

**BESZÉLGETÉSEK AGNÈS VARDÁVAL**

# „A véletlen az első asszisztensem”

**MOZAIK VARDA EMLÉKEZETES INTERJÚBÓL.**

• *Odüsszeusz (Ulysse) című 1982-es kisfilmjéből tudjuk, fiatalkorában sose járt moziba. Ha így van, hogyan lett filmrendező?*

Nem is tudom. Ez csak úgy jött, úgy huszonnégy-huszonöt éves koromban. Nem hogy nem voltam „mozimániás”, de azt se tudtam, mi fán terem a film. A szüleim sohase vittek moziba. Igaz, gyerekkönyvet se nagyon adtak a kezembe. Csak tizenöt évesen kaptam rá az olvasásra. Abban az időben két filmet láttam mindössze, a *Ködös utakat (Le quai des brumes)* meg a *Szerelmek városát (Les enfants du Paradis)*, mindkettő nagyon tetszett. Ellenben bolondultam a festészetért. Nem a festészet vonzott, egyszerűen szerettem a képeket. A férjem viszont, Jacques Demy gyerekkora óta készült a pályára. De hogy én mért is vettem kamerát a kezembe, nem nagyon tudnám megmondani. Mindenesetre, nem azért, mert rajongtam a moziért. A Cinémathèque-et meg a filmművészetet csak későn fedeztem fel, huszonhat éves koromban. Ha már korábban láttam volna azokat a nagy filmeket, amiket csak később ismertem meg, ki tudja, lehet, hogy nem is lett volna bátorságom belevágni az első filmembe. Hogy volt merszem filmet forgatni huszonöt évesen, ezt jórészt tudatlanságomnak köszönhetem. A szakgimnáziumban fényképezést tanultam. Fényképész lettem, és egyik hétvégén egyszer csak leültem, és belekezdtem egy forgatókönyvbe, abban a tudatban, miért ne, film úgyse lesz belőle...

• *Egy kicsit érezni is a filmjein, hogy fényképészként kezdte...*

Sokat kaptam a fényképezéstől... neki köszönhetem, hogy van lencseismeretem, tudom, mit várhatok egy

nagy látószögű objektívtól, egy bizonyos blendenyílástól.

• *Előny vagy hátrány a rendező szempontjából, hogy fényképészként kezdte?*

A fényképezés technikája semmiképpen sem hátrány: a mozinak nem a sztori a lényege. Az a lényege, hogy tudjuk, hogyan reagál a néző a mozi vásznon látottakra. Hogy mit lát... mit érez. És főleg: hogyan hat rá a látvány. Nem árt, ha tudjuk, hogyan kell apró jeleket, cinkos kacscintásokat küldeni a nézőnek. Ebben sokat segített a fényképezés.

• *Általában pejoratív jelentésben szoktak beszélni arról, amikor fényképész veszi kézbe a kamerát. Mintha az ilyen rendező csak képi tökélyre törekedne...*

Az ember nem azt tanulja meg a fotózással, hogy miképpen lehet a képi tökélyt előállítani, hanem hogy mi legyen a képkivágás, mi legyen képen belül, és mi képen kívül. És ami a képeretben van, mennyire utal arra, ami képen kívül van. Más szóval, amit a képkivágásban kiválasztottam, mennyire meséli el azt is, ami kívül van a kereten. Mindezt nem a filmekből, hanem a festőktől lehet ellesni. Degas-tól például. Degas elképesztő festő, főleg a fénykezelés meg a képkivágás szempontjából. Degas-nál nagyon különleges a képeret, egyes alakok furcsán vannak levágva, mások kilógnak a keretből. Elképesztő kísérlet ez arra, hogy a képen kívülit is bevigyük a képbe. A moziban sem a kép a lényeg, hanem hogy mi a képkivágás, és mi van képen kívül. Meg persze a múltó idő.

• *Csakugyan, mindegyik filmjének az idő meg az emlékezet áll a középpontjában...*

A könyvet, ha elfárad az ember az olvasásban, le lehet tenni, másnap újra

elő lehet venni, esetleg vissza is lehet lapozni. A filmnek viszont megvan a maga időkerete. Ha van valamennyi döntési lehetőségem, akkor ez az, hogy én döntöm el, hogy a beállítás meddig tartson. A film stílusának az időtartam a legfontosabb eleme. Éreznie kell a rendezőnek, melyik beállítás tarthat négy vagy hat másodpercig. Három másodperc semmi egy ember életében, de egy filmben sok mindent meg tud változtatni. A mozi tulajdonképpen a manipuláció művészete. A néző másfél órára rám bízta magát. Én pedig igyekszem olyan húrokat megpendíteni benne, amelyek egy darabig a film után is rezgésben maradnak.

• *Azt mondta, három másodperc egy egész filmet meg tud változtatni. Csak-hogy a Cléo 5-től 7-igben a fiktív idő csaknem azonos a valósággal...*

A western-klasszikus *Délidő* cselekménye például valóságos időben játszódik. A címben azért az öttől hétig időkeret, mert az ismert szólásra céloztam (a *de cinq à sept* a franciában a házastársak félrelépésének hagyományos ideje – a ford.), a film valójában öttől fél hétig tart.

• *Több mint fél évszázad távolából hogyan látja ezt a filmet?*

Mind a mai napig jónak tartom a film szerkezetét. Miért is kéne megtagadnom, amikor pontosan megfelelt annak, amit mindig is csinálni szerettem volna. Engem nem az igazat, hogyan kell a mozi vásznon bemutatni egy regényt vagy valamilyen történetet, hanem az, hogyan lehet szinte a semmiből kibontani egy filmszerű történetet. A *Cléo...-val* kettős célt tűztem magam elé. Egyrészt a filmidőt közelíteni akartam a valóságos időhöz, másrészt arra törekedtem, hogy a főhős által bejárt út is valóságos legyen. Az volt a tervem, hogy ezzel a két tehertételnek is nevezhető adottsággal is létre tudjak hozni egy történetet, és hogy olyan érzéseket keltsek a nézőben, hogy azonosulni tudjon ezzel a ráktól rettegő fiatal nővel. Azt viszont sohase gondoltam volna, hogy a filmnek sikere lesz. Cannes-ban, igaz, nem díjazták, de mindenfelé vetítették a világon, pedig egyáltalán nem hasonlított az Új Hullám többi filmjére.

A nevem hallatán mindenki a Cléora gondol, pedig szerintem nem a Cléo, hanem az 1985-ös *Sem fedél, sem törvény (Sans toit ni loi)* a legjobb filmem. A Cléo.-nak hiába rákibeteg nő

a főhőse, Georges de Beauregard – ő volt a film producere – figyelmeztetett, a „rák” szó egyszer sem hangozhat el a filmben. De hát ez a film témája – mondtam. Mire nagy kegyesen megengedte, hogy a szót egyetlen egyszer a Corinne Marchand alakította hős szájába adjam, akkor, amikor Cléo az eltávon levő katonával beszélget...

• Jacques Demyvel magukat az Új Hullámhoz szokás sorolni, holott nem is tartoztak a csoporthoz. Milyen volt a viszonyuk a mozgalom rendezőivel?

Volt, amikor engem „az Új Hullám fecskéjének” neveztek, máskor meg „az Új Hullám öreganyjának”. Talán mert én sokkal korábban kezdtem. Amikor az elnevezést rám ragasztották, harminc éves voltam. Ma mit mondanának, hogy én vagyok az Új Hullám dinoszaurusza? A másik előfutár Jean-Pierre Melville volt. A *Párbeszédet* (*La Point-Courte*) például 1954-ben forgattam: ez lett Philippe Noiret első filmje. Kevés pénzzel, kis stábbal, stúdióon kívül készült, fekete-fehér nyersanyagra felvett film volt. Afféle újhullámos film jóval az Új Hullám előtt. Ez a film annyira ra-

dikális lehetett, hogy még a Cahier du Cinéma fiatal kritikusainak is sok volt. Jacques Demy ugyan nem írt kritikákat, de jó barátságban volt a fiúkkal, főleg Rivette-tel, Godard-ral, de a többiekkel is. Én nem jártam össze velük.

Amikor a mozgalom zászlót bontott, engem is oda soroltak, de közös elmélet nem lévén, nagyon különböztünk egymástól. Csak az volt a közös köztünk, hogy egy nemzedékhez tartozunk, meg az, hogy kis költségvetésű filmekben gondolkodtunk. Nekem két előnyöm is volt velük szemben. Az egyik, hogy sohase vonzottak az elméletek. A másik, hogy alig volt filmes műveltségem. A *La Point-Courte*-nak Alain Resnais volt a vágója – igen, akkor még vágó volt –, és Alain időnként felkiáltott: „Jaj, ez a jelenet engem Visconti *Vihar előtjtjére* emlékeztet!” Akkor hallottam először ezt a nevet. Resnais Antonionit meg Dreyert is emlegette, de nekem fogalmam se volt, hogy ezek kicsodák. Rám inkább a festészet hatott, meg az irodalom. És persze az élet. Silvia Montfort-ra is azért esett a választásom, mert szép hosszú nyaka volt, mint a nőknek Piero della Francesca képein.

Agnès Varda:

**Sem fedél, sem törvény**

(Sandrine Bonnaire)

• *Egyszer azt mondta, „nekem mindig a véletlen az első asszisztensem”. Ezt hogy érti?*

Általában én keresem a képeket és helyzeteket, de az is előfordul, hogy ők „keresnek” engem. Nem árt, ha az alkotó mindenre nyitott, ilyenkor a véletlen is a kezére dolgozik. A *Kukázók* (*Les Glaneurs et les glaneuses*) című filmem abból a mindennapi élményből született, hogy láttam, hogyan szedegetik össze az emberek az utcai piac bezártával a földre hullott, de még fogyasztható zöldséget, gyümölcsöt. Egy kicsit utána néztem a guberálásnak, máris megvolt a téma. De nem vagyok se szociológus, se moralista, se társadalomkritikus. Nekem az a fontos, hogy közelebb menjek az emberekhez, és szóra bírjam, meghallgassam őket, mert nagyon is van mondanivalójuk. Szeretem a nyugodt tenger, a békés hullámverés képeit, az olyan beállításokat, amiknek nincs senki, és csak ezután megyek közelebb az emberekhez. A filmjeimnek sohase volt egetverő sikerük, de a közönség szerette őket.

Hogy ez hogyan is van, nem nagyon tudnám megmondani, de egy kicsit mindegyik filmem már magában hordta a következőt; a Los Angelesben forgatott két dokumentumfilmem például, a *Mur, murs* (lefordíthatatlan szójáték – a ford.) meg a *Documenteur* nagyon nagy hatással volt a később forgatottakra. Úgy érzem, sokat fejlődtem ezzel a két filmmel, a filmjeimben még egyszerűbb lett a történet, az üzenet pedig még ellentmondásosabb, még bonyolultabb. Az ambivalencia a második szintje a megértésnek, de idáig elég későn jutottam el...

• *Őn szerint van jövője a mozinak?*

Franciaországban valahogy minden komolyabb lett. A párok például ismét templomban kötnek házasságot. Ezt a változást az akadémizmushoz, a „francia minőséghez” való visszakanyarodás képviseli a filmművészetben. Örülök, hogy ebből kimaradtam. Megmaradtam kívülállónak, aki mindig is voltam. Lehet, hogy a filmgyártás – iparág, ettől függetlenül mozog még néhány igazi művész is a pályán...

Le Monde, 1994, 2014; L'Humanité, 2019; Les Inrockuptibles, 2019/4.

ADÁM PÉTER FORDÍTÁSA

