

Plaże Agnès: autoportret Vardy

TADEUSZ LUBELSKI

Wiadomo od przeszło półwiecza, że twórczość Agnès Vardy – jedna z najbardziej osobistych i najprawdziwiej niezależnych w całej historii kina – nie poddaje się terminom genologicznym zwyczajowo stosowanym do filmów¹. Filmy fabularne Vardy – niemal wszystkie bez wyjątku, od debiutu poczynając – mają wiele cech dokumentalnych; z kolei jej dokumenty są podporządkowane regułom kreacji artystycznej. Dodatkowym utrudnieniem przy konstruowaniu jej filmografii jest fakt, że autorka nie liczy się z przyjętymi normami czasu; długość każdego filmu dyktują potrzeby logiki artystycznej, niełatwo więc mieści się ona w kanonach „krótkiego”, „średniego” czy „pełnego metrażu”. Varda może sobie pozwolić na taką wolność, bo sama jest producentką większości swoich utworów, a zajmując się ich dystrybucją – sama też od pewnego czasu łączy je w cykle na płytach DVD, formułuje do nich wstępy i tworzy promocyjne bonusy. Poczynając od autobiograficznego dokumentu *Wujek Yanco* (*Oncle Yanco*, 1967), reżyserka wprowadza do swoich filmów własny komentarz, zawsze przez nią osobiście czytany z offu, z upływem lat zagarniający coraz większy obszar utworu. W rezultacie jej filmy są naznaczone stałą obecnością autora w dziele, na podobieństwo Montaigne’a, który uprzedza czytelnika we wstępie do pierwszej książki *Prób: Chcę, aby mnie widziano w mym prostym, przyrodzonym i pospolitym obyczaju, bez wymuszenia i sztuki; siebie bowiem maluję tutaj*².

Zestawienie to zaproponował niedawno hiszpański filmoznawca Esteve Riambau w inspirującym szkicu o twórczości Vardy *Kamera i zwierciadło: portrety i autoportrety*³. Przypomniawszy, że ta miłośniczka malarstwa zaczęła swoją twórczość artystyczną od fotograficznych portretów twórców teatru, autor dowodzi, że znaczna część jej dzieła jest poświęcona relacji między twórcą a tym, co może objąć jego spojrzenie. Vardę zawsze interesuje gra między kamerą zastępującą oko a zwierciadłem, które zwraca jej własne spojrzenie; między portretami aktorów a autoportretem reżyserki przez nie wywoływanym. Riambau zestawia całą listę filmów Vardy skupionych na tym problemie, od *Opery muffo* (*L'Opéra-mouffe*, 1958) począwszy, a na końcu przypomina, że świeżo zrealizowane *Plaże Agnès* (*Les Plages d'Agnès*, 2008) sama autorka uznaje za swój autoportret definitywny.

Autoportret jako wzorzec konstrukcyjny

Zachętę do uznania właśnie autoportretu za formułę gatunkową *Plaże Agnès* można znaleźć już we wcześniejszym, słynnym filmie Vardy *Zbieracze i zbieraczka* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000). Najgłębiej autotematyczny moment tego filmu

pojawia się w scenie powrotu autorki do domu, po podróży do Japonii. Stwierdziwszy, że koty jak zawsze czekają i że z sufitu jak zwykle kapie, Varda na oczach widza otwiera walizkę podróżną (podobny gest, opróżnienia torebki, powtórzy w *Plażach Agnès*). Po pośpiesznym wydobyciu przywiezionych pamiątek – japońskich ulotek związanych zapewne ze zorganizowanym w Tokio przeglądem jej filmów, a także świeżo tam wydanego własnego albumu fotograficznego – Varda zatrzymuje się przy pocztówkowych reprodukcjach Rembrandta kupionych na ostatnim piętrze tokijskiego supermarketu. Widzimy z bliska te reprodukcje i słyszemy równocześnie jej komentarz: *Saskia, Saskia w zbliżeniach...* – po czym autorka kładzie rękę na jednej z pocztówek, mówiąc: *moja ręka w zbliżeniu. Można powiedzieć, że na tym polega mój projekt: filmować jedną ręką drugą rękę. Coraz wyraźniejsze zbliżenie skóry ręki zaczyna przypominać abstrakcję, co autorka komentuje: Wchodzi się w ohydę. To nadzwyczajne. Mam wrażenie, że jestem zwierzęciem. A nawet gorzej: jestem zwierzęciem, którego sama nie znam.* W tym momencie autorka unosi rękę i odsłania kolejną reprodukcję: *A to autoportret Rembrandta. To w istocie to samo. Zawsze chodzi o autoportret.*

Dodajmy, że w warstwie dźwiękowej towarzyszy tej scenie, złączony z komentarzem z offu, lejtmotyw muzyczny, temat skomponowany przez Joannę Bruzdowicz, zawsze rozpoznawalny i zarezerwowany dla najbardziej osobistych momentów filmu, w których autorka przygląda się samej sobie, obserwuje własne starzenie się. Muzyka polskiej kompozytorki wzmacnia emocjonalność tych scen, jakby dopowiadała: *starość też ma swoją urodę*⁴. Ale nie tylko to: w finale opisanej tu sceny maksimum wzruszenia wiąże się nie z intymnym przypatrywaniem się sobie, a z odczuciem pokrewieństwa z innym, który robił wcześniej to samo, najdoskonalej. Rembrandt także przyglądał się sobie przez wiele lat, też – właściwymi sobie narzędziami – „filmował jedną ręką drugą rękę” i również nie z narcystycznego odruchu, bez krztyny egotyzmu. Raczej z ciekawości, a najbardziej może aby podzielić się z innymi, dostarczyć im poczucia pokrewieństwa, tego samego, które sprawiło, że ów zreprodukowany autoportret okazał się największym skarbem przywiezionym z podróży. Zarazem finał przypomnianej sceny *Zbieraczek i zbieraczki* podaje temat następnego wielkiego projektu autorki – o osiem lat późniejszych *Plaż Agnès*.

Szukam komentarzy do dorobku Rembrandta-autoportrecisty. Ernst Gombrich syntetyzuje wiedzę ogólnie przyjętą: *Rembrandt nie zapisywał swych spostrzeżeń jak Leonardo i Dürer; nie był podziwianym geniuszem jak Michał Anioł, którego powiedzenia zachowały się dla potomnych; nie pisał też dyplomatycznych listów jak Rubens, który wymieniał poglądy z czołowymi naukowcami swej epoki. A mimo to czujemy, że znamy Rembrandta być może lepiej niż któregokolwiek z owych wielkich mistrzów, ponieważ zostawił nam zdumiewający zapis swego życia w cyklu autoportretów, poczynając od okresu młodości, kiedy był wziętym, a nawet modnym artystą, po samotną starość, kiedy w jego twarzy odbijała się tragedia bankructwa i niezłomna wola prawdziwie wielkiego człowieka*⁵.

Agnieszka Rosales Rodriguez przypomniała niedawno refleksję na ten temat niemieckiego filozofa i socjologa Georga Simmla, w szczególności nieznaną wcześniej w Polsce esej poświęcony Rembrandtowi. W przekonaniu Simmla *sztuka, a w szczególności portret, przywraca nowoczesnemu człowiekowi utraconą duchową jedność, której nie odnajduje on w życiu.* Dopiero jednak Rembrandt

w sposób doskonały *uchwycił moment przepływu strumienia życia, w którym odbija się całość życia*, zwłaszcza w wizerunkach starości, ukazujących *faktycznie przeżywaną egzystencję, napiętowaną gorzkim losem*. Autoportrety Rembrandta stanowią *świadomie budowaną twórczą i myślową całość, będąc niejako stacjami płynnej ciągłości życia*. Tym samym cykl arcydzieł holenderskiego malarza wcielił zdaniem Simmla ideał sztuki, zapewniając przepelnionemu niepokojem człowiekowi nowoczesnemu azyl, wybawienie od chaotycznego nieuporządkowania życia ⁶.

Rozumienie autoportretu jako remedium na chaos życia jest bliskie sposobowi, w jaki traktuje sztukę Agnès Varda. Wydobywam na plan pierwszy to szczególne określenie gatunkowe – od stuleci przyjęte w historii sztuki, a w literaturoznawstwie i filmoznawstwie traktowane raczej metaforycznie – nie po to bynajmniej, aby podważać tradycyjnie rozumiany autobiografizm dzieła francuskiej autorki. Same *Plaże Agnès* mieszczą się w ramach potocznie rozumianej autobiografii, której dziewiętnastowieczną jeszcze definicję przytacza Philippe Lejeune: *to dzieło literackie, powieść, poemat, traktat filozoficzny itd., w którym autor ma intencję, jawną lub utajoną, opowiedzenia swego życia, wyłożenia swoich myśli lub odmalowania swoich uczuć* ⁷. W pionierskiej na naszym gruncie rozprawie poświęconej autobiografizmowi filmowemu Magdalena Podsiadło-Kwiecień wymienia i analizuje trzynaście stosowanych w sztuce filmowej *sygnałów autobiograficznych*, zaznaczając, że wystarczy jeden z nich, by skłonić widza do łączenia przedstawianych wydarzeń z życiem autora filmu. Są to: 1. obecność autora w diegezie filmowej; 2. zatrudnianie własnej rodziny i bliskich do odgrywania ról; 3. format duchowy bohatera kojarzący się z osobą autora; 4. sposób formułowania tytułu, motta, dedykacji, także ramy filmu; 5. stylizacja na dziennik lub pamiętnik; 6. stylizacja na *home movie*; 7. konstrukcja biograficzna obejmująca okres dzieciństwa, młodości i inicjacji filmowej; 8. wprowadzenie tzw. klucza personalnego – współczesnych realiów, autentycznych postaci związanych z autorem itp.; 9. aluzje do własnej twórczości, posługiwanie się autocytatami; 10. perseweracyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości autora; 11. temat sztuki i artysty; 12. wzmianki autotematyczne; 13. subiektywizacja ⁸.

Otóż *Plaże Agnès* – co nieczęsto zdarza się filmom – zawierają dosłownie wszystkie wymienione przez autorkę sygnały autobiografizmu. Obecność autora w diegezie? – niepodważalna, od pierwszego do ostatniego obrazu. Tym samym, nawiasem mówiąc, *Plaże Agnès* okazują się idealną realizacją pierwszego z trzech typów filmowych wypowiedzi autobiograficznych wyróżnianych przez Magdalenę Podsiadło-Kwiecień: „ja empirycznego”, którego podstawowym wyróżnikiem jest tożsamość autora, narratora i bohatera ⁹. Zatrudnianie rodziny i bliskich do odgrywania ról? – trudno o pełniejszą reprezentację: na planie *Plaż* pojawiły się wszystkie dzieci i wnuki autorki, mnóstwo przyjaciół i cała ekipa jej firmy produkcyjnej Ciné-Tamaris, mężczyźni jej życia występują w filmie dzięki temu, że zagrali w jej wcześniejszych, teraz cytowanych filmach, rodzice i rodzeństwo – na zdjęciach itd., itp. Format duchowy bohatera kojarzący się z osobą autora? – nie sposób wątpić w ich tożsamość. Tytuł? – zawiera imię autorki, dedykacja? – dzieciom i wnukom, w ramie oczywiście też jest ona obecna – wszystko jak w najbardziej klasycznej autobiografii. Stylizacja na dziennik? – choćby w scenach wizyt w domu dzieciństwa czy na pchlim targu. Stylizacja na *home movie*, czyli amatorski film

rodzinny? – w licznych materiałach z podróży, także we fragmentach poświęconych Jacques'owi Demy. Konstrukcja obejmująca dzieciństwo, młodość, inicjację filmową? – w całej okazałości, przy czym funkcję inicjacji filmowej pełni – zgodnie z biografią autorki – od razu realizacja pierwszego filmu kinowego, *La Pointe Courte*. Współczesne realia, autentyczne znane postaci? – cała ich mnogość, dość przypomnieć choćby festiwal w Awinionie czy takich przyjaciół-filmowców, jak Chris Marker i Alain Resnais. Autocytaty? – z całej twórczości, od wspomnianego *La Pointe Courte* (1954) po telewizyjne *Kilka wdów z Noirmoutier* (*Quelques veuves de Noirmoutier*, 2004–2007). Powracające motywy i wątki? – też mnogość, od tytułowego motywu plaż poczynając. Temat sztuki? – bohaterką jest reżyserka, będąca zarazem fotografką, kochająca malarstwo, literaturę i uprawiająca performance. Wzmianki autotematyczne? – ponad połowa filmu to komentarze do wcześniejszych utworów. Techniki subiektywizujące? – choćby stała obecność jednej z czterech najbardziej typowych: autokomentarza zza kadru. Dość tych przykładów, by wykazać, że *Plaże Agnès* to skrajny przypadek utworu reprezentującego postawę autobiograficzną.

Więcej nawet, film Vardy ma podstawową cechę „autobiografii właściwej”, mianowicie obejmuje *przebieg całego życia, przedstawiony zgodnie z wewnętrzną prawdą człowieka, który najpierw to życie przeżył, a następnie opisał*¹⁰, od epizodów zapamiętanych z wczesnego dzieciństwa po 80. urodziny, z których reportaży pojawia się w *post scriptum* filmu, już po napisach końcowych. A jednak, zarazem, z dwu podstawowych typów twórczości autobiograficznej *Plaże Agnès* mają więcej cech autoportretu zmierzającego – bardziej niż do przedstawienia dziejów osoby w rozwoju – do ukazania *charakteru jako esencji osobowości*¹¹.

Teoretycy autobiografii są skłonni od pewnego czasu uwzględniać ten podział na dwa zasadnicze typy wypowiedzi autobiograficznej (skądinąd w szczegółach będący stałym przedmiotem sporu, zwłaszcza między francuskimi badaczami, Philippe'em Lejeune¹² a Michélem Beaujour¹³). Autobiografia jako taka wywołuje wyraźny horyzont oczekiwań związany z celem i konstrukcją przedsięwzięcia. Jak sformułował to w klasycznym studium Georges Gusdorf: *autobiografia w ścisłym znaczeniu zakłada program zrekonstruowania jedności pewnej egzystencji na przestrzeni czasu*¹⁴. Autobiografia jest aktem – środkiem do poznania samego siebie, oferowanym innym, dla przykładu. Tymczasem autoportret żadnego horyzontu oczekiwań nie stwarza. *Każdy autoportret powstaje, jak gdyby był jedyny w swoim rodzaju*. Określa się go formułą: *Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem wam, kim jestem*¹⁵. Autoportrecista nigdy nie zna z góry szczegółów swojego projektu. Bowiem kiedy autor *usiłuje powiedzieć raczej to, kim jest, niż to, co robił lub popełnił w przeszłości*¹⁶, nie ma do dyspozycji żadnej naczelnej reguły czy nakazu postępowania i jest skłonny korzystać ze wszystkiego, co ma pod ręką. Toteż autoportret jest *prawdziwą domeną intertekstualności*¹⁷, a już zwłaszcza autoportret eseistyczny, którego patronem i prawodawcą jest Montaigne. To na tym rozległym obszarze kultury wypada umieścić *Plaże Agnès*.

Plaże Agnès jako autoportret-fantazjowanie

Nawet jednak jako „jedyny w swoim rodzaju” autoportret Vardy ma pewne niepowtarzalne cechy, którym warto przyjrzeć się bliżej. Najlepszą po temu okazję

stanowi sekwencja inicjalna, w której zostają ustalone wstępnie reguły gatunku proponowane przez autorkę. Szczególnie pouczające są pod tym względem pierwsze słowa monologu wygłaszanego przez autorkę obecną na ekranie, tym razem – z wyjątkowej autoportretowej okazji: *Gram rolę niskiej, pulchnej i rozgadanej staruszki, która opowiada o sobie samej* – zaczyna ten monolog Varda. Zaraz jednak dodaje: *Ale przecież to inni interesują mnie naprawdę i to ich chcą filmować. To inni mnie intrygują, motywują, nagabują, zbijają z tropu, pasjonują*. Toteż zaraz potem, kiedy – jakby dla uzupełnienia tej wstępnej deklaracji – na belgijskiej plaży nad Morzem Północnym pojawiają się młodzi członkowie ekipy, na życzenie reżyserki ustawiają lustra najpierw w stronę morza, a dopiero potem w kierunku niej samej. W pewnej chwili, kiedy wiejący wiatr unosi bordowy fular, który całkowicie przesłania twarz Vardy, autorka mówi zza fularu: *Mam nadzieję, że tak będzie cały czas. Tak wygląda moja idea portretu*. Zatem tak filmować, żeby odsłaniać innych ludzi i pejzaże, a siebie samą – w miarę możliwości zostawiać zasłoniętą. Kiedy w dalszym ciągu sceny sama autorka kieruje lustra na swoich współpracowników, uzasadnia to podziękowaniem dla tych, którzy rozpoczynają wraz z nią ten projekt, określany przez nią jako *réverie, quelque chose d’imaginaire*, co można przetłumaczyć jako *fantazjowanie, coś urojonego*.

Wybór motywu plaży jako powracającego miejsca akcji, dostarczającego zarazem tytułu temu autoportretowi-fantazjowaniu, tłumaczy autorka zaraz na początku automatycznym skojarzeniem pochodzącym z dzieciństwa. Wszystkie wakacje spędzała wraz z matką i rodzeństwem na belgijskich plażach, toteż nazwy miejscowości Knokke-le-Zoute, Blankenberge czy Ostenda stanowią dla jej uszu najczarowniejsze dźwięki. Ale przecież w tej samej sekwencji zaznacza, że wcale nie uważa dzieciństwa za decydujący okres życia. Głębsze uzasadnienie wyboru lejtmotywu można więc znaleźć w jednej z kolejnych sekwencji, kiedy Varda mówi: *Tylko plaże nie mają wieku*. Zatem wybrać plażę na tło autoportretu, umieszczać na niej możliwie dużo jego motywów – to kierować uwagę odbiorcy w stronę zjawisk trwalszych, które nie zależą od upływu czasu. Takie tło jest dogodnie dla zdarzeń przedstawianych na pierwszym planie autoportretu, stale oscylujących między wydarzeniami rozegranymi w przeszłości a tym, co dzieje się w czasie teraźniejszym. Porządek klasycznej autobiografii wymagałby, aby wydarzenia z przeszłości odtwarzać we właściwym im przebiegu, a czasu teraźniejszego używać jedynie jako trampoliny – sytuacji narracyjnej. Tymczasem porządek autoportretu-fantazjowania uwzględnia elementarną wiedzę, jaką na temat natury wspomnień przekazuje psychologia. Pamięć autobiograficzna zniekształca niegdysiejsze zdarzenia; o jej formach decyduje aktualna sytuacja opowiadającego¹⁸. Toteż decydujące dla autoportretu są wydarzenia rozgrywające się w czasie teraźniejszym.

Z bliższej obserwacji opisywanej sekwencji otwierającej *Plaże Agnès* można wysnuć dokładniejsze reguły autoportretu-fantazjowania. Na sekwencję tę składa się mianowicie materiał trojaki. Po pierwsze, kiedy autorka – gdy tylko pojawia się w obrazie, by wypowiedzieć przytoczone słowa o sobie jako *niskiej, pulchnej i rozgadanej staruszce* – cofa się, co jest przecież nienaturalnym sposobem chodzenia, nawet na plaży, kiedy po chwili wraz z członkami ekipy ustawia w stronę morza serię lusterek, to jest to materiał w specyficzny sposób zorganizowany na potrzeby filmu. Określimy go jako *performance*. Po drugie, kiedy Agnès Varda rozmawia z członkami swojej ekipy i wprowadza te rozmowy do filmu, kiedy

rejestruje przepływający statek i odgłosy mew, to jest to materiał nieprzetworzony, wzięty z rzeczywistości. Nazwijmy go reportażem. Po trzecie, kiedy w piasek plaży wbijają zdjęcia z dzieciństwa, swoje i swoich bliskich, kiedy patrząc na jedno z lusterek, przypomina sobie mieszkanie dzieciństwa w Brukseli i mamę słuchającą w nim *Symfonii „Niedokończonyj”* Schuberta, po czym dźwięki tej *Symfonii* rozbrzmiewają zza kadru (inicjując napisy czołowe), kiedy wreszcie w kolejne fragmenty jej monologu zostają wmontowane pierwsze fragmenty jej filmów – instalacja ku czci zmarłego kota ze *Zbieraczy i zbieraczki*, wizerunek nagiej staruszki z *7 pok., kuch., laz., ... (7 p., cuis., s. de b., ... 1984)* – są to dokumenty z archiwum, też zresztą trojaki (świadczenia osobiste, cytaty z kultury, autocytaty). Przyjmijmy, że to nawiązania intertekstualne. Ten umowny podział pomoże uporządkować poniższe uwagi analityczne na temat filmu.

Performance

Parokrotnie Varda włącza do utworu sfilmowane fragmenty rzeczywistych performance'ów ze swoim udziałem, to znaczy *parateatralnych efemerycznych działań, tworzonych na żywo w obecności widzów*¹⁹. Tak dzieje się choćby z instalacją *Patatutopia*, przeprowadzoną w 2003 r. w Wenecji, którą sama autorka reklamowała przebrana za ziemniaka. Najczęściej jednak są to *parateatralne efemeryczne działania, tworzone na żywo* przed kamerą i utrwalane na potrzeby filmu. Przykładem najprostszego z nich jest pisanie patykami na piasku prawdziwego imienia artystki Arlette, które po chwili ściera morze, co stanowi ilustrację wygłaszanej równocześnie opowieści o tym, jak ukończywszy osiemnaście lat, przeprowadziła przed trybunałem oficjalną procedurę zmiany imienia na Agnès.

Najczęstszy typ performance'u to autobiograficzna rekonstrukcja tworzona dla przyjemności przeżycia na nowo niegdysiejszych zdarzeń. Świetnym przykładem jest odtworzenie porannego apelu w szkole podstawowej, do której autorka chodziła w czasie wojny w Sète nad Morzem Śródziemnym, po wydaleniu wraz z rodzicami do Francji. Grupa dziewczynek, w takich samych fartuszkach w biało-niebieską kratkę, podciąga trójkolorowy sztandar, śpiewając piosenkę na cześć marszałka Pétaina: *Marszałku, oto my, przysięgamy, twoje dzieci. Przysięgamy, twoje dzieci* – Varda powtarza teraz te słowa za śpiewającymi dziewczynkami z niejakim zdziwieniem, ale bez wstydu, nawet chyba z przyjemnością – mają przecież smak dzieciństwa. Do licznych tego typu inscenizacji sama się włącza, na przykład uczestnicząc wraz z grupą dziewczynek w plażowej zabawie w handel papierowymi kwiatami, o której pisała w autobiograficznej książce, że była jej ulubioną zabawą dziecięcą²⁰; albo stając w szeregu młodych cyrkowców po wykonaniu przez nich na plaży kilku akrobacji na trapezie, co z kolei stanowi zastępczą realizację dawnego marzenia o wstąpieniu do cyrku.

Zastępcza funkcja performance'ów jest widoczna najwyraźniej w inscenizowaniu erotyki. Scena radosnego zbliżenia nagiej pary na plaży odtwarza obraz podglądany oczami niewinnej dziewczyny marzącej o seksie. Ale już w scenie rekonstruującej niegdysiejszą pasję erotyczną dzieloną z Jacques'iem Demy, występuje dwoje wykonawców z głowami ukrytymi w białych workach. W kilku scenach odtwarzających przeszłość – na przykład samotnego czytania podręcznika historii sztuki nad brzegiem Sekwany – w postaci autorki wciela się młoda wyko-

nawczyni. Raz dochodzi nawet do konfrontacji obu wariantów bohaterki, kiedy dzisiejsza Varda płynie przez Sekwanę barką i mija czytającą na brzegu swoją młodą odtwórczynię, czyli siebie z późnych lat 40. W najbardziej tajemniczym z performance'ów reżyserka umieszcza siebie w dekoracji brzucha wieloryba, co stanowi odwołanie do wykładów Gastona Bachelarda, których słuchała na Sorbonie w roku akademickim 1946/47. Szczególnie zapamiętała jego interpretację biblijnej opowieści o Jonaszu połkniętym przez wieloryba²¹, ale jej utożsamienie się z postacią połkniętego, a potem doprowadzonego na brzeg Jonasza pozostaje tajemniczo związane – z poczuciem osobności? bezpieczeństwa? ze spełnieniem erotycznym? W każdym razie ten akurat performance autorka opatruje komentarzem: *Czulam się szczęśliwa, jak dziś*. Inscenizacja najbardziej brawurowa to przekształcenie własnej firmy produkcyjnej Ciné-Tamaris w wielką plażę, tym samym zamiana miejsca pracy w obszar prywatności. W załączonym jako bonus do płyty DVD z filmem *Plaże Agnès* materiale dokumentalnym *Daguerre-plage* (biuro Ciné-Tamaris, zarazem dom autorki, mieści się w Paryżu przy ulicy Daguerre'a) można zobaczyć, jak doszło do tej inscenizacji. Wielka ciężarówka zwoziła przed dom przy ulicy Daguerre'a masy piasku, a Varda już czekała przed domem, bosą. W następnym obrazie widzimy ją, jak siedzi na leżaku, machając nad piaskiem nogami. Ten gest starszej pani, która wciąż jest dziewczynką i potrafi realizować marzenia, stanowi znak rozpoznawczy autorki na okładce płyty.

Reportaż

Istotą materiałów reportażyowych zawartych w *Plażach Agnès* jest wybór dzisiejszości zamiast wiernego odtwarzania przeszłości. Lepiej pokazywać to, co jest teraz, skoro jest ciekawsze od przeżytego niegdyś. Najlepszego przykładu dostarcza sekwencja wizyty w domu dzieciństwa w Brukseli, następująca zaraz po długiej plażowej sekwencji otwarcia. Zaczyna się ona jak typowy fragment filmu autobiograficznego: zarówno dzisiejszy kształt filmowanych miejsc (w ogrodzie niewiele się zmieniło od lat 30.), jak nawiązania intertekstualne – wszystko skłania do cofania się w przeszłość. Ale do zapowiadanej przez autorkę wizyty w jej pokoju na drugim piętrze ostatecznie nie dochodzi, bo zagarnia ją aktualność. Zamiast głębiej zanurzać się we własnym dzieciństwie, Varda poddaje się urokowi dzisiejszego właściciela – lekarza, a zarazem kolekcjonera miniaturowych kolejek elektrycznych, który sam określa się jako „kolejopata”. Kiedy więc można by oczekiwać klasycznych zdań typu: „tu stało łóżko, a tu biurko”, pojawia się w to miejsce zabawna rozmowa z maniakim modeli kolejek i wpatrzoną w niego małżonką.

Inne przykłady podążania za aktualnością: nie da się wspominać wspólnie przeżytej przeszłości w rozmowie z Andrée, wdową po Jean Vilarze, najstarszą z trzech siostr Schlegel – przyjaciółek z dzieciństwa spędzonego w Sète, bo cierpi ona na chorobę Alzheimer'a. Choć nie pamięta przeszłego życia, wciąż zna na pamięć wiele wierszy – zatem Varda filmuje Andrée recytując Paula Valéry'ego. Wizyta na festiwalu teatralnym w Awinionie, w pół wieku po tym, jak odwiedziła go jako fotografka, staje się okazją do rozmowy z dzisiejszym czarnoskórym muzykiem z Bahii, który koncertuje na ulicy. Powrót po latach do Los Angeles staje się sposobnością, by przedstawić bohaterów rzeczywistej *love story*: poznane tu przed laty małżeństwo filmowców, Patricia Knop i Zalman King, okazuje się idealną

parą, przeżywającą od 45 lat wciąż tę samą miłość. Autorka uwiecznia ich portrety, z *drobnym ukłuciem zazdrości*. Także finał filmu stanowi reportaż, choć to właściwie kolejny zapis performance'u, tyle że tym razem zaaranżowanego przez współpracowników, którzy na 80. urodziny autorki ofiarowali jej osiemdziesiąt różnokolorowychmiotel.

Nawiązania intertekstualne

W rezultacie funkcję wtrętów autobiograficznych najlepiej pełnią nawiązania intertekstualne, przy czym ich trzy rodzaje nachodzą na siebie i mieszają się. Prywatne zdjęcia, wykorzystywane już wcześniej, okazują się cytatami z własnych filmów bądź cytatami z kultury, skoro uwiecznione na nich zostały takie postaci, jak Alain Resnais, który był montażystą fabularnego debiutu Vardy *La Pointe Courte*, czy Alexander Calder, którego mobile fotografowała na jego zamówienie. Reprodukcje obrazów stanowią świadectwa osobiste, niektóre wręcz intymne, jak słynny kolaż surrealistów *Nie widzę kobiety ukrytej w lesie*, za którego pośrednictwem autorka opisuje własne rozterki przed utratą dziewictwa. Niektóre cytaty z własnych utworów, na przykład *Cléo od 5 do 7 (Cléo de 5 à 7, 1961)* czy *Kuba z Nantes (Jacquot de Nantes, 1990)*, owszem, funkcjonują w zgodzie z konwencją przyjętą dla oświatowego filmu autobiograficznego, z uwzględnieniem genezy i kinofilskiego autokomentarza. Częściej jednak autocytaty są użyte na podobieństwo inscenizacji własnych wspomnień i mogą się z nimi mylić. Drzewo genealogiczne Vardasów/Vardów jest zaczerpnięte z dokumentu *Wujek Yanco*, scena w kasynie z *Agnès V. o Jane B. (Jane B. par Agnès V., 1986-87)* służy odтворzeniu śmierci ojca, a dla przypomnienia własnego młodzieńczego buntu cytuje autorka swój krótkometrażowy esej *7 pok., kuch., laz. ...*

Czasem nakładają się na siebie wszystkie rodzaje materiałów opisane tu w punktach A, B i C. Przy odtwarzaniu okoliczności debiutu filmowego szczególnie naturalne było podążanie za aktualnością: niegdysiejsze dzieci, uwiecznione w dokumentalnych partiach *La Pointe Courte*, stały się po 53 latach starszymi paniami i panami, z którymi autorka odbyła teraz szereg spotkań. Ale najbardziej osobistym wspomnieniem z realizacji tego filmu pozostała dla niej pamięć dwu rzeczywistych osób – prototypów bohaterów jego fabularnej części: Suzou, drugiej z siostr Schlegel i jej męża Pierre'a, o którego zachorowaniu na raka mózgu właśnie się oboje dowiedzieli. Varda, która często towarzyszyła ich ówczesnym dramatycznym rozmowom, pożyczoną kamerą 16 mm sfilmowała kilkakrotnie ich spacer, projektując na razie niejasno swój przyszły debiut. W tym okresie Pierre zmarł, zanim jeszcze zaczęły się właściwe zdjęcia²². Dwaj synowie Suzou i Pierre'a byli wtedy małymi dziećmi i znali potem ojca tylko z nieruchomych fotografii. Teraz więc, z okazji realizacji *Plaż Agnès*, Varda wydobyła ze swojego archiwum zdjęcia filmowe i urządziła dla obu synów swoich przyjaciół niezwykle performance w dzisiejszym Sète. Obaj przemierzają trasę dawnego spaceru rodziców, posuwając przed sobą wózek, na którym jest umieszczona kamera i ekran, mają więc przed oczami zdjęcia filmowe ich obojga. Oglądamy zatem reportaż z tego performance'u, którego punktem centralnym jest cytat filmowy.

I tak oczywiście wszystko to razem stanowi część autoportretu. Jest to jednak autoportret szczególny, którego autorka – choć cały czas w nim obecna – zajmuje

się chętniej innymi niż sobą. Jak gdyby odtwarzanie własnych wspomnień – bardziej niż zwyczajowemu „poznawaniu siebie” – służyło nawiązywaniu nowych i odświeżaniu dawnych kontaktów z innymi. To ku nim są zwrócone lustra autoportrecistki.

TADEUSZ LUBELSKI

- ¹ Odsyłam do swojego szkicu monograficznego poświęconego reżyserce: T. Lubelski, *Agnès Varda, czyli eseistka z ulicy Daguerre'a*, w: tegoż, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 257-286.
- ² M. de Montaigne, *Próby*. Księga pierwsza, tłum. T. Żeleński (Boy), opr. Z. Gierczyński, Warszawa 1985, s. 139.
- ³ E. Rimbaut, *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits*, tłum. P. Castellano, w: *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, red. A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel, Rennes 2009, s. 135-143.
- ⁴ Por. I. Sowińska, *Joanna Bruzdowicz – kompozytorka Vardy*, w: *Agnès Varda kinopisarka*, red. T. Lubelski, Kraków 2006, s. 176.
- ⁵ E. H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 420; tłum. cyt. fragm. D. Stefańska-Szewczuk.
- ⁶ A. Rosales Rodriguez, *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Geoga Simmla filozoficzna próba interpretacji oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXIII, Warszawa 2008, s. 247-258, cyt. s. 250, 253, 255.
- ⁷ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis)*, tłum. S. Jaworski, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 183.
- ⁸ M. Podsiadło-Kwiecień, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2007, s. 66-89. Przygotowywana do druku praca doktorska; wydruk w Bibliotece Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ.
- ⁹ Dwa pozostałe wyróżniane przez autorkę typy to porte-parole i ja sylleptyczne; tamże, s. 96-116. Rzecz ciekawa, że w cytowanej rozprawie za wzorcowy przykład tego pierwszego typu autobiografizmu filmowego, opartego na ja empirycznym, służy twórczość innej kobiety-reżyserki, Márty Mészáros. Tak się złożyło, że kiedy *Plaże Agnès* zostały po raz pierwszy pokazane polskiej publiczności, podczas wrocławskiego Festiwalu Era Nowe Horyzonty w lipcu 2009 r., Márta Mészáros znajdowała się na widowni.
- ¹⁰ M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, w: *Autobiografia*. red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 13.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Universitas, Kraków 2009.
- ¹³ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, tłum. K. Falicka, w: *Autobiografia*, dz. cyt.
- ¹⁴ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński, w: *Autobiografia*, dz. cyt., s. 31.
- ¹⁵ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, dz. cyt., s. 100-101.
- ¹⁶ Tamże., s. 106.
- ¹⁷ „Samo życie jest intertekstualne”, jak dowcipnie ujął to Philippe Lejeune, *Autobiokopia*, tłum. W. Grajewski, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu*, dz. cyt., s. 235.
- ¹⁸ Spośród ogromnej literatury przedmiotu wybieram na dowód polską monografię zjawiska: T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.
- ¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, Warszawa 1999, s. 309.
- ²⁰ Por. hasło *P jak Piasek* w *Alfabcie Vardy*, tłum. T. Lubelski, w: *Agnès Varda kinopisarka*, dz. cyt., s. 31.
- ²¹ Por. *B jak Bachelard*, w: tamże, s. 18.
- ²² O okolicznościach powstania filmu: Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris 1994, s. 38-40.