



Alain Resnais

Ludističen priokus filma

In memoriam Alain Resnais (1922-2014)

Jože Dolmark

Odšel je avtor, ki je s svojo inovativnostjo v marsičem navdihoval režiserje novega vala. Že v svojih prvih filmih se je spoprijel z velikimi zgodovinskimi temami dvajsetega stoletja in se proti koncu dolge ter plodne kariere preusmeril v osvetljevanja povsem osebnih in intimnih obsesij in tako osvobodil pogled vseprisotne prevlade podob.

Rodil se je v Bretagni 1922 v omikani družini in se že v rosnih letih navdušil z raznolikostjo cvetočih umetniških form prve zgodovinske avantgarde. Predvsem s fotografijo, slikarstvom in književnostjo, z Bretonom in Proustom, s katerim si je delil zagonetnost rahlega zdravja zaradi obolenja z astmo. Krenil je v Pariz z željo, da postane igralec, in se z osemnajstimi leti 1943 vpisal na ravnokar ustanovljeno filmsko šolo IDHEC s specializacijami iz fotografije in montaže. Slednja se bo kasneje izkazala za bistven Resnaisov instrumentarij poustvarjanja in ponovnega odkrivanja filmskih podob. Njegovi prvi sijajni dokumentarci se ukvar-

jajo s področjem likovnih umetnosti (*Van Gogh* [1948], *Gauguin* [1950], *Guernica* [oba 1950], *Tudi kipi umirajo* [Les statues meurent aussi, 1953, soavtorja Ghislain Cloquet in Chris Marker], *Ves spomin sveta* [Toute la mémoire du monde, 1956] o Bibliothèque Nationale). Leta 1955 posname mitski film o holokavstu *Noč in megla* (Nuit et brouillard), ki mu sledi čudoviti *Styrenin napev* (Le chant du Styre, 1959). V teh kratkih filmih Resnais že dovolj zgodaj zameša čaroben avtorski napitek, ki diši in se kaže s svojimi osnovnimi oblikovnimi komponentami njegove kinematografije: z »lepoto« (likovnih umetnosti in književnosti), z »memorijo« (tako s spominom kakor s pomnjenjem in z nepozabo) in s »politiko« (levičarsko seveda, ki sta jo izvajala tako njegova kolega Agnès Varda in Chris Marker kakor kolegi iz skupine okrog Cahiers du Cinéma z nasprotnega brega pariške reke) – vse to pa z izredno občutljivostjo do netradicionalnih pripovednih obrazcev ali kakor je takrat izjavljal sam:

»Imaginarno je potrebno nenehno obračati znotraj samoumevnosti vsakdanjega.«

Iz teh tematskih in oblikovnih labirintov zrastejo njegovi prvi filmi kot nekakšni meandri spominjanja, izvotljeni z naravnost kubistično montažo in pripovednimi zabrisi. Resnais se nikoli ni imel za avtorja, za kakršne so se imeli tako resni kolegi, »mladi Turki«, z drugega brega Seine. Za razliko od njih ni bil tako strasten cinefil in vsakodnevni obiskovalec La Cinémathèque Française, deklet, gledališč in občudovalec klasikov (Stendhal, Balzac, Racine), njegovi prvi filmi so zrasli iz izkušenj srečanja z afriško umetnostjo, etnologijo, s kubizmom, z nečim »ante litteram«, kar pogosto najdemo na Gauguinovih platnih. S tistim, kar se tiče strojev in serijske proizvodnje, temnimi luknjami zgodovine, pokončanjem Judov, z vojnami v Španiji in Alžiriji. Ampak za razliko od Truffauta, Godarda in prej omenjene družine je bil na vsakodnevem obisku Le Musée de l'Homme. Resnais je bil veliki stimulator in krasen sodelavec, ki je močno zaupal direktorju fotografije Sachi Viernyju, zlasti pa je bil vseskozi zelo natančen pri pripravi scenarijev, kjer je praviloma sodeloval s pisci nouveau romana: Raymond Queneau (*Styrenin napev*), Marguerite Duras (*Hirošima, ljubezen moja* [Hiroshima mon amour, 1959]), Alain Robbe-Grillet (*Lani v Marienbadu* [L'année dernière à Marienbad, 1961]), Jean Cayrol (*Noč in megla* ter *Muriel* [1963]), Jorge Semprún (*Vojne je konec* [La guerre est finie, 1966] ter *Stavisky...* [1974]). Sledijo podobna druženja: David Mercer (*Spoznanje* [Providence, 1977]), Jean Gruault in Henri Laborit (*My American Uncle* [Mon oncle d'Amérique, 1980]), stripar Jules Feiffer (*I Want to Go Home* [1989]) pa v zadnjih »komedijah« britanski komediograf Alan Ayckbourn ...

Ko prične Resnais konec 50. let z igranimi filmi, je povsem zrel inovator. Predse postavi odnos med umetelnim imaginarijem in polpreteklo travmatično izkušnjo vojne



Hirošima, ljubezen moja

znotraj eksistencialne krize modernega sveta s posledično večno željo do spreminjanja taistega sveta in kina samega. Tu se znajde na istem bregu z novovalovci. S trilogijo (*Hirošima, Marienbad, Muriel*) pa morebiti še z *Vojne je konec* Resnais zariše osnovne črte svojega dela tudi za kasnejšo kariero. Ta je v zasnovi kina kot nekakšne glasbene poeme, ki je blizu miselnim mehanizmom, izvotljenim z nenehnimi vdori občutij v nepredvidljivem plesu med kontrasti in harmonijami, ki se napajajo z artističnimi vzorci tradicionalnih umetnosti ob kubiističnih sinkopijah montažne pripovedi v svobodni in skorajda ludistični strukturi kina kot enkratno humornega in inteligentnega umetniškega dela.

Ko je leta 1959 Resnais debitiral s *Hirošimo*, so onstran brega na redakciji Cahiers du Cinéma (št. 57) sklicali okroglo mizo, in če mu je kdo od njih bil vsaj malce blizu, je to bil Éric Rohmer, ki je ob priliki izjavil: »Resnais je pravzaprav kubist. Hočem reči, da gre za prvega modernega cineasta zvočnega obdobja. Bilo je nekaj modernih režiserjev nemega filma, recimo Murnau, Eisenstein, Dreyer ..., Resnais pa je nedvomno prvi moderni režiser obdobja, ki sledi. On je storil za kino isto kot kubisti za moderno slikarstvo in romanopisci za začetka 20. stoletja za sodobno književnost. Vsi so začeli rekonstruirati realnost začeniši z razkosavanjem nje same.« Rohmer se ni zmotil. Predstavitve izpraznjenosti na ruševinah Hirošime s preteklo travmatično zgodbo junakinje in njene ljubezni z nemškim vojakom med okupacijo, enigmatična potopitev v spomine protagonistov v Marienbadu, kruta pripoved *Muriel*, kjer je prelepa Delphine Seyrig ujeta v svoje buržjske fantazme in kjer se moški ne more osvoboditi tesnobe spomina na torturo Alžirke v vojni s Francozi, čeravno nikoli ni bil tam in je to videl nekje drugje, pa končno mučne reminiscence komunističnega borca iz španske državljanske vojne (*Vojne je konec*); vse to so briljantni čutno-nazorni koščki Resnaisovega modernistično sestavljenega puzzlea o eksistencialnem duhu časa na prelomu v 60. leta. To režiserjevo obdobje zaključuje *Ljubim te, ljubim te* (Je t'aime, je t'aime, 1968), nekakšna znanstvenofantastična epizoda à la Borges.

Ko se v 70. letih spremeni politična klima, ustvari Resnais nekaj izredno celebralno-emocionalnih filmov. *Stavisky...* je parabola o skorumpiranem bančniku, ki je istočasno velik ljubitelj gledališča; *Spoznanje* je sijajna



Lani v Marienbadu

rekonstrukcija obsesij ostarele pisatelja in njegovega nemogočega paternalizma do čuječe družine; v *My American Uncle* (1980) nas Laboritove biološke teorije vodijo v lucidna razkritja o delovanju naših možganov; *Life Is a Bed of Roses* (La vie est un roman, 1983) je pričevanje o nezmožnosti iskanja človeške sreče sredi bizarnih časovnih puzzlov vsakdanjega sveta in njegove neusmiljene hitrosti.

S filmom *Mélo* (1986) se začena zadnje izjemno plodno tridesetletno obdobje, v katerem se Resnais vedno intenzivneje ukvarja z drugačnim in čisto svojevrstnim branjem gledaliških tekstov, često z distanco in oblikovnimi prijemi zgodnejših del. Tako dobi priložnost, da si kot Bergman ustvari stalni krog zvestih igralcev (Sabine Azéma, tudi njegova zadnja intimna družica, Pierre Arditi, André Dussollier, Lambert Wilson ...), s katerimi mu v naslednjih filmih ob elegantni režiji ter poduhovljeni in pogosto



Z Ellen Burstyn na snemanju *Spoznanja*

komedijantski igri uspe pričarati raznolike šale usode naših ubogih bitij znotraj resnosti, zbežanosti in velikokrat komičnosti teh naših čudno zapletenih časov. Taki so zadnji filmi, ki jih je večino posnel ob sodelovanju z britanskim komediografom Alanom Ayckburnom: *Smoking/No Smoking* (1993), *Stara pesem* (On connaît la chanson, 1997), *Skrivni strahovi na javnih krajih* (Coeurs, 2006), *You Ain't Seen Nothin' Yet* (Vous n'avez encore rien vu, 2012), *Ljubiti, piti in peti* (Aimer, boire et chanter, 2013).

Za slednjega je Alain Resnais na letošnjem Berlinu dobil nagrado za najbolj inovativnega režiserja pri svojih spoštljivih 91 letih. Pokojni Rohmer se davnega 1959 res ni zmotil in lepo bi mu bilo pri srcu, če bi lahko izvedel za to novico o njemu tako dragem kolegu.

Z Resnaisom je odšel velikan filma. Vsak tak dogodek nas zbode, preluknja. Vendar nam daje nado, da vztrajamo zaradi tega, kar smo se pri njem naučili in v tem uživali. Tako v kinu kakor za življenje. Sloji spomina, moč pozabe, pripovedne zameglitve, spregledanja in uvidi, pamet in čutenja. Videti je tako preprosto, kadar se tega zavedamo in znamo potem nekam oditi. Drugače slučaj ni nič drugega kakor naš ignorantski odnos do reči, kakor je že temu lepo rekel Lamarck. Resnais je malce ljubil tudi tista čudna tavanja znanosti na to stran, na to hegelsko sevanje resnice.