

VIVA VARD!

»REŽIRANJE FILMA ZAME NI USTVARJANJE NOVIH SVETOV, TEMVEČ POSKUS RAZUMEVANJA ŽE OBSTOJEČEGA.«

JURIJ MEDEN

Eden privlačnejših vidikov vsakoletnega mednarodnega filmskega festivala na sosednjem Dunaju (Viennale) je zagotovo osrednja festivalska retrospektiva, že vrsto let organizirana v sodelovanju z dunajsko kinoteko (Österreichisches Filmmuseum). Gre za ves mesec oktober trajajočo in skrbno pripravljen dogodek, praviloma osredotočen na kar največje figure preteklosti in polpreteklosti filmske zgodovine, pod drobnogledom pa se občasno znajde tudi kakšno markantno zgodovinsko obdobje, zastrta geografska regija ali odmeven filmski studio. Tako so se Dunajčani v samo preteklih petih letih imeli priložnost seznaniti s tako raznovrstnimi rabami filmskega izraza, kot je retrospektiva *Iz osrčja sveta*, posvečena malo znanim kinematografijam Kazahstana, Tadžikistana, Kirgizistana, Uzbekistana in Turkmenistana (2001), celovit avtorski izkupiček Jacquesa Rivetta (2002), dolg sprehod skozi katalog japonske produkcijske hiše Art Theatre Guild, vse od sredine šestdesetih let dalje najčvrstejše strehe za japonski neodvisni in avtorski film (2003), popolna retrospektiva kultnega panevropskega dvojca Jean-Marie Straub & Danièle Huillet ter obsežen zalogaj manj znanih filmov Johna Forda po njunem izboru (2004) in zaenkrat najobsežnejša retrospektiva Andyja Warhola, z integralnimi verzijami prav vseh njegovih





filmskih del (2005). Visoka pričakovanja so bila izpolnjena tudi letos, z retrospektivo, posvečeno Jacquesu Demyju (1931–1990) in njegovi vdovi Agnès Varda (1928–), eni najnežnejših in najbolj harmoničnih ljubezenskih zgodb (poročila sta se leta 1962), kar jih beleži univerzum filmskega ustvarjanja. Prezgodaj umrli satelit francoskega Novega vala Demy se je predstavil z zbranimi deli, Agnès Varda – ali babica Novega vala, kot so jo radi poimenovali (čeprav sama vztrajno zavrača kakršnekoli nalepke in poudarja, da je k filmu ni pripeljala poprejšnja ljubezen do filma, temveč čisto preprosta, človeška radovednost, ki jo je prek filma lahko samo najlepše izživela) – je program dopolnila z izborom svojih del, natančneje z dvaindvajsetimi filmi, kar je približno polovica celotnega opusa, ki ga je začela tkati v drugi polovici petdesetih let prejšnjega stoletja. Morda bi bilo prelahko trditi, da je bila od nekdaj deležna znatno manj pozornosti kot njen soprog zgolj zavoljo spola (čeprav je teza, nedvomno upravičena, dandanes splošno sprejeta); dejstvo vsekakor ostaja, da je o Demyju še vedno pribeležene neprimerno več, zato se v pričujočem zapisu ukvarjamo s še vedno nad vse aktivno in vitalno Agnès Vardo, ki je *Ekranu* odstopila tudi košček svojega časa. Z avtorico smo se srečali ob projekciji njenega nemara najbolj znanega filma *Brez strehe in zakona* (Sans toit ni loi), za katerega je leta 1985 na beneškem filmskem festivalu prejela zlatega leva za najboljši film, zaenkrat najprestižnejšo nagrado plodne kariere. Na taisti film je osredotočen tudi pogovor, saj je *Brez strehe in zakona* dejansko zlahka moč razumeti kot srčico režiserkinine ustvarjalne poti, kot kristal, v katerem se zrcali vse tisto, kar jo napravlja za tako posebno, samosvojo in dragoceno umetnico: njene pripovedne tehnike, njena družbenopolitična, etična drža, njen temeljni pristop in razumevanje filmskega izraza. Za Agnès Vardo je morda v prvi vrsti značilno to, da praktično nobenega od njenih filmov ni mogoče klasificirati s standardnima predaloma igrano in dokumentarno, preohlapni oziroma celo zavajajoči sta tudi oznaki narativno in nenarativno, prek katerih se je kritika pogosto skušala približati njenim



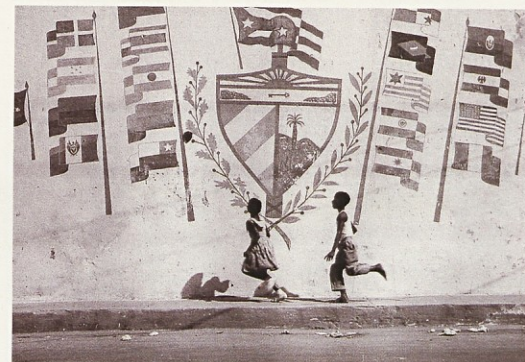
filmom. Vendar je ta izmuzljivost samo navidezna, saj Varda sama nikoli ni imela težav s tem, v smislu, da bi namenoma skušala sprevračati ustaljene obrazce posredovanja zgodb in na ruševinah starega hoté vzpostavljati nove, kot je to počelo toliko njenih novovalovskih sodobnikov. Filmski svet Agnès Varda se, preprosto povedano, vedno znova in znova začenja na isti točki, v avtorici sami, pri čemer to izhodišče ni nikakršno duhovno stanje, svetonazor ali izkušnja, ki kliče po posredovanju, temveč vedno konkretna, fizična oseba (ženskega spola), vsajena v konkreten, specifičen prostor in čas, ki v tej figuri sprožita iskreno radovednost, pogosto celo zaljubljenost, ta pa nato usmerja in hrani proces snemanja. Ne glede na obravnavano tematiko je tako Agnès Varda (mlada zaljubljenka, politična aktivistka, najboljša prijateljica, neumorna pravljica, sočutna sosedka, modra učiteljica, večna popotnica, izkušena dama) vedno sestavni, pogosto celo ključni del vsakega svojega filma, pri čemer – nekoliko paradoksalno – prav nobenega nato ne moremo odpraviti z jasno oznako subjektivno, saj je avtoričina radovednost vedno mogočnejša od njenih vtisov, njen intimni pogled vedno pripravljen, da primat skromno prepusti pogledu drugega, sveže odkritega. »Vpletena sem v prav vsak svoj film, vedno

Levo: Jane B. par Agnès V.

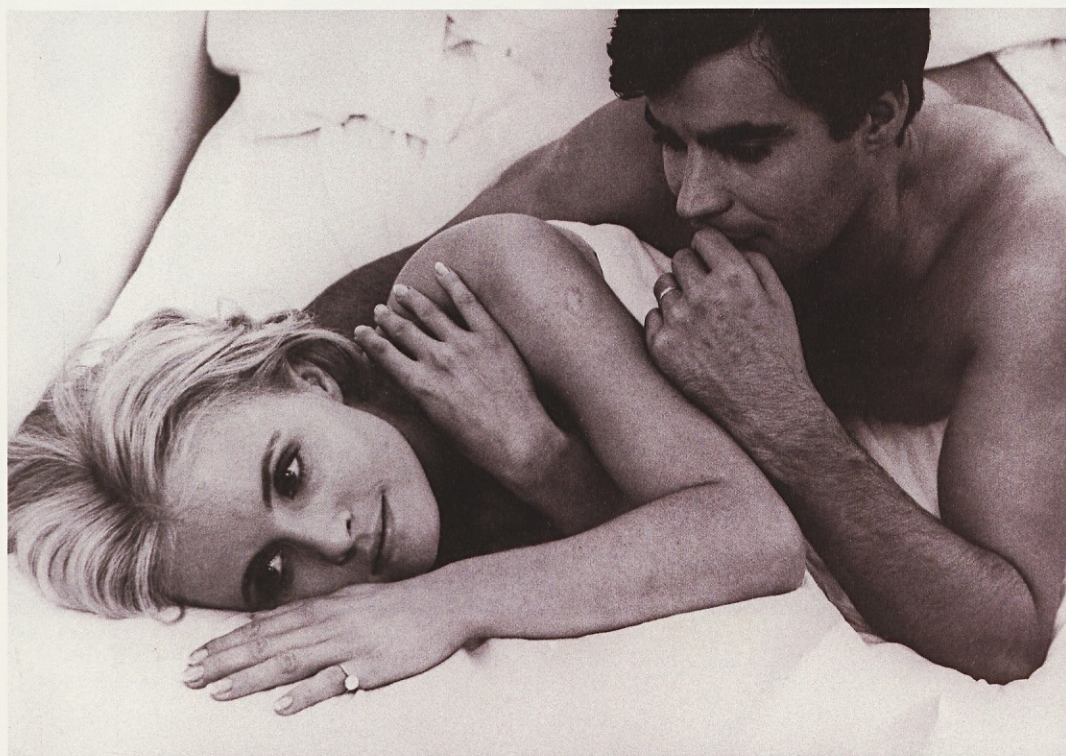
Sredina: Les Cent et une nuits., 1995

Sredina spodaj: Brez strehe in zakona

Spodaj: Salut les cubains, 1963



na zelo specifičen, natančen način. Vendar nikoli prek narcisizma, temveč vedno prek iskrenosti v mojem pristopu.« Ko režiserka Varda posledično opazuje protagoniste svojih filmov, pa najsi bodo slednji resnični ljudje ali izmišljeni junaki, in previdno tipa za nitmi, ki jih vežejo drug na drugega, in na prostor, ki ga zasedajo v svetu, obenem vedno v isti pajčevini išče – in praviloma tudi najde – prostor zase, s čimer za nazaj legitimizira svojo začetno radovednost. Zgodbe, ki jih Agnès Varda pripoveduje, se tako nenehno prepletajo z vprašanji, zakaj prav ta in prav takšna zgodba prav tukaj in prav zdaj, pripovedovana prav z moje strani? Oziroma, nekoliko konkretnije: Zakaj me zanimaš in zakaj sem zaljubljena vate? Smem biti zaljubljena vate? Če se Varda na koncu dokoplje do kakšnih odgovorov ali ne, sploh ni bistveno, kot je pač povsem nebstveno iskati razloge za zaljubljenost ali, še hujše, se ji truditi poiskati konec. Opisani način ustvarjanja je po eni strani blagoslov, ki je bil Agnès Varda položen v zibelko, po drugi strani pa vendarle rezultat dolgoletnih izkušenj dela s kamero in ljudmi, zato je še najbolj razviden iz režiserkinih novejših del, najlepše morda iz dokumentarnega eseja *Paberkovalci in paberkovalka* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), čigar nastanek je sprožilo avtoričino odkritje digitalne video kamere,



Le Bonheur, 1964



Daguerréotypes, 1974/75

tega najmanjšega in najpriročnejšega orodja za beleženje realnosti, ki je tenkočutnim filmarjem dovolilo prej nesluten razcvet enačaja med biti in snemati. Varda v filmu, kot peresce v vetru, potuje po Franciji in Parizu ter srečuje nabiralce, paberkovalce, zbiralce, stikalce po smeteh; nekateri paberkujejo iz nuje, drugi po naključju, tretji po lastni izbiri; nekateri nabirajo hrano, drugi ure brez kazalcev; pri čemer se celoten, ljubeč portret »subkulture« sproti izrisuje kot velika metafora filmskega ustvarjanja avtorice same: snemanje filma kot paberkovanje: ne naključno, temveč spontano, ne slepo, temveč tipajoče, ne brezciljno, temveč neskončno. Sorodne »tehnike« ustvarjanja so, morda za odtenek ali dva bolj zabrisane, seveda prisotne povsod, tudi v filmih starejšega datuma. Zgovorna je anekdota s snemanja filma *Jane B. par Agnès V.* (1987), režiserkininega nenavadnega portreta prijateljice, znane igralka Jane Birkin, ki je bolj kot dokumentarnemu spomeniku podoben toplemu ljubezenskemu posvetilu: igralka se je med snemanjem seznanila z režiserkinim petnajstletnim sinom Mathieujem, z njim vzpostavila pristen prijateljski stik, si zamislila skico igranega filma o prepovedani ljubezni med ločeno štiridesetletnico in najstnikom, Varda pa je še istega leta po tej predlogi posnela film *Kung-fu master*, po nepo-

trebnem razvpito, kompleksno dramo o hlapljivem fenomenu zaljubljenosti, v kateri sta glavni vlogi odigrala kar Birkinova in režiserkin sin Mathieu Demy. V veliki meri se iz intimnega trenutka rojeva tudi *Brez strehe in zakona* (izvirni naslov *Sans toit ni loi* je parafraza zaničljive francoske nalepke »sans foi ni loi«, brez vere in zakona, ki je nekoč označevala kriminalce in ostale odpadnike družbe): »Moja radovednost se je zdramila nekega dne, ko sem med prebiranjem časopisa naletela na članek, ki je poročal o smrti mlade potepuhinje nekje na francoskem podeželju. Mlado dekle, še najstnico, so nekega jutra našli zmrznjeno. Izkazalo se je, da je čez noč umrla od podhladitve. Ko je policija začela podrobneje raziskovati njeno življenje, se ni dokopala do ničesar. Preteklost mladega dekleta je ostala neznanka, o njeni tragični življenjski zgodbi so pričali le redki očividci, vaščani, ki so jo videvali nekaj dni prej v okrožju, kamor se je pritepla pred smrtjo. Časopisni članek me je pretresel. Predvsem zaradi dejstva, da je šlo za mlado potepuhinjo, saj sem si sama tovrstne klateže vedno predstavljala kot starejše moške, po možnosti zapite. Odpeljala sem se v vas, kjer so našli truplo, in tam našla za pogovor pripravljenega lokalnega žandarja. Ta mi je povedal, da ni primer zanj nič novega, saj so se brezdomci v zadnjih letih namnožili, med njimi pa je

bilo vedno mogoče najti tudi prenekatero žensko. Povedal mi je, da so nekoč zmrznjeno truplo nekega klateža našli celo v drevesni krošnji. Nekje na tej točki sem v tragični zgodbi tega mladega dekleta uzrla film.« Tisto, kar je uzrla Varda, je bilo seveda kilometre daleč od preproste, sočutne socialne pripovedke. Za začetek smo že takoj soočeni s prej opisano metodo dela, po kateri Varda v snov svoje obravnave neposredno vcepi sebe in tako zamaje »čist« status filma, v tem primeru dispozitiv fiktivnega: gledamo dolg posnetek puste in, zdi se, zelo mrzle pokrajine, katere mrtvilo najprej za hip skali, nato pa zgolj še podčrta odkritje trupla mladega dekleta. Varda v *offu* pripoveduje: »Nihče ni prišel po telo. Umrla je naravne smrti in za seboj ni pustila sledu. Vendar so se je ljudje, ki jih je pred kratkim srečala, spominjali.« Glas za hip utihne, nato nadaljuje, nenkrat cepljen z osebno, prizadeto noto: »Te priče so mi pomagale, da sem lahko rekonstruirala zgodbo zadnjih tednov njene zadnje zime. Na njih je pustila svoje znamenje. Sama o njej vem malo, vendar se mi zdi, da je prišla iz morja.« Sledi hipen, poetičen, nadrealen posnetek golega dekleta, ki se dviga iz oceana, kot vnaprejšen kontrapunkt vsemu podaljšanemu, brutalnemu, realnemu, kar bo sledilo: rekonstrukciji zadnjih tednov mlade potepuhinje, ki jo z izjemno prepričli-



Cléo de 5 à 7, 1961

vostjo upodobi Sandrine Bonnaire v svoji prvi vlogi, takrat še naturščica. Na prvi pogled se ta rekonstrukcija, očiščena vsakršne psihologije, brskanja po vzrokih, poskusih razumevanja in žarkov upanja, utegne zazdeti pregroba, preveč neizprosna, presurova. Varda: »Niti za hip nisem pomislila, da bi šla razsvetljevati preteklost tega dekleta in tako pojasnila njeno usodo. Na ta način bi namreč pregrobo posegla v resničnost oziroma se pretvarjala, da vem več, kot dejansko ve kdorkoli, tovrstne špekulacije pa me pač nikoli niso zanimale. Zato sem se odločila, da bom pri snemanju filma razpolagala zgolj s stvarnimi informacijami, ki so bile na voljo, in tako poskusila samo poustvariti zadnjih nekaj dni v življenju tega dekleta. Če se končni rezultat zdi grob in neizprosen, sama pač ne morem pomagati. Grobo in neizproseno je tudi v to mlado življenje posegla smrt, medtem ko smo mi stali ob strani in gledali.« Zdi se, da v tej izjavi tiči tudi ključ branja tega angažiranega filma. Varda se namreč dobro zaveda, da je umetnik – v tem primeru režiser – lahko še tako zavzet in intenziven, vendar bo njegov angažma vreden malo ali celo nič, če se nekeje na pol poti ne bo srečal z enakovredno, iz prizadetosti porojeno zavzetostjo na strani gledalca. Varda slednjega na svojo stran pridobiva s skrajno preprostimi in obenem skrajno učinkoviti prijemi: večina protagonistov se na določeni točki, brez vsakršne predhodne najave, naenkrat iztrga iz diegetskega sveta filma, se zazre v kamero in neposredno nagovori gledalce. Čeprav mišljeni kot pričevanja, kot verbalni povzetek zaigranega videnega, v katerem priča vedno odigra samo sebe, ti nagovori vedno znova izpadejo kot izgovori, kot (slaba) opravičevanja – v retrospektivi namreč nad navidez banalno rekonstruk-

cijo vsakdana lebdi najbrž nepotrebna smrt mladega dekleta; banalno je tako zares fatalno, brezbrzičnost zares smrtna obsodba. Varda: »Čeprav je film zaigran, v njem nastopajo – naj uporabim svoj priljubljeni izraz – resnični ljudje. Ljudje z ulice, ljudje s polja, ljudje, ki pred mojo kamero ne počno nič drugega, česar ne bi počeli tudi takrat, ko jih ne snemajo kamere. V tem primeru ljudje, kakršni so srečevali mlado potepuhinjo v dneh pred njeno smrtjo. Nekaterim se je dekle smililo, drugim gnusilo, tretji so ji skušali pomagati, vsem pa je bilo skupno to, da jih je njeno vztrajno, trmasto zavračanje pomoči spravljalo v zadrego. Hotela sem, da bi moj film na podoben način deloval na gledalce. Da bi bili ob gledanju v zadregi, saj bi jih film prisilil, da se tudi sami vprašajo, kaj bi storili v podobnem primeru. V primeru, ko jim pot prekriža umazana, smrdljiva brezdomka in jih prosi za nekaj drobiža ali celo prevoz z avtomobilom. Bi ji pomagali? Bi jo vzeli v svoj avto? Vedoč, da v zameno ne boste deležni niti hvaležnosti? Vedoč, da je ne boste mogli prepričati v nič? Da je sploh ne boste mogli razumeti? Vse to so bila vprašanja, ki sem si jih pred in med snemanjem filma zastavljala sama.« Vprašanja, na katera si zares vsakdo lahko odgovori samo sam zase, tako kot je mlada potepuhinja Mona v svojem bistvu predvsem kalup (kot pred njo Bressonova Mouchette in za njo Rosetta bratov Dardenne), ki ga namesto režiserjevega vedenja polni na preizkušnjo postavljena individualna gledalčeva izkušnja. »Drži. Režiranje filma zame ni ustvarjanje novih svetov, temveč poskus razumevanja že obstoječega, zato se nikakor in nikdar ne vidim v vlogi vsevednega demiurga, temveč dovolim, da me raziskovana tematika odpelje s seboj. Snemanje filma nas je tokrat odpeljalo med situacije in ljudi, ki jih

ni obiskal še nihče v moji mali snemalni ekipi. Film smo ustvarjali na prostem, pogosto smo se srečevali in delali s pravimi brezdomci. Na neki točki je Patrick Blossier, moj direktor fotografije, izgubil živce in rekel, da se ne gre več, ker ti ljudje preprosto preveč smrdijo, da bi lahko še naprej vztrajal v njihovi družbi. Morala sem prekiniti snemanje in celotni ekipi ponovno razložiti smoter našega početja. Zakaj moramo vztrajati in ne dopustiti, da nas premagajo tovrstni predsodki. Takrat sem ugotovila, da je v resnici vonj tisti, ki zarisuje pravo ločnico med bogatim in revnim načinom življenja, med enim in drugim slojem ljudi. Če nekdo smrdi, tega preprosto ne moremo sprejeti, to se nam zdi nedopustno, za to ne najdemo nobenega izgovora. Pozabimo, da nekdo drug tega ne razume tako, da se smradu sploh ne zaveda, da v resnici nima prav nobene realne možnosti za drugačen način življenja. Svoj film lahko označim tudi kot poskus prenosa te senzorne, fizične izkušnje smradu – brez razlage ali opravičila za smrad – v svet filmskih podob. Želela sem, da gledalci ob opazovanju tega dekleta, ki z golimi rokami praska sardine iz blatne konzerve, še sami pod prsti začutijo olje in hlad. Da jih zazebe, ko se dekle nekega jutra prebudi sredi zasnežene njive. Da se skupaj z njo spečejo, ko poskuša iz žerjavice izbežati vroč krompir. Da so skupaj z njo ujeti v to brezizhodno spiralo, za katero že vnaprej, od prve podobe filma, vemo, da se bo končala tragično, z nesmiselno smrtjo dekleta. Da se iz gledalcev prelevijo v priče. In iz prič v soudeležence – da ne rečem sokrivce – njenega propada.«