24

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Zeszłego roku w Marienbadzie. Obrazy wytarte i wyparte
autorka:
Paulina Kwiatkowska
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 24
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/zeszlego-roku-w-marienbadzie
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1944
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

analiza filmu; Alain Resnais; kolor w filmie; deformacja obrazu

streszczenie:

Analizy Zeszłego roku w Marienbadzie zwykle koncentrują się na kompozycyjnej i formalnej doskonałości filmowych obrazów, które jednocześnie – i niejako paradoksalnie – odsyłają do sensów niejasnych i wątpliwych. Wbrew dominującym odczytaniom filmu Alaina Resnais'go z 1961 roku celem tego artykułu jest bliższe przyjrzenie się strategiom osłabiania i zacierania obrazów, przede wszystkim trzem sekwencjom, w których za sprawą technicznych manipulacji – polegających choćby na prześwietleniu, gwałtownym zaciemnieniu lub rozjaśnieniu obrazu, intensywnych kontrastach i ekstremalnie dynamicznym montażu – dochodzi do zakwestionowania nie tylko pozornie prostej relacji między obrazem filmowym a widzem, ale też ontologicznego, percepcyjnego i estetycznego statusu samego obrazu. Analiza wybranych filmowych środków wyrazu może prowadzić do bardziej złożonych i niejednoznacznych interpretacji Zeszłego roku w Marienbadzie, ale przede wszystkim do sformułowania istotnych pytań dotyczących granic kinematograficznej percepcji i skopicznych pragnień związanych z filmowymi sposobami reprezentacji.

Paulina Kwiatkowska - Adiunkta w Instytucie Kultury Polskiej UW, kierowniczka Zakładu Filmu i Kultury Wizualnej, redaktorka naczelna kwartalnika „Pleograf" (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 ciał. Ruchome obrazy 2018) i podręcznika akademickiego Antropologia kultury wizualnej (2012). Współautorka i współredaktorka tomów Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia (2017). Stypendystka Bogliasco Foundation (2016) i Fondation Maison des sciences

de l'homme (2018).

Zeszłego roku w Marienbadzie. Obrazy wytarte i wyparte

We wstępie do *ciné-roman Zeszłego roku w Marienbadzie*, na podstawie której w 1961 roku Alain Resnais nakręcił film pod tym samym tytułem (*L'année dernière à Marienbad*), Alain Robbe-Grillet stwierdza: „Zasadniczą właściwością obrazu jest jego obecność w czasie teraźniejszym"[1]. Można to rozumieć na dwa powiązane ze sobą sposoby. Po pierwsze obraz filmowy nie jest w istocie zdolny do wyrażenia innych płaszczyzn czasowych poza teraźniejszością. Przywołanie przeszłości lub wywołanie przyszłości są zabiegami z porządku struktur narracyjnych czy montażowych i zwykle pozostają w kinie silnie skonwencjonalizowane. W samym obrazie świat przedstawiony jest zawsze obecny w teraźniejszości, „w trakcie dziania się"[2]. Jednocześnie, po drugie, obraz nawiązuje szczególną relację z podmiotem patrzącym – sam akt percepcji zakłada obecność przedmiotu (reprezentacji) i podmiotu (widza) w pewnej wspólnej czasoprzestrzeni. Mówiąc inaczej, patrzenie zawsze rozgrywa się „teraz", nawet jeśli obrazy, które percypujemy, wydobywane są z pamięci lub projektowane siłą wyobraźni. Nie można widzieć w przeszłości ani w przyszłości – choć zapewne można widzieć przeszłość i przyszłość jako uobecnione w teraźniejszości za pośrednictwem obrazu[3].

Status obrazu i podstawowa sytuacja percepcyjna jawią się w tej perspektywie jako stabilne i mocne: obraz jest, o ile jest postrzegany. W odniesieniu do filmu ta współzależność zdaje się bezwzględna – jedynie oglądając film, obcujemy z obrazem filmowym, co więcej, obraz ten, przepływając przed naszymi oczami, prezentuje się nam wyłącznie jako obecny w tyleż umownej, co ulotnej teraźniejszości[4]. Rzeczywiście, oglądając film *Zeszłego roku w Marienbadzie*

, możemy odnieść wrażenie, że nawet jeśli nie wiemy, do czego służą spiętrzone w nim obrazy, jaki sens ukrywa się w nich lub ujawnia, nie mamy wątpliwości, że są one przede wszystkim uparcie obecne – wyraźnie, jawnie, dojmująco. Okazuje się jednak, że nawet jeśli obraz – w przeciwieństwie do języka, który, jak podkreślał Robbe-Grillet, jest zdolny do nazywania różnych aspektów temporalnych[5] – nie może istnieć w czasie przeszłym lub przyszłym, jeśli zawsze może być tylko tu i teraz, przed oczami widza, to przecież można za pomocą środków filmowych skomplikować czy wręcz skruszyć tę fundamentalną, pierwotną relację skopiczną, jaka wiąże aparat percepcyjny z reprezentacją. Te właśnie zakłócenia i komplikacje – z poziomu treści, ale przede wszystkim formy filmowej – które w *Zeszłego roku w Marienbadzie* prowadzą do osłabienia obrazu, do zakwestionowania faktu bycia wystawionym na ogląd i statusu dominanty percepcyjnej, będą mnie tutaj interesować.

Nie jest to w odniesieniu do filmu Resnais'go perspektywa oczywista. Zwykle w analizach *Zeszłego roku w Marienbadzie* zwraca się uwagę na fakt, że obraz filmowy jest silny i krystaliczny, choć jednocześnie – i niejako paradoksalnie – odsyła do sensów niejasnych i wątpliwych. James Monaco zauważył, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* uznaje się za „arcydzieło percepcyjnego prestidigitatorstwa"[6], rozumianego jednak przede wszystkim w kontekście wysiłków interpretacyjnych: wizualne gry i komplikacje, zwodząc widza, utrudniają lub uniemożliwiają wyjaśnienie opowiedzianej w filmie historii. To stały trop powracający w opracowaniach krytycznych i analitycznych poświęconych filmowi Resnais'go, w których dominuje przekonanie, że mając do czynienia, jak pisał Christoph Grunenberg, z „obrazem ikonicznym, [...] jedną z najmocniejszych kompozycji wizualnych w historii kina"[7], można jedynie ulec jej przemożnej sile i/lub polec w zmaganiach o satysfakcjonującą

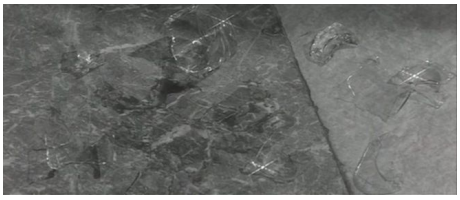
wykładnię zawartej w niej zagadki. Założona w punkcie wyjścia kompozycyjna i formalna doskonałość filmowych obrazów skutkuje nadmiernym rozmnożeniem interpretacji[8] lub, jak z kolei sugerowała Susan Sontag, ostateczną ich klęską i zaakceptowaniem faktu, że w *Zeszłego roku w Marienbadzie* „liczy się tylko czysta, nieprzekładalna, zmysłowa bezpośredniość niektórych scen oraz rygorystyczne, choć doraźne rozwiązanie problemów kinematograficznych związanych z formą"[9]. Tymczasem wydaje się, że przezwyciężenie tego impasu możliwe jest, jeśli zawiesimy, przynajmniej roboczo, zarówno pragnienie zrozumienia filmu jako całości, jak i przekonanie o jego wizualnej perfekcji, by koncentrując się na strategiach osłabiania i zacierania obrazów, pokazać, jak podminowują one i wypierają dominujące interpretacje.

Robbe-Grillet zaznaczał, że pracując nad *ciné-roman*, projektował przestrzeń i czas o właściwościach czysto mentalnych, charakterystycznych dla snu, pamięci czy przeżyć emocjonalnych, nie przejmując się przy tym zupełnie wymogami chronologii czy logiką przyczynowo-skutkową, na których ufundowana była tradycyjna narracja filmowa[10]. Max Egly zauważa, że zwykle filmowcy, którzy chcieli oddać w obrazie procesy mentalne, posługiwali się „obrazami t e c h n i c z n i e rozmytymi" (destabilizacja punktu widzenia kamery, stosowanie ram i przesłon, itp.), natomiast Resnais w *Zeszłego roku w Marienbadzie* miałby operować „obrazami p s y c h o l o g i c z n i e rozmytymi"[11]. Zachował nienaruszoną strukturę samego obrazu, ale za pomocą technik montażowych i inscenizacyjnych wprowadził zakłócenia, które oddają pracę pamięci, snu lub wyobraźni. Przykładem może być zmiana kostiumów głównej bohaterki między kolejnymi ujęciami, co sprawia, że nie sposób odczytywać sceny jako ciągłej w konwencjonalnym sensie, ale jednocześnie można dzięki temu

zastanowić się nad jej kondycją psychiczną czy nad przekształceniami struktur czasowych i narracyjnych. Obraz mentalny byłby zatem nie tyle dany w obrazie filmowym, ile wtórnie wyinterpretowany przez widza. Choć trudno nie zgodzić się z Eglym w tej kwestii, nie sposób nie zauważyć, że w filmie Resnais'go pojawiają się również obrazy, które opierają się właśnie na technicznym rozmywaniu i destabilizacji. Mogą one być oczywiście traktowane jak obrazy mentalne, które w sposób nienarracyjny ewokują stany emocjonalne, jednak uznawane jednocześnie za w istocie autotematyczne, problematyzujące status samego obrazu i jego relacji z widzem.

Interesować mnie tutaj będą zasadniczo tylko trzy sekwencje, w których dochodzi do osłabienia czy rozproszenia struktury obrazu, przede wszystkim poprzez jego gwałtowne prześwietlenie, rozbielenie, poruszenie lub rozmycie. Zabiegi takie w *Zeszłego roku w Marienbadzie* są o tyle znaczące, o ile w całym filmie przestrzega się rygoru formalnego, a obraz filmowy jest na różne sposoby stabilizowany, choćby przez precyzję kompozycyjną, stosowanie zasad konstrukcji perspektywicznej i symetrii, doskonałą harmonię czerni, szarości i bieli, wizualne i narracyjne powtórzenia czy matematyczną niemal rytmizację ujęć. Należy jednak pamiętać, że już w samej konstrukcji przestrzennej filmu ten kompozycyjny ład – porządek klasyczny, chciałoby się powiedzieć – jest rozsadzany przez barokowy manieryzm, przepych scenograficzny i kostiumowy[12]. Wyodrębnione przeze mnie sekwencje nie dają się jednak łatwo przyporządkować ani do tego, co w odniesieniu do filmu nazwać by można „formalnym ascetyzmem", ani „estetyką nadmiaru", zdają się bowiem jednocześnie podważać oba te porządki, zmuszają do zastanowienia się nad możliwą funkcją tych

niejasnych, wytartych obrazów.



Pierwsza sekwencja pojawia się w mniej więcej jednej trzeciej filmu, w scenie wieczornych tańców w hotelowej sali z barem, gdzie X (bohater) przywołuje domniemane wspomnienia wcześniejszych spotkań z A (bohaterką). W płaszczyźnie, którą można by uznać za względnie obiektywną, za wielokrotnie w filmie kwestionowany czas teraźniejszy akcji, scena rozgrywa się w mroku sali i utrzymana jest w kolorach zbliżonych do czerni. Obraz wydaje się niemal nieprzenikniony, postaci są słabo oświetlone i z trudem zarysowują się na tle ciemnej scenografii. Kamera powolnym ruchem zbliża się do bohaterów, wyodrębniając ich spośród innych uczestników przyjęcia. Gdy oglądamy ich już w półzbliżeniu, długie ujęcie zostaje gwałtownie przerwane przez kilkukrotnie pojawiające się błyskawiczne ujęcia pokazujące A ubraną na biało, w białym, jaskrawo oświetlonym pokoju. Montaż jest bardzo dynamiczny, na granicy postrzeżenia, a silny kontrast między czernią jednych ujęć a bielą kolejnych daje efekt stroboskopowy i percepcyjnie dezorientuje widza. Można powiedzieć, że w planie wizualnym toczy się tutaj walka między ciemnością a jasnością, w której stopniowo zaczyna dominować ta druga. Ujęcia z białego pokoju stają się coraz dłuższe, aż wreszcie dochodzi do ustanowienia swoistej relacji przenikania czy współzależności między tymi dwiema płaszczyznami czasoprzestrzennymi: stłuczona szklanka, którą A upuszcza na podłogę w ciemnej sali, nakłada się na obraz karafki strąconej z toaletki w białym pokoju. Scenę tę można oczywiście interpretować różnorako, odwołując się między innymi do kategorii traumy czy pamięci. W sposób możliwie pełny w perspektywie psychoanalitycznej ujmuje to Todd McGowan w książce *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, wychodząc z założenia, że ujęcia w czerni odnoszą się do teraźniejszości,

natomiast ujęcia w bieli są retrospekcjami. McGowan pisze:

> W scenie tej *Zeszłego roku w Marienbadzie* ilustruje związek między przeszłością a teraźniejszością. Postacie z teraźniejszości szukają przeszłości i usiłują się czegoś o niej dowiedzieć. Ale przeszłość nie istnieje po prostu jako obiekt, który można włączyć w swój symboliczny świat. Gdy się pojawia, nawet w formie fantazmatycznej, narusza tkankę teraźniejszości. Historyczny obiekt zakłóca teraźniejszość (sprawia, że A upuszcza kieliszek), gdyż należy do niej w sposób ekstymny. Ujmując to w kategoriach Lacanowskich: przeszłość reprezentuje to, co jest w teraźniejszości bardziej niż ona sama. Nie można dotrzeć do niej inaczej niż tylko poprzez zakłócenie pola widzenia. Resnais filmuje jej wtargnięcie w taki sposób, że wstrząsa nie tylko samą A, ale także widzem[13].

Można polemizować z zaproponowanym tu twardym podziałem na teraźniejszość i przeszłość czy uznawaniem ujęć z białego pokoju za po prostu retrospekcje, tutaj jednak interesują mnie przede wszystkim wskazane przez McGowana „wstrząsające zakłócenia pola widzenia", które pozwalają postawić pytania o funkcję obrazu w tej sekwencji. Ustanowiony zostaje silny i całkowicie dla widza zaskakujący – dosłownie rażący oczy – kontrast między czernią i bielą. Biel oślepia, co sprawia, że wstrząs, jaki przeżywa bohaterka w planie psychicznym, staje się dla widza wstrząsem w wymiarze percepcyjnym. To pierwszy moment w filmie, gdy montaż już nie tylko ustanawia skomplikowane relacje między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, między narracją obiektywną a subiektywną, między wrażeniem realności a płaszczyzną oniryczną, fantazmatyczną czy afektywną. Tutaj właśnie okazuje się, że równie ważne jak pytania o to, c o w i d z i m y na ekranie i jak możemy to interpretować, stają się

pytania o to, *jak w ogóle widzimy*, ale też pytania o to, czego zobaczyć nie możemy, i wreszcie jak to, co widzimy, oraz to, czego nie zdołamy zobaczyć, zakłóca naszą zdolność interpretacji.

By głębiej zastanowić się nad sensem tych pytań, warto przywołać dwie kolejne krótkie sekwencje, będące fragmentami dłuższych scen. Pierwsza z nich pojawia się w mniej więcej dwóch trzecich filmu, a kolejna dwadzieścia minut później; pod wieloma względami – zarówno na poziomie filmowego opowiadania, jak i zastosowanych zabiegów formalnych – korespondują one ze sobą. Oba fragmenty wprost odnoszą się do relacji – prawdziwej lub domniemanej, teraźniejszej lub przeszłej, wypartej, zapomnianej lub wyobrażonej, opartej na miłości, pożądaniu lub władzy – między parą głównych bohaterów. X uparcie przekonuje A, że ich relacja miała również swój erotyczny wymiar, czy to wyłącznie afektywny, czy też cielesny. Pojawiają się tu jednak wyraźne sugestie dotyczące przemocy, być może wprost gwałtu, jakiego dopuścił się X. Pierwsza sekwencja kończy się ucieczką A i jej zasłabnięciem, natomiast druga zwielokrotnionym przez montaż gestem afirmacji i przyjęcia X w ramiona. To rodzaj powtórzenia opartego na koniecznej różnicy, podanie dwóch możliwych, a zarazem wykluczających się wersji tej samej historii.

Próbując zrozumieć sens tych scen, można by przywołać dwa tropy interpretacyjne, które często stosowane są w odniesieniu do *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Co ciekawe, oba ściśle związane z mitologią grecką: po pierwsze Orfeusz i Eurydyka, po drugie Pigmalion i Galatea[14]. Nie wnikając tutaj we wszelkie zawiłości, różne wersje i skomplikowane interpretacje obu mitów, warto zwrócić uwagę, że oba przedstawiają mężczyznę jako twórcę, którego siła uczucia, ale

też siła kreacyjna obdarza władzą nad życiem i śmiercią kobiety jako bezwolnego tylko obiektu miłości. Pigmalion, dzięki wstawiennictwu Afrodyty, może współuczestniczyć w ożywieniu swojego dzieła – martwy posąg[15] przekształca się w żywe ciało zdolne i jednocześnie zmuszone do odwzajemnienia uczucia. Orfeusz, pragnąc wyprowadzić Eurydykę z podziemia, z ciemności, ze świata zmarłych na zewnątrz, w jasność, ku światłu i życiu, ostatecznie przez własną niecierpliwość i zachłanność traci ją, niejako powtórnie, i definitywnie spycha w śmierć. Obie mityczne opowieści mogą stanowić pewną matrycę interpretacyjną, pozwalającą potraktować X albo jako tego, który pragnie wyrwać A ze stanu skamienienia, bezruchu, stwarzając ją zgodnie ze swoim pragnieniem, albo też jako tego, który ma za zadanie przywrócić ją do życia, by powtórnie się z nią złączyć. Jednak w obu interpretacjach ten gest wyzwolenia czy ratunku staje się jednocześnie gestem przemocy i ostatecznie oznacza albo podporządkowanie i ubezwłasnowolnienie, albo śmierć dla tej, która ma być uwolniona czy ocalona.

Z tej perspektywy można też wreszcie przyjrzeć się zastosowanym w obu sekwencjach rozwiązaniom formalnym. Pierwszą scenę kończy filmowana w jednym długim i dynamicznym ujęciu ucieczka A, która wybiega z pałacowego holu na taras. Ruch kamery zostaje na moment wstrzymany, a jej spojrzenie pada na aleję parkową. Obraz ten jest w filmie powtarzany wielokrotnie, zawsze jako wyraźny, statyczny i wzmocniony przez głębię perspektywiczną oraz doskonale symetryczną kompozycję. Tym razem zostaje wyraźnie zakłócony i osłabiony przez techniczne zabielenie i rozmycie obrazu. Początkowo można odnieść wrażenie, że to subiektywny skutek oślepienia A po wyjściu z ciemności w światło, jednak gwałtowny obrót kamery pokazuje – wciąż z zastosowaniem tego samego efektu zamazania obrazu – bohaterkę, która zdaje się

omdlewać czy umierać, bezwładnie wspierając się o ścianę. Teraz wyraźnie – choć w sensie ścisłym właśnie mętnie – widać, że mamy do czynienia z celowo wzmocnionym zabiegiem polegającym na nadmiernym, niezgodnym z zasadami sztuki operatorskiej prześwietleniu. Obraz tonie w bieli, w nienaturalnie jaskrawym świetle, które można interpretować albo w kluczu psychologicznym jako znak silnego wstrząsu związanego z konfrontacją z traumatycznym wspomnieniem, albo mitologicznym, który ilustruje moment śmierci Eurydyki w chwili, gdy jednocześnie tuż przed wyjściem z podziemi pada na nią światło słońca i zabójcze spojrzenie Orfeusza. Można by zatem uznać, że biel i zacieranie obrazu są tu przede wszystkim znakami śmierci.

Druga scena kończy się pozornie w innej nieco tonacji. Kamera – jak się wydaje, umieszczona w punkcie widzenia X, choć poruszana zbyt szybko, by dało się utrzymać pełne wrażenie subiektywnej narracji – pokonuje w nieprzerwanym ujęciu ciemny i wąski korytarz, wkraczając do białego, wypełnionego światłem pokoju. Znów, podobnie jak w pierwszej przywołanej tu sekwencji, długie ujęcie zostaje zastąpione przez gwałtowny montaż oparty na powtórzeniu. Dziewięciokrotnie widzimy nieco różnej długości ujęcia pokazujące A – ubraną w biały negliż z piórami, które tworzą wokół jej sylwetki i twarzy świetlistą aurę[16] – z szeroko otwartymi ramionami i nadmiernym uśmiechem przyjmującą w swe objęcia X, ale też kamerę i jednocześnie widza. Obraz jest w tych ujęciach przyspieszony i poruszony – wpada w drżenie, co sprawia, że jednocześnie daje zbyt dużo do oglądania (powtórzenia) i staje się mętny, zatarty. Gdyby chcieć skorzystać z interpretacji mitologicznej, można by uznać tę scenę za ilustrację momentu, w którym gnany pożądaniem Pigmalion wreszcie widzi swoją ukochaną ożywioną tym samym pragnieniem, oddającą mu się w nieskończoność w jasnym świetle. Świetle niemal boskim, przypominającym o interwencji Afrodyty. Ten trop wzmacnia i rozszerza sam Resnais, który

stwierdza: „w tym filmie biel jest dla mnie znakiem erotyzmu"[17].

Te dwie komplementarne sekwencje pozwalałyby zatem interpretować biel, światło i dynamikę pracy kamery zastosowane w filmie do naruszenia struktury obrazu jako jednocześnie znaki śmierci i życia, gwałtu i rozkoszy, traumy i wyparcia. I nie byłoby w tym sprzeczności – to właśnie gwałtowność, spektakularność i jaskrawość zastosowanych środków formalnych pozwala pogodzić te sprzeczności i założyć, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest filmem, który preferuje wielość i równoległość interpretacji. Mógłby być w tym sensie potraktowany jako eksperyment narracyjny – nie chodzi o spójność fabularną czy psychologiczną opowiadanej historii, lecz o same warunki opowiadania, o testowanie możliwych sposobów prowadzenia narracji filmowej. Resnais konsekwentnie optował w odniesieniu do *Zeszłego roku w Marienbadzie* za takimi właśnie możliwie najszerszymi strategiami odbiorczymi, które nie wykluczają żadnej interpretacji, ale też każdą z nich czynią niestabilną i fabularnie wątpliwą. W jednym z wywiadów twierdził, że „film jest otwarty na wszystkie mity", choćby opowieść o Graalu, jednak każda z tych interpretacyjnych matryc okazuje się finalnie niewystarczająca, prawdziwa co najwyżej w sześćdziesięciu czy osiemdziesięciu procentach[18].

Pozornie wielość interpretacji (z porządku mitologicznego, psychologicznego, psychoanalitycznego, estetycznego, autotematycznego itd.), ich niepełność lub ostatecznie zgoda na brak jakiejkolwiek interpretacji zdają się wyczerpywać możliwe odczytania *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Przywołane przeze mnie sekwencje wytartych obrazów – zwłaszcza ostatnia – mogą jednak sugerować, że w istocie dochodzi tutaj nie do zwielokrotnienia lub zanegowania interpretacji, ale do ich wypierania. Robbe-Grillet twierdził, że cały film jest opowieścią

o perswazji[19], w *ciné-roman* wprowadził natomiast scenę, która wyraźnie precyzowała, jaka miałaby być faktyczna stawka tej „perswazji". Pod koniec umieścił szczegółowy opis gwałtu, którego X dopuszcza się na A – gwałtu brutalnego, powiązanego z fizyczną przemocą mężczyzny oraz przerażeniem i cierpieniem kobiety: jej krzyk zostaje stłumiony przez wepchnięcie w usta części bielizny[20]. Ten mocny i całkowicie przecież jednoznaczny obraz – który nie tylko kwestionowałby większość mnożących się interpretacji filmu, ale też obalał argument z niemożności udzielenia odpowiedzi na pytanie, co wydarzyło się między X i A – nie został jednak wprowadzony wprost do filmu Resnais'go. W jego miejsce pojawiają się w filmie dwie sceny, czy raczej dwa warianty tej samej sceny: pierwszy ukazuje X, który wchodzi do pokoju A i stanowczym krokiem zbliża się do łóżka. Kobieta w geście obronnym wtula się w zagłówek, całą sylwetką i układem rąk sugerując przerażenie i pragnienie ucieczki. Kamera wycofuje się w czarny korytarz, a po cięciu montażowym rozpoczyna ruch powrotny zakończony opisaną już wcześniej sekwencją powtórzonych i zakłóconych wizualnie ujęć, ukazujących A z szeroko otwartymi ramionami. Długiej i gwałtownej jeździe kamery przez korytarz towarzyszy z offu – obecny również w *ciné-roman* – głos X, który przekonuje, że „to nie było siłą".

Dlaczego Resnais zdecydował się w tym właśnie miejscu zdradzić tekst Robbe-Grilleta i zastąpić konkretną scenę gwałtu niewyraźnymi obrazami, które mogą jedynie do takich sensów metaforycznie odsyłać? Roy Armes, broniąc tej decyzji, przekonuje, że dzięki temu udało się uniknąć fizycznej przemocy wobec Delphine Seyrig na planie filmowym oraz pokazywania brutalności na ekranie[21]. Takie rozwiązanie pozwalałoby również dalej zwodzić widzów, którzy mogliby jedynie domyślać się gwałtu, nie znajdując dlań

jednoznacznego potwierdzenia w obrazowych i narracyjnych strukturach filmu[22]. Wytarte obrazy ponownie zatem wzmacniałyby wieloznaczność rozumianą jako pozytywna wartość estetyczna, intelektualna, a może też etyczna *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Skoro sam film wystrzega się dosłowności, cała odpowiedzialność za wypowiedzenie (lub przemilczenie) tkwiących w nim treści spoczywa na widzach. Lynn A. Higgins dowodzi jednak, że usunięcie sceny nagiej i eksplicytnej przemocy, i tym samym otwarcie filmu na potencjalną nieskończoność interpretacji, staje się w istocie „niezwykle skuteczną zasłoną dymną"[23]. Film okazuje się piętrowym alibi dla gwałtu, który niepokazany, „pozostaje niemniej wpisany [w struktury filmowe] jako coś niewytłumaczalnego, bo fragmentarycznego, oddanego za pomocą rozproszonych detali bez znaczenia"[24]. Wytarte obrazy służą tu do wypierania gwałtu dokładnie tak, jak dzieje się to w dyskursie publicznym odnoszącym się do przemocy wobec kobiet, który opiera się zwykle nie tyle na negowaniu faktów, ile na ich nieustannym reinterpretowaniu, rozpraszaniu, czynieniu wieloznacznymi, podatnymi raczej na subiektywne odczucia niż obiektywne oceny. Higgis przekonuje, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* pozwala przyjrzeć się mechanizmowi wymazywania gwałtu, „umieszczania go zawsze gdzie indziej i czynienia nieprzedstawialnym"[25]. Nadmiar lub brak interpretacji jedynie maskowałyby zatem fakt, że w istocie możliwa jest spójna wykładnia tego filmu (jako opowieści o gwałcie), która jednak musi pozostać zawieszona.

Proponowana przez Higgis perspektywa zakłada zanegowanie tej szczególnej przyjemności, jaka wiąże się z analizowaniem *Zeszłego roku w Marienbadzie* jako filmu subtelnego i złożonego, wymagającego szczególnych kompetencji intelektualnych i wyjątkowej wrażliwości estetycznej. Może jednak warto raz jeszcze dać szansę obrazom i zastanowić się, czy oprócz tego, co jednocześnie skrywają i odsłaniają, mówią coś o samych sobie. Konrad Eberhardt – broniąc uparcie odbiorczej przyjemności

i stojąc na, zbliżonym do Sontag, stanowisku, że interpretacja *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest nie tyle niemożliwa, ile niekonieczna – stwierdza, że „musimy bez przerwy powracać do jedynej danej nam, «namacalnej» rzeczywistości, a mianowicie powierzchni samego obrazu. […] odbiorca filmu […] skazany jest na obraz, na sam obraz, nie ma od niego ucieczki"[26]. Omawiane przeze mnie sekwencje „słabych" obrazów stają się pułapką nie tylko w sensie narracyjnym (jako wieloznaczne, jednoznaczne lub bez znaczenia), lecz również skopicznym. Techniczne zakłócenia, przede wszystkim prześwietlenia i rozbielenia, nie muszą być traktowane wyłącznie jako znaki czy metafory, ale również właściwości samych obrazów.

Daniel Rocher w gęstym, ujętym w eseistyczną formę tekście *Le symbolisme du noir et blanc dans „L'année dernière à Marienbad"* odchodzi na chwilę od zapowiadanych w tytule interpretacji symbolicznych i stwierdza: „[…] biel jest pod pewnymi względami kolorem najbogatszym: niekiedy oślepiająca lub matowa, w zależności od tego, czy wystawiona na słońce czy skryta w cieniu, dopuszcza wszystkie możliwości, wszystko można w nią wpisać. Jest kolorem «otwartym»"[27]. Można skonfrontować ten cytat z innym, pochodzącym z rozprawy Dereka Jarmana *Chroma. Księga kolorów*, w której reżyser analizuje kulturowy status kolorów, ich możliwe funkcje, wpływ na naszą percepcję i emocje, zastosowania w sztuce i filozoficzne uwikłania. Bieli poświęcony jest pierwszy fragment książki, a scharakteryzowana zostaje między innymi tak: „Biel przesłania, jest nieprzeźroczysta, nie można przez nią patrzeć. Biel szaleje na punkcie władzy"[28]. Ponownie zatem mamy tu do czynienia ze sprzecznością i ponownie można tę sprzeczność odnieść bezpośrednio do filmu Resnais'go, tym razem jednak koncentrując się na tym, co może ona powiedzieć o filmowym

obrazie i wspomnianym już wcześniej polu widzenia wyznaczanym przez film.

W przywołanych sekwencjach sprawdzane są bowiem nie tylko możliwości filmowej narracji, lecz także samego obrazu. *Zeszłego roku w Marienbadzie* pyta nie tylko o to, jakie są granice opowiadania: co, na ile sposobów i w jakich ramach interpretacyjnych można opowiedzieć. Pyta też o granice obrazu: jak w ogóle może on pokazywać i jak może być percypowany. Biel, podobnie jak czerń, wyznacza te absolutne granice obrazu. I znów podobnie jak czerń – może być z jednej strony miejscem narodzin obrazu filmowego. Rodzi się on przecież jednocześnie z czerni ekranu i jaskrawego światła na ten ekran rzutowanego. Jednak biel i czerń są też z drugiej strony momentami śmierci obrazu, który znika lub rozpływa się, uniemożliwiając widzenie. Z tej perspektywy zarówno Rocher, jak i Jarman trafnie diagnozują ten ambiwalentny potencjał bieli. W przywołanych tu sekwencjach – zwłaszcza w środkowej, najbardziej chyba pod tym względem spektakularnej – biel może być zarówno otwarta, jak i zamknięta. Może otwierać na to, co (nie)możliwe do pokazania w obrazie (trauma, wspomnienie, śmierć, pożądanie, przemoc, gwałt), jak i przesłaniać wszelkie znaczenia, stając się jawnym gestem władzy obrazu nad podmiotem patrzącym. W tym prześwietlonym obrazie ukazującym – lub już właśnie nie-ukazującym – bohaterkę słabnącą pod naporem jasności i bieli możemy widzieć zaproszenie do patrzenia mimo ograniczeń samego obrazu, który nie potrafi pokazać więcej. Możemy jednak uznać ten zabieg za dezercję filmu, który odmawia dalszego pokazywania i pozostawia widza sfrustrowanym i zdanym na domysły. Możemy też wreszcie upatrywać w tym obrazie śladów wizualnej przemocy – obraz nie tylko odsłania swoje słabości, które widz musi rekompensować, nie tylko nie ma mu już nic do pokazania i odpycha go, ale też wprost rani. Te prześwietlone obrazy – oparte na kontraście i wzmocnione przez zbyt szybki montaż albo gwałtowny ruch kamery – oślepiają,

odbierają zdolność patrzenia.

Wszelkie wizualne zakłócenia i błędy techniczne zastosowane w *Zeszłego roku w Marienbadzie* byłyby więc świadectwem nie tylko kryzysu psychicznego czy tożsamościowego głównej bohaterki, nie tylko kryzysu wszelkich narracji (o tyle skądinąd zasadne byłoby potraktowanie tego filmu jako raczej postmodernistycznego niż modernistycznego[29]), ale też kryzysu ontologicznego samego obrazu filmowego, który albo rezygnuje ze swoich władz reprezentowania, albo zadaje ból patrzącemu, zmuszając go, by odwrócił wzrok, a tym samym niszczy fundamentalną relację skopiczną, która warunkuje istnienie samego obrazu. Powracając do wyjściowych założeń: obraz filmowy, by być, musi być widziany – bardziej nawet niż pokazywać. O tym między innymi mówi Barthes, gdy zastanawiając się w *Świetle obrazu* nad różnicą między postrzeganiem fotografii a obrazu filmowego, powiada: „Czy w kinie dorzucam coś do obrazu? Nie sądzę, nie ma na to czasu: wobec ekranu nie mogę sobie pozwolić na zamknięcie oczu, gdyż otwierając je, nie odnalazłbym już tego samego obrazu. Jestem przymuszony do ciągłej żarłoczności; jest tu wiele innych korzyści, ale brak z a m y ś l e n i a "[30]. Naruszenie formalnej i technicznej perfekcji w przywołanych tu sekwencjach *Zeszłego roku w Marienbadzie* o tyle również wyznacza granice obrazu, o ile zmusza widza do zamknięcia oczu, a dzięki temu do postawienia pytań o inwestowane w obraz pragnienia, o skopiczną żarłoczność, na którą kino miałoby być odpowiedzią.

Wytarte obrazy pozwalają ostatecznie dostrzec, jak problematyczny jest już sam proces dawania przez nie do widzenia i bycia widzianymi. John W. Moses podkreśla, że cały projekt filmowy Resnais'go – omawiany przez niego na przykładzie *Nocy i mgły* (*Nuit et brouillard*, 1955) i *Hiroszimy, mojej miłości* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) – opiera się

na intencjonalnym wykorzystywaniu naszej wiary w wiarygodność obrazu filmowego[31], „na subwersywnym osłabianiu władzy obrazu, by wzmocnić naszą świadomość dotyczącą nie tylko dyskursu kinematograficznego, ale też całej ideologii widzenia takiej, jaką znamy"[32]. Być może zatem ujawnienie – czy raczej zainscenizowanie – słabości obrazów w *Zeszłego roku w Marienbadzie* służy ostatecznie nie tylko niemożliwej konfrontacji z wypartymi treściami, lecz równie trudnemu mierzeniu się z roszczeniami spojrzenia.

1 Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière a Marienbad*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961, s. 15.

2 Ibidem.

3 Na marginesie warto zauważyć, że przekonanie Robbe-Grilleta o obecności obrazu w czasie teraźniejszym ciekawie koresponduje z pojęciem fotogenii w teorii filmu. Jean Epstein, próbując scharakteryzować fotogenię jako specyficzną właściwość kina, pisał, że „odmienia się [ona] tylko w czasie przyszłym i w trybie rozkazującym" (Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, t. 1, Éditions Seghers, Paris 1974, s. 94). Christophe Wall-Romana tłumaczy, że francuski teoretyk definiuje w ten sposób obraz filmowy jako nieustannie wychylony w przyszłość, wymagający od widza koncentracji uwagi i spojrzenia, i o tyle roszczeniowy (por. Christophe Wall-Romana, *Jean Epstein. Corporeal Cinema and Film Philosophy*, Manchester University Press, Manchester–New York 2013, s. 27). Tymczasem Leon Trystan, polski teoretyk filmu i reżyser, tłumacz m.in. pism Epsteina działający w okresie międzywojennym, przekonywał, że istotą obrazu filmowego jest jego nagłe pojawianie się i równie gwałtowne znikanie, a fotogeniczność „odnosi się do czasu przeszłego, wyznacza ją specyficzna tęsknota za zniknięty obrazem" (Leon Trystan, *Analiza fotogeniczna ruchu (Styl kinematograficzny)*, „Film Polski" 1923, nr 2–3, s. 19). Tam zatem, gdzie Robbe-Grillet podkreśla silne umocowanie relacji między widzem a obrazem w czasie teraźniejszym, w aktualnym akcie percepcji, wczesna teoria filmu dostrzega raczej właściwe temu medium wzbudzanie wychylonego w przyszłość skopicznego pragnienia obrazów lub zorientowanego na przeszłość poczucia nostalgii związanego z ich utratą.

4 Dla Rolanda Barthes'a, do którego powrócę jeszcze pod koniec tekstu, to właśnie nieprzerwane umykanie obrazu w akcie percepcji jest w kinie najtrudniejsze do zaakceptowania – jednocześnie konstytutywne dla tego medium i odróżniające je od

fotografii. Zauważa on, że w kinie, „którego materiał jest fotograficzny", „zdjęcie, płynąc w potoku innych zdjęć, jest wciąż popychane czy ciągnięte ku innym widokom. [...] Tak jak świat realny, świat filmowy podtrzymywany jest przez przypuszczenie, «że doświadczenie będzie dalej przebiegać w ten sam ustanowiony sposób»" (Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 151–152). Uznanie ruchu „ku", jak pisze Barthes, za istotę kina, sprawia, że okazuje się ono medium zachłannym na przyszłość – rozumianą jednak jako bezpiecznie nieodróżnialna od teraźniejszości – co ponownie pozwala skomplikować założenia Robbe-Grilleta dotyczące temporalnego i percepcyjnego statusu obrazu filmowego.

5 Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière a Marienbad*..., s. 15.

6 James Monaco, *Alain Resnais. The Role of Imagination*, Secker & Warburg, Oxford Uiversity Press, London–New York 1978, s. 53.

7 Christoph Grunenberg, *The Marienbad Look. Film, Art and Style*, w: *„Last Year in Marienbad". A Film as Art*, red. Ch. Grunenberg, E. Fischer-Hausdorf, Kunsthalle Bremen – Wienand, Bremen 2015, s. 11.

8 Nie sposób wymienić tutaj wszystkich interpretacji, które narosły wokół *Zeszłego roku w Marienbadzie*, czyniąc ten film jednym z częściej analizowanych w historii kina. Zestawienie najważniejszych czy dominujących interpretacji proponują m.in. (w porządku chronologicznym): René Prédal, *Alain Resnais*, „Études cinématographiques" 1968, nr 64–68, s. 86–88; Jean-Louis Leutrat, *„L'Année dernière à Marienbad"*, przeł. P. Hammond, BFI Publishing, London 2000, s. 28–51; Emma Wilson, *Alain Resnais*, Manchester University Press, Manchester–New York 2006, s. 67–86.

9 Susan Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. D. Żukowski, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 19.

10 Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière a Marienbad*..., s. 9–10.

11 Max Egly, *„L'Année dernière à Marienbad"*, „Image et Son" 1961, nr 144, s. VII.

12 Por. Michael Glasmeier, *Rococo and Veduta. Baroque by Robbe-Grillet and Resnais*, w: *„Last Year in Marienbad". A Film as Art*..., s. 66–79.

13 Todd McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 237.

14 Interpretacje mitologiczne mają w odniesieniu do *Zeszłego roku w Marienbadzie* długą tradycję. Jak się zdaje jako pierwszy na możliwość odczytania filmu przez figury

Orfeusza i Eurydyki zwrócił uwagę Georges Sadoul w recenzji *Eurydice à Marienbad* opublikowanej 5 października 1961 roku w „Les Lettres Françaises". Taką interpretację rozwija też m.in. Kamil Kościelski (*Orfeusz i Eurydyka w Marienbadzie*, „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 86, s. 76–91) i Lynn A. Higgis, przywołując również bajki o Kopciuszku i Śpiącej Królewnie, które mogłyby – przynajmniej pozornie, do czego jeszcze powrócę – ułatwić zrozumienie filmu (*Figuring Out. „L'Année dernière à Marienbad"*, w: tejże, *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 1996, s. 87–89). Mit o Galatei i Pigmalionie jako narzędzie do analizy filmu zastosowała Stefanie Diekmann (*Last Year with Pygmalion*, w: *„Last Year in Marienbad". A Film as Art…*, s. 80–91). Inną jeszcze interpretację mitologiczną proponuje Serge Sur, który sugeruje, że można skojarzyć A z Ariadną, M z Minotaurem, natomiast X z Tezeuszem i/lub Dedalem (*Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs*, Éditions France-Empire, Chaintreaux 2010, s. 329–335).

15 Na marginesie warto wspomnieć o istotnej roli, jaką w świecie przedstawionym filmu i w konstrukcji postaci odgrywają w *Zeszłego roku w Marienbadzie* posągi ustawione w parku. Więcej piszą na ten temat Suzanne Liandrat-Guigues w rozdziale *Des statues et des films* z książki *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante* (L'Harmattan, Paris 2002, s. 41–49) i Steven Jacobs w artykule *Statues Also Die in Marienbad. Sculpture in „Last Year in Marienbad"* z tomu *„Last Year in Marienbad". A Film as Art…* (s. 92–104). Co więcej sam Alain Resnais w wywiadzie sugerował, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* można potraktować jako film dokumentalny o posągach; por. André S. Labarthe, Jacques Rivette, *Entretien avec Resnais and Robbe-Grillet*, „Cahiers du Cinéma" 1961, nr 123, s. 17.

16 James Monaco ilustruje swoją krótką analizę *Zeszłego roku w Marienbadzie* między innymi kadrem z tej właśnie sekwencji, przedstawiającym Delphine Seyrig z otwartymi ramionami z podpisem: „Realność widma: wyblakły obraz A w negliżu z piór". James Monaco, *Alain Resnais. The Role…*, s. 71.

17 Cyt. za: Daniel Rocher, *Le symbolisme du noir et blanc dans „L'Année dernière à Mariebad"*, „Études cinématographiques" 1974, nr 100–103 (*Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. Évolution d'une écriture*), s. 25.

18 André S. Labarthe, Jacques Rivette, *Entretien avec Resnais and Robbe-Grillet…*, s. 2.

19 Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière a Marienbad…*, s. 12.

20 Ibidem, s. 156–157.

21 Roy Armes, *Robbe-Grillet, Ricardou and „Last Year at Marienbad"*, „Quarterly Review of Film Studies" 1980, t. 5, nr 1, s. 8.

22 Por. Emma Wilson, *Alain Resnais...*, s. 78–79.

23 Lynn A. Higgins, *Screen/Memory. Rape and Its Alibis in „Last Year at Marienbad"*, w: *Rape in Art Cinema*, red. D. Russell, Continuum International Publishing, New York–London 2010, s. 16.

24 Ibidem, s. 18.

25 Ibidem, s. 19.

26 Konrad Eberhardt, *Podróże do granic filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 172. Na marginesie: Eberhardt byłby tu intuicyjnie bliski rozpoznaniom Gilles'a Deleuze'a, który właśnie w zmieniającej się relacji, jaką widz nawiązuje z obrazem filmowym, upatruje jednego z ważniejszych symptomów przejścia od form kina obrazu-ruchu do form kina obrazu-czasu (filmy Resnais'go z lat 50. i 60. były zresztą przez niego często przywoływane w tym kontekście). Deleuze opisuje kondycję postaci filmowej, która w kinie obrazu-ruchu warunkowana była przez schemat sensoryczno-motoryczny, w kinie obrazu-czasu konfrontowana jest natomiast z sytuacjami czysto optycznymi i dźwiękowymi, w efekcie pozbawiona zostaje możliwości reagowania i skazana na błądzenie. „To, co utraciła w zakresie akcji lub reakcji, odzyskała jednak w zdolności widzenia: WIDZI, tak że widz się zastanawia, «co takiego widać w obrazie?» (a nie «co zobaczymy w kolejnym obrazie?»)". Gilles Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 484.

27 Daniel Rocher, *Le symbolisme du noir et blanc dans „L'Année dernière à Mariebad"*, „Études cinématographiques" 1974, nr 100–103 (*Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. Évolution d'une écriture*), s. 19.

28 Derek Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017, s. 33.

29 Więcej na ten temat pisze m.in. T. Jefferson Kline w artykule *„Last Year at Marienbad". High Modern and Postmodern*, w: *Masterpieces of Modernist Cinema*, red. T. Perry, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2006, s. 208–235.

30 Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 97.

31 Moses wskazuje, że jednym z fundamentów, na których opiera się przekonanie o wiarygodności i ontologicznym obiektywizmie obrazu fotograficznego i filmowego, jest koncepcja André Bazina. Por. André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9–17.

32 John W. Moses, *Vision Denied in „Night and Fog" and „Hiroshima Mon Amour"*, „Literature/Film Quarterly" 1987, t. 15, nr 3, s. 159.

Bibliografia

Armes, Roy. "Robbe-Grillet, Ricardou and Last Year at Marienbad." Quarterly Review of Film Studies 5, no. 1 (1980).

Barthes, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Translated by Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.

Bazin, André. Film i rzeczywistość. Translated by Bolesław Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.

Deleuze, Gilles. Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas. Translated by Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.

Eberhardt, Konrad. Podróże do granic filmu. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964.

Egly, Max. "L'Année dernière à Marienbad." Image et Son, no. 144 (1961).

Epstein, Jean. Écrits sur le cinéma, vol. 1. Paris: Éditions Seghers, 1974.

Grunenberg, Christoph, and Eva Fischer-Hausdorf ed. Last Year in Marienbad. A Film as Art. Bremen: Kunsthalle Bremen – Wienand, 2015.

Higgins, Lynn A. New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1996.

Higgins, Lynn A. "Screen/Memory. Rape and Its Alibis in Last Year at Marienbad." In Rape in Art Cinema, edited by Dominique Russell. New York–London: Continuum International Publishing, 2010.

Jarman, Derek. Chroma. Księga kolorów. Translated by Paweł Świerczek. Katowice: Instytucja Filmowa Silesia Film, 2017.

Kline, T. Jefferson. "Last Year at Marienbad. High Modern and Postmodern." In Masterpieces of Modernist Cinema, edited by Ted Perry.

Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

Kościelski, Kamil. "Orfeusz i Eurydyka w Marienbadzie." Kwartalnik Filmowy, no. 86 (2014).

Labarthe, André S., and Jacques Rivette. "Entretien avec Resnais and Robbe-Grillet." Cahiers du Cinéma, no. 123 (1961).

Leutrat, Jean-Louis. "L'Année dernière à Marienbad". Translated by Paul Hammond. London: BFI Publishing, 2000.

Liandrat-Guigues, Suzanne. Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante. Paris: L'Harmattan, 2002.

McGowan, Todd. Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie. Translated by Kuba Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Monaco, James. Alain Resnais. The Role of Imagination. London–New York: Secker & Warburg, Oxford Uiversity Press, 1978.

Moses, John W. "Vision Denied in Night and Fog and Hiroshima Mon Amour." Literature/Film Quarterly 15, no. 3 (1987).

Prédal, René. "Alain Resnais." Études cinématographiques, no. 64–68 (1968).

Robbe-Grillet, Alain. L'Année dernière a Marienbad. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.

Rocher, Daniel. "Le symbolisme du noir et blanc dans L'Année dernière à Mariebad." Études cinématographiques, no. 100–103 (1974).

Sontag, Susan. Przeciw interpretacji i inne eseje. Translated by Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska and Dariusz Żukowski. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.

Sur, Serge. Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs. Chaintreaux: Éditions France-Empire, 2010.

Trystan, Leon. "Analiza fotogeniczna ruchu (Styl kinematograficzny)." Film Polski, no. 2–3 (1923).

Wall-Romana, Christophe. Jean Epstein. Corporeal Cinema and Film Philosophy

. Manchester–New York: Manchester University Press, 2013.

Wilson, Emma. Alain Resnais. Manchester–New York: Manchester University Press, 2006.