku 60. let minulého století oslavován coby mezinárodně populární „look Marienbad“.²⁹ Zastánci filmu vášnivostí nijak nezaostávali za jeho protivníky a oslavovali *Marienbad* jako „jeden z nejodvážnějších výtvořů současného filmu“.³⁰ *New York Times* prohlásil *Marienbad* za „nejextrémnější“ a „nejkontroverznější film, jaký kdy byl vyprodukován,“ a jeho účinek na formování epochy byl postaven na roveň působení Piccasova obrazu *Slečny z Avignonu*.³¹ V prvních recenzích se také už poukazovalo na exkvizitní krásu filmu, fascinující kinematografii na panoramatickém plátně, bohatou souhru černé a bílé: „Nevzpomínám si na film, který by skýtal větší vizuální potěšení,“ chválil americký kritik Dwight MacDonald a opět v listu *Le Monde* jeden čtenář prohlašoval, že film je „skutečné umělecké dílo rozrušující krásy a je jedinečný.“³²

Filmový Gesamtkunstwerk

„Chci znovu najít podmínky čtení, obrátit se na diváka jako na čtenáře, který je sám...“³³

Alain Resnais, květen 1961

„Filmové *Plačky nad Finneganem*.“³⁴

Dwight MacDonald, červen 1962

Vzhledem ke spolupráci spisovatele Alaina Robbe-Grilleta, režiséra Alana Resnaisa, kameramana Sachy Viernyho a scénografa Jacquese Saulniera lze film *Loni v Marienbadu* považovat za příkladnou ukázkou produktivního setkání filmu, umění a literatury. Ale je to ještě mnohem více: jedinečná tvůrčí fúze architektury, výtvarného umění, fotografie, literatury, poezie, módy, hudby, divadla, performance, teorie hry proměněná v médiu film v „mediální estetiku, jež překračuje hranice a prověřuje rozporné formy audiovizuální percepcce a recepcce“.³⁵ Atmosféru distancované strojenosti vytváří nejen rafinovaný filmový jazyk a mnohvrstevná struktura, ale hrají zde nosnou roli i architektura a umělecká díla sama o sobě. Barokní zámky a zahrady proto nabízejí nejen vhodné pozadí pro působivou scénérii, ale jsou také integrální součástí děje. Film začíná příznačně detailními záběry ornamentálních stropních dekorací a benátských lustrů, přepychových interiérů a dlouhých enfilád, teprve po přibližně pěti minutách se vůbec objeví první lidské postavy, jež bez pohnutí, podobny sochám, lemují dlouhou chodbu. Sochy, které jako zkamenělý kompars zalidňují film, plní ústřední funkci v ději. Stále znovu se oba protagonisté vracejí ke kamennému sousoší dvojice provázené psem, záhadně se objevujícím na několika různých místech. V klíčových bodech jsou však na scénu uvedeny také tajemné obrazy, veduty a fotografie a fungují jako názorné znaky, jež se elipticky vztahují k místu děje (jako například reprodukce obrazu J. R. Weniga *Noční projížďka krále Ludvíka II. na saních v Ammergauských Alpách*, 1885/86). (Obr. 5) Každý obraz je v podstatě komponovaný a inscenovaný *tableau vivant* – „živý obraz“, v němž gesta a pohyby živých osob zamrzly v jedné momentce. Film by také bylo možné adekvátně popsat spíše jako seřazené fotografie než konvenční sled pohyblivých scén a dějů. Tato posloupnost snímků je však víc než estetickým stylovým prostředkem. Tradiční lineární způsob vyprávění *découpage classique* s jeho logickou vyprávěcí konstrukcí je podryt nekongruentní montážní technikou, která kombinuje zdánlivě extrémní zpomalení pomocí snímků s rychlým sledem obrazů. Avšak jsou to stále ještě vědomě pohyblivé obrazy (na rozdíl od filmu *Rampa* Christiana Markera z roku 1962), třebaže mnohdy je to jen mžik, jenž sdělí život a charakteristicky inhibovaný výraz. Jednou ze stylistických vymožeností jsou pomalé jízdy kamery kolem staticky strnulých herců, jimiž Resnais etabloval předběžnou formu surreálního „bullet time effects“, speciálního efektu, při němž se snímky pohybují v

prostoru kolem statického nebo pomalu se pohybujícího subjektu a který byl poprvé použit v trilogii *Matrix* na konci 90. let 20. století.

Sbližování filmu a fotografie však má ještě další funkci: Pomalé jízdy kamery kolem *tableaux vivants* vyjímají děj na plátně z permanentní současnosti, kterou propagují také Resnais a Robbe-Grillet („Celý příběh *Marienbadu* se neodehrál ani ve dvou letech, ani ve třech dnech, nýbrž přesně v jedné a půl hodině.“), a téměř úplným ustrnutím vyvolávají dojem, že se zde jedná o obrazy z minulosti.³⁶ Tato hra s časem pokračuje sloučením médií, když je ve filmu jako důkaz pro údajně skutečné setkání X a A v *Marienbadu* použita fotografie.

Vedle tohoto produktivního dialogu mezi filmem, výtvarným uměním a architekturou hrají klíčovou roli ještě jiné umělecké formy: umělecký počín inscenování divadelní hry ve filmu, záhadná Rilkeova báseň v německém originále a vtíravá varhanní hudba splývají v úchvatný celkový dojem, jemuž se divák prostě musí oddat.

Ztraceni v prostoru a čase:

Loni v *Marienbadu* a umění

„... M. Resnais a M. Robbe-Grillet přivedli filmové umění do oblasti, která se již čtyřicet let vyvíjela, stejně jako James Joyce dále rozvinul román a Pablo Picasso malířské umění.“³⁷

New York Times, 4. ledna 1962

Třebaže se film *Loni v *Marienbadu** jevil dobovým divákům jako radikální zlom a nová definice filmového umění, je přece jen ještě hluboce zakořeněný ve vizuální a literární tradici moderny i v dobovém uměleckém diskursu. Abstrakce, odstup, střízlivá věčnost, estetika povrchu, opakování, zpomalení, časové skoky a paradoxy jsou charakteristické znaky, které *Marienbad* sdílí s uměním 20. století. Zdroje *Marienbadu* spatřovali již současníci v avantgardních snahách klasické moderny. Éric Rohmer označil Resnaise jako „kubistu“, což možná formálně spíš překvapuje, avšak ve fragmentování skutečnosti, multiperspektivě, práci s časem a vzpomínkou i v hledání pravdy pod viditelným povrchem lze opravdu najít paralely k tomuto uměleckému směru.³⁸ Duchovní otce Robbe-Grilleta a Resnaise je však nutno hledat především u surrealistů s prominentními intelektuálními a vizuálními paralelami. *Marienbad*, vyjádřil se Rudolf Arnheim, si hraje se „známým surrealistickým efektem ukázat neskutečné ve skutečném.“³⁹

Celý děj *Marienbadu* byl interpretován jako sen a absurdnost dialogů, gest a obrazových sekvencí naznačuje psychologická traumata, krizi identity a rozšířenou koncepci reality.⁴⁰

Inscenování postav a soch v artificiálních scénických dekoracích nebo v nedefinované šíři prostoru lze odvodit ze známých vizuálních topoi surrealistických snových obrazů.

Ambivalentní existence mezi živým člověkem, zkamenělou postavou nebo roboty a automaty je další klíčové téma surrealismu, jemuž se *Marienbad* výrazně věnuje.

Ale právě také v dobovém pop-artu i minimalistických a konceptuálních tendencích lze sledovat hlubokou spřízněnost s tématy v *Marienbadu*. Výtka o umění redukovaném na ryze povrchní efekty patří ke standardnímu repertoáru kritiky zaměřené zvláště na umění pop-artu, jež koketuje s ryzím pozorováním a neutrální reprodukcí světa a které Andy Warhol výstižně vyjádřil výrokem, že je v jádru bezobsažný („Já jsem hluboce povrchní člověk“). Právě v „matter-of-factness“ minimálního umění lze odhalit paralely k neutrálnímu a distancovanému pozorování spisovatelů nového románu a Robbe-Grilletovu pojmu „chosisme“. Požadoval svrchovanost smyslového dojmu nad obsahovou interpretací a kontextuálním zakotvením, jaké již viděl realizované v kině: „Věci a gesta se mají nejprve projevovat svou přítomností, a tato přítomnost se má prosadit proti jakkoli uzpůsobeným vysvětlujícím teoriím, které by je uzavíraly do vztahového systému, ať již emocionálního, sociologického, freudiánského nebo metafyzického.“⁴¹ Věc jako taková nejprve představuje samu sebe, přesně jako Donald Judd hovořil o svých sochách coby „trojdimenzionálních pracech“ nebo „specific objects“, a jak Frank Stella v roce 1964 rozhodně prohlásil: „Mé malířství je založeno na skutečnosti, že pouze to, co člověk vidí, je opravdu zde.“⁴² V *Marienbadu* jsou enigmatické obrazy za sebe řazeny se stejnou samozřejmostí, s níž se objekty v minimalismu ve své tiché přítomnosti tautologicky vzpírají interpretaci. Performativní účast pozorovatele v prostoru a čase, jak ji Michael Fried definoval ve výroku o „teatrálnosti minimalismu“, nachází odezvu v aktivní roli pozorovatele, kterou Robbe-Grillet a Resnais určili coby integrální prvek diváckého výkonu.⁴³ Role autora nebo umělce bude redukována, naopak čtenář nebo pozorovatel bude ve své kritické kapacitě posílen a zároveň bude umělecké dílo zkoumáno sebereflexivně.

Tendence konceptuálního umění, které se rozvíjely paralelně k uvedenému, sdílely s *Marienbadem* oblibu redukované formy, abstraktních konceptů, systematického řádu, absurdních opakování a intenzivní práce s časem. Jen těžko lze prokázat přímý vliv, zároveň se však přece jen najdou jasné stopy ve zcela divergentních uměleckých praktikách v 60. letech 20. století. Konceptuální umělec Vito Acconci opakovaně uvádí *Marienbad* jako formativní vliv svého uměleckého vývoje. Obdivoval nejen vizuální efekty filmu, ale i

literární radikálnost Robbe-Grilleta a součinnost architektury, jazyka, hudby a obrazu.⁴⁴ Středem zájmu dobového umění 60. let 20. století se stal především filozofický problém času a časovosti v kontextu rozsáhlé technologizace, jak doložila Pamela Lee: „Výzva Michaela Frieda proti prvku času v recepci minimalistických soch; posedlost entropií a budoucností Roberta Smithsona; politika prezence ve videoumění; práce konceptuálního umění se serialitou a estetikou „reálného času“; reflexe Andy Warhola o pomíjivosti moderní slávy na jedné straně a jeho filmové zkoušky ohněm na straně druhé; zestetičtění pohybu v kinetickém umění; aleatorická hudba Johna Cage; diskurs umění performance a žité a časové tělo.“⁴⁵ Extrémní zpomalení, nedostatek narativních prvků a bezpodmínečná redukce vizuálních stimulů jsou strategie odporu proti jednoduchému konzumu a absorpci trhu. Vše kulminovalo koncem 60. let 20. století v redukováných gestech a absurdních rituálech umění performance nabitých výbušnou psychologickou energií a s Vitem Acconcim a Bruceem Naumanem coby nejradikálnějšími stoupenci této nové umělecké formy.

Prakticky systematické i teoretické zkoumání fotografického a filmového jazyka a ironické přisvojování si flexibilních složek z hromadných sdělovacích prostředků a konzumní společnosti představovaly těžiště umění 80. let 20. století.

Marienbad přitom sloužil jako užitečný referenční bod, právě v kontextu intenzivní práce se strukturami explodující mediální obrazové záplavy a retroestetiky, jež se orientovala na 50. a 60. léta minulého století. Robert Longo ve filmu zvláště obdivoval formální oblečení a eleganci rodičovské generace, a ty pak vstoupily do jeho série kreseb *Men in the Cities*.⁴⁶ Rovněž *Film Stills* Cindy Sherman připomínají specifické situace a úhly snímků z filmů, mimo jiné též z *Marienbadu*. Dodnes je film nepopiratelným pomníkem moderního filmového umění, jehož titul zná každý, avšak jen několik jedinců z nedávné minulosti ho vidělo. Proto je *Marienbad* zralý na jedno z periodických znovuobjevování a je ideálním prostředkem tajných narážek, referencí a variací, jak se ukazují v dílech Vanessy Beecroft, Pabla Bronsteina, Koty Ezawy, Laurenta Fiéveta nebo Marie Harnett.

Umění a umělost

„Come, play the truth game.“

Mezitimulek v anglickém traileru filmu *Loni v Marienbadu*, 1961

Resnais dokázal mistrovsky tvořit filmové scény, které – zjevně přehnanou okázalou architekturou, extravagantními kostýmy a stylizovanými interakcemi hlavních postav – vyzařovaly silnou umělost. Režisér přitom subtilně manipuluje s obrazy, které při povrchním pohledu působí pravděpodobně a hodnověrně, podprahově však provokují otázky autentičnosti a kategorické pravdivosti. Neobvyklé perspektivy, paradoxní prostorové poměry, komplexní zrcadlení, rozporné hry světla a stínu a iluzionistické zkracování prostoru patří k Resnaisovu repertoáru latentního filmového zrcizování v *Marienbadu*. Volker Schlöndorff popsal, jak byla architektura ložnice A přímo ve studiu přizpůsobována „náladám“: „Stěny byly vyměnitelné a v závislosti na příslušné scéně mohly být použity buď bohatě štukované, nebo úplně jednoduché. Kromě toho byly postaveny na kolečkách, takže Resnais mohl měnit velikost místnosti. Jednou stěny mezi sebou A dusí, vzápětí se stáhnou a zdá se, že se ve velkém pokoji ztrácejí.“⁴⁷ (Obr. 6)

Navíc se stále znovu opakují inkongruence a diskontinuity v průběhu děje s matoucími časovými a prostorovými skoky, které podřývají povrchní dojem zdánlivě kontinuálního a důsledného sledu obrazů. Tato logická klopýtnutí jsou výsledkem napětí mezi zdánlivě plynule proudícími obrazovými sekvencemi a svévolnou střihovou technikou a dějovou konstrukcí, které vzbuzují plíživou nejistotu týkající se autentičnosti vnímaného a unášejí diváka do hypnotického snového světa, jak zpozoroval Bertrand Augst: „Nejjednodušší popis filmu praví, že je to sled *faux-raccords*, to znamená spojení, která nejsou v kontinuální souvislosti, protože spojují části prostoru a času, jež logicky spojené být nemohou. Účelem tohoto stylistického triku je změnit naše normální vnímání prostoru a času a umožnit konstantní přesouvání vypravěčského hlediska.“⁴⁸

S výjimkou tří rychle střihovaných sekvencí nejsou žádné dva po sobě následující snímky „spolu prostorově, časově nebo dramaticky spojené. Přesto se Resnaisovi podařilo dát filmu organickou, logickou soudržnost a udržet každou scénu nezávislou.“⁴⁹ V jedné scéně se zdá, že uprostřed otočky se róba Delphine Seyrig proměňuje z černých šatů bez rukávů v elegantní, stříbrem či zlatem vyšíváný kostým. (Obr. 7) V ději, sledu scén, dekoraci místností a v synchronizaci „voice-over“ a obrazu vzniká stále víc trhlin, jak zaznamenal Mark Polizzotti: „Události a místa děje se často opakují, detaily se však dráždivě mění od jedné iterace k druhé: Ložnice patřící A se proměňuje ze střízlivé v barokní; hotelovou zahradu někdy zdobí labyrint z keřů, jindy je díky velkorysým alejím přísná a strohá jako smokingy pánů.“⁵⁰ Navyklé způsoby vnímání a rozumové jistoty tak jsou téměř nepozorovaně podkopávány, až posléze vizuální požitek a narativní tok obrazů skončí gnozeologickou krizí.

Mluvící architektura

„Hlas X: ‚Zase – jdu, zase těmito chodbami, těmito sály, těmito galeriemi, v této budově – z jiné doby, v gigantickém hotelu, luxusním, barokním – s předzvěstí zla, kde nekonečné chodby následují chodby, – tiché, prázdné, přeplněné chladnými ozdobami, táflováním, štukováním... s mramorem, osleplými zrcadly, vybledlými obrazy, sloupy, skličujícími tapetami... řady chodeb, které opět vedou do prázdných salonů přeplácaných ozdobami jiné doby, do mlčících sálů...“⁵¹

Alain Robbe-Grillet, *Loni v Marienbadu*, scénář, 1961

Freddy Sweet zkoumal kritickou fixaci na „časové aspekty“ ve filmu *Loni v Marienbadu* a zjistil, že film vytváří „nový svět prostorových vztahů, který se úplně liší od všeho obvyklého.“⁵² Okázala barokní architektura luxusního grandhotelu hraje ve filmu hlavní roli, stejně jako formální zahrady a parky, jimiž postavy bezcílně putují jako v nějakém barokním konverzačním kousku. Ve smyslu „pathetic fallacy“ se architektura, zahrady, sochy, vnitřní prostory, dekorace a kostýmy mění ve vybudované ztělesnění emocionálních nálad a komplexní spleť mezilidských vztahů: „Robbe-Grillet a Resnais [...] si barokní architekturu zvolili jako vizuální symbolickou vrstvu pro tuto hysterii a teatrální melodrama jako stylizovaný prostředek, s jehož pomocí herci realizují scénář (často strojenými gesty a pózováním ve stylu *tableaux*).“⁵³ Postavám byly přiděleny určité architektonické prostory a lokality, které obsazují a jež reflektují jejich nálady, společenské role a hluboko uložené konflikty.⁵⁴ Ve skutečnosti se zde otevírá produktivní kontrast mezi viditelným povrchem a skrytým emocionálním vnitřním životem postav. Kategorický řád barokní architektury, panoptikální multiperspektivnost panoramatických snímků, tísnivá elegance formálního oblečení a svírající korzet společenských norem chování etablují tenkou fasádu normálnosti a společenské konformity, která zakryje kypící konflikty a mezilidské vztahové deformace. Resnaisův *Marienbad* je kinematografická vize mondénních lázní, jaké zřejmě existovaly v 19. století a na začátku 20. století v Mariánských Lázních (nebo také v Karlových Varech, Frederiksbadu, Baden-Badenu, Deauville, Cannes nebo Biarritzu). (Obr. 8) Scénérie tedy funguje jako generická kulisa, která byla patřičně neurčitá a chaotická – jako časové zařazení filmového děje. Parky a panské interiéry sugerují přehnanou představu luxusního grandhotelu, který může mít kořeny v absolutistickém paláci, ale přece se dimenzemi a nabízeným

luxusem stále víc proměňoval v přiměřeně přizpůsobenou měšťanskou verzi. Barokní zámeckou kulisu a fantastické rokokové interiéry Nymphenburgu, Amalienburgu a Schleißheimu však Resnais a jeho scénograf Jacques Saulnier zvolili s rozmyslem. (Obr. 9) Zdůrazňují ireálnou umělost děje zasazeného v nepravděpodobné snové krajině. Jen v několika interiérových scénách – v baru, divadle, lounge, na chodbách, v ložnici – lze vidět přiměřené proporce (tyto scény však byly zčásti natočeny ve filmovém studiu a v jednom pařížském hotelu).

Najednou tento nadhled

„Herec: ,... navždy – v mramorové minulosti, jako tyto sochy, jako ty do kamene vytesané zahrady – jako tato budova se svými odteď opuštěnými sály, nehybnými služebníky, němými, bez pochyb už dávno mrtvými, kteří ještě stojí na strážích v koutech chodeb, na galeriích, v opuštěných sálech...“⁵⁵

Alain Robbe-Grillet, *Loni v Marienbadu*, scénář, 1961

Notoricky známá a již na začátku pojednaná scéna v parku je ukázkovým příkladem filmové manipulace vnímaného. Architektonická základní struktura je autentická, ale obraz je navíc velmi rafinovaně inscenovaným výjevem s iluzionistickými náznaky. Stromy sestříhané do tvaru pyramid jsou při bližším pohledu spíš hrubé stojany pokryté jedlovými větvemi a stejně i pravoúhlé bloky keřů postavené paralelně k horizontu nejsou součástí originální zahradní architektury. (Obr. 10) Kontrast mezi extrémně ostrým stínem strnulých lidských postav a stromy a sochami nevrhajícími žádný stín je subtilní, avšak geniálně provedená iritace realizovaná těmi nejjednoduššími prostředky. Jak prozradili fotografové přítomní natáčení, byl pomocí šablon tmavou barvou nastříkán štěrka, aby se tak sugeroval ostrý stín při zapadajícím večerním slunci a bezmračném nebi. (Obr. 11) Typická je také nezvykle vysoká perspektiva kamery, která se pomalu zvedá nad falešné zábradlí a sochu, aby z majestátní ptačí perspektivy sledovala ireálnou scénu. Také v jiných scénách je stále znovu jednoduchými prostředky efektivně rozvracena prostorová logika tak, že herci jsou na plošině vyzvednuti do výšky a nepřírozeně se tak přiblíží vysokým stropům místností, jako například ve scéně se střeleckou soutěží. (Obr. 12)

Slavný pohled na park demonstruje Resnaisův podstatný stylistický prostředek: panoramatický pohled, který extrémní šířkou cinemaskopického formátu kombinuje vladařský

přehled s přísně geometrickým uspořádáním formálního barokního parku v centrálně perspektivní symetrii. Teze „horizontálního rozšíření nízkého“ a „zpracování matérie v mase nebo v seskupení“ jsou zásadními charakteristikami baroka, jak je definoval Heinrich Wölfflin a shrnul Gilles Deleuze.⁵⁶ Resnais v *Marienbadu* sdružuje formalistický svět absolutistického vrcholného baroka a formu dezintegrujícího jihoněmeckého rokoka 18. století s absolutní perspektivou panoramatu, která už náleží 19. století: „Objevuje se nový model pro architektonickou imerzi – panoramatický, ničím nezacloněný pohled vyvinutý podle zvědečtění slibu okamžitého, přesného měřítka, nikoli *perspektivní zakřivení*, nikoli *trompe l'œil*, možná *anamorfotický*, ale *anamorfni*. Barokní efekt je tedy překrytý, přesahující, multimediální, zatímco panoramatickému efektu nic nebrání, je to uctívání vědeckosti nad umělostí, kam až oko dohlédne.“⁵⁷ Stejně jako v architektuře a dekoraci se zde mísí aristokratické a měšťanské formy reprezentace a zábavy ve službách filmové fikce situované na neurčité místo v neurčitém čase. Taková divergence mezi styly, periodami a formami není netypická pro liberální časovou a prostorovou koláž filmu obecně a pro film *Loni v Marienbadu*, v němž jsou časové a prostorové skoky a dějové zlomy programem, je obzvláště příznačná.

Panorama jakožto stylový prostředek kombinující vladařský přehled s tísnivou stasis se působivě projevuje i na jiných místech filmu. Postavy – živé i kamenné, příležitostně i obojí současně – jsou téměř siluetově postaveny proti nekonečně širému nebi. (Obr. 13) Izolace postav na nestrukturovaném pozadí opět adaptuje oblíbený stylový prostředek surrealismu, který rádi užívali i Salvador Dalí, René Magritte a Yves Tanguy. (Obr. 14) Díky kombinaci izolovaných postav s nedefinovatelným duševním prostorem nebe nebo krajinným panoramatem se dostaví známý surrealistický efekt neskutečnosti zobrazené s velkou bystrozrakostí a pedantickou věrností detailům. Efektu bylo dosaženo umístěním postav na konstrukci, která je pozvedla vysoko nad zem a odlišila je tak od krajiny a obzoru, takže se vznášely ve vzduchu téměř jako Magrittovy figury kohokoliv. (Obr. 15)

Resnaisovo upřednostňování panoramatického pohledu mezi grandiózním přehledem a instrumentalizovaným výsekem vyvolává vzpomínku na vznik filmu z nových technik spektakulární masové zábavy a názorné výchovy, jakými byly panoráma a dioráma na konci 19. století, a zároveň připomíná jejich původ v barokním divadle světa a jeho radosti z univerzálního přehledu a velkého estetického gesta. Resnais takto kombinuje dvě linie vnímání a reprezentace, vždyť i film je produkt „velmi excentrického paradoxu“ – obojetník z vícenásobné a fixované perspektivy, z „imerzivního architektonického prostoru“ a „rámující

miniatury“.⁵⁸ Ve skutečnosti se v *Marienbadu* pravidelně střídají grandiózní pohled do dálky a intimní pohled na protagonisty pohroužené do rozhovoru, nebo záběr zblízka na architektonické dekorační detaily. Hluboké konflikty a napětí mezi postavami se neprojevují jen architektonicky a prostorově, nýbrž jsou dramaticky odhalovány i filmovým jazykem.

L'art sur l'art: Film o děláni filmů

„Kino je umění hrát si s časem.“⁵⁹ Alain Resnais

Nakonec je film *Loni v Marienbadu* také filmem o děláni filmů, o vyprávěcích strukturách a narativních konvencích a o radikálním skoncování s nimi. Trailer poněkud pateticky činí z diváka „spoluautora“, jenž poprvé v dějinách filmu má šanci na základě svých citů, nálad a osobního příběhu rozhodnout o vývoji a závěru děje. „Já [*Marienbad*] nevidím jako hádanku,“ tvrdil Resnais v jednom interviewu. „Každý divák může najít vlastní řešení. Ale nebude to stejné řešení pro každého.“⁶⁰ Trailer apeluje na diváka, aby dával pozor na každý sebemenší detail a střežil se klamů a iluzí, které stírají hranici mezi lží a pravdou, iluzí a realitou, minulostí a přítomností. Resnais osobně vyhradil své sebereflexivní záměry: „S cílem přivést umění dělat filmy na tuto abstraktní rovinu jsem eliminoval všechny nepodstatné prvky – příběh, děj a racionální vysvětlování. Mé filmy jsou pokus, zatím jen v obrysech a předběžný, vizualizovat komplexnost myšlenkových procesů.“⁶¹ Protagonisté jsou bezejmenní, nemají charakter ani minulost nebo budoucnost a jsou v jistém smyslu bez vůle a jednoznačné orientace. V souladu s tím je *Marienbad* také interpretován jako autoreferenční „příběh jednoho filmu v procesu jeho vznikání“.⁶² Na konci stojí film coby „self-consuming artifact“ [sebestravující artefakt], jak to ve smyslu Ludwiga Wittgensteina definoval Stanley Fish, chce divákovi přinést novou formu vnímání umění a světa a v nepravděpodobném případě úplného porozumění činí umělecké dílo zbytečným.⁶³

Loni v Marienbadu je extrémně strukturovaný a mnohdy tísnivě tyranský film, který diváka zanechá bezradného. „Člověk si připadá jako zvíře v laboratoři, na němž provádějí pokusy,“ stěžuje si kritik, „experimentátoři vědí, co dělají, zvíře to neví.“⁶⁴ Právě Robbe-Grilletovi bylo vytýkáno, že extrémní estetizování „obsahuje uvalení totalitního řádu na svět“. Divák je proměněn v „sadistického voyeur“, jenž „pozoruje polonahou dívku krátce předtím, než [sic!] ji rozsápe tygr.“⁶⁵ Nebo, doženeme-li tuto argumentaci na ostří nože, „je hlubková struktura *Marienbadu* exaktní rekapitulace, ba dokonce parodie, původního vědomí sadismu a

masochismu, jež do diváků vložil film“. Postavy zastávají příslušné specifické mocenské pozice, případně role obětí: „sadistická vypravěčská osidla v podání X vtahující A, podrobení se A příběhu X, možný masochistický požitek M z pozorování této dynamiky.“⁶⁶ Paradoxně zde proti zmocnění diváka být aktivním účastníkem, jenž vede a završuje umělecké dílo, stojí výtky jeho degradování a mentálního znásilnění hypnotizujícím hlasem a diktátorským vnitřním řádem. Problém s touto extrémní strukturou spočívá v tom, že to není uklidňující „etablovaný řád“ jistého status quo, jak se vyjádřil Robbe-Grillet, nýbrž neznámý, rozrušující „stvořený pořádek“, který divákovi nebo čtenáři vnucuje autor. Resnais definuje svou ambici slovy: „ponechat divákovi tolik svobody a představivosti, kolik jí má čtenář románu. Aby mohl kolem obrazu, za obrazem a dokonce uvnitř obrazu popustit uzdu své představivosti, a přece se přitom podřídít fascinaci plátna.“⁶⁷ Resnais a Robbe-Grillet však nepovažují taková napětí za protiklad, nýbrž definují zničení starých jistot jako předpoklad „svobodného reagování“.⁶⁸

Odpor proti konvenčním vyprávěcím strukturám a recepčním formám poukazuje na novou formu vnímání filmu. Robbe-Grillet a Resnais sami doporučovali divákům, aby se na film prostě dívali, užívali si ho a vyvinuli vlastní interpretaci: „My [...] bychom chtěli, aby se divák uvolnil a zúčastnil se tím, že bude průběžně vytvářet svou interpretaci.“⁶⁹ Přirozeně by bylo možné chápat to jako typickou vytáčku před vlastní interpretací, která byla v novém románu, nově vlně a dobovém umění programem. Nebo bychom tuto argumentaci dovedli ještě o krok dál, „film inscenuje svou vlastní zamýšlenou recepci,“ to znamená, že je nutno projít různými interpretačními stupni a přístupy jako v učebním procesu (nebo „askesis“), aby bylo možné dospět k plánovanému poznání.⁷⁰ *Marienbad* by tedy měl být chápán také jako návod k estetickému požitku, ryzí *l'art pour l'art*, který svůj význam nese pouze ve formě a její umělecké realizaci, aniž je rozptylován metarovinou nadřazeného „poselství“. Takový je i postoj Susan Sontag, která ve stati *Proti interpretaci* doporučuje odolat pokušení interpretovat *Marienbad* a spíše se oddat „čisté, nepřeložitelné smyslové bezprostřednosti některých obrazů“ tohoto filmu.⁷¹ A po čtyřiceti letech a stovkách kritik a interpretačních pokusů se filmový kritik Anthony Lane ptá: „Poté, co jsem film znovu viděl a jako taneční partner se oddal jeho vládným pohybům, je třeba si položit otázku: jak je možné, že ten nádherný film někdo někdy považoval za nepřístupný?“⁷²

Extatický trans

„Okno by mělo být volné pro plné přijetí těch krásných vizuálních obrazů.“⁷³

New York Times, březen 1961

Právě při soustředění na formu může vzniknout intenzivní vizuální zážitek: „Člověk by si dokonce dovedl velmi dobře představit scénu,“ napsal Robbe-Grillet v předmluvě ke scénáři, „při níž mají slova a gesta obzvláště malý význam a v divákově vzpomínce zmizí zcela ve prospěch pohybů a forem obrazu, které prý jako jediné jsou důležité a mají smysl.“⁷⁴ Robbe-Grillet se přiznává k fenomenologickému způsobu práce, při kterém objekty a jejich dojmy stojí na začátku. Podle názoru Rolanda Barthes se Robbe-Grillet ve svém spisovatelském díle zabývá především viditelným povrchem věcí a „upírá svým objektům ‚jakoukoli možnost metafory‘, zachází s nimi jako s ryzími fenomény, bez alibi, bez resonance, bez hloubky“.⁷⁵ Tradiční formy uměleckého přenášení a stylistické prostředky jako metafora nebo alegorie jsou odmítány coby „antropomorfní projekce, které vytvářejí mlhu nepřesných významů“.⁷⁵ Ve filmu *Loni v Marienbadu* se tento radikální přístup projevuje soustředěním na geometrické formy, uspořádané architektonické prvky, excesivní povrchové dekorace, ritualizovanou konverzaci a absurdně vypadající hraní. *Marienbad* by tedy mohl být – v protikladu k obecnému vnímání filmu – interpretován jako hermeticky uzavřená, neproniknutelná hádanka a mnohvrstevnatý, přeintelektualizovaný umělecký produkt, jako nová forma přímé estetické komunikace. Nikoli ve smyslu Waltera Benjamin jako kreativní vnímání produktů masmédií coby „rozptýlení“, ale naopak jako intenzivní soustředění na sled obrazů, architektonických složek, kostýmů, situací a gest, které tvoří film. Odklon od obvyklých vyprávěcích struktur, časové zpomalení běhu událostí, obměňované opakování motivů, dialogů a dějů by tedy mohlo být interpretováno jako opoziční reakce na vžitá vzory vnímání. Bez zjevného děje, konvenční logiky, vypravěčského pokroku a interpretačních mechanismů zůstává pouze zaujetí pro vnímání svůdných estetických povrchů ve stavu permanentního Nyní. Kritiky stále znovu poukazují na to, že sled statických obrazů bez narativní souvislosti, svůdná elegance scény a kostýmů provázená hlasem z pozadí znějícím střídavě v povědomí nebo z povědomí a periodicky se vracející monotónní varhanní hudba vyvolávají hypnotický stav.⁷⁶ Resnais osobně tvrdil, že filmem *Loni v Marienbadu* chtěl diváka uvést do stavu „lehké hypnózy“.⁷⁷ Tak tedy nejlepší rozpoložení vědomí pro recepci filmu je jeho opakované sledování v bdělém stavu hlubokého uvolnění podobného transu, který se díky soustředěné pozornosti zaměřené

na zvolené aspekty tohoto filmového mistrovského díla vystupňuje k plnému smyslovému požitku.

Poznámky

1

Resnais, Alain: „Zum Selbstverständnis des Films“, in: *Filmkritik*, č. 10, 1964, s. 515.

2

Brougher, Kerry: „Hall of Mirrors“, in: Ferguson, Russel (vyd.): *Art and Filme Since 1945: Hall of Mirrors*, New York/Los Angeles 1996, s. 80.

3

Seel, Martin: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt am Main 2013, s. 9/10.

4

„Mailed Reactions: Readers Post Opinions on Current Features“, in *New York Times*, 1. dubna 1962.

5

Bordwell, David: „Art Cinema as a Form of Film Practice“, in: Fowler, Catherine (vyd.): *The European Cinema Reader*, London 2002, s. 94/95.

6

Tamtéž, s. 95.

7

Tamtéž.

8

Mekas, Jonas: „Review of *Last Year at Marienbad*“, in: *Village Voice*, sv. 7, č. 21, 15. března 1962, s. 31. Znovu otištěno in: *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971*, New York 1972, s. 55.

9

Paraskeva, Anthony: „Samuel Beckett, Alain Resnais and French Modernist Cinema“, in: *Forum for Modern Language Studies*, sv. 50, č. 1, 2013, s. 30.

10

Mekas (jako pozn. 8), s. 54.

11

Robbe-Grillet, Alain: „Order and Disorder in Film and Fiction“, in: *Critical Inquiry*, sv. 4, č. 1. 1977, s. 3.

12

Fragola, Anthony N., a Roch C. Smith (vyd.): *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Carbondale and Edwardsville/Illinois 1992, s. 143.

13

Richard Roud cit. in: „Alain Resnais: Predecessors and Contemporaries“, in: *Members Newsletter* (Museum of Modern Art, New York), č. 4, březen/duben 1969, s. 10.

14

Brophy Philip: „Historical Markers of Modern Soundtrack: Last Year at Marienbad“, in:

http://www.picsearch.com/imageDetail.cgi?id=FP-hM9z-RhHja9DO3R-vAzKSqcxg95_XVBWZ_irXiZus&width=1246&start=1&q=last%20year%20in%20marienbad [21.9.2015].

15

Robbe-Grillet, Alain: *Letztes Jahr in Marienbad*, München 1961, s. 49.

16

Sweet, Freddy: *The Film Narratives of Alain Resnais*, Ann Arbor, Michigan 1981, s. 50.

17

Kline, T. Jefferson: „Rebecca's Bad Dream: Speculations on/in Resnais' Marienbad“, in týž: *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore 2002, s. 54–86.

Clayton, John A.: „Alain Robbe-Grillet: The Aesthetics of Sadomasochism“, in: *Massachusetts Review*, sv. 18, č. 1, 1977, s. 106–119. – Chasseguet-Smirgel, Janine: „Letztes Jahr in Marienbad“. Zur Methodologie der psychoanalytischen Erschließung des Kunstwerks“, in: *Psyche*, č. 11, 1970, s. 801–826. – Schwartz, Ellen C.: „L'Année dernière à Marienbad as Cubist cinema“, in: *Studies in French Cinema*, sv. 14, č. 2, 2014, s. 76–90.

18

Grenier, Cynthia: „Notes on ‚Marienbad‘ and the Paris Scene“, in: *New York Times*, 12. listopadu 1961, Arts, s. X7. – *Cahiers du cinéma* zmíněno in „Resnais. A, X und M“, in: *Der Spiegel*, č. 46, 1961, s. 80. – *New York Times* (jako pozn. 4).

19

Holland, Norman: „The Puzzling Movies: Three Analyses and a Guess at Their Appeal“, in: *Journal of Social Issues*, sv. XX, č. 1, 1964, s. 71–96. Viz též Bordwell (jako pozn. 5), s. 98/99.

20

Bickermann, Daniel: „Letztes Jahr in Marienbad: Triumph der Filmkunst“ in:

<http://www.filmzentrale.com/rezis2/letztesjahrinmarienbaddb.htm> [19. 8. 2015]. – Viz též Armes, Roy: *The cinema of Alain Resnais*, Londýn/New York 1968, s. 88–90.

21

Mekas (jako pozn. 8), s. 55.

22

Tak například Monaco, James: *Alain Resnais*, New York 1979, s. 53.

23

Kael, Pauline: „The Sick-Soul-of-Europe Parties: ‚La Notte‘, ‚La Dolce Vita‘, ‚Marienbad‘“, in *Massachusetts Review*, sv. 4, č. 2, 1963, s. 381.

24

Blumenberg, Richard M.: „Ten years after Marienbad“, in: *Cinema Journal*, sv. 10, č. 2, 1971, s. 41.

25

Cit. podle: Polizzotti, Mark: „Last Year at Marienbad: Which Year at Where?“, 23. června 2009, in <https://www.criterion.com/current/posts/1177-last-year-at-marienbad-which-year-at-where> [19. 8. 2015].

26

Robbe-Grillet, Alain: „Einleitung“ in: Robbe-Grillet (jako pozn. 15), s. 6.

27

Baroncelli, Jean de: „A propos d'un film ‚difficile‘. Que pensez-vous de L'Année dernière à Marienbad?“, in: *Le Monde*, 3. ledna 1962, s. 6, cit. podle: Rudolph, Sophie: *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*, München 2012, s. 120 (srov. stať Sophie Rudolph, s. 53/54)

28

Melas (jako pozn. 8), s. 56. – Kael (jako pozn. 23), s. 383.

29

„Movie Inspires Smooth Hair Style: ‚Marienbad Look‘ Gains Popularity Over Bouffant Coifs“, in: *New York Times*, 13. července 1962, Real Estate, s. 26.

30

Roos, Hans-Dieter: „Die Geburtsstunde des ‚kubistischen‘ Films“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31. srpna 1961, s. 12, cit. podle: *Der Spiegel* (jako pozn. 18), s. 79.

31

Crowther, Bosely: „Esoteric Poetry: Resnais' ‚Marienbad‘ is That-on Film“, in: *New York Times*, 11. března 1962, Arts&Leisure, s. X1. – „Paris Still Stirred by ‚Marienbad‘ Film“, in: *New York Times*, 4. ledna 1962, s. 26. – Grenier (jako pozn. 18), s. X7.

32

Baroncelli (jako pozn. 27), s. 11, cit. podle: Rudolph (jako pozn. 27), s. 121.

33

Resnais, Alain: „Kino für Leser: Ein Interview mit Alain Resnais z pařížského časopisu ‚Arts‘“, In: *Filmkritik*, sv. 61, č. 5, 1961, s. 239.

34

MacDonald, Dwight: „Last Year at Marienbad“ in tent.: *On Movies*, Englewood Cliffs/ New Jersey, 1969, s. 369.

35

Winter, Scarlett: *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, Heidelberg 2007, s. 91.

36

Robbe-Grillet, Alain: „Es gab kein letztes Jahr in Marienbad“, in: *Die Zeit*, vydání 35, 30. srpna 1963, in: <http://www.zeit.de/1963/35/es-gab-kein-letztes-jahr-in-marienbad> [21. 9. 2015]. Martin Seel tak argumentuje také proti iluzionismu z teorie filmu: „Na rozdíl od fotografie, jež prezentuje uplynulou přítomnost, se kinofilm odehrává i tehdy, když pojednává o minulém, v přítomnosti svého zvukově obrazového uvedení.“ (jako pozn. 3), s. 183. *Marienbad* si hraje s nepřesností časového zařazení, a přesto sugeruje zpomalením a téměř stáním minulost vzpomínky, bez ohledu na to, jak je definovaná.

37

New York Times (jako pozn. 31).

38

Schwartz (jako pozn. 17), s. 78, 84/85. Viz též Roos (jako pozn. 17), s. 12.

39

Arnheim, Rudolf: „Melancholy Unshaped“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 21, č. 3, 1963, s. 294.

40

Alain Resnais na Robbe-Grilletově literatuře obdivoval „konstruování čistého mentálního prostoru a mentálního času – možná ze snů, nebo vzpomínky, z efektivního života – bez přehnaného trvání na tradičních vztazích příčiny a následku, nebo absolutním vypravěčském časovém sledu,“ cit. in: Armes (jako pozn. 20), s. 90.

41

Robbe-Grillet, Alain: *For a New Novel*, New York 1965, s. 20/21.

42

Judd, Donald: „Specific Objects“, in: *Arts Yearbook*, č. 8, 1965, znovu otištěno in: Donald Judd: *The Complete Writings, 1959–1979*, Halifax, Nova Scotia 2005 (1975), s. 181–189. – Frank Stella, cit. in: Glasser, Bruce: „Questions to Stella and Judd“, in: Battcock, Gregory (vyd.): *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley, Kalifornie/Londýn 1995 (1968), s. 158.

43

Fried, Michael: „Art and Objecthood“, in: Battcock (jako pozn. 42), s. 116–147.

44

Rozhovor s Vitem Acconcim, New York 20. března 2013.

45

Lee, Pamela M.: *On Time and Art of the 1960s*, Cambridge, Massachusetts/London, 2004.

46

Konverzace s Robertem Longem, New York, 11. března 2015.

47

Schlöndorff, Volker: „Brief: Alain Resnais' neuer Film“, in: *Filmkritik*, č. 5, 1961, s. 238.

48

Augst, Bertrand: nepublikovaný článek, cit. podle: Sweet (jako pozn. 16), s. 50/51.

49

Tamtéž, s. 51.

50

Polizzotti (jako pozn. 25).

51

Robbe-Grillet (jako pozn. 15), s. 18.

52

Sweet (jako pozn. 16), s. 60.

53

Brophy (jako pozn. 14).

54

„Jeder Charakter in meinen Filmen hat seinen oder ihren eigenen Raum“, in: Robbe-Grillet, Alain und Dumont, Lillian: „An Interview with Alain Robbe-Grillet“, in: *The French Review*, sv. 50, č. 4, 1977, s. 654.

55

Robbe-Grillet (jako pozn. 15), s. 23.

56

Deleuze, Gilles, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 2000, s. 13.

57

Klein, Nirman M.: *The Vatican to Las Vegas: A History of Special Effects*, New York/London 2004, s. 399.

58

Tamtéž, s. 59.

59

Alain Resnais, cit. in: Sweet (jako pozn. 16), s. 5.

60

Tamtéž.

61

Kael (jako pozn. 23), s. 385.

62

Rudolph (jako pozn. 27), s. 124.

63

Ruby, Ryan: „Self-Consuming Cinema: On ‚Last Year in Marienbad‘“, in: *American Reader*, in: <http://theamericanreader.com/self-consuming-cinema-on-last-year-at-marien-bad/> [22. 8. 2015].

64

MacDonald (jako pozn. 34), s. 370.

65

Clayton (jako pozn. 17), s. 117, 119.

66

„Resurrecting Alain Resnais and Alain Robbe-Grillet’s ‚Last Year at Marienbad‘“, 14. června 2011, in: <http://aaaaee-eeiiiiooooouuu.blogspot.co.at/2011/06/resurrecting-last-year-at-marienbad.html> [19. 9. 2015].

67

Resnais (jako pozn. 1), s. 512.

68

Tamtéž, s. 510.

69

Tamtéž, s. 513.

70

Ruby (jako pozn. 63).

71

Sontag, Susan: „Gegen Interpretation“ (1964), in táž: *Kunst und Antikunst. 24 Literarische Interpretationen*, München 2003, s. 14.

72

Lane, Antony: „Same Time Last Year“, in: *New Yorker*, 21. ledna 2008, in: <http://www.newyorker.com/magazine/2008/01/21/same-time-last-year> [21.9.2015]

73

Crowther (jako pozn. 31), s. X1.

74

Robbe-Grillet (jako pozn. 15), s. 5.

75

Dittmar, Linda: „Structures of Metaphor in Robbe-Grillet's *Last Year at Marienbad*“, in: *boundary 2*, sv. 8, č. 3, 1980, s. 215/216.

76

Například in Crowther (jako pozn. 31), s. XI. – Houston, Penelope: „Resnais' *L'Année dernière à Marienbad*“, in: *Sight and Sound*, sv. 31, č. 1, 1962/63, s. 26. – Clayton (jako pozn. 17), s. 118. – Armes (jako pozn. 20), s. 95.

77

Der Spiegel (jako pozn. 18).

Překlad eseje

Der Marienbad Look: Film, Kunst und Stil, katalog *Last Year in Marienbad: A Film as Art*, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Wienand Verlag, Cologne 2015.