

# Sreča

## RAPA ŠUKLJE

Agnès Varda je s filmom **Sreča** (*Le bonheur*, 1965) ustvarila menda najbolj sporno delo v svoji filmski karieri; »sporno« pa se pravi skoraj zmerom tudi zanimivo. Nasprotovanje je sprožila že s tistim, za kar bi človek mislil, da bo konec koncev vsem všeč: z izrazito »lepoto« posnetkov, s svojo naravnost pojočo, božajočo kamero. Tokrat nam je Agnès Varda pokazala »la vie en rose«, pariška predmestja, podobna drhteči lirični poeziji, fontainebleauški gozd kot mogočno simfonijo poletnega bogastva in jesenske prelesti, družinske praznike, sosedske obiske in občinska »žeganja« z zrelo, zlato ljubeznijo kakega Renoirja. Da, celo predmestna stanovanja so postala v svoji tesnosti idilična in serijska moderna arhitektura stolpnic je odkrila lepoto svoje beline. Vse, vse v tem filmu, ki naj govori o sreči, dosegljivi današnji sreči »malega« človeka, je lepo; lepo z lepoto odlične barvne fotografije: estetsko zadovoljivo in hkrati dokumentarno resnično. In kot pri barvni fotografiji, ki ji verjamemo in ne verjamemo, nas spravlja ta lepota v rahlo nelagodje: življenje je tako in ni; svet je tak in ni; tak je lahko za hip, prirejen, »postavljen« za kamero; nima pa obstanka. Fotografija je v trajnost spremenjen trenutek; bistvo življenja pa je razvijanje v času – spreminjanje, odmiranje, nastajanje. Zato ne more biti nikoli preprosta vsota harmoničnih trenutkov, kot je lahko serija fotografij; zmerom vsebuje vsaj tudi tesnobne zmedene hipe prehodov. Kdo pozna to resnico bolje kot režiserka, ki je izšla iz fotografije in prešla na film? V njenem prvem filmskem poskusu (»poskusu« samo subjektivno) **Vas na obali** (*La Pointe-Courte*, 1955) celo še živo občutimo to dvojnost: poln je statičnih, fotografskih, »simboličnih« posnetkov – trenutkov, spremenjenih v večnost – kraj mirno tekočega življenjsko-filmskega dogajanja. V *Sreči* so prehodi izgubljeni, neopazni. Ostane samo nelagodni občutek, ki ustvarja osnovno razpoloženje filma. Nobene laži ne pripoveduje fotografija, in vendar čutimo: tako ne more biti; ali bolje: to ne more trajati; ali vsaj: to ni objektivna, temveč subjektivna

podoba dogajanja. Tako lahko »montira« film svojega življenja samo človek, ki je trdno odločen videti nič drugega kot tisto, kar mu je prav in lepo. Kdo je ta človek? V trenutku, ko nastopi ob zakonskem paru François in Therese – in njunih dveh otrok – poštarica Emilie, »druga ženska«, pa se sončno zaporedje cvetja in petja nič ne spremeni, vemo: ta srečnež je mož, François, skozi njegove oči gledamo in bomo gledali film o sreči.

Presenetljivo je, koliko gledalcev se lahko poistoveti s Françoisom in sprejme zgodbo, moralo in zunanjo podobo filma z njegovih predpostavk. Prikupno ženo ima in jo ima rad; sreča prikupno dekle in jo ima rad; žene zaradi tega nima nič manj rad; kdo trdi, da to ni mogoče? Človeško srce je široko, v njem je prostora za dve – in več žensk. Nič v Françoisovi naravi se ne upira zakonu v troje; in ker ljubica ne ugovarja energično in ker žena ničesar ne ve, bi se Françoisova sreča lahko mirno nadaljevala v nedogled. Sreča barvnih fotografij; trenutkov, ki zagotavljajo varljivo trajanje. Agnès Varda in njen film ne trdita, da to ne bi bilo mogoče – za ljudi, ki pač znajo tako občutiti. In nikakor ne izreka prekletstva nad njimi.

Samo: naj si je za prikazovanje dogajanja tudi izbrala subjektiven, Françoisov pogled, dogajanje samo je veliko širše, François obdajajo ljudje drugačnih občutkov in nazorov. Četudi njegovih ne morejo spremeniti in jih kvečjemu za trenutek omajejo, vnašajo v njegov srečni svet ljubeznivega egoista brez fantazije bežne sence svojih odločitev in dejanj. Presenetljivo je, če vrže najtemnejšo senco lastna ljubljena žena, ki izve, da je njen zakon postal zakon v troje, spozna, da tega s svojim orožjem mile, krotke in obzirne ženske ne bo mogla spremeniti, in čuti, da tega ne more prenesti. Ko bi bila Therese razmišljajoča narava, bi tako ali drugače nemara krizo prebrodila. Toda Therese je – kot François – prvenstveno nagonka. Nagon jo požene v nesrečno smrt, ki je bržčas napol nesreča, napol samomor.

Še zmerom gledamo s Françoisom: Theresinega boja nismo videli, vidimo samo poletno naravo, po kateri oče z otrokoma išče mamó – naravo, ki se je za trenutek popolnoma spremenila. Še zmerom je skupek fotografij, a zdaj vse nakazuje nebržnost, topost, surovost človeka do človeka, narave do človeka, vseh do vsega. Skupina nedeljskih ribičev, ki pač ribarijo in Therese niso opazili, postane v Françoisovih očeh zbirka karikatur, groteskna podoba brezčutnosti sodobnega sveta. In ko Therese najde, se njegovo gledanje spremeni v sanjski privid: ne da bi doumel, ne da bi pristal na tisto, kar je res, pa tako prav nič »lepo«, doživlja kretnjo, kako si vzdigne njeno glavo v naročje, spet in spet. Vse, kar sledi, pogreb, pogovor s Theresinimi starši, počitnice z otrokoma na morju, je razbito v prave fotografije. Spomin živi samo v nekaj trenutkih, vse drugo je tema. Potem ko se vrne domov in začne življenje na novo, tokrat z Emilie, pride vse v stari tir. Nekaj težkega, mučnega, je mimo, zdaj pa je spet vse prav. Za dežjem, s katerim nam življenje ne more prizanesti, je znova posijalo sonce.

Ne samo François – in z njim poistoveteni gledalci – še marsikdo drugi občuti, da je zdaj vse prav. V okviru filma nedvomno Emilie. Theresina smrt je prinesla zaželeni *happy end* njeni zvesti ljubezni. Oba otroka: premajhna sta še, da bi pogrešala mater kot osebnost; kot varuhinja in skrbnica Emilie prav dobro prevzame njeno vlogo. Narava. Njej je veličastno vseeno, kdo se spreha pod zlatimi bukvami, François s Therese ali z Emilie. Ljudje so zanj potrošno in poljubno med seboj zamenljivo blago. Mlada ženska z materinskimi instinkti, Emilie, mirno lahko nadomesti mlado žensko z materinskimi instinkti, Therese. Mladička bosta ob njej prav tako lepo rasla. Melodram navajeni gledalci: ničkolikokrat so že pogoltnili podobno skonstruirane *happy ende*, ne da bi se jim zataknil v grlu; čeprav nemara z majceno nelagodnostjo (Agnès Varda je v doseганju svojih učinkov zelo subtilna) bodo tudi tega.

Ne mogla bi se s tem strinjati Therese: dala je svoje najboljšo in izvedela natančno ceno svojega najboljšega v očeh ljubljene človeka: prijetno je, toda privajeno in zato samoumevno; in če lahko drugod dobi kaj podobno dobrega, a novega in zato zanimivega, ne bo zamujal stegniti roke. In ko bi mogla gledati poznejše dogajanje, bi videla, da niti njena smrt, ta obupni poskus protestirati, priklicati se možu v zavest ne kot samoumevnost, temveč kot svoj, živ, čuteč človek, ni dosegla tega učinka, vsaj ne dlje kot za hip. Za njo ni ostala zevajoča praznina; prav kmalu se sploh več poznalo ne bo, da je kdaj bila.

Ta protest, ta krik po »moralni«, po formirani človečnosti v naših življenjih visoko razvitih živali, je tisto, kar sliši iz filma druga plast gledalcev, tista, ki se ne poistoveti s

Françoisom, temveč obdrži odprte oči za vse življenjske resničnosti, prikazane v filmu. In med resničnosti sodi tudi svojevrsten pretres za tiste, ki so se nemara poistovetili z Emilie, to najzavestnejšo, najbolj »odraslo« med nastopajočo trojico: njena širokogrudna, »svobodna« ljubezen jo je privedla natanko tja, kjer je bila prej Therese: k istim drobnim delom in skrbem, k isti negi otrok in strežbi moža – in v natanko isto nevarnost, da ga izgubi – izgubi ne več kot svobodna ženska, temveč kot z dolžnostmi in čustvi privezana »mati«, ki ji preostane pravzaprav kot edini beg smrt.

*Sreča* pri vsej idiličnosti omota ni prav nič idiličen film. Z nekonvencionalno lucidnostjo zastavlja večno in zmerom novo vprašanje človekove »sfere svobode« in njegove »sfere človeške vezanosti« – v življenjski banalnosti izraženi navadno s konfliktom med moškim, »večnim lovcom« (čigar instinkte družba trenutno – bržčas v obojestransko škodo – prekomerno favorizira), in žensko, »večno branilko gnezda«, ki morata skupaj skrbeti za razvoj novega rodu in – kdo ve, nemara vendarle? – v dvoje dopolnjevati drug drugega človečnost. Problem je v zraku: po svoje ga obravnava Godard (v **Poročeni ženi** [Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964, 1964], pa tudi v filmu **Živeti svoje življenje** [Vivre sa vie: Film en douze tableaux, 1962] in bržčas v najnovejšem **Moško-žensko** [Masculin féminin, 1966]), in še bolj eden najzanimivejših zahodnonemških filmov, kar smo jih videli v zadnjem času, Schamonijev **Es** (1966).

Agnès Varda dela, kot povedano, s »fotografsko« kamero. Ne vseskozi: življenje, ljubezen s Therese je dano v tekoči, fluidni filmski govorici, govorici »življenja«. Sekanje, ostri rezi se začno od srečanja z Emilie; in telesna ljubezen z njo je vrsta – čudovito estetskih – statičnih posnetkov, »trenutkov, spremenjenih v večnost«. In še v nečem drugem spoznamo tudi v *Sreči* Agnès Varda *Vas na obali*: v mešanju dokumentarnih in igranih prizorov, ki dajejo skupaj njen višji umetniški red: zakaj odnos otrok do staršev – in narobe – je v tem filmu dokumentiran, Agnes Varda je uporabila resnično družino.

Kje je tedaj spornost *Sreče*? V vsem navedenem – v ideji, sredstvih in rezultatu. »Resnice« Agnès Varda so – pri vsej preprostosti – zapletene, ambivalentne resnice; njena spoznanja sodijo med tista, pred katerimi si ljudje radi mašimo ušesa in oči. ■

*Prispevek Rape Šuklje o filmu Sreča je bil prvotno objavljen v reviji Ekran, letnik 66, št. 31/32, str. 75-79.*