

## ВРЕМЕ И ФИКЦИЯ ИЛИ КАКВО СЕ СЛУЧИ *МИНАЛАТА ГОДИНА В МАРИЕНБАД*

САВИНА ПЕТКОВА

---

**АБСТРАКТ: Time and fiction: what happened Last Year At Marienbad?** A viewing of Alain Resnais and Alain Robbe-Grillet's collaboration *L'Année dernière à Marienbad* (1961) investigates the function of time and montage in the distortion of a classical notion of narrative, as defined by Noel Carroll. Resnais challenges a well-established notion of narrative voice overs that construct a reliable truth, believable as presented to the viewer. By doing so, the film questions the very concept of a narrative as a structural formation. The interpretation is carried out in a Deleuzean manner, discussing both the function of memory, time and the film as a time-image.

**KEY WORDS:** Alain Resnais, Marienbad, art cinema, memory, narrative, philosophy of film

---

*Миналата година в Мариенбад (L'Année dernière à Marienbad)*, 1961г. е френско-италианска продукция, плод на симбиоза между сценария, написан от Ален Роб Грийе и визията на режисьора Ален Рене. Споменаван в множество монографии като пример за диснаротив, филмът има специално място в историята на т.нар. арт кино като един от най-значителните за режисьора Рене. Освен смелата употреба на монтажни техники, нелинеарността на наратива, характерни изразни средства за филмите, подписани от Ален Рене, изразяват въпроса за паметта и времето. Настоящият текст има за цел да докаже, че филмът е вписан в канона на филмовата история като изключение, преобръщайки обичайните конвенции за наротив. Заскобява се жанровата спецификация и се оставят настрана възможностите или невъзможностите за цялостен анализ, защото, както ще стане ясно, това противоречи на системата от звуци и образи в самия филм. Саморефлексивността в киното се извежда като философско действие - поставя се под въпрос наротива като структурообразуващ елемент на филма, както и регулатор на взаимоотношението със зрителя - в един кадър недвусмислено гласът-разказвач казва *Ти, зрителят, трябва да отговориш на тези въпроси.*

Още първите теоретици на киното като Жан Епщайн и Андре Базен разпознават времето в киното като качествено различно от времето изобщо. Движението на застиналия образ го превръща във филмов - *motion image*, а това го поставя във времето като репрезентация на времево случване. Киното е винаги действие, дори в най-дългите епизоди с минимално преместване на камерата или промяна в мизансцена. Киното се ражда от съединяването на времето с образа и хармонията на тяхното съществуване ражда възможността за линейност в наратива. Разгръщането на даден разказ е обект на тази линейност и зрителят може да бъде активен участник дори с предугаждането на случващото се на екрана и неговото развитие - на това правило се подчиняват повечето "конвенционални" или класически филмови наративи. Ако сметнем, че филмите имат своя материална база, която можем да наречем "сценарий", то сценарият най-често представлява разказ, гарантиращ сюжет. Този сюжет обаче не е безвъпросен и според Ноел Каръл зрителят използва тъкмо въпросите, провокирани от наратива, като организиращ принцип на репрезентираните случки и положения на нещата, представени от филма<sup>1</sup>. Това той нарича еротетичен филмов наратив. Разгръщането на историята във времето изглежда сякаш функция на кино образа и единството на движение и образ (и звук от един момент насетне) се оказва това, което различава филм от роман.

Наличието на разказ предполага наличието на разказвач. Според Кристиан Метц това е великият творец на образи (*le grand imagier*) - почти митична фигура, която стои зад всеки филм, избрала и подредила по особен начин кадри, превръщайки ги в цялост, която се явява в качеството си на цялост пред зрителя. Това безсилие на зрителя може да бъде разгледано като доброволно дадено, без да изпадаме в крайността на Дейвид Бордуел, който смята, че зрителят е бялото платно, върху което индустрията прожектира своите идеологически и пропагандни парадигми, а по-скоро като желание да бъде омагьосан от *photogenie* - духа на киното, който претворява действителността, прави нейните пространствено-времеви граници гъвкави и я пренася от кинолентата в образа (по Жан Епщайн). Без значение дали става въпрос за монопол върху образа, който

<sup>1</sup> Carroll, Noel, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, 2008, p. 140

режисьорът, бил той като творец или като лице на индустрия, зрителят е запознат с конвенциите, на които се подчинява филмът изобщо. Една от тези конвенции, издигната от мнозина теоретици до правило, е именно наративността и съзвучието и съкартинността на думи и образи, разгърнати във времето.

Всеки филм оформя своето вътрекадрово поле, или поле на иманентното<sup>2</sup>, както ще го нарече Хънтър Вон. Значението във филма се постановява от речта, която възприемаме за открояване на диагезата: когато даден герой говори, зрителят го слуша; спрямо героя се подрежда и мизансценът, заснемането и монтажът зависят от героя. Често тази кореспонденция се предава именно чрез изразни средства - обозначаващото от думите на даден персонаж се потвърждава пред зрителя чрез предхождащи или последващи кадри - думите се обличат във визуална одежда. Така говорителят/героят и референтите/обстановката оформят субект-обектна връзка, която ще бъде полезна за разбиране на реда и зависимостите между речта и образа - както например в ретроспекцията, представена от говорителски указващ глас. Ролан Барт свързва надписите, придружаващи фотографии и реклами, с *обездвижване на възприятията до фиксирано четене*. Често речта във филм може да се разгледа като фиксираща и съхраняващата неговата вътрешна денотативна система - да контролира възможната полисемантичност на образите, стабилирайки тяхното значение в рамките на филма. Така изглеждащото отношение на доминация се превръща в речеви-образен код (*speech-image code*). Доколкото филмът може да се схване като система, която има свой код за функциониране, съобщаван на зрителя в хода на развитието на действието, то изниква въпросът: може ли да се говори за филмов език или филмова граматика?

Този дебат води началото си от зората на кино теорията с Андре Базен и не е решен еднозначно и от днешните изследователи. Според Всеволод Пудовкин например филмът може да се сравни с изречението на базата на аналогия: кадърът-епизод (*sequence shot*) да се отнася към кадъра така, както изречението се отнася до думата. Множеството самостоятелни единици, които биват

<sup>2</sup> Vaughan, Hunter, *Where Film Meets Philosophy*. Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking, Columbia University Press, NY, 2013, pp. 4-5

обединявани от (граматически) правила и въображение предават информация успешно. Тази аналогия е успешна само ако мислим езика като сбор от изречения, които се градят от по-малки единици, носители на значение посредством повтарящи се операции на свързване - изреченията са съставни според синтактични правила. Макар да има краен брой символи, които могат да бъдат подредени по определен начин съгласно действащите правила, резултатите на получени думи не са краен брой. Необходима за успешната комуникация е конвенцията (в смисъл на регулярност в употребата, не задължително на съгласие).

Какво се случва във филма: Мъжът Х се опитва да убеди жената А в това, че се познават от миналата година в Мариенбад, като разказите му имплицират романтични взаимоотношения. А, от друга страна, се съпротивлява на казаното и отрича тези спомени. Напрежението нараства от намесата на трети персонаж М., който се предполага, че е съпругът на А. *Миналата година в Мариенбад* е филм за всички възможни минали времена и прилежащите им сегашности, който разрушава йерархията между действително и въображаемо, а философския си заряд дължи на сложната референциална система, която е кохерентна само във вътрешнокадровото поле на филма. Филмът е любимо позоваване на Жил Делюз във втората част на *Кино*, тъй като отхвърля класическа парадигма на филмовата логика, репрезентация и субект-обектната формула на опозиция. Филмът представлява борба за надмощие между двама души относно нещо което се е случило или не се е случило, спомен, който е общ, но едновременно с това е ничии - не принадлежи еднозначно на субект във филма. В опита за реконструкция и спомняне се изявяват, според Делюз, *съществуващи времеви страти* - наличие на всички възможни спомени в настоящето. Това втечняване на спомена в минало и в настояще неслучайно напомня на Марсел Пруст и Анри Бергсон. Движението от настояще към спомен и от спомен обратно в настояще би било невъзможно, ако присъствието на самото минало не се оказва двойствено. За да изрази тази двойственост, филмовият код разрушава хармонията на слово и образ. Монтажът на филма не пренарежда елементи от линеарен наратив, а подрежда темпоралности, които, макар да са свързани помежду си с формални белези (едни и същи действащи лица или същи жестове,

но различни лица; същи стаи, но с различни мебели). Сценаристът Грийе твърди, че *целият филм представлява реалност, която героят сътворява от своето виждане, от своята реч*. Подобно удвояване на времето показва киното като медиум, подходящ да постави под въпрос класическите разбирания за преживяването на времето - раздробяването на екранното време и време на самата история във филма разгръща темпоралности, които се преплитат, предполагат, но често и отричат взаимно. Паметта не е само момент в миналото, пише Бергсон, а продължава да съществува и в настоящето.

Въвеждащият епизод представлява дълга разходка през архитектурните особености на хотела - имагинерното място на действие (снимките не са били в чешкия курорт Мариенбад). Богато орнаментирани стълбища, коридори, тавани, фрески, огледала, огласяни от звуците на орган и глас-говорител. Двама звукови елемента се борят за надмощие - когато единият доминира, другият затихва и обратно, без обаче да се разкрие нито един материален или телесен носител на звука в рамките на диагезиса. Дори думите, които гласът произнася, са организирани циклично - повторенията на цели изречения с по една променена дума отговарят на различни кадри, които не се повтарят. Липсва каузална зависимост между звук, реч от една страна, и образи - от друга. Това повторение и различаване ще бъде отбелязано и от Кристиан Метц: *В Миналата година в Мариенбад образът и текстът се борят... битката им е равна: сценарият създава образи, а образите - текст: тази игра на контексти придава контурите на филма.*<sup>3</sup> Взаимната зависимост между думите на говорителския глас и предполагаемите сцени на настоящето не е еднозначна. Момент на пропукване на границата на неговото минало и нейното настояще е сцената, в която А намества ръката си точно по начин, по който да отговаря на описанието, давано от гласа на Х. Макар да има характера на монолог, очевидно тази реч има власт върху образа, това минало има власт върху настоящето. Парадоксално: образът, който трябва да бъде кореспондира на описание в миналото, се оказва описание на настоящето и това разбива илюзията от необходимост за каквато и да било стабилна знакова система, която да маркира минало от настояще, която да съгласува действията

<sup>3</sup> Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, 1991, p. 56

на героите, или да осъществява еднозначна връзка между филм и зрител. Това е съзнателно разкъсване на конвенционалността на времевата структура такава, каквато я познава класическият наратив. Това е експеримент с тъканта на филм в рамките на самата медия и референциалното съдържание на тази затворена система не може да се сведе до правила или еднолична собственост на даден субект или изолирана субектна функция. Това отправя и предизвикателство към зрителя: какво е настояще? Защо възприемаме филмовото време като настояще спрямо нашето присъствие?

Макар филмът да говори за спомен, която е споделян от двама и в хода на филма едностранният опит за припомняне се превръща в колективно усилие по спомняне - Делюз го нарича *спомен на двама - общ, тъй като се свежда до една и съща предпоставка, утвърдена от единия, отречена от другия*<sup>4</sup> - това напрежение е изразено в малкото сцени, които са споделени от двамата герои. Все пак смесването на темпоралности разомагьосва всякакво съвпадение - темпоралният дискурс претърпява своя крах, когато в думите на Х се описва смеещата се А, а в момента, в който наистина я видим да се смее, кадърът преминава светкавично към фойе, където непозната жена се смее, а смехът остава същият. Това е настояще, в което всички темпоралности се сблъскват, сливат и разливат.

Филмът не се намира отвъд всякаква наративност, пише Делюз, а по-скоро дава на наратива нова посока и ценност<sup>5</sup>, защото го отделя от следствието, превръщайки го от образ-движение в образ-време. Разпределението на различни сегашности между различните персонажи е в основата на наратива тук, което прави възможна комбинацията на всяка една темпоралност, но актуалността на всички възможности едновременно не може да е възможна. Филмът прави точно това - превръща неизразимото в зримо, а Ален Рене прави филм за невъзможното универсално настояще, филм рефлексия върху природата на спомена и времето изобщо.

*Миналата година в Мариенбад* е филм, който опровергава теорията на Ноъл Каръл за еротетичния наратив, защото представлява въпроси, но не и отговори

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London, 2000, p. 123

<sup>5</sup> *ibid.* p.101

като организиращ принцип. Филмът оголва структурите, на които сме свикнали да се опираме за разбиране на нормативната наративност. Ноъл посочва рефлексивността като важна характеристика на подобен тип филми, наричайки ги метакино (*metacinema*) - филми за филми. Въпросите, които провокира *Миналата година в Мариенбад* са много: наистина ли героите са били в Мариенбад миналата година, били ли са заедно в любовна връзка, или тя е била фикция, дали не е сън или лош кошмар за съпругът М. и т.н. Неотговарянето на тези въпроси представлява и предизвикателство към зрителя, който осъзнава колко много разчита всъщност наративът на даден филм на неговите очаквания, въпроси и конвенции.<sup>6</sup> Затова и въпросът “Какво се случи/Дали се случи?” остава без отговор.

#### **БИБЛИОГРАФИЯ**

- Resnais, Alain (dir.), *L'année dernière à Marienbad*, Cocinor, 1961  
Carroll, Noel, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, 2008  
Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London, 2000  
Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, 1991  
Vaughan, Hunter, *Where Film Meets Philosophy. Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking*, Columbia University Press, NY, 2013

---

<sup>6</sup> Carroll, Noel, op. cit, p. 143