



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Szycie i śmierć. Strategie autorskie w późnych filmach Agnès Vardy na przykładzie filmu „Plaże Agnès”

autorka:

Paulina Kwiatkowska

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 23

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/szycie-i-smierc>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1853>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Agnes Varda; film; wizualność; cielesność; kino; zmysły

streszczenie:

Artykuł, napisany na krótko przed śmiercią reżyserki, poświęcony jest późnej twórczości Agnès Vardy, zwłaszcza jej filmowi *Plaże Agnès* z 2008 roku. Analiza wybranych scen pozwala wskazać dominujące strategie wizualne, performatywne i narracyjne, które artystka wykorzystuje, by ująć w formę subiektywnego dokumentu szczególnie dla niej ważne zagadnienia: bycia kobietą i reżyserką. Obie te funkcje czy też kondycje traktuje jako ściśle związane z cielesnością i zmysłowością, dlatego w jej filmach realizowanych w XXI wieku tak ważna okazuje się konfrontacja z własną przemijalnością – z przeczuciem zbliżającej się śmierci, starzeniem się ciała i kruchością pamięci. Proces twórczy jest tu tak silnie ucieleśniony, że można te filmy analizować z perspektywy zmysłowej teorii kina, jednocześnie zastanawiając się nad obranymi przez reżyserkę strategiami w kontekście kryzysu kina autorskiego czy Adornowskiej koncepcji „stylu późnego”. *Plaże Agnès* okazują się ostatecznie głęboko autotematyczną i świadomą teoretycznie wypowiedzią reżyserki na temat własnej twórczości oraz ujętą w struktury wizualne refleksją nad statusem obrazu i funkcją kina we współczesnym świecie.

Paulina Kwiatkowska – Adiunkta w Instytucie Kultury Polskiej UW, kierowniczka Zakładu Filmu i Kultury Wizualnej, redaktorka naczelna kwartalnika „Pleograf” (www.pleograf.pl). Zajmuje się teorią obrazu filmowego i historią kina. Autorka książki *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym* (2011; wyd. rosyjskie 2014); współredaktorka monografii *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-Lianga* (2009), *Spojrzenie Antonioniego* (2015), *Sztuka w kinie dokumentalnym* (2016), *Nowa Kinofilia: przestrzenie i afekty* (2018), *Cięcie ciał. Ruchome obrazy* (2018) i podręcznika akademickiego *Antropologia kultury wizualnej* (2012). Współautorka i współredaktorka tomów *Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty* i *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia* (2017). Stypendystka Bogliasco Foundation (2016) i Fondation Maison des sciences

de l'homme (2018).

Szybie i śmierć. Strategie autorskie w późnych filmach Agnès Vardy na przykładzie filmu „Plaże Agnès”

Artykuł powstał przed śmiercią Agnès Vardy (30 maja 1928 – 29 marca 2019)

We wczesnych, zwłaszcza fabularnych filmach Agnès Vardy śmierć jest dla bohaterek egzystencjalnym skandalem – przychodzi znikąd, jest absurdalna, pozbawiona sensu i uzasadnienia w świecie, w którym piękno i miłość to synonimy życia. Śmierć jawi się jako coś w ścisłym sensie nie do pomyślenia czy wyobrażenia, nawet jeśli bohaterki muszą się z nią – zresztą tylko pozornie – skonfrontować w indywidualnym doświadczeniu. W *Szczęściu* (*Le bonheur*, 1965) śmierć (być może samobójcza) jednej z głównych bohaterek to jedyny moment, w którym celowo sztuczna, nadmiernie pogodna i beztroska tonacja filmu zostaje na krótką chwilę zawieszona – widzimy zwłoki młodej, pięknej kobiety, której odejście pozwala zrealizować męską fantazję o niemal bezbolesnym zastąpieniu jednej kobiety przez inną, żony przez kochankę. Umieranie nie jest tutaj zatem problemem, co najwyżej pozbawia problemu tych, którzy pozostali przy życiu. Nie dowiadujemy się, co kierowało bohaterką, a jej walka o życie zredukowana zostaje do mikroujęć pokazujących ją, jak tonąc, chwyta się zwieszających się nad wodą gałęzi. To jedynie drobny epizod, mocny, choć tylko pozorny zwrot dramaturgiczny, który nie narusza w istocie ani ciągłości opowiadania, ani harmonii otaczającej rzeczywistości – i dlatego jest skandalem.

W przypadku *Cléo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) można odnieść wrażenie, że to właśnie akceptacja własnej śmiertelności jest jednym z głównych tematów filmu. Wyróżniona dzięki zastosowaniu barwnej taśmy sekwencja otwierająca, która ukazuje bohaterkę dowiadującą się z kart tarota o grożącym jej niebezpieczeństwie, zostaje podwójnie spuentowana. Najpierw tarocistka, po wyjściu zapłakanej Cléo, zdradza mężowi, a tym

samym widzom, że los bohaterki jest przesądzony – ma raka i umrze. Umieszczenie tej sceny na samym początku filmu zdaje się dopowiadać jego zakończenie, widz wie więcej niż bohaterka i może już tylko śledzić jej dochodzenie do prawdy. Karty tarota mogą się jednak mylić: może to jedynie przepowiednia, a nie wyrok? Treścią filmu nie byłoby zatem uświadamianie sobie przez bohaterkę nieuchronności własnej śmierci, ale raczej radzenie sobie z nieuchwytnym lękiem, który ta perspektywa wzbudza. Druga puenta omawianej sceny sugeruje właśnie takie odczytanie – Cléo schodzi po schodach i na parterze zatrzymuje się przed lustrem, w którym odbija się jej zwielokrotnione w nieskończoność (w nieśmiertelność?) odbicie. Kamera wykonuje najazd na odbicie twarzy, które bohaterka kontempluje, osuszając łzy. „Poczekaj, piękny motylu, brzydota to rodzaj śmierci. Dopóki jestem piękna, jestem bardziej żywa niż inni” – mówi. Tutaj właśnie ujawnia się skandaliczny wymiar śmierci, której nie można pogodzić ze spektakularnym pięknem i młodością w pełnym rozkwicie. Śmierci nie da się włączyć w życie. Film Vardy nie dopowiada losu bohaterki, pozostawiając ją w ostatnim ujęciu spokojną, szczęśliwą i piękną.

Stopniowo jednak w twórczości Vardy pojawiają się filmy, które coraz pełniej ujmują ten rozciągnięty w czasie, nie zawsze efektowny, ale potencjalnie twórczy stan pomiędzy młodością a śmiercią – dojrzewanie, starzenie, odchodzenie bliskich, narastającą z wiekiem kruchość ciał. Reżyserka oswaja te tematy, sięgając po wypracowaną przez siebie formułę dokumentu subiektywnego¹. Za przełomowy można by uznać film poświęcony umierającemu mężowi Jacques'owi Demy'emu *Kuba z Nantes* (*Jacquot de Nantes*, 1991), który jest próbą zrekonstruowania jego młodości i bezpośredniego włączenia jej w ostatni etap jego



życia. Varda nakręciła wtedy również ujęcia ukazujące jego trawione przez chorobę, starzejące się ciało, ujmując w zbliżeniach twarz, skórę, włosy. W *Plażach Agnès (Les plages d'Agnès, 2008)* Varda przyznała, że w tym najtrudniejszym dla siebie momencie jako reżyserka mogła zrobić tylko jedno: filmować. To bardzo bezpośrednio, jakoś przecież bezlitosne stwierdzenie uważam za klucz do zrozumienia tego, w jaki sposób artystka problematyzuje w swoich filmach starość i śmierć, nie tylko jako temat ogólny, ale przede wszystkim jako istotny aspekt jej własnej kondycji jako reżyserki. Można oczywiście trzymać się twardo perspektywy biograficznej i twierdzić, że coraz silniejsza obecność w jej twórczości problemu przemijania jest po prostu odpowiedzią na własne doświadczenia, a filmy stanowią jedynie poręczne medium do opowiadania wprost o swoim życiu i zbliżającej się śmierci. Dla Vardy jednak ważne jest właśnie samo medialne zapośredniczenie – choć pozornie coraz bardziej odsłania się w swoich filmach, w istocie konstruuje raczej coraz bardziej złożoną figurę reżyserki, która żyje, starzeje się i godzi z umieraniem za pośrednictwem i w obecności obrazów.

Z doświadczeniem własnego ciała jako obrazu, a zatem stawania się podmiotem i przedmiotem filmowej rejestracji, Varda skonfrontowała się, jak sama wspomina, przy okazji realizacji dwuczęściowego projektu *Zbieracze i zbieraczka (Les Glaneurs et la glaneuse, 2000)* oraz *Zbieracze i zbieraczka... dwa lata później (Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après, 2002)*, w którym portretowała ludzi z różnych powodów owładniętych pasją zbieractwa lub zmuszonych do niego przez okoliczności życiowe. W trakcie realizacji pierwszego filmu zdała sobie sprawę, że sama również jest zbieraczką – kolekcjonerką rzeczy, obrazów, ludzi i ich historii. Jednocześnie musiała zmierzyć się z własnym starzejącym się ciałem jako tematem filmu i treścią obrazu. W jednym z wywiadów przyznała, że obawiała się nieuchronnego narcyzmu związanego ze zwróceniem kamery na samą siebie, odczuwała też jednak

głębką przyjemność płynącą z bycia równocześnie filmującą i filmowaną. Filmowanie własnego odbicia w samochodowym lusterku, „filmowanie jedną ręką drugiej – to rodzaj zamkniętego kręgu”², to najmniejszy obieg kinematograficzny. Sformułowane wtedy wątpliwości dotyczące relacji z autoreprezentacjami powracają stale w jej projektach realizowanych już w XXI wieku i za każdym razem odsyłają przede wszystkim do cielesnego wymiaru tej relacji, zarazem jednak do pytań o status autorki we współczesnym przemyśle filmowym.

Powiązanie strategii autorskich z szeroką refleksją nad kondycją ciała w obrazie filmowym oraz relacją między podmiotowym a przedmiotowym statusem reżyserki daje się ująć



z perspektywy zmysłowej teorii kina, która za sprawą książek między innymi Laury U. Marks i Vivian Sobchack przełamała dominację kategorii skopicznych w myśleniu o filmie³. Teoria zmysłowa wzbogaciła sposób, w jaki analizuje się dziś z jednej strony obraz filmowy, z drugiej – ucieleśnione doświadczenie widza kinowego, co pozwoliło postawić pytania o wpływ różnic płciowych i seksualnych, ale też kontekstu społecznego i kulturowego na odbiór filmu. Wydaje się jednak, że wzmocnienie refleksji nad nowym statusem obrazu i widza (przede wszystkim kobiecego) odsunęło nieco w cień pytania o status twórcy: reżysera lub reżyserki. Thomas Elsaesser i Malte Hagener, rekonstruując najważniejsze założenia teorii zmysłowej, zauważają wprawdzie, że „intersubiektywna komunikacja w kinie między widzem, filmem i filmowcem możliwa jest i opiera się na wspólnych strukturach cielesnego doświadczenia, które pozwalają na percepcję doświadczenia i doświadczanie percepcji”⁴. Trudno jednak nie ulec wrażeniu, że tak jak w dalszych rozważaniach badaczy, tak i u Sobchack i Marks ostatni z elementów tej trójstronnej relacji traci nieco na znaczeniu.

Oczywiście analizy proponowane przez Sobchack i Marks uwzględniają często pozycję reżysera / reżyserki, jednak w wymiarze raczej twórczym niż cielesnym. Pozycja ta jest zwykle poddawana refleksji o tyle, o ile ma bezpośredni wpływ na kształt obrazu filmowego, a w konsekwencji na relację z widzem. Z perspektywy teorii zmysłowej rzadziej natomiast pyta się o cielesność i zmysłowość twórców. Tymczasem to właśnie ten aspekt wydaje mi się szczególnie interesujący, ponieważ pozwala powrócić do kwestii związanych z kobiecymi strategiami twórczymi w kinie i postawić pytania o sens i status zmysłowego zaangażowania reżyserki w realizację filmu.

Spojrzenie na kategorię filmowego autorstwa

z perspektywy teorii zmysłowej umożliwia też przekroczenie lub przynajmniej osłabienie impasu, w jakim znalazła się autorska



teoria filmu, a jednocześnie pozwala powtórnie przemyśleć strategię „kina kobiet”, będące ważnym, choć nie zawsze oczywistym odniesieniem dla późnej twórczości Vardy. Niezależnie od ogromnej i trwałej popularności kategorii autora w krytyce filmowej i w potocznym myśleniu o kinie, nie ma wątpliwości, że kategoria ta już od przełomu lat 60. i 70. znajduje się w poważnym kryzysie. Pozorną neutralność (czy wręcz naturalność) filmowego autorstwa, wpisany weń indywidualizm i idealizm poddano krytyce choćby z perspektywy psychoanalitycznej teorii filmu, teorii aparatu, semiotyki, teorii postmodernistycznych, kognitywizmu, narratologii czy wreszcie teorii feministycznej – i to właśnie ten ostatni przypadek wydaje się tutaj szczególnie ważny.

W książce *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?* z 2001 roku René Prédal skrótowo, a zarazem celnie punktuje pewien istotny paradoks teorii (i praktyki) feministycznej w obszarze kina: „pionierskie *women's studies* z końca lat 60. upominały się

o kobiecie autorki w chwili, gdy pojęcie autora znalazło się w sytuacji krytycznej”⁶. Paradoks polegałby tutaj na konieczności dekonstruowania czy wręcz dekonspirowania kategorii autora jako ściśle związanej z modernistycznymi wyobrażeniami o wyjątkowej i dominującej pozycji twórcy i z męskocentrycznym paradygmatem kulturowym oraz jednoczesnej potrzebie wzmocnienia i dookreślenia pozycji kobiet w polu sztuki (również filmowej), a także precyzowania namysłu nad właściwymi im strategiami twórczymi. Konsekwencje tego rozpoznania – ponownie w kategoriach paradoksu – tłumaczy Ginette Vincendeau, już bezpośrednio w odniesieniu do francuskiego kina kobiet:

Założenie, że dla filmowego autora wzorem pozostaje indywidualny geniusz czy przynajmniej artysta kierowany „wewnętrznym przymusem”, miało paradoksalny skutek, polegający na zmuszaniu francuskich reżyserek z jednej strony do wzmocnienia strategii indywidualistycznych, z drugiej – do zawierania sojuszy z męskimi „kolegami po fachu”⁷.

Realizując film jako kobieta, reżyserka ryzykuje zatem albo wzmocnieniem modelu indywidualistycznego kojarzonego z kinem modernistycznym i awangardowym, albo koniecznością przejęcia strategii i pozycji wyznaczanych przez kino głównego nurtu wraz z jego zapleczem produkcyjnym i schematami narracyjnymi.



Teoria zmysłowa dostarcza jednak narzędzi, które pozwalają inaczej postawić kwestię kobiecych strategii reżyserskich. Bez przywracania całego kompleksu znaczeń i wyobrażeń związanych z kinem autorskim, a zarazem bez konieczności sięgania po jedynie quasi-universalną, a w istocie bardzo problematyczną kategorię „kina kobiet”. Skupienie na cielesnym, wielozmysłowym

procesie twórczym pozwala bowiem pogodzić perspektywę subiektywną i intersubiektywną. Tam, gdzie teoria autorska postrzega autorstwo jako pozycję uprzywilejowaną w modelu dystrybucji kultury, a indywidualizm jako nienegocjowalną wartość samą w sobie, teoria zmysłowa pozwala skupić się na głęboko intymnym procesie obcowania z obrazami, a za ich pośrednictwem – z widzami. Oczywiście, mamy tutaj do czynienia z innego rodzaju dowartościowaniem tego, co indywidualne czy prywatne, jednak ta indywidualna pozycja jest dopiero wypracowywana, wielowymiarowo negocjowana, zarazem konstruowana i dekonstruowana w akcie tworzenia, nie zaś dana uprzednio i przyjęta jako pewna gotowa matryca.

Te uogólnione rozpoznania dobrze ilustrują zmagania Vardy z problematycznym statusem kobiety jako reżysera i reżysera jako kobiety. Kolejne wypowiedzi i filmy dowodzą, że te dwa



wymiary, te dwie role społeczne pozostają w jej doświadczeniu ściśle, często zresztą w sposób bolesny, splecione. Co więcej, żadna z tych ról nie może być definiowana jako kategoria abstrakcyjna czy uniwersalna, jako zestaw gotowych norm i zasad funkcjonowania, które wystarczy zaakceptować. Każda jest bowiem głęboko ucieleśniona i pozostaje fundamentem wszelkich prób autodefiniowania i samostanowienia.

W wywiadzie z 1975 roku Varda stwierdza:

Trudno odnaleźć swoją tożsamość jako kobieta: w kontaktach społecznych, w życiu prywatnym i we własnym ciele. To poszukiwanie tożsamości ma wielkie znaczenie dla reżyserki: próbuję robić filmy jako kobieta .

Dalej w tym samym wywiadzie uzupełnia, że bycie kobietą to dla niej przede wszystkim posiadanie kobiecego ciała, które nie byłoby nieustannie poddane segmentacji na mniej czy bardziej

atrakcyjne („erogenne”) części z perspektywy męskiego spojrzenia⁹. W miejsce uogólniającej i niejasnej kategorii „kina kobiet” Varda proponuje kategorię „kina kobiety”, która wiązać się musi ściśle z doświadczaniem siebie jako kobiety i doświadczaniem własnego ciała jako ciała kobiecego. Doskonale widać tutaj dynamiczne napięcie między radykalnym indywidualizmem (nie ma czegoś takiego jak wspólne wszystkim kobietom kino) a celowym podkreśleniem wspólnotowych więzi (indywidualne ciało kobiety jest zawsze polem walki między zewnętrznymi oczekiwaniami, subiektywnym doświadczeniem własnej zmysłowości i fizyczności a jakoś uogólnioną „kobietą kondycją cielesną”).

W oczywisty sposób pytania o bycie kobietą reżyserką wiążą się z problemem autorstwa. Varda zmuszona jest nie tylko do definiowania siebie poprzez to, kim jest jako kobieta reżyserka, ale też poprzez to, jakie wybiera strategie autorskie, co z kolei wiąże się z kontekstem, w jakim debiutowała, czyli środowiskiem francuskiej nowej fali, na przełomie lat 50. i 60. XX wieku wiernym formułowanym wtedy założeniom polityki autorskiej. W odniesieniu do późnych filmów Vardy i podejmowanego przez nią tematu starzenia i wpływu tego procesu na własną twórczość, szczególnie interesujące są, pozornie marginalne, rozważania André Bazina w artykule poświęconym krytycznej rewizji założeń polityki autorskiej, której teoretyk ten był przecież jednym z najważniejszych popularyzatorów. Bazin podkreśla niezwykle dynamikę rozwoju kina, które w ciągu nieco ponad pięćdziesięciu lat (tekst pisany był w 1957 roku) przeszło proces ekstremalnie przyspieszonego dojrzewania, nieznanego innym sztukom tradycyjnym¹⁰. Konsekwencją może być to, że w kinie „geniusz spala się dziesięć razy szybciej [niż w innych sztukach]



i że autor, jeszcze w pełni sił, nie podąża już na fali”¹¹. Oczywiście, jak zastrzega Bazin, niesprawiedliwością byłoby sądzić, że dotyka to wszystkich wielkich twórców, wśród których wymienia zresztą, co obecnie jest może łatwiejsze do wytłumaczenia, wyłącznie mężczyzn, między innymi Charlesa Chaplina czy Jeana Renoira. Co więcej, ze względu na dynamikę zmian – zarówno estetycznych i technicznych, jak i związanych z nawykami odbiorczymi widzów – starzejący się reżyserzy (tutaj wymienia między innymi Orsona Wellesa czy Abela Gance’a) mogą w młodości najpierw tworzyć dzieła wybitne, następnie wyraźnie gorzej przyjęte, by jeszcze za życia doświadczyć sytuacji, gdy „następna fala wynosi ich na powierzchnię”. „Dramat – jak pisze dalej Bazin – nie polega na starzeniu się ludzi, tylko na starzeniu się filmu. Ci, którzy nie potrafią starzeć się razem ze swoją sztuką, zostają przez nią wyprzedzeni”¹². To spostrzeżenie – w przeciwieństwie do mętnej raczej i mało użytecznej kategorii „geniuszu” – pozwala rozważać strategie autorskie nie tylko w kategoriach indywidualnych wyborów twórczych, ale również w perspektywie świadomości przemian samego medium.

Filmy Vardy realizowane pod koniec XX i na początku XXI wieku są „późne” nie tylko dlatego, że nakręciła je starzejąca się reżyserka, ale również dlatego, że przypadają na czas kryzysu samego kina, które jest już medium jeśli nie przestarzałym, to z pewnością niewczesnym. Jednocześnie musi się zatem konfrontować z podwójnym ryzykiem: bycia wyprzedzoną przez swoją sztukę oraz śmierci samej tej sztuki, którą wyprzedzają nowe strategie twórcze i medialne. Wydaje się, że tę kondycję dzieli z Vardą choćby inna „wielka” postać francuskiej nowej fali, Jean-Luc Godard, dawniej bliski przyjaciel, który zresztą, przynajmniej jako bohater jej filmu *Twarze, plaże* (*Visages, villages*, 2017), coraz bardziej się od niej oddala. Tam, gdzie – w dużym uproszczeniu – Godard wykonuje gest jednoczesnego ocalenia siebie i swojej sztuki, pracując w izolacji, ukrywając swoje starzejące się ciało i sięgając po nowe technologie i nowe języki,

które dowodzą żywotności samego reżysera i kina jako medium, tam Varda proponuje strategię radykalnie odmienną. Z pozoru korzysta z przebrzmiałej już wykładni kina autorskiego, zgodnie z którą autor to ktoś, kto przez całe życie realizuje tylko jeden film, i uparcie rozwija swoją formułę subiektywnego dokumentu. W proces twórczy wpręga swoje ciało i swoją kondycję starej kobiety, ale też otaczających ją ludzi oraz interakcje, w które wchodzi. Dzięki temu nie tyle goni wciąż uciekającą „nową falę”, która mogłaby znów wynieść ją na powierzchnię, ile raczej, wykonując gest ciągłego rekonstruowania przeszłości (własnej historii i historii kina), świadomie pozostaje poza głównym nurtem. Być może kino już dawno Vardę wyprzedziło, jednak miejsce, w którym tworzy, wciąż jest jej kinem. Być może myślenie o kinie w kategoriach autorskich jest już reliktem, dla niej jednak pozostaje wyzwaniem – również dlatego, że dopiero z perspektywy własnej dojrzałej twórczości jest w stanie ocenić i docenić swoje miejsce w historii kina, przede wszystkim autorskiego i nowofalowego.

Delphine Bénézet w książce poświęconej kinu Vardy rozpatruje jej zmagania w tym wymiarze w kategoriach „performowania autorstwa” i podkreśla, że wszystkie zabiegi służące



zdefiniowaniu jej pozycji jako filmowej autorki mają jawnie subwersywny charakter¹³. Na przykładzie filmu *Plaże Agnès* można wskazać te pozornie sprzeczne strategie, które służą jednoczesnemu wzmocnieniu i osłabianiu pozycji autorskiej. Już w otwierającej sekwencji widzimy tę intrygującą oscylację. Najpierw Varda zwraca się wprost do widzów słowami: „Gram rolę drobnej staruszki, pulchnej i gadatliwej, opowiadającej historię swojego życia”, dystansując się wobec bycia reżyserką i podkreślając, że w pierwszej kolejności jest pewną wykreowaną przez siebie postacią, tyleż fikcyjną („gram rolę staruszki”), co

realną („opowiadającej historię swojego życia”)¹⁴. W kolejnym zdaniu rozbija jednak tę konstrukcję, dodając: „Ale tak naprawdę interesują mnie inni ludzie, to ich chcę filmować. Inni – to oni mnie intrygują, motywują, wybijają z pewności, niepokoją, fascynują”. Skonstruowana na potrzeby filmu figura subiektywności zostaje natychmiast rozproszona w intersubiektywności, co podkreślone zostaje w warstwie wizualnej. Początkowo oglądamy Vardę, a właściwie graną przez nią bohaterkę, samotnie spacerującą po plaży, a po chwili już pośród członków ekipy filmowej, do których się zwraca i których przedstawia widzom. W jednym z kolejnych ujęć widzimy ją, filmowaną od tyłu, gdy siedzi na krześle reżyserskim, na którym wyraźnie odznacza się biały napis „Agnès V.”. Performowanie autorstwa oznacza tutaj zatem przyjmowanie pewnych ról (staruszki, reżyserki, aktorki we własnym filmie) i celowo niepełne ich definiowanie – Varda jest autorką, ale tylko jeśli towarzyszą jej inni, którzy nie tylko współtworzą z nią film, ale też tworzą ją jako reżyserkę. Nawet napis na krześle wydaje się nieprzypadkowy – inicjał nazwiska (warto przypomnieć, że w tytule filmu jest już tylko imię) nie pozwala na pełną identyfikację, jest raczej umownym znakiem odsyłającym do pozycji zajmowanej na planie filmowym.

Podobnie jak w całej swojej twórczości, także i tutaj Varda zręcznie gra również z wyobrażeniami związanymi z autorskim geniuszem, podkreślając choćby w wywiadach i w jednej ze scen *Plaż Agnès*, że wkraczając do świata filmu, była zupełną amatorką i w przeciwieństwie do całego pokolenia kinofili współtworzących nową falę nie miała pojęcia o kinie i znała dosłownie dziesięć filmów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w tych deklaracjach zawarta jest i pewna kokieteria (czyż o geniuszu nie miałyby właśnie najpełniej świadczyć to, że jako osoba nieznająca historii kina stworzyła film prekursorski wobec nowofalowców, *La Pointe Courte* z 1954 roku?), i lekka ironia wymierzona w mistrzów kina autorskiego. Inną strategią subwersywną stosowaną przez Vardę jest wspomniane przez Delphine Bénézet

posługiwanie się w późnych projektach filmowych i działaniach performatywnych swoimi rysunkowymi odpowiednikami (*cartoonised alter-egos*)¹⁵. W ostatnim czasie te zastępcze figury wykroczyły zresztą poza praktyki artystyczne – na galę ogłoszenia nominacji do Nagród Akademii Varda, nominowana w kategorii filmu dokumentalnego za *Twarze, plaże* (zrealizowanego wspólnie z francuskim artystą JR) oraz nagrodzona Oscarem honorowym za całokształt twórczości jako pierwsza kobieta reżyserka w historii, przygotowała swoje dwuwymiarowe, naturalnej wielkości fotograficzne manekiny, z którymi JR oraz wielu gości i dziennikarzy uczestniczących w ceremonii robiło sobie zdjęcia. Ten zabawny i pozornie niewinny gest znów ujawnił całą dwuznaczność performowania autorstwa: Varda jednocześnie zdystansowała się wobec tego na wskroś „autorskiego” wyróżnienia, podkreślając ponownie swój wiek (w jednym z wywiadów stwierdziła: „Jestem przeżytkiem, więc naprawdę nie wiedzą już, co ze mną zrobić”¹⁶), i sprawiła, że znalazła się (a właściwie jedno z jej *alter ego*) w samym centrum zainteresowania filmowego świata.

W odniesieniu do filmu *Plaże* Agnès Varda stwierdziła, że postrzega go jako Niezidentyfikowany Obiekt Latający, „ponieważ nie przynależą w ścisłym sensie do kina dokumentalnego, nawet jeśli mówię w nim o prawdziwych ludziach, nie jest to też fikcja, ponieważ odnosi się do mojego życia. Nie jest to zarazem kino akcji ani dzieło całkowicie fantastyczne czy thriller. To film, który wychodzi ze mnie – jako obiekt filmowy”¹⁷. Projekt ten jest zatem autotematyczny nie tylko dlatego, że opowiada o życiu reżyserki (jako widzowie nie mamy zresztą żadnej możliwości zweryfikowania, na ile mamy tu do czynienia z „prawdą o życiu”, a na ile ze świadomie konstruowaną



„opowieścią o życiu”), ale przede wszystkim dlatego, że obrazuje narodziny „niezidentyfikowanego obiektu filmowego” z ciała reżyserki.

Nieprzypadkowo powracają tutaj skojarzenia z płodnością – w swoich filmach Varda wielokrotnie odwoływała się do doświadczenia macierzyństwa. Najpełniej i zarazem najbardziej w duchu zmysłowej teorii kina widać to



w przypadku *Dagerotypów* (*Daguerréotypes*, 1975), filmu realizowanego niedługo po urodzeniu syna, w którym postanowiła przyrzeć się swej najbliższej przestrzeni i otaczającym ją ludziom, mieszkańcom paryskiej rue Daguerre, gdzie od połowy lat 50. XX wieku do dziś mieszka i gdzie ma swoje biuro. To ograniczenie przestrzenne wiązało się z rozpoznaniem własnej kondycji jako matki – przywiązanej do domu, do dziecka, wyizolowanej w świecie intymnym, pozbawionej możliwości swobodnego realizowania się jako reżyserka. Postanowiła zatem wykorzystać to, co ją ogranicza, w sposób maksymalnie twórczy: podłączyła kamerę do osiemdziesięciometrowego kabla zasilającego i nakręciła film w promieniu wyznaczonym przez zasięg tej, jak ją określała, pępowiny¹⁸. Ponownie widać, w jaki sposób Varda balansuje między doświadczeniem indywidualnym a odwoływaniem się do wspólnego wielu kobietom doświadczenia macierzyństwa. W ten sposób negocjuje między byciem kobietą a reżyserką – każdorazowo podkreślając cały cielesny i zmysłowy ekwipunek, w jaki wyposażają ją te role¹⁹. W przypadku *Plaż Agnès* macierzyństwo ujmowane jest już jako doświadczenie o wyraźnie innym charakterze – w niektórych scenach, zwłaszcza pod koniec filmu, na ekranie widzimy Vardę razem z dziećmi i wnukami. Zerwana została pępowina, ale nie silna więź łącząca ją z rodziną, natomiast sam problem płodności przeniesiony został z wymiaru fizycznego w metaforyczny – stara reżyserka

konstruuje siebie jako tę, która rodzi filmy.

W przeciwieństwie jednak do dziecka, które rodzi się, by tak rzec, z całym swoim podstawowym bagażem cielesnym, ciało filmu wymaga żmudnej i metodycznej pracy. Varda stwarza *Plaże Agnès*, montując i zszywając kolejne filmowe cytaty (przede wszystkim z własnych, niekiedy też cudzych filmów), pochwycone czy zebrane obrazy, przenikające się głosy i zmysłowe pobudzenia. Tym, co charakteryzuje zresztą niemal całą jej twórczość, jest skłonność to uwidaczniania tych szwów i zespołów, do fragmentaryzowania struktur narracyjnych i konfrontowania zmiennych punktów widzenia. W jej dziele „krzyżuje się to, co indywidualne, i to, co biorowe, subiektywne i obiektywne, rzeczywiste i wyobrażone, piękno i nędza, obecność świata i jego znikanie”²⁰ – jak ujmuje to Dominique Bluher. Nie jest to jednak chłodna i dystansująca strategia kolażowa polegająca na mechanicznym (nawet jeśli oryginalnym) łączeniu obcych sobie elementów w sposób nowy, zaskakujący, obliczony na pobudzenie intelektualne i skłaniający do pytania o źródła poszczególnych elementów oraz sens całości. W twórczości Vardy źródłem klisz, cytatów i obrazów pozostaje zasadniczo jej własne doświadczenie. Wszystkie montowane elementy noszą na sobie niejako podwójne zmysłowe piętno – po pierwsze, zostają silnie związane z konkretnymi wydarzeniami z jej intymnej i twórczej biografii (dzieciństwo i stawanie się reżyserką; miłość, macierzyństwo, twórcze zmagania i kompromisy; śmierć bliskich, starzenie się i niepokój dotyczący kondycji kina); po drugie, sam akt ich zszywania przypomina o taktylnym właśnie, a nie jedynie mechanicznym wymiarze tej praktyki (w filmie powracają ujęcia ukazujące Vardę dotykającą obrazów: zdjęć, reprodukcji, kartek pocztowych, kawałków taśmy filmowej). W przypadku Vardy określenia „zbieranie” i „zszywanie” obrazów powinny być traktowane nie tylko jako efektowne metafory, ale także jako nazwy konkretnych zabiegów operatorskich i montażowych. Z tej perspektywy *Plaże Agnès* jawią się jako szczególnie bliskie ciału,

coś w rodzaju „drugiej skóry” – opowiadają o cielesnych aspektach bycia reżyserką i o polisensorycznym potencjale obrazu filmowego, który służy do oglądania, słuchania i dotykania. W tym gęstym splocie, z którym w efekcie mamy tu do czynienia, można wskazać kilka powtarzających się strategii performatywnych i wizualnych służących poszerzeniu filmowych sposobów problematyzowania ciała w kinie i jednocześnie ujmowania w obraz filmowy doświadczenia przemijania, upływu czasu i śmierci.

W jednej ze scen widzimy Varde na pchlim targu, gdzie pośród talerzy, maszyn do szycia i wielu innych przedmiotów, które zresztą nieustannie kojarzą się jej z filmami, również z technicznymi aspektami ich realizacji, znajduje pudełka z reklamowymi kartami filmowymi,



między innymi z Demym i samą sobą. Trzyma je w ręku i mówi:

„Zanim staliśmy się kartami filmowymi z tekturowymi głowami, byliśmy ludźmi z krwi i kości. Kochankami jak u Magritte’a”.

Po cięciu montażowym widzimy rodzaj filmowej inscenizacji obrazu (żywy obraz) René Magritte’a *Kochankowie (Les Amants)* z 1928 roku, która jednak narzuca źródłowemu przedstawieniu nowe znaczenia. U Magritte’a dwie całujące się postacie ujęte są w zbliżeniu i ukazane jako podwójnie od siebie oddzielone: poprzez ubrania (mężczyzna ma na sobie garnitur, białą koszulę i krawat, kobieta najpewniej sukienkę) i grube, białe płótno zakrywające ich twarze. Ożywianie obrazu w filmie Vardy ma wymiar bardzo dosłowny, który uzupełnia wizję Magritte’a o wciąż ambiwalentny, niemniej znacznie bardziej erotyczny potencjał. Początkowo widzimy kadr zbliżony do cytowanego obrazu, stopniowo jednak dystans między kamerą a parą kochanków wzrasta (postacie poruszają się w głąb kadru, a jednocześnie kamera się od nich oddala), odsłaniając najpierw

ich nagie torsy, potem łona (mężczyzna jest wyraźnie podniecony) i wreszcie całe silne sylwetki, „ludzi z krwi i kości”. W miejsce bezruchu, dystansu i chłodu dominujących w obrazie Magritte’a Varda wprowadza ruch (wsteczny, konotujący cofanie się w czasie, powrót do wspomnień z młodości), bliskość, czułość i namiętność. Kochankowie wciąż mają zakryte twarze, co może skłaniać do zszycia tego ujęcia z poprzednim (tam mamy głowy, tu ciała), ale też sugeruje, że tym, co pozwala już tylko rekonstruować namiętność za pośrednictwem filmowych obrazów, a nie wciąż ją przeżywać, jest śmierć, która bezpowrotnie oddzieliła reżyserkę od męża (białe płótno – jak w kolejnej omawianej przeze mnie scenie – staje się w tym rozumieniu całunem). Widać zatem, w jaki sposób Varda oscyluje między najbardziej intymnymi wspomnieniami a filmowymi i malarskimi kliszami wizualnymi, jak mnoży odniesienia i w pozornie prostych zabiegach formalnych obnaża całą złożoność procesu stawania się ciała obrazem i obrazu ciałem.

Ten mechanizm być może jeszcze pełniej ujawnia się w innej sekwencji filmu, gdy Varda dociera do – jak wspomniałam – najtrudniejszego momentu swojej intymnej i twórczej biografii, czyli do śmierci męża. Sam film *Kuba z Nantes, w Plażach Agnès* przywołany w formie analizowanych i komentowanych z offu cytatów, ma kolażową strukturę, na którą składają się rekonstrukcje scen z młodości Demy’ego, fragmenty jego filmów i wreszcie najbardziej przejmujące ujęcia pokazujące jego umierające ciało. Zrealizowane prawie dwadzieścia lat później *Plaże Agnès* stają się okazją do uzupełnienia wcześniejszego projektu, doszycia następnej warstwy. W kolejnej scenie filmu Varda mówi o momencie śmierci Demy’ego. Gdy milknie, widzimy krótkie ujęcie ukazujące w zbliżeniu jej twarz otoczoną białą tkaniną. Odwraca się tyłem do kamery, a na tkaninie rzutowane są obrazy morza, którego dźwięk słychać z offu. Po cięciu kadr się rozszerza – widać całą sylwetkę reżyserki, która w białym kostiumie okrywającym całe ciało i głowę (jakby śmierć męża

w jakiś sposób odbierała jej czy zawieszała na czas żałoby cielesność, tak silną i zmysłową w rekonstrukcji obrazu Magritte'a) wciąż siedzi odwrócona tyłem do kamery, na czarnym krześle, przy czarnym stoliku, na tle czarnej ściany. Jej strój, przywołujący tyleż żałobną biel, co czystość całunu, pełni funkcję ekranu, na którym jeszcze przez chwilę projektowane są ruchome obrazy morza, czyli tego, co Varda uważa za swój najgłębszy wewnętrzny krajobraz, rzutowany teraz na jej zamarte ciało. Włącza radio – do obrazu filmowanego nieruchomą kamerą dołącza się muzyka. Doświadczenie żałoby zostaje zatem wyrażone nie w słowach, ale za pośrednictwem obrazów i dźwięków ściśle powiązanych z ciałem i intymnymi doznaniem. Ciało reżyserki zostaje dosłownie otulone w ekran, dzięki czemu krajobraz wewnętrzny (wzmocniony przez szum morza) może ujawnić się na powierzchni. Ciało zostaje zatem zarazem szczelnie zasłonięte i tragicznie obnażone. Jednocześnie ciało-ekran osadzone jest w ascetycznej przestrzeni domu (ściana, stół, krzesło, radio), której czerń i pustkę ponownie odczytać można jako znaki śmierci. W tych dwóch krótkich ujęciach, które uznać można za doskonałe filmowe epitafium, w głęboko zmysłowy, a zarazem ściśle filmowy sposób doświadczenie intymne połączone zostaje z językiem sztuki.

Plaże Agnès to też film, w którym Varda konsekwentnie przypomina, że doświadczenie zmysłowe w kinie nie jest udziałem wyłącznie reżyserki uwikłanej w splątane relacje z własnymi wspomnieniami i obrazami, ale angażuje też przyjaciół, rodzinę, członków ekipy i wreszcie widzów. Członków ekipy poznajemy już w otwierających scenach, gdy Varda ustawia wraz z nimi na plaży lustra i lusterka, w których odbijają się kolejne osoby, sama reżyserka i morskie fale. Lustra stają się tutaj – do czego



jeszcze powrócę – znakami rozmnożenia obrazów i jednocześnie przypominają o nieuchronnie zapośredniczonym statusie obrazu w kinie. Również za pośrednictwem lustra w dalszej scenie filmu Varda włącza do swojego projektu widzów. Wspomina, jak w swoim paryskim domu, który kupiła w stanie kompletnej ruiny, znalazła wiele starych ram – jedną kwadratową, z okrągłym otworem, którą często wykorzystywała do zdjęć. Ostatecznie wstawiła w nią lustro. W filmie widzimy ujęcie, w którym rama z lustrem trzymana jest przez jednego ze współpracowników przed twarzą Vardy, zasłaniając ją, a jednocześnie odbijając kamerzystkę i kamerę. Rama obrazu / lustra staje się tu filmowym kadrem. Słyszemy głos Vardy, która mówi: „Jeśli chcesz patrzeć na widzów, musisz spojrzeć w kamerę. Ja cały czas patrzę w kamerę”. Ponownie prosty technicznie zabieg daje bardzo złożony i nieoczywisty efekt: Varda przecież nie patrzy w kamerę, ale każe w nią spojrzeć widzom, jednocześnie wikłając ich w strukturę lustrzanych i filmowych odbić. Dzięki ujawnieniu własnej obecności, wprowadzeniu prywatnej przestrzeni domu, przywołaniu wspomnień i spotkań z przyjaciółmi, którym robiła zdjęcia z wykorzystaniem ramy, czy wreszcie – co również wydaje się znaczące – dzięki podkreśleniu, że operatorką kamery w oglądanej scenie jest kobieta, Varda odrzuca albo przynajmniej twórczo komentuje skopieczny model odbioru filmowego, który krytycznie analizowała choćby Laura Mulvey²¹.

Scena ta może też prowokować do postawienia pytań o inne jeszcze strategie stosowane przez Vardę, które Cybelle H. McFadden, w książce poświęconej analizie twórczości kilku reżyserek w perspektywie teorii zmysłowej, rozpatruje w kategoriach refleksyjności i autoreprezentacji²². Varda wprowadza w swoim filmie zabiegi, które mają na celu skonstruowanie niestabilnego, celowo niespójnego obrazu samej siebie, znalezienie filmowych ekwiwalentów własnych wspomnień, emocji i wrażeń. W początkowych scenach na plaży w Sète uczestniczymy wręcz w swego rodzaju performatywno-

wizualnych rytuałach przejścia. Varda pisze na piasku swoje imię „Arlette”, które oficjalnie zmieniała, gdy miała osiemnaście lat – morskie fale zmywają ulotny napis na piasku. W kolejnych ujęciach układa na piasku fotografie z dzieciństwa (materiał wizualny) i jednocześnie rekonstruuje (performans) scenę, w której małe dziewczynki przebrane w stroje kąpielowe, jakie widzimy na fotografiach, bawią się w kwiaciarnię, sprzedając papierowe kwiatki – to ulubiona zabawa małej Arlette / Agnès. Varda podchodzi do nich i pyta tyleż samą siebie, co widzów: „Nie wiem, co oznacza rekonstrukcja takiej sceny – chodzi o przeżycie jej na nowo? Dla mnie to czyste kino, to gra”. Kino byłoby więc tutaj jednocześnie praktyką gromadzenia, rekonstruowania i tworzenia obrazów, które jednak pozostają w ścisłym cielesnym, pamięciowym i zmysłowym związku z reżyserką. Byłoby też grą z własnym życiem – wraz z narastającym poczuciem zbliżania się do jego końca, Varda szuka sposobów, by za pomocą filmu skonfrontować się z wyobrażeniami o własnej przeszłości (autoreprezentacja) i jednocześnie odpowiedzieć sobie na nurtujące ją pytanie o to, co właściwie robi, realizując filmy (refleksyjność). Katherine Ince wskazuje na inny jeszcze zabieg, z podobnego porządku, tym razem jednak bezpośrednio włączający w tę performatywną grę ciało reżyserki: sceny ukazujące Vardę idącą do tyłu, między innymi na plaży w Sète czy na Pont des Arts w Paryżu. Ince łączy ten – jej zdaniem w swej prostocie zabawny – gest z cofaniem się w czasie²³. W filmie Vardy nawet proces wspomnienia, który wydaje się tak niematerialny i radykalnie uwewnętrzniony, zostaje wyrażony poprzez ujęcie w obraz filmowy materialności ciała w ruchu – ruchu wstecznym, konotującym procesy pamięciowe.

Plaże Agnès można by zatem potraktować nie tyle jako dążącą do totalności i uspołnienia filmową autobiografię, która nieuchronnie kojarzy się raczej ze złożonymi strategiami narracyjnymi, ile jako migotliwy filmowy autoportret, dla którego kluczowe pozostają strategie wizualne (oraz zapośredniczone przez obraz strategie performatywne), jednocześnie skoncentrowane na ujmowaniu raczej materialności ciała niż opowieści o życiu. Na taką interpretację wskazuje Tadeusz Lubelski, który analizuje *Plaże Agnès*, wyodrębniając trzy mechanizmy konstruujące ten autoportret: performans właśnie (oprócz wskazanych przeze mnie scen również te, w których w kadrze obok Vardy pojawia się odgrywająca jej rolę młoda aktorka), reportaż (gdy Varda zawiesza odautorskie zabiegi i komentarze i filmuje swoich przyjaciół i rodzinę, chwytając z pozoru niezainscenizowaną rzeczywistość) i nawiązania intertekstualne (przede wszystkim w formie komentowanych i demontowanych cytatów, nie tylko zresztą z własnych filmów, ale też z filmów innych reżyserów, fotografii czy dzieł malarskich)²⁴. Można odnieść wrażenie, że przyporządkowanie filmu Vardy do kategorii autoportretu wzmacnia figurę autorki – czyni ją centrum filmowych struktur obrazowych, performatywnych i narracyjnych. Tymczasem wprowadzenie do filmu intensywnego ładunku zmysłowego i cielesnego pozwala podważyć logikę centrum i peryferii i inaczej pomyśleć samą instancję autorską. Najpełniej widać to w scenach otwierających i kończących film, w których Varda, posługując się zarówno wizualnymi metaforami, jak i najbardziej materialną formą istnienia obrazu filmowego, czyli taśmą, uprawia refleksję o kinie i swoim w nim miejscu.

Przywoływaną już wcześniej rozbudowaną scenę początkową, ukazującą Vardę, która wraz ze współpracownikami rozstawia



na plaży lustra, warto przeanalizować bardziej szczegółowo. Instalowaniu kolejnych luster towarzyszy początkowo powrót do przeszłości – rama jednego z luster kojarzy się Vardzie z szafą z rodzinnego domu, co uruchamia falę wspomnień, wzmacniając wrażenie subiektywizacji narracji. Zgodnie jednak z sygnalizowaną już logiką oscylacji po chwili ta sama sytuacja ujawnia swój intersubiektywny potencjał – w kolejnych lustrach trzymany przez reżyserkę odbijają się twarze jej współpracowników, których przedstawia z imienia. Ważna jest również sama czynność przenoszenia i mocowania luster, która przypomina o taktylnym obcowaniu z obrazami. Niektóre ramy są ciężkie i zdobne, ich dźwiganie wymaga wysiłku, inne – małe, niestabilne, łatwo się przewracają. Tym zmaganiom z lustrami, w których obrazy nieustannie się pomnażają, poruszają, drżą, stabilizują i powtórnie rozpraszają, towarzyszy silny wiatr. Realizacji filmu – tworzeniu obrazów, ich zbieraniu i montowaniu – przywrócony jest wymiar czysto fizyczny, to praca nie tylko dla oka, ale dla całego ciała, a właściwe wielu ciał połączonych wspólnym wysiłkiem. Relacje między obrazami a ciałami komplikują się również dzięki zastosowaniu dekadrowania. Wielość luster i ich mobilność sprawiają, że liczne ujęcia tworzące tę sekwencję są wewnątrz bardzo złożone: zawierają w sobie dodatkowe ramy, pęknięcia i nakładające się odbicia (fragmentów ciał i nadmorskiego krajobrazu), które dają kalejdoskopowy efekt. Pośród tych zwielokrotnionych obrazów-odbić trudno wyznaczyć stabilny punkt widzenia, jedynie wejście w przestrzeń, w której obrazy pojawiają się i znikają – jak czyni to ekipa filmowa – pozwala na obcowanie z nimi.

Scenę tę można by potraktować jako rodzaj dokumentu z planu filmowego, jako proste odwołanie do tytułu filmu albo czytelne wprowadzenie szczególnie ważnych dla reżyserki przestrzeni.



„Skoro mam mówić o sobie, pomyślałam: w każdym człowieku kryją się różne krajobrazy. We mnie kryją się plaże” – mówi Varda na samym początku. Wydaje się jednak, że w tej scenie, momentami bardzo sentymentalnej, czego Varda absolutnie się nie wstydzi, kluczowa jest ujęta w obraz refleksja o nim samym. Plaża funkcjonuje tu jako przestrzeń zarazem wewnętrzna i zewnętrzna, co powracać będzie w całym filmie, również w wypowiedziach reżyserki. Obraz jest w tej scenie definiowany jako zwielokrotnienie, pomnożenie rzeczywistości, które jednak nie burzy ani świata zewnętrznego, ani wewnętrznego, ale raczej pokazuje ich wzajemne przenikanie, nakładanie, współbycie. Ontologia obrazu (nie tylko fotograficznego czy filmowego) wspiera się na kategorii odbicia, ale Varda wyraźnie rozszerza pojmowanie tego pojęcia. Odbicie (ukazane w prologu do filmu jako odbicie lustrzane) nie jest jedynie wiernym odzwierciedleniem, nie pozwala się zamknąć w odseparowanej przestrzeni „obok” rzeczywistości czy „przed” rzeczywistością. Obrazy-odbicia są wewnątrz samej rzeczywistości i stają się szczególną metodą interwencji w nią, interwencji radykalnie podmiotowej i ucieleśnionej. Varda pokazuje, jak z wnętrza samego obrazu można zdekonstruować model perspektywiczny, który – jak się wydawało – został przejęty przez kino. Dla obrazu filmowego trójwymiarowa przestrzeń jest nie tyle problemem, ile naturalnym środowiskiem funkcjonowania. Obraz filmowy jest w ujęciu Vardy przede wszystkim immanentny wobec samej rzeczywistości i dlatego właśnie jego percepcja nie może ograniczać się wyłącznie do wzroku, musi on być odbierany za pośrednictwem wielu zmysłów.

O tyle staje się nieuchronnie niewięzieniem dla ciała czy słabym odwzorowaniem ciała – ciała i obrazy wspólnie zaludniają rzeczywistość, sąsiadują ze sobą i wchodzą w interakcje.

W ostatnich scenach *Plaż* Agnès Varda rozszerza refleksję na temat obrazu filmowego, którą snuje w całym filmie, o pytanie o istotę kina. Widzimy reżyserkę w altance czy domku zrobionym z taśmy filmowej²⁵. Siedzi pośrodku, na stosie puszek po filmach, otoczona ze wszystkich stron rodzajem zasłony z pociętej na równej długości paski taśmy filmowej. Przez barwną taśmę prześwieca światło słoneczne, umożliwiając jednocześnie przelotne dostrzeżenie tego, co zarejestrowane jest na poszczególnych klatkach. Varda mówi: „Ta budka ma swoją historię. Dawno, dawno temu dwoje dobrych i pięknych aktorów grało w filmie, który okazał się niewypałem. Mam naturę zbieraczki, więc ocalałam porzucone odbitki filmu i rozwinęłam taśmę filmową. Dwoje dobrych i pięknych aktorów zmieniło się w mury i ściany skąpane w słońcu”. Ci aktorzy to Catherine Deneuve i Michel Piccoli, którzy wystąpili w filmie Vardy *Stworzenia (Les Créatures)* w 1966 roku. Film rzeczywiście uznawany jest za porażkę, jednak reżyserka wykorzystuje te skompromitowane obrazy, w których zaklęte są ciała „pięknych i dobrych” aktorów, by wydobyć je z ciemności, przywrócić do życia. Ten rytuał uwalniania filmowych ciał poprzez powtórne przepuszczanie światła przez zatrzymujące je obrazy staje się dla Vardy okazją do finalnego zmierzenia się z pytaniem o to, czym jest kino. „To dochodzące skądś światło uchwycone przez jasne, ciemne czy kolorowe obrazy. Tutaj czuję się, jakbym żyła w kinie. Kino jest moim domem. Myślę, że zawsze w nim żyłam” – odpowiada. Kino jest tutaj wprost określone jako przestrzeń doświadczenia, cielesnego i zmysłowego, jako środowisko intensyfikacji samego życia, a nie jego dystansującej reprezentacji. Jednocześnie jednak zostaje niejako „sprywatyzowane”: Varda pozostaje w centrum kina, ale tylko o tyle, o ile jest to jej kino. Co więcej, jakby w sprzeczności

z wrażeniem intensyfikacji życia, ta bezpieczna przestrzeń kina-domu może się też kojarzyć z grobowcem, którego świetliste ściany zdobią zacierające się i blaknące wizerunki filmowych gwiazd z przeszłości. Reżyserka wystawia zatem samej sobie rodzaj paradoksalnego efemerycznego monumentu – paradoksalnego też o tyle, że upamiętnia jej własną porażkę.

Przywołana tutaj scena nie jest jednak wcale ostatnią – po napisach końcowych widzimy jeszcze sekwencję przyjęcia urodzinowego w domu Vardy, która dostaje od gości osiemdziesiąt mioteł. Finalne ujęcie



ukazuje reżyserkę, siedzącą na krześle i trzymającą, jak się początkowo wydaje, zdjęcie mioteł. Za pomocą cięć montażowych uzyskiwany jest efekt *mise en abyme*: w kadrze widzimy Vardę siedzącą pośród mioteł i trzymającą ramę, w której widzimy ujęcie pokazujące Vardę trzymającą ramę...

Obraz pogłębia się i oddala zarazem, a reżyserka wypowiada ostatnie zdania: „To wszystko zdarzyło się wczoraj, a już jest przeszłością. Doznanie od razu łączące się z obrazem, który przetrwa. Póki żyję, pamiętam”. To wizualne zwielokrotnienie i wypowiedane słowa – być może tylko przypadkowo – wiążą się ściśle z przywołaną na początku tego artykułu sceną z początku *Cléo od 5 do 7*, w której bohaterka (widziana najpierw w pomnożonym w głębi lustrzanym odbiciu), odrzucając widmo choroby i śmierci, mówi: „Póki jestem piękna, jestem bardziej żywa niż inni”. Vardzie to widmo zdaje się w jej późnej twórczości już stale towarzyszyć, a kino jest raczej sposobem na ujmowanie go w (piękne) obrazy niż odpędzanie czy egzorcyzmowanie.

Ostatnie filmy Vardy są, jak wspominałam, próbą nie tylko zmierzenia się w wymiarze indywidualnym z przemijaniem i starością za pośrednictwem obrazów, ale też wpisania własnej twórczości w historię kina. Można odnieść wrażenie, że reżyserka, w pełni świadoma wciąż zbyt słabej pozycji kobiet nie tylko w przemyśle filmowym, ale też w dominujących wykładniach historii kina, dąży do tego, by przed śmiercią sama zadbać o precyzyjne określenie miejsca, jakie wyznacza dla swojej twórczości w szerokim obszarze dwudziestowiecznych i współczesnych praktyk kinematograficznych. Jej najnowszy projekt, pokazywany na festiwalu w Berlinie film *Varda par Agnès* (2019), już w samym tytule precyzyjnie wyraża ten zamysł – Agnès, osoba tyleż prywatna, co publiczna, opowiada w filmie (często wprost z pozycji wykładowczynie analizującej własne dzieła) o twórczości Vardy, reżyserki, która konsekwentnie od ponad sześćdziesięciu lat buduje swoją pozycję w kinie światowym. Zgodnie z kodami kina autorskiego z jednej strony podkreśla swoje wieloaspektowe zaangażowanie w proces twórczy (jest przecież nie tylko reżyserką, ale też często scenarzystką, operatorką, montażystką i współproducentką większości swoich filmów, zwłaszcza późnych), z drugiej – wyznacza sobie rolę najlepszej znawczynie własnego kina, która odkrywa przed widzami tajniki swojego warsztatu.

We wcześniejszych o dziesięć lat *Plażach Agnès* podobny cel Varda osiąga, stosując znacznie bardziej skrótowy zabieg. W jednej ze scen, gdy mowa jest o relacjach łączących ją z reżyserami Nowej Fali, pojawia się fotograficzny kolaż, będący wariacją na temat silnie zakorzenionego w historii sztuki przedstawienia, w którym wokół obrazu Magritte'a *Nie widzę (kobiety) ukrytej w lesie* (*Je ne vois pas [la femme]*



cachée dans la forêt, 1929) umieszczone są zdjęcia portretowe najważniejszych twórców surrealizmu. W filmie Vardy w centrum znajduje się ona sama („La Varda”, jak mówi z offu zniekształcony głos Chrisa Markera), otoczona mniejszymi fotografiami najważniejszych twórców nowej fali. Performowanie autorstwa prowadzi w tym prostym geście do podważenia przyjętych w historii kina przyporządkowań. Jak pisze McFadden, tym filmem Varda ustanawia siebie „jako najważniejszą postać francuskiego kina” i wpisuje się w kanon „w znacznie głębszym sensie niż tylko jako prekursorkę nowej fali. [...] Sam film i kreowane w nim filmowe ciało kobiety uwznioślają całą twórczość Vardy w sposób, który pozwala ocalić jej dzieło – dając gwarancję, że jej artystyczny corpus będzie żywy nawet po tym, jak jej ludzkie ciało ostatecznie zniknie”²⁶.

Towarzystwująca Vardzie od przynajmniej dekady świadomość bliskości śmierci i związana z nią potrzeba podsumowań, która skutkuje ponawianym gestem realizowania „dzieł ostatnich”, pozwalają na koniec przyrzeć się jej twórczości w perspektywie stylu późnego. Edward W. Said w książce *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd* sięga po kategorię *Spätstil* zaproponowaną przez Theodora W. Adorna do analizy przede wszystkim późnej twórczości Beethovena, by omówić ostatnie dzieła między innymi Jeana Geneta, Glenna Goulda, Giuseppe Tomasiego di Lampedusy czy Luchina Viscontiego. Styl późny od po prostu późnej twórczości odróżnia pewne subtelne przesunięcie, związane już nie ze społecznie akceptowaną pogodną starością, pogodzeniem z nieuchronnym losem i własną niewczesnością, ale z „doświadczenie[m] napięcia całkowicie pozbawionego harmonii i kontemplacji, a nade wszystko swoist[ą], celowo nadproduktywn[ą] produktywność[ą] pod prąd”²⁷. Styl późny oznacza zatem odrzucenie pozycji



„starego mistrza”, który doświadczając fizycznych i psychicznych skutków powolnego odchodzenia, rezygnuje z podejmowania ryzyka, przyjmuje narzucane mu z zewnątrz ramy i zasady funkcjonowania w polu sztuki i jedynie powtarza sprawdzone już strategie twórcze, które zbudowały jego sukces i pozycję. Wiąże się to z ironiczną zgodą na śmierć, przy jednoczesnym zanegowaniu burżuazyjnej logiki odchodzenia jako stopniowego milknięcia i wyciszenia. Styl późny jest wyrazem sprzeciwu i buntu, co sprawia, że w tej późnej twórczości „daje się wyczuć pewna rozrzutność, a nawet ekstrawagancja – pragnienie, aby pójść na całość i arogancko zanegować wszystko, co łatwe i akceptowalne”²⁸.

Przyglądając się filmom Vardy realizowanym w XXI wieku, można odnieść wrażenie, że ten rodzaj twórczej arogancji jest jej szczególnie bliski. Jej projekty – nie tylko zresztą filmowe, ale też instalacje i performanse – oraz liczne wypowiedzi sugerują, że akceptując swoją starość i śmiertelność, jednocześnie traktuje je jako temat i materię wypowiedzi artystycznej, która z trudem mieści się w ramach gatunkowych i estetycznych współczesnego kina. Konstruowane przez nią figury „pogodnej staruszki” i „radosnej feministki” mogą być odczytane tyleż jako szczerą deklaracją, co świadomą prowokacją. Styl jej późnych filmów i stosowane w nich strategie autorskie nie są wcale powtórzeniem czy jedynie konsekwencją jej wcześniejszych dokonań, ale raczej świadectwem mierzenia się z własną twórczością, szukania dla niej nowych definicji i eksperymentowania z nieużyтыми jeszcze formami wypowiedzi. Jednocześnie jednak – i to właśnie wyróżniałoby jej projekty na tle tych omawianych przez Saida – Varda potrafi łączyć praktykę twórczą z teoretyzowaniem o niej bez jawnego mitologizowania własnej pozycji. „Późność” stylu jest u wielu bohaterów Saida tożsama lub przynajmniej silnie związana z poczuciem własnej „ostatniości” – bycia ostatnim z pokolenia, ostatnim przedstawicielem jakiejś formacji, może nawet

po prostu ostatnim z wielkich. To nie przypadek, jak sądzę, że Said analizuje w tych kategoriach wyłącznie późną twórczość mężczyzn, w którą często wpisane jest, choćby nieświadomie, poczucie, że „po mnie już nic”. Varda, przynajmniej taka, jaką konstruuje się w swoich późnych filmach, traktuje siebie z jednej strony jako część pewnej formacji (nowej fali, kina kobiet, kina artystycznego i niezależnego), a z drugiej – jako całkowicie niezależną od tych przyporządkowań, wytwarzającą na potrzeby każdego projektu sieć innych, mniej formalnych więzi i relacji. „Późność” jej stylu polegałaby zatem nie na cięciu (wrywaniu swojego doświadczenia i praktyki artystycznej z szerszego pola, w geście wściekłego buntu), ale raczej na zszywaniu i montowaniu elementów swojej biografii z cudzymi biografiami, swoich strategii twórczych z zapożyczonymi strategiami, swojego ciała z ciałami innych, przede wszystkim innych kobiet.

- 1 Po raz pierwszy Varda użyła tego określenia w odniesieniu do swojego wczesnego filmu eksperymentalnego *L'Opéra-Mouffe* (1958) i posługuje się nim konsekwentnie do dziś, doskonaląc stopniowo ten autorski gatunek z pogranicza dokumentu intymnego, filmowego dziennika i awangardowego kolażu. Por. Dominique Bluher, *La miroitière. À propos de quelques films et installations d'Agnès Varda*, w: *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, red. A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, s. 177; Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester University Press, Manchester–New York 2005, s. 94.
- 2 Agnès Varda, *Interviews*, red. T. Jefferson Kline, University Press of Mississippi, Jackson 2014, s. 189.
- 3 Więcej na temat zmysłowej teorii kina w kontekście twórczości Vardy piszę w artykule *Agnès Varda amidst Images. Sensuous Theory and Strategies of Resistance in Feminist Cinema* („Władza sądenia” 2014, nr 18, s. 57–71). Oba artykuły – i niniejszy, i przywoływany – powstały na podstawie referatu *Zmysłowa teoria filmu a strategie oporu w kinie feministycznym*, który wygłosiłam na konferencji „Women Against Domination and Oppression. Feminist Perspective” (Uniwersytet Łódzki, 6–8 października 2017).

- 4 Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 158–159.
- 5 Tak szybkie przejście od sformułowania postulatów „polityki autorskiej” (w połowie lat 50.) i początkowej fazy rozwoju kina autorskiego (w latach 60.) do krytyki tych założeń i związanych z nimi praktyk twórczych René Prédal uzasadnia tak: „Historia kina pędzi do przodu szybciej niż dzieje literatury, toteż osławiona «polityka autorska» została zaatakowana już po dziesięciu latach przez tę samą krytykę, która wcześniej powołała ją do życia, czyli mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Roland Barthes i Michel Foucault brutalnie zakwestionowali pojęcia autora powieści” (René Prédal, *Co po śmierci autora?*, przeł. J. Lubelski, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 24). Przyczyn kryzysu myślenia o kinie w kategoriach autorskich można jednak upatrywać również w pozaliterackich kontekstach, choćby w przemianach społeczno-obyczajowych i ideologicznych końca lat 60., dla których jednym ze wspólnych mianowników było zwątpienie w siłę autorytetów, trwałość wszelkich tradycyjnych instancji i instytucji m.in. w polu sztuki i przededefiniowanie modernistycznego ideału artysty. Timothy Corrigan przypomina natomiast, że „*auteur*, a także teoria i praktyka polityki autorów nigdy nie były spójnym czy też trwałym sposobem mówienia o filmach” (Timothy Corrigan, *Auteurs i Nowe Hollywood*, przeł. M. Olszowska, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 26), a zatem paradoksalnie popularyzacja modelu kina autorskiego choćby w Stanach Zjednoczonych – gdzie traktowany był on jako jedna ze strategii marketingowych – przyczyniła się do jego osłabienia, otworzyła bowiem inne jeszcze perspektywy krytyki jego założeń i użyc. Dalej w tekście Corrigan rekonstruuje najważniejsze odłony sporów wokół kina autorskiego i dowodzi, że mimo całej niestabilności, historycznej i geograficznej zmienności oraz kolejnych fal krytyki kategoria autora pozostaje wciąż użyteczna i wpływowa zarówno z perspektywy twórców, jak i widzów. Na temat ewolucji teorii i praktyk kina autorskiego por. *Theories of Authorship. A Reader*, red. J. Caughie, Routledge, New York–London 2001 (I wyd. 1981).
- 6 René Prédal, *Co po śmierci autora?...*, s. 39.
- 7 Ginette Vincendeau, *Women’s Cinema, Film Theory and Feminism in France*, „Screen” 1987, t. 28, nr 4, s. 9.
- 8 Agnès Varda, *Interviews...*, s. 72.
- 9 Ibidem, s. 74.

- 10 Na marginesie warto dodać, że w tym miejscu Bazin prezentuje wybitnie ewolucjonistyczną wykładnię historii kina, z którą można by, rzecz jasna, polemizować.
- 11 André Bazin, *Polityka autorska*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 183.
- 12 Ibidem, s. 186.
- 13 Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*, Wallflower Press, London–New York 2014, s. 60–68.
- 14 Figura drobnej i gadatliwej staruszki powraca zresztą w wielu późnych filmach Vardy. W *Twarzach, plażach* Varda wciela się w tę samą, najbliższą sobie postać i wielokrotnie przypomina młodemu JR, jak wielki, przy całej bliskości, dystans ich dzieli. On wbiega sprawnie po stromych schodach, ona mozolnie wspina się do połowy i narzeka na swój wiek i nieudolność. Ona siedzi na ławce, nie sięgając stopami ziemi, on śmieje się z niej czule, że będzie musiał ją zdjąć, bo sama nie poradzi sobie z zejściem z tej wysokości. Dla niego Godard pozostaje nieuchwytną figurą dawnego kina, może nawet fascynującym mistrzem, dla niej – doskonale znanym chłopakiem, z którym ponad pół wieku temu bawiła się w kino, a który teraz ją odrzucił.
- 15 Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda...*, s. 62–63. Bénézet wskazuje na wykorzystanie tych rysunkowych, wyraźnie autoparodystycznych wizerunków wykonanych przez Christopha Vallaux m.in. w kontekście *Plaży Agnès*, serialu telewizyjnego *Agnès de ci de là Varda* (2011) czy wydanego w 2012 roku boks z filmami *Toute Varda*.
- 16 Jake Coyle, *Agnès Varda, 1 of cinema's greats, reflects on Oscar honor*, „AP News” z 10 listopada 2017, www.apnews.com/b26b133a2c994e27804cbee2a85be68d, dostęp 15 marca 2019.
- 17 Agnès Varda, *Interviews...*, s. 195.
- 18 Ibidem, s. 65.
- 19 Katherine Ince zauważa, że zastosowane w filmie rozwiązanie inscenizacyjne i techniczne nie tylko wskazuje na cielesne doświadczenie macierzyństwa jako jedno z centralnych w twórczości Vardy, ale też podkreśla materialny wymiar filmowej przestrzeni. Katherine Ince, *Feminist phenomenology and the film-world of Agnès Varda*, „Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy” 2013, t. 28, nr 3, s. 611.

- 20 Dominique Bluher, *La miroitière...*, s. 184.
- 21 Por. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.
- 22 Cybelle H. McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison–Teaneck 2014, s. 28–29.
- 23 Katherine Ince, *Feminist phenomenology...*, s. 608.
- 24 Tadeusz Lubelski, *Plaże Agnès: autoportret Vardy*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 33–41.
- 25 Chatka z taśmy filmowej jest jedną z instalacji zrealizowanych przez Vardę na potrzeby wystawy *L'Île et Elle* zorganizowanej w 2006 roku w Fondation Cartier pour l'art contemporain w Paryżu. Zob. Maxime Scheinfeigel, *Par-delà le cinéma, installer des images*, oraz Céline Gailleurd, „*Moi, si on m'ouvre, on trouvera des plages*”, w: *Agnès Varda...*, odpowiednio s. 189–197 i 199–207.
- 26 Cybelle H. McFadden, *Gendered Frames...*, s. 35–36.
- 27 Edward W. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopec–Umiastowska, Ossolineum, Wrocław 2017, s. 11.
- 28 Ibidem, s. 137.

Bibliografia

Bazin, André. *Film i rzeczywistość*. Przetłóżył Bolesław Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.

Bénézet, Delphine. *The Cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*. London–New York: Wallflower Press, 2014.

Bluher, Dominique. „La miroitière. À propos de quelques films et installations d’Agnès Varda”. W *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, red. Antony Fiant, Roxane Hamery, Éric Thouvenel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Caughie, John, red. *Theories of Authorship. A Reader*. New York–London: Routledge, 2001.

Corrigan, Timothy. „Auteurs i Nowe Hollywood”. Przetłóżyła Martyna Olszowska, *Kwartalnik Filmowy* 60 (2007): 25–43.

Elsaesser, Thomas, Malte Hagener. *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*. Przetłóżył Konrad Wojnowski. Kraków: Universitas, 2015.

Gailleurd, Céline. „Moi, si on m’ouvre, on trouvera des plages”. W *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, red. Antony Fiant, Roxane Hamery, Éric Thouvenel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Ince, Katherine. „Feminist phenomenology and the film-world of Agnès Varda”. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy* 28, no. 3 (2013): 602–617.

Kwiatkowska, Paulina. „Agnès Varda amidst Images. Sensuous Theory and Strategies of Resistance in Feminist Cinema”. *Władza sądzienia* 18 (2014): 57–72.

Lubelski, Tadeusz. „Plaże Agnès: autoportret Vardy”. *Kwartalnik Filmowy* 73 (2011): 33–41.

McFadden, Cybelle H. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*. Madison–Teaneck: Fairleigh Dickinson

University Press, 2014.

Mulvey, Laura. Do utraty wzroku. Wybór tekstów. Kraków–Warszawa: Korporacja ha!art – Era Nowe Horyzonty, 2010.

Prédal, René. „Co po śmierci autora?”. Przełożył Juliusz Lubelski, Kwartalnik Filmowy 59 (2007): 24–42.

Said, Edward W. O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd. Przełożyła Barbara Kopeć-Umiastowska. Wrocław: Ossolineum, 2017.

Scheiffele, Maxime. „Par-delà le cinéma, installer des images”. W Agnès Varda: le cinéma et au-delà, red. Antony Fiant, Roxane Hamery, Éric Thouvenel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Smith, Alison. Agnès Varda. Manchester–New York: Manchester University Press, 2005.

Varda, Agnès, T. Jefferson Kline. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

Vincendeau, Ginette. „Women’s Cinema, Film Theory and Feminism in France”. Screen 28, nr 4 (1987): 4–19.