



L'Année dernière à Marienbad (1961, *I fjor i Marienbad*), instr. Alain Resnais.

Krop og tanke

Refleksioner over *L'Année dernière à Marienbad*s narrative labyrint og æstetiske spejlkabinet

Af Chr. Mattias H. Blicher Winther

Der ligger en egen ironi i, at Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*) har fået en så fast og urokkelig plads i filmhistorien, for få film har som den gjort op med kronologisk orden og tidslig forankring. Filmens titel henviser til en række spredte begivenheder centreret om et møde mellem en mand og en kvinde på en slags kursted, men begivenhederne

modsiges hinanden i en sådan grad, at en klar forståelse af mødet – og hvorvidt der nogensinde har været et møde – aldrig bliver mulig. Trods titlens angivelse af tid og sted indebærer filmens manglende kronologi, at tilskuerens forsøg på at danne en logisk sammenhæng eller mening ud af filmens brudstykker og fragmenter på forhånd er dømt til at mislykkes.

Denne 'leg' med tilskueren hænger nøje sammen med det miljø og de tanker, som Resnais var inspireret af, og som var med til at danne ramme om projektet *L'Année dernière à Marienbad*.

Nybølge som litteratur. Med sin foragt for den såkaldte kvalitetstraditions manglende fokus på instruktørens kreative arbejde blev François Truffauts berømte essay "Une certaine tendance du cinéma français" (1954, "En vis tendens i fransk filmkunst") startskuddet til et opgør med en bestemt vægtning af det skrevne ord (romanforlæg og manuskripter) i filmskabelsen. Dét mundede for kredsen af *Cahiers du cinéma*-kritikere ud i

auteurpolitikken, hvor instruktøren blev betragtet som den egentlige 'forfatter' eller skaber af filmen. *L'Année dernière à Marienbad* er imidlertid blevet til i et samarbejde mellem Resnais og forfatteren Alain Robbe-Grillet, der skrev manuskriptet og endda i filmens indledningssekvens krediteres for Resnais selv, hvilket kan synes stik modsat auteurtanken. Men Resnais' samarbejde med Robbe-Grillet var alligevel på flere måder både typisk og betegnende for nybølgen.

Robbe-Grillet var del af den såkaldte *nouveau roman*, en samtidig litterær strømning, som ud over Robbe-Grillet også talte bl.a. Marguerite Duras, der havde leveret manuskriptet til Resnais' spillefilmdebut, *Hiroshima mon amour* (1959,



Hiroshima, min elskede). Ved siden af sine litterære værker skrev Robbe-Grillet i perioden 1956-63 en række litteraturkritiske essays, som i samtiden gav ham status ikke blot som en talentfuld forfatter, men også som en betydningsfuld litterær kritiker. Intentionen med disse essays, der blev samlet i bogen *Pour un nouveau roman* (1963, *På vej mod en ny roman*), formulerer Robbe-Grillet som en udredning af nogle centrale litterære udviklingslinjer, der har dét til fælles, at de alle peger i retning af et forsøg på at udtrykke eller skabe "nye forhold mellem mennesket og universet" (Robbe-Grillet 1966: 9). I forlængelse heraf retter han en kritik mod den traditionelle romans former og udtryk, som han anser for ude af stand til at opfylde denne intention.

Robbe-Grillet's søgen efter det nye og tidssvarende og hans kritik af det traditionelle og velkendte er beslægtet med *Cahiers du cinéma*-folkernes kritik af den franske kvalitetstradition. Filmhistorikeren Richard Neupert mener da også, at nouveau roman-projektet og den filmiske nybølge stort set påtager sig den samme opgave, nemlig at frigøre sig fra de etablerede genrer og fortællinger med de dertil hørende konventioner for netop at skabe et nyt udtryk og nye relationer mellem menneske og omverden (Neupert 2002: 19) – blot inden for hver sit medie.

Men netop Resnais' tætte samarbejde med nouveau roman-forfattere kunne tyde på et mere konkret og betydende forhold mellem film og litteratur. Filmhistorikeren Dorota Ostrowska mener ligefrem, at romanens udvikling for flere litterære kritikere, bl.a. Robbe-Grillet, er faldet naturligt sammen med filmens, og hun taler om en gensidig påvirkning mellem filmkritikken og den litterære kritik, da begge kunstformer stod over for et grundlæggende

problem: at orkestrere og designe nye narrative strukturer. Ydermere er Robbe-Grillet's æstetiske tanker ifølge Ostrowska med til at udfylde et hul i den filmkritiske tænkning, som den første generation af *Cahiers*-kritikere (bl.a. Truffaut og Godard) havde efterladt, da de begyndte selv at lave film (Ostrowska 2008: 89). Også Robbe-Grillet skulle siden sætte sig i instruktørstolen, og i hans overvejende litteraturkritiske essays finder man da også flere bemærkninger om film – og kunst i bredere forstand. I forlængelse af hans optagethed af, at kunsten skulle udtrykke eller skabe "nye forhold mellem mennesket og universet", kan man spørge, om og i givet fald hvordan det præger *L'Année dernière à Marienbad*?

Subjektiv kronologi. Betonningen af forholdet mellem menneske og omverden indebærer, at fokus i høj grad rettes mod tilskuerens rolle og filmens evne og muligheder for at interagere med et publikum. I forordet til det trykte manuskript til *L'Année dernière à Marienbad* har Robbe-Grillet da også eksplicit forholdt sig til tilskuerrollen, som han beskriver som en enten-eller position. Enten vælger man at forsøge at ordne filmens informationer rent rationelt, eller også lader man sig betage af dens ekstravagante audiovisuelle udtryk og lader sanserne tage over (Robbe-Grillet 1961: 13). Man kan med andre ord vælge enten en problematisk og kompleks fornuftstilgang eller en ubesværet og rent sanselig tilgang. Om man reelt har et sådant valg, og hvorvidt der er tale om uforenelige tilgange (et enten-eller), er dog tvivlsomt, men det er værd at notere sig, at Robbe-Grillet altså synes at mene, at en rent sanselig oplevelsesmodus i et eller andet omfang er mulig. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke den sanselige modus

går via rationalitetens uformåen over for filmens fornuftstridige kronologi.

At det er umuligt at skabe en sammenhængende historie på grundlag af filmens spredte begivenheder, bliver tydeligt allerede første gang, tilskueren præsenteres for konturerne af mødet mellem A, spillet af Delphine Seyrig, og X, spillet af Giorgio Albertazzi (bogstavbetegnelserne stammer fra Robbe-Grillet's trykte manuskript; i filmen er personerne ikke navngivet). Forholdet mellem A og X er igennem hele filmen karakteriseret ved X's stadige forsøg på at overbevise A om, at de har mødt hinanden før, hvilket til tider leder over i sekvenser, som umiddelbart synes at have karakter af en eller anden form for erindring om eller flashback til et tidligere møde. Det sker første gang i form af en krydsklipning mellem en nutid og to sekvenser fra en tilsyneladende fortid – som en slags belæg for X's påstand om, at de har mødt hinanden før. Men de to sekvenser gengiver ikke omstændighederne for mødet ens. Rummene er ikke ens, figurernes bevægelser er ikke ens, A har ikke den samme kjole på, og hun reagerer desuden forskelligt. Til gengæld synes de to sekven-

ser at være tæt forbundet til de situationer, hvori erindringen eller overtalelsen finder sted. Eksempelvis er der lydbroer af grin og knust glas, og i et kortvarigt glimt ser man A bøjet over en abnorm mængde højhælede sko, hvilket vækker mindelser om en tidligere samtale, hvor X forsøger at overbevise A om mødet ved at minde hende om, at hun dengang mistede sin ene sko.

Filmen gør det aldrig klart, om X har ret i sin påstand, men fortsætter blot med senere at præsentere tilskueren for yderligere udgaver af det møde, der måske/måske ikke har fundet sted. Filmens begivenheder og deres indbyrdes relationer får et subjektivt og næsten associativt præg. Resnais har i den forbindelse udtalt, at vi i virkeligheden "ikke tænker kronologisk; vores beslutninger baserer sig aldrig på en velordnet logik." (Resnais 1962: 10). Den narrative struktur kan i denne optik ses som et forsøg på at give tænkningen et direkte udtryk og en konkret form. Klassiske flashbacks og andre formmæssige markeringer af tidsskifte og subjektive elementer som tanker og drømme er måske nok pædagogiske og oplysende anordninger for tilskueren, men de giver samtidig et



indirekte og nærmest misvisende indtryk af selve tænkningen, fantasien og erindrings karakter, idet de netop i et eller andet omfang understøtter en logisk narrativ kausalitet og kontinuitet. I *L'Année dernière à Marienbad* præsenteres tilskueren derimod, med Robbe-Grilletts egne ord, for rene subjektiviteter (Robbe-Grillet 1961: 13).

Samtidig gør den komplekse og kaotiske narrative organisering det imidlertid umuligt for tilskueren at vurdere rigtigheden af filmens informationer. Med filmteoretikeren David Bordwells begreber *syuzhet* og *fabula* – hvor *syuzhetet* er den filmiske information, som tilskueren præsenteres direkte for, og *fabulaen* den kronologisk og kausalt ordnede historie, tilskueren konstruerer ud fra *syuzhetet* (Bordwell 1995: 58-59) – kan man sige, at *fabula*-konstruktionen blokeres. Tilskueren fastholdes mentalt i *syuzhetet*, fordi det forges arbejde med at konstruere en logisk sammenhængende *fabula* konsekvent viser tilbage til informationerne i *syuzhetet*.

Vild- og vejledning. Ud over at forkaste den klassiske fortællings pålidelige og klare forhold mellem det subjektive og det objektive og mellem fortid og nutid, så forsøger filmen tillige bevidst at vildlede tilskueren ved en leg med veletablerede konventioner, ikke mindst i form af såkaldte *faux raccords* eller falsk kontinuitetsklipning. Typiske kontinuitetsklip som *eyeline-match* og *match-on-action* bruges her på en sådan måde, at den tidslige og rumlige kontinuitet opløses. Eksempelvis klippes der ofte fra ét rum til et andet midt i en bevægelse, der bevares intakt, mens der sker et rumligt spring. Andre gange klippes der fra et blik rettet ud af billedet til en genstand eller figur, som umuligt kan være genstand for dette blik. Disse klippeteknikker er en

så indgroet del af det klassiske filmsprog, at de helt automatisk genererer bestemte forventninger hos tilskueren – forventninger, som imidlertid her ikke indfries. Også dette har afgørende indflydelse på tilskuerens mentale aktivitet.

Ifølge Bordwells *schemata*-begreb vil en tilskuer altid på grundlag af erfaringer fra tidligere film, fortællinger og vidensstrukturer forsøge at kategorisere en film ud fra dens stil og komposition (Bordwell 1986: 31). Hvis en film udstiller konventionelle *schemata* som ubrugelige ved f.eks. at undergrave de kontinuitetsunderstøttende virkemidlers funktion, bliver tilskueren ikke alene kritisk over for konventionerne, men vier også det afvigende større opmærksomhed i forsøget på at forstå filmen. Film, der på den måde undsiger det konventionelle, har derfor ifølge Bordwell en tendens til at højne tilskuerens mentale aktivitetsniveau. (Ibid.: 33).

Men Bordwells opfattelse af tilskuerens aktivitetsniveau baserer sig på film, hvor det faktisk er muligt at konstruere en *fabula*. Når tilskueren imidlertid tilpas mange gange er blevet narret af *faux raccords* og derfor konstant har måttet revurdere sin opfattelse af drøm og virkelighed, løgn og sandhed, så vil den kognitive og rationelt orienterede reception opleves som utilstrækkelig. Og Robbe-Grillet og Resnais håber på den baggrund at opnå en øget opmærksomhed mod filmen selv, som den tager sig ud her og nu for tilskuerens øjne og ører.

Spillets regler. De rationelle ordensbestræbelsers fallit *kan* dog også føre til skepsis og negativitet hos tilskueren. Og måske også en følelse af ufrihed, en fornemmelse af at være fanget i et spil, som virker uoverskueligt. Der er faktisk også et spil, *Nim*, til stede som gennemgående



motiv i filmen. *Nim* er et strategisk spil for to personer, hvor det handler om ikke at fjerne den sidste brik. I filmen taber udfordreren – ofte X – hver gang til M (som efter alt at dømme er A's mand), uden at hverken X, de andre hotelgæster eller tilskueren kan gennemskue hvorfor. Resnais har i den forbindelse udtalt, at den skjulte sammenhæng mellem spillet og filmen har at gøre med nødvendigheden af at træffe en beslutning (Resnais 1962: 9). Det giver associationer til Robbe-Grillet's karakteristisk af tilskuerens tilgang til filmen som et enten-eller forhold mellem en fornuftsstyret og en sanselig receptionsmodus. Men er det muligt for tilskueren at træffe et valg i forhold til sin tilgang til filmen? Måske skal blokeringen af den rationelle modus ikke ses som en begrænsning af tilskuerens mentale mobilitet i forhold til filmen, men i stedet som et led i en glidende bevægelse mellem de to modi.

Hvis de konventionelle *schematas* ubrugelighed tvinger tilskueren til at revurdere sin meningsstyrede tilgang til filmen, samtidig med at de mange *faux raccords* skaber en form for refleksivitet, der fremhæver kontinuitetsklipping som en konstruktion

og et filmisk virkemiddel blandt mange andre, så indeholder filmen også passager, der fremmer en mere implicit refleksivitet (Plantinga 1997: 176) i kraft af deres fravær af konventioner. Det gælder f.eks. indledningen, der er højst ukonventionel og nærmest meningsstom for en rationel betragtning. Filmen indledes således med en fremadrettet *tracking* i en vinkel, der er vendt mod en barokornamenteret lofthvælving. Fraværet af etableringsindstillinger i kombination med kameravinklens udelukkelse af en fornemmelse af bevægelsens mål og retning gør, at tilskueren ikke er i stand til at danne sig et rumligt overblik, men i stedet er henvist til at iagttage rummets ornamenterede flader. Derved flyttes fokus fra billedets referentialitet til dets form, forstået som teksturen, bevægelsen og andre grafiske elementer.

En refleksiv bevægelse. Både den dekonstruerende og den implicite refleksivitet undsiger kausalitet og kontinuitet, hvorfor enhver mental bevægelse væk fra filmens eget her og nu suspenderes. Tilskueren er med andre ord henvist til at iagttage filmens forløb uden at kunne støtte sig til en

eller anden ekstern narrativ struktur; der er ingenting uden for filmen selv.

Den samme form for refleksivitet genfindes i de tanker om beskrivelsens funktion og muligheder, som Robbe-Grillet formulerer i sine essays. Den moderne beskrivelse er for ham en paradoksal, dobbelt bevægelse, der bygger op ved at nedbryde (Robbe-Grillet 1965: 140). Beskrivelsen udvisker sin genstand og rummer derved kun sin egen bevægelse. Dét sætter Robbe-Grillet i direkte forbindelse med filmen – som han i øvrigt karakteriserer som en skrivemåde, hvilket illustrerer det førnævnte sammenfald mellem litteratur og film:

Vi genfinder her i den filmiske skrivemåde en funktion, som ligger tæt op ad den, beskrivelsen har antaget i litteraturen; for det således – hvad angår skuespillere, decor, klipning og lydbånd – behandlede billede hindrer enhver tiltro samtidig med, at det bekræfter, ligesom beskrivelsen forhindrede det, det viste, i at blive set. (Ibid.: 140).

Fraværet af konventioner og narrativ sammenhæng skaber måske en beskrivelse, der ikke fastholdes af sin genstand, men i stedet er karakteriseret ved en fri bevægelighed i forhold til det beskrevne. Bevægeligheden bliver i så fald identisk med *syuzhetet* eller filmens her og nu, der via beskrivelsens selvrefererende karakter blokerer for en ekstern ordning af filmens kronologi i en *fabula*. Det er filmens umiddelbart sanselige form, overflade og bevægelighed, der er i centrum. Og måske er det netop filmens skrivemåde eller dens beskrivelse, der er selve alternativet til den rationelle tilgang. Hvilke sanselige kvaliteter der vægtes, og hvordan filmen søger at fremme dem, kan dog ikke umiddelbart læses ud af Robbe-Grillet's beskrivelse af beskrivelsen.

Hvis vi imidlertid for en kort stund vender tilbage til den subjektive tidsgestalt-

ning, herunder forholdet mellem den angivelige erindrings dobbelte tid – forstået som det øjeblik, hvor erindringen finder sted, og den fortid, erindringen orienterer sig imod – så er det bemærkelsesværdigt, at filmens subjektive tid ikke synes at være bundet op på en konkret figur. Der er snarere tale om, at hele filmen er hyllet i en slags subjektivt slør. Resnais har da også udtalt, at han søger en filmisk repræsentation af følelser, der ikke er knyttet til en definitiv karakterpsykologi:

Når jeg ser en film, er jeg mindre interesseret i karaktererne end i de følelser, der er på spil. Jeg tror, det vil være muligt at nå til en filmkunst helt uden psykologisk definerede karakterer, hvor følelsesstrukturer eksisterer i egen ret, ligesom formspillet er vigtigere end 'historien' i den moderne malerkunst. (Resnais 1962: 10).

Udtalelsen lægger op til at forstå subjektiviteten i *L'Année dernière à Marienbad* som en almen subjektivitet, som de forskellige figurer kan fungere som vehikler for, uden at den som sådan knyttes til dem som individer. Men for at sådanne mønstre skal kunne opfattes eller fornemmes, er det netop nødvendigt, at tilskueren – med hjælp fra den konkrete, formalistiske selvrefleksivitet – ændrer sin normale tilgang til film.

Et animeret liv. Hvad en mere sanselig tilgang kan indebære, får man et indtryk af ved at kigge nærmere på en montage-sekvens af en statue, der er filmet fra forskellige vinkler. X gengiver en samtale, som A og X angiveligt skulle have haft ved deres tidligere møde, om forholdet mellem statuens to figurer, en mand og en kvinde, og hvad figurerne iagttager – altså spørgsmål, der svarer til dem, som tilskueren ikke har kunnet få svar på i forbindelse med X og A. Samtalen får dermed umiddelbart metatekstlig karakter. Men det metatekstlige er



mere komplekst end som så. For samtidig med at X refererer samtalen, tilfører formfuldendte *trackings*, tiltninger og panoreringer statuen liv – et animeret liv, der udfolder sig på konstant skiftende baggrunde. Den rumlige diskontinuitet får derved ikke blot en formmæssig elegance og sammenhæng, der drages samtidig paralleller til tidligere repræsentationer af filmens figurer, særligt X og A, idet repræsentationen og beskæringen af statuen minder om beskæringen af filmfigurerne og deres positioner i rummet. Denne parallel fuldendes til slut i montagen med et *close-up* af statuens ansigter og X's udtalelse om, at statuens figurer kan være A og X selv, men også hvem som helst. Kommentaren antyder dermed en mulighed for indlevelse, men vel at mærke ikke en karakterbaseret indlevelse eller identifikation.

I overensstemmelse med Resnais' ønske om følelser og en subjektivitet, der ikke er bundet til fast definerede psykologier, sker indlevelsen snarere via formale kvaliteter. Robbe-Grillet og Resnais modarbejder den rationelle receptionsmodus for at fastholde tilskuerens opmærksomhed på filmens æstetiske udtryk og derved skabe et sanseligt nærvær. Opløsningen af den vante

sammenhæng mellem tid og rum kan således ses som et forsøg på rent sanseligt at bringe tilskueren nærmere filmens eget her og nu – en bestræbelse, der kan minde om den fysiske chokeffekt, som kunstteoretikeren Walter Benjamin taler om i forbindelse med sit *aura*-begreb og, ikke mindst, dets opløsning. Benjamin mener, at objekter og genstande i kraft af "... et sælsomt væv af tid og rum" (Benjamin 1973: 52) kan få en *aura*, et psykisk fænomen, der udtrykker en perceptuel distance mellem subjekt og objekt. Opløses dette sælsomme væv af tid og rum, ophæves også distancen, og resultatet kan være en chokeffekt, der skaber et nærmest taktilt forhold til genstanden (Benjamin 1998: 153). Set i et benjaminsk perspektiv kan statue-montagesekvensens ophævelse af tid og rum tage sig ud som en eksplicitering eller intensivering af den *auratiske* opløsning – den animerede statue antager et taktilt nærvær.

Sammenholdes X's statuekommentar – der kan forstås som en spænding mellem et fast, næsten intimt defineret 'dig og mig' og et fremmed og potentielt hvem-som-helst – med filmens indstillinger af statuen i konstant skiftende omgivelser, der kompositorisk er identiske med indstillinger



af filmens figurer, så opnår sekvensen en mere kompleks og tvetydig metatekstuel betydning. Det er således hverken i kommentaren eller i montagens chokeffekt, at den egentlige metatekstualitet skal findes, men i forholdet mellem det visuelle og det verbale. Sekvensen udtrykker således den perceptuelle mobilitet, som tilskueren må påtage sig i forhold til det audiovisuelle udtryk, hvis et meningsfuldt forhold til filmen skal kunne etableres. En mobilitet, der må agere i spændingsfeltet mellem det generelle og det konkrete, det genkendelige og det fremmede, og som således kommer til at minde meget om Robbe-Grilletts karakteristik af den filmiske beskrivelse som en dobbelt bevægelse. At denne anderledes visualitet ikke benytter en klassisk sammenhæng mellem tid og rum, er som nævnt tydeligt, men hvordan er filmens tid og rum så forbundet, og hvilken rolle spiller de for det sanselige nærvær?

Spejlsalen. Filmen gør udstrakt brug af spejle, der inddrager rum, som ellers ville være *off-screen*. I en sekvens, hvor X iagttaget en mand og en kvinde, ses parret i spejlet bag X. Spejlbilledet udgør således en indlejret komposition i indstillingens

overordnede komposition. Denne dobbelte komposition ophæves dog med en rolig panorering, hvorved X forsvinder, og tilskueren overlades til spejlets totalbillede af rummet og parret. Idet parret begynder at bevæge sig mod spejlet, foretages endnu en rolig panorering, hvorved den perceptuelle afstand til figurerne, som øges ved spejrefleksionens dybdeperspektiv, pludselig formindskes drastisk, da parret træder ud af spejrefleksionen og ind i indstillingens egentlige forgrund.

I en elastisk bevægelse udvides rummet altså først i kraft af den dobbelte kompositions dybdeperspektiv og trækkes efterfølgende sammen, så billedet fremstår som en rent todimensional repræsentation. Dette visuelle spil med afstande kan føres tilbage til den østrigske kunsthistoriker Alois Riegls begreber om *haptisk* og *optisk* visualitet. *Haptisk* karakteriserer en perceptuel nærhed og konkret orientering mod overflader – modsat *optisk*, som er et udtryk for en distance, der vægter det figurative og dybdeperspektivet. Riegls begrebspar kan derfor ifølge Angela Dalle Vacche bruges om kunstformer, der henvender sig til forskellige sanser hos tilskueren:

Hvor *optisk* refererer til kunst, der fortrinsvis



henvender sig til beskuerens synssans, står *haptisk* for værker, der appellerer til følesansen snarere end synet alene. (Dalle Vacche 2003: 5).

I og med at den rumlige elasticitet ikke udelukkende kan erfares gennem synssansen, kan filmen siges at appellere til en multisanselig, *haptisk* receptionsmodus.

Den sanselige nærhed kæder Robbe-Grillet sammen med tiden, idet han beskriver filmens univers som et evigt nærværs univers. Der er ingen fortid og ingen varighed ud over filmens egen (Robbe-Grillet 1965: 142). Hvordan nærværet skal forstås som fortidsløst og evigt i *L'Année dernière à Marienbad*, kan forklares med henvisning til filosofen Gilles Deleuzes såkaldte *tidsbilleder*. Som en direkte kommentar til Robbe-Grillet's værker taler Deleuze således om et særligt tidsbillede, der består af simultane øjeblikke eller toppe af nutid. Fortiden, nutiden og fremtiden har hver sin nutid, som eksisterer simultant og uadskilleligt i en tid, der kommer til syne inde i selve begivenheden (Deleuze 1989: 97).

Erindringens rum. Deleuzes forståelse af Robbe-Grillet's evige nærvær kan ses i for-

hold til filmens rumlige elasticitet. I en sekvens, hvor X's stemme i *voice-over* endnu en gang beskriver omstændighederne for et møde, ses A som en spejlrefleksion siddende foran et trefløjet spejl med ryggen mod tilskueren. Der er således tale om to spejlrefleksioner i den overordnede komposition, hvilket yderligere forøger den rumlige dybde. Sekvensen udgøres af to *trackings*. Den første bevæger sig ind mod spejlet, og dermed A's spejlbillede, og den anden fortsætter den visuelle bevægelse mod A – blot med den forskel, at det nu ikke er A's spejlbillede, men A selv, der er i centrum. Med andre ord giver klippet fra den ene *tracking* til den anden en fornemmelse af, at spejlets flade gennembrydes. Samtidig fastholdes et *optisk* figurativt billede af A i en kompositorisk dybde via det trefløjede spejls overrepræsentation af frontale vinkler i begge indstillinger's baggrund.

Bevægelsen mod A kan i en deleuziansk tidsoptik ses som en abstrakt erindrende subjektivitets søgen tilbage mod noget fortidigt. Ligesom selve erindringsakten udspiller bevægelsen sig i nutiden, men fremtiden indgår også i sekvensen i og med, at den første kamerabevægelse kon-

fronteres med billedet af en kommende eller mulig fremtid i spejlbilledets refleksion af A ved det trefløjede spejl – det fremtidige kan jo forstås helt konkret som den efterfølgende *tracking* mod A, der lægger sig i forlængelse af den første. Selve klippet mellem de to *trackings* markerer på den måde ikke forskellen eller grænsen mellem adskilte tidsflader, men derimod ophævelsen af en egentlig tidslig distinktion. Kompositionen, hvor erindringens bevægelse og erindringens mål er visuelt adskilt af spejlets refleksion, erstattes af en komposition, hvor disse elementer falder sammen i bevægelsen, hvorved man kan hævde, at den simultane tid bestående af simultane øjeblikke af uaktualiseret fortid, nutid og fremtid konstitueres. Men de forbliver netop uaktualiserede, da ingen af tiderne formår at manifestere sig som reel handling. Tiderne ophører eller forbliver uaktualiserede ved klippet til den næste scene, der pga. den fragmenterede narrative struktur ikke har en meningsfuld sammenhæng med det forrige.

I forbindelse med især Resnais' filmkunst taler Deleuze imidlertid også om en anden type tidsbillede, det såkaldte *krystalbillede*, hvor fortid, nutid og fremtid sameksisterer inde i hjertet af tidens tilblivelsesproces. For nutiden, som altid er nærværende, indeholder ifølge Deleuze implicit sin egen fortid og fremtid, da nutiden konstant må passere og blive til fortid, for at en ny nutid kan aktualisere sig:

Nutiden er det aktuelle billede, og dets samtidige fortid er det virtuelle billede, billedet i spejlet. (Ibid.: 76).

Hvis *krystalbilledet* sættes i spil i forhold til spejlskvensen, så vil den første kamerabevægelses konfrontation med (spejl)billedet af dens egen kommende eller mulige fremtid samtidig være det virtuelle billede

af bevægelsens kommende fortid. Gennemtrængningen af spejlfladen markerer således én nutids ophør og ankomsten af en ny – en dobbelthed, som går igen i det trefløjede spejls refleksioner af A's ansigt i baggrunden af den nye indstilling.

Om der er tale om det ene eller det andet tidsbillede, et robbe-grillet'sk eller et resnais'sk, er nok svært at afgøre, men begge typer af billeder formår at fastholde den tidslige spænding visuelt ved at gøre brug såvel af en *optisk* dybde som et *haptisk* nærvær, jf. spejlets overflade og refleksion.

På den måde kan man argumentere for, at rummet gør tiden til et objekt for sanselig erfaring. Set i forhold til erindringen er tidsbilledet ikke et billede af en erindring, men i stedet et indblik i selve erindringens bevægelse. Man kan måske ligefrem definere det som erindringens rum. En lignende arkitektonisk definition bruger Deleuze om Resnais' filmiske metode (ibid.: 113), og netop det arkitektoniske kan måske tydeliggøre, hvordan der snarere er tale om en glidende bevægelse mellem to receptionsmodi eller perceptionsformer end om et valg. Benjamin hævder således i forlængelse af sin definition af *aura*-begrebet, at arkitekturen perciperes *både* taktilt og optisk (Benjamin 1998: 155). Og i forhold til filmen har tilskueren mulighed for *både* at lade sig føre af sted af kameraets glidende bevægelse i en rent *taktil* oplevelse af rum og erindring, og, i kraft af de mange spejlbilleders vinkler, at bevare en *optisk* distance til selv samme rum.

Erindringens ansigt. Man kan anskue *L'Année dernière à Marienbads* elastiske rum som selve betingelsen for, at den rumliggjorte tid eller erindring bliver tilgængelig for den sanselige perceptionsmodus. Med andre ord muliggør det elastiske rum det konstante nærvær, som Robbe-Grillet



forbinder med den filmiske beskrivelse. Men hvad er kvaliteten ved dette nærvær? Hvordan kan man mere konkret forstå filmens erindrende subjektivitet? For at besvare disse spørgsmål inddrages brugen af nærbilleder af ansigter. Ansigtsnærbilleder anvendes i almindelighed til at udtrykke subjektivitet, og det er også tilfældet i *L'Année dernière à Marienbad*, om end det, ikke overraskende, sker på en højst ukonventionel måde.

Generelt isolerer nærbillederne ansigterne fra omgivelserne og gør et ophold i filmens fremdrift. Den ungarske filmteoretiker Béla Balázs mener således, at ansigtsnærbilledet suspenderer handlingens tid, idet det, set fra en psykologisk vinkel, ikke har en egentlig relation til tid og rum, men er komplet i sig selv (Balázs 2003: 120). I en videreførelse af Balázs' teori kommer Jacques Aumont frem til, at tilskueren, når handlingens tid suspenderes, får mulighed for at følge ansigtets egen tid uden en egentlig tidslig distance (Aumont 2003: 133). Aumont mener, at nærbilledet af ansigtet tilbyder dels en kontemplativ psykisk distance, dels en tidslig nærhed. Men den tidslige nærhed, Aumont taler om,

kommer i stand ved, at ansigtet besidder en fysiognomisk bevægelighed. I *L'Année dernière à Marienbad* bevæger ansigterne sig imidlertid ikke. Selv øjenlågene forbliver åbne i visse indstillinger. Det, som tilskueren opsluges af og fordybes i, er således ikke ansigtets følelsesliv, men i stedet dets æstetiske formfuldendthed, der ofte fremhæves af lyssætning og kameravinkler. Ansigtet bliver en forførende rekvisit, der ligesom parkens statue kan animeres, men også virke betagende mystisk i sig selv.

I en række af filmens ansigtsnærbilleder kan man i baggrunden ane konturerne af dansende hotelgæster, som tilfører billedet liv. Tilskuerens blik drages mod baggrundens plastiske og taktile livlighed, der ikke blot danner en kontrast til de stive ansigter i billedets forgrund, men også udfordrer kontemplationen og den optiske distance og truer med at nedbryde selve billedets komposition. Sekvensen slutter med, at A og X danser livløst monotont blandt de andre figurer, og tilsammen fremstår de næsten som et organisk hele. Aumont beskriver et sted ansigtet som ren mobilitet: indbyrdes afhængige, bevægelige dele, der tilsammen udgør en helhed (ibid.: 143)

– hvilket på en måde er en rammende beskrivelse af den dansende masse.

Indstillingen af de dansende figurer bliver et billede på selve filmens fysiognomi – dens rene subjektivitet og ikke-karakterbundne spil af følelser, der tilvejebringes gennem bevægelsen eller den filmiske beskrivelse. Filmens vekslen mellem haptiske og optiske billeder skaber betingelserne for inddragelsen af tilskuerens kropslige (og kognitive) perception i produktionen af en filmisk erfaring og oplevelse.

Den Deleuze-inspirerede filmteoretiker Laura U. Marks beskriver filmoplevelsen som en udveksling mellem to kroppe, tilskuerens og filmens – en karakteristik, der er meget rammende for *L'Année dernière à Marienbad*s interaktion med tilskueren. For hvis filmoplevelsen forstås som en sådan kropslig udveksling ...

... må opfattelsen af filmtilskueren som passiv eller som en, der oplever stedfortrædende eller projicerende, erstattes med en tilskuer, som deltagende i frembringelsen af den filmiske oplevelse. (Marks 2000: 149).

Netop tilskuerens aktive deltagelse i den filmiske oplevelse er af afgørende betydning for den endelige meningsdannelse i forbindelse med *L'Année dernière à Marienbad*.

Nybølge? Opfordringerne til en sanselig perception, der til tider kommer til udtryk som taktile chokeffekter afledt af *faux raccords* og andre gange ved et *haptisk og optisk* spil med rummets afstande og vinkler, kræver et umiddelbart og intenst nærvær. Et nærvær, som måske kan være svært at fastholde pga. filmens konstant skiftende karakter og dobbelte bevægelse, der bestandigt bygger op kun for at nedbryde. Men i og med, at filmens subjektivitet veksler mellem at være abstrakt fraværende

og konkret til stede, er det måske meningen, at det fuldstændige nærvær aldrig kan blive varigt. Den fulde samhørighed med filmens subjektivitet kan således kun opnås i kortvarige øjeblikke. Det, tilskueren står tilbage med, er en kropslig oplevelse, der går forud for enhver intellektuel eller kognitiv proces, og som spejler en omverden, der ligesom filmen er kendetegnet ved en konstant omskiftelighed.

Det er på den baggrund, det kan virke paradoksalt at se *L'Année dernière à Marienbad* som udtryk for en bestemt filmhistorisk periode. Men hvis man forstår nybølgen ikke som et historisk fænomen, men først og fremmest som en kunstnerisk bestræbelse, der på én gang skaber og nedbryder i et forsøg på at tilvejebringe nye forbindelser mellem menneske og omverden, så findes der næppe nogen mere kvintessentiell nybølgefilm end netop *L'Année dernière à Marienbad*. En film, der byder op til stadig nye bølger ved på én gang at insistere på sit eget nærvær og udviske sig selv i kortvarige kropslige møder med tilskueren, uanset tid og rum.

Litteratur

- Aumont, Jacques (2003). "The Face in Close-Up". In: Vacche, Angela Dalle (red.): *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Balázs, Béla (2003). "The Close-Up and The Face of Man". In: Vacche, Angela Dalle (red.): *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Benjamin, Walter (1998). "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In: Benjamin, Walter. *Kulturkritiske essays*. København, Gyldendal.
- Benjamin, Walter (1973). "Lille fotografihistorie". In: *Kulturindustri*. København, Rhodos.
- Bordwell, David (1995). "Den klassiske Hollywoodfilm". In: *Tryllygten nr. 2*. København.

- Bordwell, David (1986). *Narration in the Fiction Film*. London, Methuen.
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2 – The Time-image*. London, The Athlone Press.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. London, Duke University Press.
- Neupert, Richard (2002). *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Ostrowska, Dorota (2008). *Reading the French New Wave*. London, Wallflower Press.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Resnais, Alain (1962). "Trying to Understand My Own Film". In: *Films and Filming*, februar 1962. Hansom Books.
- Robbe-Grillet, Alain (1965). *På vej mod en ny roman*. København, Arena.
- Robbe-Grillet, Alain (1961). *Last Year at Marienbad*. London, John Calder.
- Vacche, Angela Dalle (2003). "Introduction". In: Vacche, Angela Dalle (red.): *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick, Rutgers University Press.