

»Kdor izmed vas je brez greha, naj prvi vrže kamen ...«¹

ANJA BANKO

Agnès Varda je s filmom **Sreča** (Le bonheur, 1965) ustvarila eno najbolj svojevrstnih del v svojem opusu. Visokostilizirane podobe sijočih, naravnost kričečih barv se razlivajo po dramatičnih tonih Mozartovega Adagia in fuge v c-molu ter skozi barvne zatemnitve zaslona, ki se zdijo kot nekakšna psihedelična menjava čustvene in atmosferske palete, skicirajo portret zgledne, mlade, zaljubljene in srečne družine. Prav takšne, kakršno bi pričakovali na oglasnih panojih. Do zadnje barvne točke pravilno razporejeni kadri, ki med cveticami in telesi vedno najdejo harmonično ravnovesje, izrisujejo drugačno življenje filmskih podob, kot jih poznamo iz njenega siceršnjega ustvarjanja: to je bolj zavezano dokumentarnemu filmu in prvoosebni pripovedovalki, ki gledalca pretanjeno vodi skozi prostorske in družbene margine.

V filmu *Sreča* se Varda poda direktno v sredico in razpre arhetipsko podobo domačega gnezda. Skozi eksistencialistično razumevanje razmerja Jaz in Drugi se poda v nelagodno bistvo človeškega hrepenenja po izmuzljivi in zadušljivi sreči. Pri tem je perspektiva drugačna od njene običajne, ki je resničnosti zavezana skozi vizualno precej bolj umirjeno optiko zimskih pokrajin impresionizma. Če podobe sveta s svojo kamero pravzaprav večkrat udomači in nam jih približuje na način iskrene simpatije (npr. v filmu **Paberkovalci in paberkovalka** [Les glaneurs et la glaneuse, 2000]), naredi pri *Sreči* obratno: z intenzivno in ekspresivno rabo filmskih izraznih sredstev dela podobe domačnosti tuje, do njih vzpostavlja distanco. V tem primeru bi njen postopek lahko opisali kot izrazito novovalovski, ki v brechtovski intenci deluje nič kaj drugače od izrazito političnih podob Godarda iz tega obdobja. Tudi Agnès Varda

ruši četrto steno, vzpostavlja protagoniste v nenavadni, zanjo neznačilni dvodimenzionalnosti in prednost skorajda teleološko predaja Ideji. Na ta način se film vzpostavlja kot parabola, vendar sta njen nauk in morala v disonanci zgodbe in podobe izmuzljivega značaja, ambivalentno vpisana v samo filmsko strukturo. Tako lahko še vedno, tudi šestdeset let kasneje in ob poznavanju nadaljevanja njene ustvarjalne poti, trdimo, da je *Sreča* »menda najbolj sporno delo, ki ga je [op. a. Varda] ustvarila v svoji filmski karieri«.²

Spornost *Sreče* izhaja iz možnosti različnih gledanj, ki se ponujajo občinstvu: avtorica naravnost premeteno igra na čustvene note, prevrača in obrača tradicionalne norme in vrednote ter razpira vprašanje sreče, ljubezni, seksa in smrti skozi kritičen poudarek na nevarnostih individualizma. Zgodba je pravzaprav naravnost boleča v svoji preprostosti, pravljica, ki se je za trenutek nesrečno zalomila v tragedijo, dokler na koncu ne postane skorajda banalna melodrama. Le da tudi pri tem zdrsne iz okvirjev: film se skozi rdeč filter odpre v bližnji posnetek pokončne sončnice, ki se s hitrimi montažnimi rezi umešča v polje že rahlo uvelih sončnic, v ozadju pa se na travniku izriše družina, ki v barvni paleti odseva bogato strukturo vroče poletne nedelje. François in Thérèse skupaj z otrokoma piknikujeta v predmestnih pariških gozdovih in uživata idilo brezdelnega popoldneva: ona poskrbi za ekscesno prevelik šopek rož, ona poskrbi, da sta otroka naspana in sita, ona poskrbi, da je mož spolno potešen, medtem ko on počiva pod drevesom. Lepa je nedelja, lepo je poletje in lepo je življenje, ki skozi simetrijo barv in med pravilnimi rezi sence in svetlobe deluje skorajda nepremično. Cvetlični vzorci na njeni obleki se

1 Janez 8, 7, Biblija, slovenski standardni prevod, 1996.

2 Rapa Šuklje, »Sreča«, Ekran l. 66, št. 31/32, str. 75–79.

zlivajo z ljubko stvarnostjo družinskega vsakdana in komajda odstopajo od barve tapet v stanovanju.

Statična nedelja se prevesi v delovni teden, François se odpravi v delavnico, Thérèse sede za šivalni stroj in z drugim očesom pazi na otroka. Dan se prijetno zloži v večer, lačni François dobi večerjo in zvečer se bosta odpravila v kino, kjer igra vestern z Birgitte Bardot in Jeanne Moreau,³ ob katerih pa je Thérèse kot ženska Françoisu še vedno najbolj všeč, čeprav omaro v službi prekrivajo časopisni izrezki obeh zvezd v zapeljivih pozah. V skorajda univerzalistično družinsko idilo Varda tako spretno vpleta čas in prostor, skozi elemente, kot so časopisni izrezki in oglasi, v godardovsko-kolažni tehniki plasti podobe in vzpostavlja konkretno družbeno kritiko v razmerju do reklamne ideje popolne družine, udobno umeščene med nova bleščeča bela blokovska naselja, ki napovedujejo razcvet francoskega srednjega razreda.

Kot običajno se zaplet zgodi na poti, ob srečanju z novim – drugim, tujim. François spozna pošto uslužbenko Émile, ki se bo kmalu preselila v njihovo sosenko. Émile je postavna blondinka živahnih modrih oči, ki se postavljajo v kontrast s srnje-rjavim pogledom Thérèse: če je Thérèse v Françoisovih očeh zelena trajnica, je v njegovem gozdu Émile divja živalca. Njena barva je vijolična, ki se zarisuje v variaciji Thérèsine rdeče – barve družinskega ognjišča in njegove varuhinje. François je zdaj še bolj srečen, saj ljubi Émile in ima rad svojo ženo, mater svojih otrok, ki jo je zgolj po naključju spoznal prvo – kot sta si usojena s Thérèse, se ljubita tudi z Émile: sreča je seštevek, ki lahko v Françoisovem pogledu dosega absolutno presežnost, saj ni hipno občutje, temveč je stanje stvari, brez omejitve ali roka trajanja. Françoisova sreča je tako vseobsežna, da se vanjo pogrezne vsa njegova družina, Thérèse, Émile – ves svet. François pravzaprav sploh ne pozna sveta zunaj svoje sreče, tako Thérèse kot Émile sta samo dodatka, podaljška njegovega sveta: iz te perspektive se zdi povsem logično, da Thérèse sprejme razširitev družinskega zakona, ki ji jo François proda z banalno metaforo njihove družine kot plodnega cvetočega jabolčnega drevesa in Émile kot

plodnega cvetočega jabolčnega drevesa, ki raste čez plot – zakaj ne bi tega potenciala plodnosti samo množil?

Nato nastopi prelom, trenutek tragedije – smrt poseže v idilo, ko po nedeljskem spancu Thérèse izgine. François jo z otrokoma išče, iz prijetnega popoldneva se izluščijo neprijazni obrazi pristočasnih ribičev, ki niso videli ničesar. Ko François končno najde Thérèse, je ta mrtva, nesrečno (ali nalašč) utopljena v iskanju še enega nedeljskega šopka, kot Hamletova Ofelija, ki uvede edino zrno dvoma med statične obraze sreče. Zdi se, da je vodna gladina – površina podobe tokrat prvič vznemirjena: ob nedeljskih popoldnevih namreč ne zapiha nobena sapica in vsi oblaki so umaknjeni sončni jasnini. Sivina za hip prekrije barvne odtenke, a že na pogrebu se odpre nazaj v sončno rumeno, ki z jesenjo in novo varuhinjo domačega ognjišča – Émile, zdaj v rdečem, prevlada podobo. Če je bil Françoisov svet za hip iztirjen, tega gledalec praktično ne opazi, pravzaprav do konca filma na to skorajda pozabi – Émile se tako natančno spoji s Thérèsino vlogo, da razpoke v podobi sploh ni opaziti: njene roke z enako natančnostjo kot Thérèsine pečejo, likajo, pospravljajo, skrbijo za malčke in ljubkujejo Françoisa. Ko se družina na koncu sprehodi skozi nedeljski jesenski gozd, jih Varda izgubi v barvni paleti na enak način, kot jih je iz nje izluščila – le da so tokrat barve bolj grenke in svetloba izpraznjena odtenkov, skozi katere nasilno reže zvok violine.

Kaj je ta občutek na koncu, ko se zaslon zatemni? Jeza, razočaranje, nezadovoljstvo, preklinjanje srečnega konca ali zgolj osuplost ob občutku izpraznjenosti? Zdi se, da je jesenska svetloba, četudi za odtenek temnejša, še vedno brez sence dvoma: Françoisova zavezanost primerjavi življenja z naravo se potrjuje, življenjski krog teče v vedno istem, zastranitve so nepomembne in kmalu pozabljene, kot da za lastna dejanja pravzaprav nismo odgovorni, kot da je naša usoda položena v roke neke brezbrizne veličine, morda Narave same, kjer so naše odločitve vedno le pravilno nadaljevanje – izpolnjevanje naših vlog v svetu. Vsaj v Françoisovem svetu je tako, a čez njegove meje pravzaprav nikoli ne pogledamo: kako vidijo Françoisovo srečo in usodo drugi? Ne vemo; tudi mi se lahko le pridružujemo mnogim pogledom, ki glede na svoja prepričanja sodijo. Zdi se, da se je zgodil zločin – smrt ene od naših protagonistk, vendar brez kazni. Zbor, ki običajno spremlja grške tragedije, si je očitno odprl steklenico vina in ostal na enem od mnogih nedeljskih piknikov. Agnès Varda svojih gesel ne kriči kot Godard in s parabolo ne raziskuje morale na način Rohmerja. Gledalec ostane sam – tako zelo samega s

³ Bardot in Moreau skupaj nastopita v filmu **Viva Maria!** (Louis Malle, 1965) – pustolovski komediji, ki črpa iz žanrskih obrazcev vesterna. Gotovo največji francoski zvezdnici šestdesetih sta plesalki v neki izmišljeni srednjeameriški državi, ki po spletu okoliščin postaneta revolucionarki. Po akcijskih presežnikih se odločita, da se podata v Pariz, kjer nadaljujeta s plesalsko kariero. Film je bil ob izidu najbolj uspešen francoski film leta, nenavadno-absurdni kombinaciji žanra in provokacije pa so bili naklonjeni tudi kritiki.



Sreča (1965)

podobo ga Varda ne pusti nikoli prej ne potem: pravzaprav se v sijočih barvah filmska podoba izkaže za zrcalo, v katerem gledalec ugleda svojo srečo. Zato bi lahko, šestdeset let

kasneje, dopisali, da to ni le najbolj sporno, temveč najbolj radikalno delo Agnès Varda, ki zarisovanje senc iz filmske podobe neusmiljeno preloži v pogled gledalca. ■