

AGNÈS VARDA 1928–2019

# Szem, kéz, kamera, Agnès

MARGITHÁZI BEJA

**VARDA LEZÁRULT ÉLETMŰVE – AKÁR A DARABOK, AKÁR AZ ÖSSZKÉP FELŐL NÉZZÜK – MEGFEJTÉSRE VÁRÓ MÉDIAKOLLÁZS.**

Elő női rendezőként begyűjtött Cannes-i és amerikai akadémiai életműdíjak után, nemzetközileg ünnepeelt friss dokumentumfilmmel (*Arcélek, útszélek*, 2017) a háta mögött, egy újrainduló alkotói korszak reflektorfényében, néhány héttel 91. születésnapja előtt távozott Agnès Varda. Az évekig Amerikában is élő, a világot körbeutazó, a környező valóságot mindig aprólékos, intenzív kíváncsisággal tanulmányozó Varda több mint hat évtizedes életműve sok szempontból a huszadik század második felének személyes krónikája, melybe beleíródott az algériai és a vietnami háború, a hippikorszak, a fekete- és nőjogi mozgalmak, Kennedy halála, az AIDS sokkja, a fogyasztói kapitalizmus és a digitalizáció ezredforduló utáni társadalmának lenyomata. Dokumentum-, játék-, rövidfilmek, televíziós sorozatok és installációk alkotta életműve csak elsőre tűnhet szabálytalan, össze nem illő darabok kollázsának, valójában számtalan keresztutalás, utazó téma és motívum formálja egységes, következetes alkotói elvek mentén épülő multimédia univerzummá. Visszanézve, Varda hétköznapi, marginalizált emberek és történetek iránti empatikus kíváncsisága, állandó kísérletezőkedve, formakereső szubjektivitása a kezdetektől világos; életműve mégis folyamatos változás és újrakezdés, melyben az elismert, sikeresebb darabok mellett a nehezebben megfejthető, szakmai és magánéleti válságokat tematizáló munkák is megtalálják a helyüket.

## FOTOGRÁFUS-SZEM

Filmkészítői identitását a kezdetektől valami egészen más határozta meg,

mint az ötvenes évek végén induló francia rendezőkét. Varda, aki egyszerre volt előfutára és része az új hullámnak, szinte egyáltalán nem nézett filmeket, és távolról sem jellemezte az a cinefil tájékozottság, amivel az ekkor már javában kritikákat író Godard, Truffaut, Rohmer vagy Chabrol határozott izléssel kijelölte az európai és hollywoodi rendezők új kánonját. A Belgiumban született, később Párizsban az École du Louvre-ban művészettörténetet és esti képzésen fotózást tanuló fiatal lány csak hírből ismerte a Cinémathèque világát, ennél sokkal jobban érdekelte az irodalom, a klasszikus és kortárs francia, brit és amerikai regények stílusa, elbeszélésmódja. Huszonévesen már színházi fotósként dolgozik Jean Vilar rendező mellett a Théâtre National Populaire-ben; az itt töltött tíz év alatt Varda irodalmi és pszichológiai érdeklődése előadásokon és próbákon megfigyelt mozdulatok, arcok, gesztusok és terek fényképezésében teljesedhetett ki, melyet későbbi európai utazásai és sajtófotós munkái csak tovább mélyítettek.

Bár látszólag nem volt törvényszerű, hogy filmet rendezzen, a fotózás és dialógusok iránti érdeklődés íratta meg vele első forgatókönyvét, melyet a gyerekkorából ismert Sète szigeti helyszín és egy Faulkner regény (*Vad pálmák*) elbeszéléstechnikája ihletett. A *Párbeszéd* (*La Pointe-Courte*, 1955) egyfelől a sokgyerekes, egyszerű életmódú francia halászok mindennapi problémáinak (fertőzött víz, tiltott halászat, rendőrségi ellenőrzések) olasz neorealizmust idéző megragadása, másfelől egy párizsi házaspár kapcsolati válságának filozofikus párbeszéde-

ken keresztüli felfejtése. Az önmagukat játszó falusiak és a párt alakító profi színházi színészek csak tovább erősítik valóság és fikció, talált és hozott történet Varda szándékai szerint jól elkülönülő, párhuzamos jelenlétét. A fekete-fehér film szereplőinek, tárgyainak és tereinek megjelenítése ugyanakkor egy a világot fotografikusan szemlélő szerzőt sejtetnek; a szárítókötelen táncoló ruhák, a vödörben vergődő angolna, a levegőben imbolygó evezők, parton rostokoló korhadt csónakok és egymást metsző arcok kompozícióba rendeződése ezzel együtt sem öncélú, hanem a forma és téma egységét felismerő, és mindezt történetmesélő filmmé fogalmazó alkotó megnyilvánulása. A *Párbeszéd* ilyen módon már első perctől jelzi fényképezés és filmkészítés technikájának és munkamódszerének összeolvadását, a fotós aktív figyelmét a környező világ iránt, mely nemcsak filmmé alakítható témákban, történetekben és arcokban gazdag, de ehhez illő formákat, anyagokat és textúrákat kínál.

A fotók filmmé válásának kevésbé áttételes példái is vannak Varda életművében; az 1964-es *Salut les cubains* például a Cléo sikere utáni kubai utazás fekete-fehér fotóit fűzi rövidfilmmé. Szinte etnográfusi rendszerességgel sorakoznak fel a kubai kultúra, politika, hitvilág, munka, tánc és művészet arcai és hétköznapi jele- netei, melyeket Varda kommentálja tesz személyessé, a néha csacsacsca ritmusra mozgóképpé animált fotók és szóbuborékok pedig játékosá. A fotografikus dokumentálás rendeli egymás mellé a Los Angeles-i tűzfalfestészetet és graffitiket az alkotókkal készített interjúkkal megörökítő *Murmurs*-t (1981) és párizsi antropomorf boltíveket és oszlopokat értelmező *Az úgynevezett kariatídákat* (1984). A saját évtizedekkel korábbi tengerparti fényképek eredettörténetét és utóéletét kibontó *Ulysse* (1983) sikere nyomán ugyanebben az évben *Une minute pour une image* címmel 170 epizódot meg- érő sorozatot indít a francia televízió- ban, melyben az egyes fotókat Varda mellett olyan hírességek kommentálják egy percben, mint Marguerite Duras, Yves Montand vagy Maurice Pialat. Varda, aki (mindennek tetejé- be) Párizsba költözésétől haláláig a Rue Daguerre-en lakik, önálló filmet



szentel az utcájában lakó, munkájukat lelkiismeretesen végző, de ebbe a szerepükbe belemerevedő kiskereskedők mozgófényképes portréinak (*Daguerreotypes*, 1976). A fénykép konkrét és áttételes jelentését ugyanakkor bravúrosan ötvözi Varda utolsó, JR-al közös filmje, az *Arcélek és útszélek*, amelyben a portréfotó egyszerre lesz művészi önkifejezés, közösségi akció és a hétköznapióság óriásplakátokon való ünneplése.

### A NŐ, A NŐK

Varda sokak szemében a női témák feminista rendezőnője, pedig egyértelműen nem a nő, hanem a nők olyan nagyon is emberi problémái érdekelték, mint a szabadság, egyenlőség és felelősségvállalás; ilyen perspektívából az abortuszhoz való jog sem csupán „női kérdés”, hanem összetett társadalmi ügy. Mindezek kibontására egyaránt alkalmasnak találja az általa olyannyira kedvelt, gyártási szempontból is függetlenséget biztosító rövidfilmes formát, de a fikciós nagyjáték- és az esszéfilmet is. Az első terhessége idején forgatott *Opera Mouffe* (1958) rögtön

### „Életműve folyamatos változás és újrakezdés”

(Agnès Varda:  
Kukázók  
– Agnès Varda)

erős asszociatív montázzsal exponálja a témát: a meztelen, gömbölyödő várandós has közelképét egy óriási sütőtök kettészelése, és húsos, magos belsejének kikaparása követi. A ruhátlanul ölelkező szerelmeseket, zöldegeket és gyümölcsök közelképeit, majd idős nők arcát is egymásravágó rövidfilm egy utcán cipekedő, imbolygó, majd egy csokor virágot elfogyasztó terhes nő képével zárul. Varda filmjeiben ritkán látni közvetlen nőjogi agitációt, bár 1971-ben maga is csatlakozott a művi vetélés legalizálásáért saját abortuszát bevaló 343 francia nő manifesztójához; a kivételek közé tartozik *A nő válasza* (1975), a rövidfilmben különböző korú és véleményű nők vallanak férfiakról, szexualitásról, gyerekvállalásról, saját testükhöz való viszonyukról, és a két egykori osztálytársnő többéves barátságát és párhuzamos élettörténetét elmeséli *Az egyik énekel, a másik nem* (1977). Pauline, a lázadást és szabad önmegvalósítást megtestesítő énekesnő és a már fiatalon kétgyerekes özvegy Suzanne nagyon különböző karakterét és életútját a nők jogaiért, szexuális felvilágosításáért, öntudatra

ébresztéséért folytatott harc köti össze. Talán Vardának ebben a fikciós filmjében vitáznak, énekelnek és beszélnek a szereplők a legtöbbit egy konkrét ügy szolgálatában.

Ennél árnyaltabban, áttételesebben szólnak női sorsokon keresztül emberi problémákról két legismertebb nagyjátékfilmjének főhősei. Cléo, a párizsi díva, és Mona a vidéket járó, rejtélyes, hajléktalan csavargó egymás távoli rokonai, a női flaneur figurájának variációi. „Micsoda nap, azt sem tudom ki vagyok” – panaszolja a *Cléo 5-től 7-ig* (1962) énekesnője, aki a rárokódott szerepekből keres kiutat két óra alatt, élete határhelyzetében, egy orvosi diagnózisra várva; ehhez remekül illik Varda egyik kedvenc elbeszélés módja, az epizódikus szerkezetű, véletlen találkozásokat megengedő road movie struktúra. Ez szervezi a szintén számtalan díjjal elismert *Sem fedél, sem törvény* (1985) narrációs technikáját is, amelyben a magányosan megfagyó lányra visszaemlékező férfiak és nők rövid nyilatkozatai szakítják meg Mona utolsó heteinek rekonstrukcióját. Varda forgatókönyve szándékosan hagyja meghatározatlanul a hajléktalan lány célját és motivációit, alakja

így lesz egy kisléptékű társadalomrajz apropója, amelyben többek között egy kecskepásztor, egy benzinkutas, egy idősgondozó, egy strici, egy vendégmunkás és egy professzorasszony próbálja megfogalmazni, hogy mit váltott ki benne az irodai munkáját hátrahagyó, öntörvényű, szabadságot és magányt választó fiatal lány és tragédiája.

Hatvanas évekből további két, erősen társadalomkritikus játékfilmjében épp a nők mellékszerepbe helyezése sokatmondó. A gyakran félreértett *A boldogság* (1964) Varda első, émellyítően gyönyörű, sárga, türkizkék, vörös, lila és zöld kompozíciókban tobzó színészfilmje lényegében a patriarchális értékrend és a gépiesített női szerepek bizarr kritikája. A fiatal férj szemszögéből láttatott, boldog, kisgyerekes házasságba belevitt, tragédiához vezető „új” szerelem történetében a feleség ugyanúgy „hangtalanul” teszi a dolgát az anya, dolgozó nő és háziasszony szerepében, ahogy halála után utódja fogja majd – vagy ahogyan a szürreális, disztópikus fekete-fehér *Teremtmények* (1966) autóbaleset után megnémuló, várandós felesége (Deneuve), aki inkább csinos díszletelem marad az író férje (Piccoli) fantáziájában lejátszódó ördögi sakkjátszmában. A saját korábban megbukott filmet Varda sem tartotta sikerültnek, pedig az osztálykülönbségeket,

a tudattalan és az ösztönök hatalmát tematizáló satíra valószínűleg azért nem kapott később sem több figyelmet, mert az életmű nehezen besorolható, előzmény és folytatás nélküli darabja.

Ennél lényegesen összetettebbek Varda nyolcvanas évekből filmjeinek nőkarakterei. A magánéleti mélyponton, Los Angelesben forgatott *Documenteur* (1981) Varda egyetlen filozófikus, fiktív esszéfilmje, melyben a rövidfilmekben már kidolgozott fogalmazásmódot emeli magasabb szintre. A válása után fiát egyedül nevelő Emilie története tele van áthallásokkal: a főszereplőt vágója (Sabine Mamou), kisfiát saját fia (Mathieu Demy) játssza. A tengerre néző ablak előtti gépelés közben a hétköznapi élet monotonitásáról, testről, szerelemről tűnődő főszereplő Varda hangján megszólaló gondolatait tőle szokatlan, egzisztencialista melankólia uralja. „Mit fogunk tenni, ha nem lesz jó? Ha nem fog teteszeni?” – ismétli meg többször is a kérdést a magát párkapcsolati krízis mélypontján találó Emilie, és ahogy filmbeli alteregója, Varda számára is a megfigyelés, az arcok, történetek gyűjtögetése, az alkotómunka jelent majd kiutat.

Az évtized végén készült különös hangulatú kettős-film, a *Jane B. par Agnès V.* és

a *Kung Fu mester* (1988) már a viszonyt egyensúlyról és Varda új munkamódszeréről tanúskodik. Az elsőben az áttetsző személyiségű, törekény Jane Birkin felváltva beszél egyszerű, ártatlan hangon bonyolult élete epizódjairól, szerelmeiről, gyerekeiről, házáról, majd játszik el rövid jelmezes helyzetgyakorlatokat és festmény-élőképeket. A negyvenedik születésnapjára készülő Birkin számvetését álmaival, vágyaival és a valósággal a hatvanhoz közeledő Varda szűrőjén keresztül látjuk, aki maga hús-vér, kérdező, a szó konkrét és átvitt értelmében tükröt tartó rendezőként jelenik meg a filmben, a Birkin portrét néha önarcképpé komponálva. A *Kung Fu mester* a fantázia kiterjesztése: Birkin ötlete alapján, részben saját párizsi házában, angliai és tengerparti helyszíneken forgatott delejes hangulatú, erős atmoszférájú fiktív történet egy középkorú nő és egy kamaszfiú szereleméről, az érzelmek megélésének lehetőségeiről. A több szempontból is ellentmondásos filmet, a Birkin és Varda gyermekeit is exponáló forgatás ellenére, a transzgresszív téma és a női szubjektivitás társítása rokonítja az életmű több, sebezhetőségről, szabálytalanságról, normasértésről, szabadságról szóló darabjával.

**„Portréit néha önarcképpé komponálja”**

(Agnès Varda: Jane B. par Agnès V. – Jane Birkin)



**EMBERFILMEK**

Varda családtagjainak is szentel filmet; amerikai tartózkodása alatt San Franciscóban felfedezett művész rokona (*Yanco nagybácsim*, 1967) mellett leginkább az élete legnagyobb szerelmét, egyben legnagyobb csalódását megtestesítő Jacques Demy-nek, akinek korai, 1990-es halálát évekig nem tudja kiheverni (*Nantes-i Jacquot*, 1991; *A kisasszonyok 25 évesek*, 1993; *Jacques Demy világa*, 1995). Az ilyen apropóból született dokumentumfilmekben is jól látszik az, ahogyan ezt a filmformát a valóság tanulmányozására, az okok felkutatására, ugyanakkor a kérdés, kísérletezés anyagaként is használja. Ez köszön vissza a hétköznapi, semmiről sem híres emberekről készült filmjeiben, találkozzon velük Párizsban, Kaliforniában vagy francia falvakban. A lakása kilencven méteres körzetében élő boltosokat számba vevő *Daguerreotypes* (1976) a mészáros, a szatócs, a pék, a borbély, a szabó és az illatszerész üzleteit látogatja sorra, hogy a mindennapjaikat, a vásárlás és eladás koreográfiáját szemrevételezze, szerelmükről, szokásaikról és álmaikról fagassa őket; a felvételeket az éppen a közelben fellépő vándormutatványos trükkjeivel és műsorszámáival találékonyan összevágva rendezi kész filmmé. A Los Angelesben forgatott *Mur murs*-ben (1980) a színpompás, óriási tűzfal-festmények nyomán indul el készítőik felkutatására, hogy aztán saját műveik előtt beszélgesse el a mexikói bevándorló-, vagy éppen a városban tősgyökeres amatőr művészekkel, graffitiról, tetoválásokról, utcai erőszakról, személyes és társadalmi problémákról. Ennek a koncepciónak a logikus folytatása, egyben betetőzése lesz az *Arcélek és útszélek*, melyben egy-egy postást, pincérnőt, földművelőt, bányászt, sógyári munkást megszólítva, lefényképezve, a fotók óriásplakátjait falakra ragasztva járja be JR-al a vidéki Franciaországot.

Vardát a hétköznapiságnak az az elfedett, gyakran kriminalizált vagy tabusított oldala is érdekelte, amit a marginalizált, nyomorgó, otthontalan emberek testesítenek meg; a sikerességet hajszoló társadalom antihősei, akik kiestek a szociális hálóból vagy szándékosan bontották fel a társadalmi szerződést, több filmjében is felbukkannak (*Opera Mouffe*; *Sem fedél, sem törvény*;

*Arcélek, útszélek*). A témát a váratlanul berobbanó *Kukázók* (2000), Varda utolsó alkotói korszakának széles kritikai elismerést és közönségsikert kiváltó nyitófilmje keretezi újra. Mint minden komolyabb munkájában, ezúttal is több megközelítést és perspektívát ötvöz a központi téma körüljárására. A hulladék, maradék, gyűjtögetés és guberálás összefüggő jelenségeinek vidéki és nagyvárosi feltérképezését Varda a szótári definícióval kezdi, majd festmények nyomába eredve tárja fel képzőművészeti, kulturális beágyazottságát, a kényszerűségből, napi betevőért vagy ideológiai meggyőződésből élelmiszer-maradékokat guberálók megszólításával párhuzamosan. Mindez összefonódik az először használt digitális kézikamera lehetőségeinek felfedezésével, mely lehetővé teszi számára, hogy olyan embereket közelítsen meg, akiket egy többtagú forgatócsoport joggal ijesztene el. A lecsúszott, hajléktalan alkoholistákat megszólító érdeklődést Varda nem oltja önjelölt világmegváltásba; filmkészítői határainak pontos ismeretében, a mindig újratermelődő felesleg és az éhezés párhuzamának botrányát egy szélesebb társadalmi látótérbe akarja betolni. A film váratlan sikerét jelzi, hogy két évvel később, a rengeteg nézői levél hatására, újabb utazások, látogatások alapján egyes szereplők nyomába eredve elkészíti a film folytatását is, majd a 2003-as Velencei Biennálén installációvá továbbgondolt változattal mutatkozik be kortárs képzőművészként.

**MŰVÉSZTÜKÖR**

Ahogy a *Kukázók* eredeti címe (*Les glaneurs et la glaneuse*, körülbelül 'A guberálók és én') is jelzi, filmjének legizgalmasabb és tulajdonképpen leválaszthatatlan rétege Varda személyes jelenléte. Nemcsak kérdései, megjelenése, hanem önmagára reflektáló mondatai, saját kezét, bőrét, őszülő haját lefilmező mozdulata, az utazások közben rögzített tűnődések, az öregedő test jegyeinek leltározása. Önmaga nyílt exponálása az elemző, analitikus jelenlét, a szubjektivitás jelzésének szerzői gesztusa, egy olyan alkotóé, aki tisztában van saját, filmmé váló tekintetének természetével, és azzal, hogy saját művészi eszközeivel kell jeleznie az etnográfusi vagy szociográfusi megközelítéstől eltérő pozícióját.

Mindez nem új, hiszen filmjeinek kommentárjaiban, hangalámondásai-ban rendre Varda az író, a megfigyelő, a filozófus szólal meg, vagy tükörökben, képkeretekben tűnik fel, emlékeztes Agnès-darabokkal vannak teleszórva korábbi művei is (*Lions, Love ... and Lies*, 1969; *Jane B. par Agnès V.*, 1988). A *Kukázók* emblematikus önarcképén Varda egy Jules Breton festményt imitálva engedi le a vállán tartott gabonaköteget, hogy a másik kezében tartott digitális kameráját a szeme elé emelve nézzen bele a másik, filmjét rögzítő kamerába. Az állásfoglalás saját, mindenkori munkamódszerének, alkotói identitásának összefoglalása: Agnès, mint guberáló, aki kamerájával gyűjtögetett darabokból készíti filmjeit.

Az utolsó évek legfontosabb filmje az életét és életművét egybenítő és összegző, illetve az egészet egy többszörös tükörrendszerbe helyező *Les plages d'Agnès* (2008). A 80 éves Varda, a számára oly kedves tengerpartok érintésével, végigutazza élete és filmjei összes fontos helyszínét, hogy a múltat és a jelent egymásra vetítse. Emlékezik, filmrészleteket mutat, kommentál, barátságokat elevenít fel, elérzékenyül, gyászol, vagy egyszerűen hallgatással utal kibeszélhetetlen traumákra. Azzal, ahogyan minden fontos művét, munkatársát, barátját és családtagját beemeli a filmjébe, valóság és film kereteit számolja fel. Jellegzetes, félig ősz, félig festett hajú, gombafrizurás, színes, bő tunikás alakja úgy jár ki-be utolsó dokumentumfilmjei és a közszereplések, interjúk, nyilvános megjelenések között, amilyen közvetlenséggel emeli be ő maga a munkáiba a valóság kiválasztott részleteit.

Agnès Varda, a restaurátor, művészettörténész, fotós, filozófus, filmes, gyűjtő és dokumentátor így értelmezte újra a személyes dokumentumfilm formáját. Tudta, hogy ami filmre kerül, az láthatóvá válik, hangot kap, fennmarad – ezért nyitotta meg sokak számára a műveibe való belépés lehetőségét. Aki a filmek mögötti Vardát keresi, egy makacs és derűs túlélőt, a valóságot analitikusan szemlélő gyűjtögetőt talál, aki pontosan tisztában van vele, hogy kamerát használni egyszerre hatalom, felelősség – és az egyik legizgalmasabb intellektuális kaland. •