

Idila klišeja in njeno nelagodje v *Sreči* Agnès Varda

Zigi Omerzel

Film *Sreča* (Le Bonheur, 1965) v že tako eklektičnem opusu francoske režiserke Agnès Varda izstopa. Ob izidu je bil deležen ostrih kritik in ogorčenih odzivov ter, po besedah režiserke, nerazumljen.¹ Na prvi pogled gre za zgodbo o srečni mladi družini, v kateri mož (François) izven zakona najde srečo s še eno lepo mlado svetlolasko (Émilie). Ko žena (Thérèse) za to izve, se utopi, a niti eden izmed likov ne kaže znakov krivde. François nadaljuje srečno družinsko življenje z Émilie. Kot tak je film bleščeč prikaz pomanjkanja ženske avtonomije in slepe podreditve moškemu.² Struktura filma pa nas napeljuje k drugačnemu branju, ki omogoča razumevanje filma le ob predhodni odtujitvi. Predlagala bom razumevanje *Sreče*, kjer je film kritika samega sebe; ne zgolj likov ali vsebine, temveč klišeja in klišejskosti svoje celotne forme. Tega ne zgolj prikaže, temveč gledalca skozi nelagodje hkrati prisili, da do njega vzpostavi kritično distanco. Da bi razumeli tako branje *Sreče*, moramo razumeti, za kakšno nelagodje gre in kako ga film skozi narativna sredstva doseže.

201

KINO: št. 57/2025

-
- 1 Jefferson Kline, Thomas, ur. 2014: *Agnès Varda: Interviews*. Misisipi: University Press of Mississippi, str. 55.
 - 2 Felleman, Susan. 2021: »'Show the Clichés': the Appearance of Happiness in Agnès Varda's *Le Bonheur*«. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, let. 19, št. 1, str. 19.

Prikazati klišeje

V potujitvi, ki jo film zahteva, je videti jasen vpliv Brechtove teorije epskega gledališča in *Verfremdung*. Brecht je osnoval svojo teorijo na razločku med *dramatičnim* in *epskim gledališčem*; ključna razlika med njima, kot jo je opredelil dramatik, je v tem, da dramatično gledališče spodbuja so-čutenje gledalca z dogajanjem in njegovo popolno pasivno identifikacijo z liki, epsko gledališče pa ga spodbudi k objektivnemu razglabljanju kot gledalca, in ne udeleženca videnega.³ V delih Agnès Varda se pogosto pojavljajo taista sredstva s taistim namenom: odtujiti gledalca od pasivnega gledanja filma in ga prisiliti k mišljenju.⁴ Če gledamo *Srečo* brez upoštevanja te dimenzije filma in pričakujemo običajno »dramatično«⁵ pripoved, bomo film z nelagodjem odklonili, kot so to storile mnoge feministične kritičarke.⁶ Odziv ni presenetljiv, saj *Sreča* na neki način spodbuja tako gledanje. Kot je dejal Brecht: »*Gledališče ostaja gledališče, tudi ko je gledališče namenjeno poučevanju, in v kolikor je dobro gledališče, bo zabavalo.*«⁶ In film ostaja film, česar se je Varda zavedala. Kot je dejala, ljudje pridejo v kino po oddih, in ne po lekcijo. Zato je *Srečo* skušala zasnovati tako, da je oblika filma »*tako ljubka in prijetna, da se ti, če se ne želiš soočiti s tem, kaj pomeni, tudi ni treba*«⁷ – kakor prelepo jabolko, ki ga želiš pojedsti.⁸ A v jabolku je črv, ki ga je težko prezreti, in gledalka, ki hoče biti kritična ter pričakuje, da se bo lahko s filmom »kritično poistovetila«⁸ ter v njem našla potrditev lastne kritičnosti, bo ogorčena nad tem, da je jabolko tako svetleče se. Ampak prav to lepo jabolko, ta površinskost, je bistveno za razumevanje. Sama Varda je dejala: »*Na koncu verjamem, da imajo ljudje okus za premislek. Imajo okus, ki jih vodi k premisleku. /.../ Zato želim, da moji filmi rabijo kot razodetja. To je tisto, kar me zanima. So vprašanja, ki se mi osebno zdijo silno zanimiva in na katera bi rada našla odgovore. Skušam jih zastaviti dovolj jasno in dovolj dvoumno, da pripravim gledalce do tega, da si jih zastavijo sami.*«⁹ Zdi se, da nam svetleča se površina jabolka *Sreče*, ravno zato, ker je tako slikovito popolna in tako plitva, preprečuje tako poistovetenje z vsebino kot jasno sodbo o njej. Zgodba je tako preprosta in razumljiva, da zveni srhljivo, in liki tako nezapleteni, da se nam zdijo tuji, skorajda ne kot ljudje.¹⁰ Vse, kar vidimo, je kliše, in kliše je vseobsegajoč. Avtorji za nelagodje, ki ga povzroči dana neprebojnost klišeja, radi uporabljajo besedo *uncanny* oziroma *unheimlich*.¹¹ Ker je raba izraza

3 Brecht, Bertold. 2014: »Old versus new theatre«. V: Silberman, M., Giles, S., Kuhn, T., ur. *Brecht on Theatre*. London: Bloomsbury Publishing Plc, str. 133–136.

4 Jefferson Kline 2014, str. 23.

5 Felleman 2021, str. 19.

6 Brecht 2014, str. 138.

7 Jefferson Kline 2014, str. 58–59.

8 *Ibid.*

9 Jefferson Kline 2014, str. 38.

10 *Ibid.*, str. 32.

11 Jasnega slovenskega prevoda nemškega izraza *das Unheimliche* žal ni, zato bom na mestih v besedilu, kjer se navezujem na Freudovo opredelitev njegove rabe, uporabljala nemško besedo.

precej razširjena in neeksaktna, bom v danem članku raziskala, ali gre zares za *das Unheimliche*, kakor ga je opredelil Freud, ali pa za nelagodje nasploh.

Hipermedialnost, intermedialnost

Bistvo brechtovske odtujenosti je nenehno zavedanje, da gledamo predstavo (ali film), ki nas prisili h kritični distanci.¹² To občutje hipermedialnosti (*hypermediacy*) poudarja uporabljeni medij. Gledalca z uporabo nepričakovanih sredstev neprestano opominja, da film gleda, ne pa živi. Prvo sredstvo, s katerim *Sreča* to doseže, je stilizacija. Izbira barv je opazno načrtna in preveč usklajena, da bi delovala naravno; družina je zmeraj oblečena v barvno usklajena oblačila, ki ustrezajo barvam narave na njihovih idiličnih izletih na podeželje, kadri pa ne zbledijo drug v drugega, temveč v barve. Zdi se, kot da smo vstopili v mešanico impresionistične slike in reklame za kosmiče, drugačne od *cinéma vérité* novovalovcev. Načrtno izbrano mizansceno v ključnih trenutkih poudarita tudi neintuitivno kadriranje in majhna globinska ostrina. To je najbolj opazno v prvem pogovoru med Françoisom in Émilie na kavi. Njegova stilizirana narava nas v ključnem trenutku, ko se zruši družinska idila, v katero bi se morda celo pustili zapeljati, opomni, da gledamo film, ki bi nas prav lahko premamilo s svojimi prelepimi barvami, a nas hkrati nikdar ne pusti zares blizu. Stiliziranost filma je pri vseh interakcijah Françoisa in Émilie tolikanj večja kot pri Thérèse, kakor da bi nas želel film še bolj vplesti v Françoisove perverzne sanje, hkrati pa nas opomniti, da ne gre za realnost. Sama stiliziranost ne bi zadoščala za občutje hipermedialnosti in posledične odtujitve, s podobnimi sredstvi nas lahko film zaobjame z nenavadnim, magičnim svetom, ki ga gradi. A bistveno je svet *Sreče* nekonsistenten sam s seboj; neprestano oznanja lastno hinavščino, ne da bi se je na videz zavedal – dokončno to stori s Thérèsino smrtjo in po njej, ko se podoba filma kljub tragičnemu dogodku ne spremeni. Ne more nas začarati v svet, ker je njegova domačnost le površinska podoba.

Ta druga raven zgodbe se zdi skoraj kakor sosed v kinodvorani, ki se nenadoma obrne k nam in pikro pripomni »*Ha, glej to*« ter s tem prekine naše uživanje filma. Vlogo vsiljivega sosedu v *Sreči* igra intermedialnost, prisotnost drugih medijev (fotografije, besedila ...) v filmu. Ta drugi narativni nivo intermedialnosti, ki se prepleta s prvim, Pethő poveže z literarnim sredstvom, ki se imenuje metalepsa¹³ – a več o tem kasneje. Za zdaj se osredotočimo na intermedialnost v *Sreči*. Tu ni najti kontrasta med *cinéma vérité* realnostjo in intermedialnostjo, pogostega v filmih novovalovcev, saj je ves film izrazito hipermediiran in stiliziran. Hkrati pa momenti intermedialnosti še

Možne slovenske ustreznice bi bile »srhljivo«, »neprijetno« ali »nelagodno«, a ne povzamejo celote pomena te besede.

12 Uhde 1974, str. 30.

13 Pethő, Ágnes. 2010: »Intermediality as Metalepsis in the 'Cinécriture' of Agnès Varda«. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, št. 3, str. 69–94.

zmeraj vzpostavljajo dodatno narativno raven, ki deluje kot komentar filma samega. Glavne primere intermedialnosti v filmu bom razdelila v štiri skupine.

Prvi in najbolj očitni primer rabe intermedialnosti so napisi, ki komentirajo dogajanje. Najbolj očitno se pojavijo v prizoru prvega pogovora med Françoisom in Émilie na kavi, ki med vsemi vsebuje največ elementov intermedialnosti. Napis »skušnjava« (*la tentation*), ki ves čas visi za Émile in skoraj že preveč očitno podčrta dogajanje, se pojavi tudi v samostojnem kadru, za njim pa tudi »skrivnost« (*la mystère*). Kasneje dva napisa ponazorita Thérèse: »zagotovila« (*assurances*) in »zaupanje« (*confiance*). Film s tem že preveč očitnim komentarjem zadobi dodaten nivo, ki nas odtuji od prvega. Okolje, ki naj bi bilo zgolj ozadje bivanja likov, pokaže na ironijo njihovega življenja, za katero se zdi, da se je še sami ne zavedajo in zaverovani v svojo srečo menijo, da bivajo v klasični hollywoodski melodrami.

Drugi primer intermedialnosti je manj očitni; navezava filma na impresionistične podobe. Pri tem ne gre za neposredno intermedialnost, saj v filmu niso dobesedno prisotne kot slike, pa vendar jo lahko obravnavamo kot povezavo z drugim medijem, na katerega kaže film. Varda, ki je študirala umetnostno zgodovino na École du Louvre,¹⁴ je sama potrdila vpliv impresionizma na film.¹⁵ Zlasti na impresionizem spominja prvi in zadnji izlet družine na podeželje. Tam prvič srečamo družino na očetovski dan, ko je François središče pozornosti – kakor da bi bile te rože, ti prikupni otroci in žena, ta dan, le za njegovo srečo. Zadnjič srečamo družino tu, ko François Thérèse pove za svoje razmerje z Émilie. Otroci spijo, onadva ležita pod drevesom, in François ženi v prikupnih prisposodobah – družina je kot jabolčni sadovnjak, on pa je videl prav tako lepo drevo, ki raste izven sadovnjaka, itd. itd. – izpove, da jo vara. Od nje želi slišati le, da ga zdaj še bolj ljubi, želi le ljubiti in biti ljubljen, čim bolj. Ljubita se, in ko François zaspi, se Thérèse utopi. Susan Felleman označi rabo impresionističnih slik za poudarjanje klišejev *petit bourgeoisie* v idiličnosti podob, ki so same klišejske.¹⁶ Ne le piknike, celoten film obdaja prikupna estetika malomeščanskega ideala, ki pa v obliki ideala nima nobene vsebine, le sijaj klišeja.

Tretji primer so fotografije, vključene v film. Tako ali pa še bolj kot impresionistična podoba poudarjajo klišeje. So eden izmed dveh po mojem mnenju ključnih primerov intermedialnosti v filmu, saj iz fotografij izvira celo vprašanje, ki ga želi Varda zastaviti v *Sreči*:

Začela sem z zelo drobnimi vtisi, zelo majhnimi občutki: družinskimi fotografijami. Na eni od njih lahko razločiš skupino ljudi, ki sedijo okoli mize pod drevesom, imajo dvignjene kozarce in se smehljajo v objektiv. Ko vidiš fotografijo, si rečeš: »To je sreča.« To je prvi vtis. Ko si jo ogledate podrobneje, vas prevzame neprijeten občutek: vsi ti ljudje,

14 Felleman 2021, str. 18.

15 *Ibid.*, str. 22.

16 *Ibid.*, str. 24.

to preprosto ni mogoče, na fotografiji je petnajst ljudi, starci, ženske, otroci; ni mogoče, da bi bili vsi srečni v istem trenutku. /.../ Ali pa se sprašujete, kaj je sreča, če so vsi videti tako srečni? Videz sreče je tudi oblika sreče.¹⁷

Točno tak družinski piknik vidimo na enem izmed prizorov v filmu in zares se zdi, da so vsi srečni. Taki so tudi vsi pikniki, na katere se družina odpravi čez vikend. A v naštetih primerih bi jih težko označili za intermedialne (saj se v nasprotju z impresionizmom ne navezujejo na konkretne fotografije), če ne bi bilo ene fotografije iz družinskega albuma, ki se pojavi proti koncu filma: po Thérèsini smrti se družina odpravi na morje in vidimo fotografijo vseh skupaj na plaži. Vsi izgledajo srečni, in če ne prej, se takrat vprašamo isto, kot se je Varda. Druga povezava je prizor fotografiranja za poroko, na katero je povabljena Thérèse. Ta izrazito idilični dogodek deluje celo nekolikanj komično; fotograf skupinico z mladoporočencema priganja od ene točke do druge, medtem prečkajo cesto in se nastavijo v parku. Slišimo le njihovo nerodno štorkljanje. Ta pogled »izza objektiv« z nekakšno oddaljeno ironijo prikaže absurdnost likov, ki se sami ne zavedajo.

Četrti primer intermedialnosti so oglasi in plakati. Pri teh se bom osredotočila na dva primera. Prvi ima podoben učinek kot napisi, v smislu, da vzbudi vtis pikrega komentatorja. Thérèse Françoisa vpraša, katera izmed dveh igralk mu je bolj všeč kot ženska, na kar on odgovori: »Kot ženska? Ti.« Takoj v naslednjem prizoru vidimo s podobami obeh igralk polepljeno omarico na Françoisovem delovnem mestu (družinski lesarski delavnici) – nedolžna hinavščina Françoisa, ki ženi enako nedolžno in iskreno zagotovi, da je ona najlepša, kot ima nedolžno polepljeno omarico s podobami igralk in kot jo nedolžno vara in ljubi – in v vsem tem ne vidi ne laži ne nekonsistentnosti. Drugi, za ta spis najpomembnejši primer pa so oglasi, specifično ena sekvenca: oglas za britje, na katerem piše »Milo za moške!« (»Un savon d'homme!«), in takoj v naslednjem prizoru podoba Françoisa, ki se brije (in Thérèse, ki skrbi za otroke). Ta kratka sekvenca ima usodne posledice za ves film. S tem, da François poveže z oglasom, ne pokaže le, kako »vdan klišejem je« kot samostojen lik, zaradi vizualne podobe filma, zaradi zmeraj srečne družine, oglas naredi vtis, da je celotno Françoisovo življenje oglas, kot se izrazi Catherine Dousteysier-Khoze.¹⁸ Še enkrat se prizor britja pojavi na koncu filma in nas s tem opomni na nelagodno površinskost. Zdi se, da gledamo perverzen oglas, katerega akterji menijo, da so »resnični« liki iz mesa in krvi. Oglas zaobrbe film sam vase in s tem povzroči vrtoglavico; če je celoten film oglas, kaj so oglasi v njem? Kakšen je položaj nas, gledalcev? Tovrstno narativno sredstvo lahko imenujemo *mise en abyme*.

17 Jefferson Kline 2014, str. 31.

18 Dousteysier-Khoze, Catherine. 2017: »Mise en abyme, irony and visual cliché in Agnès Varda's *Le Bonheur*«. V: Barnet, M., ur. *Agnès Varda unlimited: image, music, media*. London: Routledge, str. 5–6.

Mise en abyme, metalepsa

No, vsaj njegov približek. Popoln *mise en abyme* je praktično nemogoč, saj zahteva neskončen regres zrcal dela samega vase.¹⁹ Primer tega bi bil roman, kjer glavni lik, pisatelj, piše prav ta roman, v katerem glavni lik, pisatelj, piše prav ta roman ... itn. Ali pa film, kjer snemajo/gledajo prav ta film, v katerem ... Uporabimo zato reducirano definicijo: *mise en abyme* je katerikoli del v delu, ki je podoben delu, v katerem je. Zdi se mi, da sta v *Sreči* dva primera tega.

Prvi primer *mise en abyme* je izsek filma *Piknik na travi* (Le Déjeuner sur l'herbe, 1959) Jeana Renoirja, ki se proti začetku filma *Sreča* predvaja na televiziji. V njem moški in ženska, prav tako kot malo prej naš par, ležita pod drevesom. To je prvi razlog, da gre za film v filmu, skorajda odsev filma, ki ga gledamo. Drugi razlog za tovrstno sklepanje so besede, ki jih izreče moški: »*Sreča, to je morda podreditev naravnemu redu.*« Zdi se, da kaže izven filma, oziroma da nekdo izven filma kaže vanj s komentarjem. Dousteyssier-Khoze zapiše, da sta François in Thérèse »*po Renoirjevo že našla 'le bonheur'*«. ²⁰ Kot je rekla Varda, si François ne želi več materialnih dobrin – v tem pogledu je moder mož. ²¹ Vse, česar si želi, sta ljubezen in sreča. »*In lik pride do točke, ko ne pozna nobenih meja. Kje bi bila meja? Kdo bi mu lahko povedal, kje je meja?*« ²² François vidi svoje povečevanje sreče kot nekaj povsem naravnega, in sreča se lahko le sešteva. Ko ga Émilie vpraša, ali sta mu ona in Thérèse enaki, ji odvrne: »*Thérèse je kot trpežna rastlina. Ti si kot žival, spuščena na svobodo. Rad imam naravo.*« Rad ima naravo, rad ima podeželje, a zdi se, da je njegova ljubezen, tako kot njegova sreča, hkrati izredno indiferentna in površinska. Ni jasno, kaj točno François ljubi razen lastne ljubezni in sreče.

Drugi primer *mise en abyme* so že omenjeni oglasi. Ko je določen del filma zajet v oglasu, se zdi, da med oglasi in filmom ni resnične razlike. Ta *mise en abyme* je še toliko bolj vrtoglav, ker se ne zdi, da oglasi kot del filma vsebujejo ves film, temveč da je celota filma posnemanje oglasov. Tisto, kar je bilo prej v ozadju, zdaj postane izenačeno z liki v ospredju, in posledično ti izgubijo del svoje človeškosti – kar pa nas spravi v nelagodje, saj smo nanje gledali, kot navadno gledamo na like v filmih – celovite, kompleksne osebnosti. A v *Sreči* v svoji enostavnosti liki ne dosežejo tega nivoja. Sekvence trenutkov iz njihovega vsakdanjega življenja, zapiše Dousteyssier-Khoze, samo potrdijo, da se njihov svet zreducira na serijo preprostih, zlahka prepoznavnih dejanj in podob. ²³ Prav zato lahko na koncu filma ena ženska zamenja drugo, ne da bi se kaj bistveno spremenilo. Edini trenutek, ki bi lahko prebil to tančico, je Thérèsina smrt, a v reproducirajočem se svetu nima pomena. V

19 Cohn, Dorrit. Gleich, Lewis S. 2012: »Metalepsis and Mise En Abyme«. *Narrative*, let. 20, št. 1, str. 109.

20 Dousteyssier-Khoze 2017, str. 4.

21 Jefferson Kline 2014, str. 32.

22 *Ibid.*

23 Dousteyssier-Khoze 2017, str. 5.

tem zaobrnjenju »ozadja« oglasov in filma se zamenjata narativna nivoja zgodbe, ki smo ju imeli za dana.

Tovrstno zaobrnjenje je Gérard Genette poimenoval metalepsa; izraz je bil sicer prvotno rabljen le za literarno sredstvo, kjer se neka figura nanaša na drugo figuro, katere poznavanje je potrebno za razumetje prve. Na primer, če nam nekdo reče »*Spet sem šel na led*«, moramo za razumevanje poznati frazo »*Samo osel gre dvakrat na led*«. Genette pa ji je dodal še en pomen; metalepsa je tudi naratološki koncept, kjer se en narativni nivo »nanaša« na drugega.²⁴ Tako se zgodi »*transgresija linije demarkacije, ki jo avtorji ponavadi pustijo pri miru, spremenljive, a svete meje med dvema svetovoma: tem, v katerem pripovedujemo, in tem, o katerem pripovedujemo*«. ²⁵ Najbolj jasen primer tega so zgodbe, kjer na videz brezosebni pripovedovalec prevzame vlogo v zgodbi – ni pa to edina vrsta metalepse. Dorrit Cohn loči zunanjo in notranjo metalepso; opisano bi bila zunanja, medtem ko se v notranji prepletejo narativne ravni znotraj same zgodbe. To pogosto nastopi v obliki *mise en abyme*, na primer v liku pisatelja, ki piše lastno zgodbo, ta pa vpliva na njegovo življenje – ni pa njuna soodvisnost popolna. Notranja metalepsa brez *mise en abyme* v *Sreči* nastopi v vseh primerih, ko film »komentira samega sebe« – v dogajanje posežejo elementi intermedialnosti, ki zdaj niso več le ozadje dogajanja, temveč so vanj vpleteni. V kombinaciji z *mise en abyme* dosežejo vrtoglavico, kot jo opisuje Cohn. Nelagodje ob zabrisanju narativnih nivojev nastopi zaradi globokega človeškega strahu, da lahko izgine tudi meja med zgodbo in nami.²⁶ V *Sreči* pa nelagodje morda tiči še globlje; ko zgodba prelomi lastne »zakone« in spoznamo, da ne bomo videli dlje od podob, kot so na oglasih in v družinskih albumih, da morda ta svet sploh ne seže dlje, nastopi nelagodje ob pogledu na ljudi, ki v svoji dvodimenzionalnosti niso več čisto človeški. Françoisov neumorni nasmeš postane perverzen in Mozartova radostna glasba zlovesča.

Ključni trenutek spremembe, čeprav ga je slutiti že v celotnem filmu prej, ko se zaobrnjenje narativnih nivojev samih vase zakoliči, je Thérèsina smrt. Sekvenca, v kateri jo François išče po idiličnem podežlju in jo na koncu najde utopljeno, tako tematsko kot stilistično izstopa iz preostanka filma. Zdi se, kot da bi se balonček klišeja za nekaj minut predril in vase dopustil poglede drugih – naključnih mimoidočih, ki v bližnjih planih gledajo dogajanje, a so od njega ločeni. V celotnem filmu se ta sekvenca še najbolj približa *cinéma vérité*. Ko François najde Thérèse, je prizor izredno stiliziran, a pripomore k občutku, da se je »ustavil čas« – François ženino mrtvo telo prižema k sebi, znova in znova in znova. Vse je v ostrem neskladju s podobo idile, ki smo ji bili priča do sedaj, in ta kontrast postavi na laž celoten kliše – ta vendarle ni popolnoma vseobsegajoč. Nenadna, nepričakovana sprememba nakazuje na nekaj za klišejem, nekaj, česar do zdaj nismo videli, ker nismo mogli. Tako kliše ni resnica danega sveta, je

²⁴ Pethő 2010, str. 105.

²⁵ Cohn in Gleich 2012, str. 105.

²⁶ *Ibid.*, str. 110–111.

perspektiva, skozi katero nam je bil dan. Slutnja smrti je prisotna od začetka do konca filma: Varda v intervjuju opisuje, kako je Rivette videl smrt v Émilie in njenih modrih očeh. Resnais je čutil prisotnost smrti v Mozartovi glasbi. Smrt se pojavi na kartici za telegram, namenjeni žalostnim dogodkom, na katero Émilie Françoisu nariše srček.²⁷ Slutnje, da v tem popolnem svetu nekaj ni na svojem mestu, se potrdijo ob dejanski smrti, a to ga ne spremeni. François nadaljuje isto življenje kot prej, Émilie popolnoma nadomesti Thérèse, le glasba je bolj zlovešča in namesto pomladi nastopi jesen. Iz kroga *mise en abyme* in metalepse ni izhoda, in kontrast to še bolj poudari.

Povratek k Freudu?

Nelagodje, ki nam ga povzroči *Sreča*, je predvsem občutek, da nekaj ni prav. Ta se pojavi kot slutnja že na začetku filma, že zato, ker vse deluje preveč popolno. Stopnjuje se, ko François vara Thérèse in idiličnost ostane nespremenjena. Zakoliči se ob Thérèsini smrti, ko vidimo, da klišeja ne spremeni nič. Na prvo žogo lahko to povežemo z občutkom *das Unheimliche/uncanny*. Ker pa gre za pojem, ki se pogosto uporablja za velik razpon občutij, nam ta opredelitev ne pove kaj veliko – zato se bom tu vrnila k Freudu, ki ga je najbolj slavno opredelil v spisu »Das Unheimliche« iz leta 1919, ter dano primerjala tudi z nekaterimi drugimi razumevanji *uncanny*.

Da bi razumeli temelj *das Unheimliche* – ne le striktno Freudove, temveč tudi v drugih razumevanjih pojma – se je najbolje obrniti k epistemološki analizi odnosa med pojmom *heimliche* in *unheimliche*. Besedi, ki naj bi bili protipomenki druga druge, na neki točki postaneta sopomenki; *heimliche* poleg »*pripadajoč hiši, družini*« ter »*domač, intimen*« pomeni tudi »*skrit, prikrit, tako da drugi tega ali o tem ne izvedo*«:²⁸ »/.../ če je skrivna narava grozljivega res taka, potem je razumljivo, da v nemški jezikovni rabi *heimlich* {*domač*} prehaja v svoje nasprotje, *unheimlich* {*grozljivo*} (cf str. 299), saj slednje v resnici ni nič novega ali tujega, temveč je duševnemu življenju od nekdaj dobro znano in se mu je odtujilo šele s procesom potlačitve.«²⁹

To razjasni zelo specifično nelagodje, ki ga v nas izzove *das Unheimliche* – domačnost nam predstavlja enega viškov ugodja, in ko se ta izneveri in je prepletena z nelagodjem, je ogrožen naš najvarnejši kraj. Za to, da je nekaj *unheimlich*, je potrebno, da še zmeraj ohranja *heimlich* elemente – če bi mu bilo popolnoma odtujeno, bi bilo zgolj strašljivo. Če se kliše po Thérèsini smrti ne bi ohranil, nas film ne bi navdal s tako silnim nelagodjem. Dvoumnost pa je v filmu vzpostavljena že prej, v sredstvih odtujitve, saj popolno podobo *heimlich* napravijo tujo in neiskreno. Nelagodje se prične v vprašanju, ali so na popolni fotografiji res vsi tako srečni, in se stopnjuje z odgovorom, da morda ne, a mi tega nikdar ne bomo videli.

27 Jefferson Kline 2014, str. 34.

28 Freud, Sigmund. 2000: »Das Unheimliche«. V: Lešnik, Bogdan, ur. *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba *cf., str. 294–396.

29 *Ibid.*, str. 314.

Druga točka povezave s Freudovim *unheimliche* se nahaja v elementu dvojnika: predvsem na primeru Émilie in Thérèse. Že prej sta si nekoliko podobni; dve privlačni svetlolaski, ki ju François ljubi, čeprav zagotavlja, da mu vsekakor nista isti. Kljub temu pa poudari, da sta popolnoma zamenljivi: če bi najprej spoznal Émilie, bi bil poročen z njo: »Nisem jaz kriv, da si prišla druga.« Varda je dejala, da je to eden izmed elementov, ki so razburili največ žensk: »[Da] za nežnimi barvami in ljubkimi formulami sreče (glede na ikonografijo medijev, oglasnih agencij in lepe podobe, v katerih smo uživali) odkrijemo zelo kruto idejo, da je lahko ženska/žena tako enostavno zamenjana z drugo žensko/ženo, dokler opravlja iste funkcije kot njena predhodnica.«³⁰

Poudari pa, da ne gre za predlog, temveč za tragični element sreče, »idejo, ki je hkrati kruta in intelektualno zadovoljujoča«, kot menjava letnih časov.³¹ Čeprav se zdi, da ženski predstavljata dve različni plati ženskosti, je »Émiliejina svoboda zgolj začasna.«³² Na koncu prevzame prav isto vlogo domačnosti, kot jo je imela njena dvojnica. Do tega lahko pride, ker je svet tako plitev in klišejski. Ni namreč zamenljiva le Thérèse, zamenljiva je celotna podoba družine. Vseeno je, kdo je za srečnimi fotografijami v družinskem albumu, in iz zrenja v njihovo idilično podobo tega ne moremo spoznati. Ta dvodimenzionalnost sveta spominja na definicijo *unheimliche*, ki jo v spisu kritizira Freud, dandanes pa se uporablja pri opisu pojava *uncanny valley*. Ernst Jentsch je trdil, da je »ena najbolj uspešnih metod za stvaritev uncanny vtisov pustiti bralca negotovega, ali je določena figura v zgodbi človeško bitje ali avtomaton.«³³ Sodobna teorija izpostavlja pojav nelagodja, ko je robot ravno dovolj podoben človeku, da nekaj *ni tako, kot bi moralo biti*.³⁴ Liki in celoten svet Sreče bi morali biti kompleksne osebe, a njihova površinskost jih dela nečloveške, kakor figure v oglasih.

Gre torej gre za širšo definicijo *unheimlich*, ki ne temelji nujno le na Freudu. Pojavi se zato, ker zgodba krši lastne »zakone«³⁵ – svet ni niti »globok«, kot bi bilo pričakovati od dramatične zgodbe, niti popolnoma površinski, kot bi bilo pričakovati od oglasa, temveč nekje vmes. Pokaže nam kliše in hkrati njegovo nasprotje, saj sicer ne bi bil nič drugačen od oglasa in tako puhel. Namesto tega vzpostavi kontrast med stilom in zgodbo ter več nivojev naracije. Nelagodje, ki nastopi ob tej nedoločenosti, nam prepreči, da bi se zares investirali v zgodbo. Tako se od nje odtujimo in smo jo prisiljeni ali v ogorčenosti zavreči ali pa si zastaviti pereča vprašanja.

30 Jefferson Kline 2014, str. 75.

31 *Ibid.*, str. 34.

32 Felleman 2021, str. 21.

33 Freud 2001, str. 227.

34 Diels, Natacha. 2014: »Art and the Uncanny: Tapping the Potential«. *Leonardo Music Journal*, let. 40, št. 24., str. 75–76.

35 Freud 2001, str. 249–251.

Kritika samega sebe

Film ni le prikaz idiličnega klišeja; hkrati pa ga ne moremo označiti za kritiko Françoisovih dejanj in nič drugega. Varda sama se je zmeraj ostro zoperstavljala tovrstni interpretaciji: »Sreča ni psihološki prikaz egoističnega moškega, razdvojenega med dvema blondinkama, temveč je izredno detajlen, skoraj maničen exposé v slikah in klišejih določene vrste sreče.«³⁶ Raje kot Françoisa in Émilie, ki ju je oklicala za pogumna, da sta nadaljevala s svojim življenjem, je podala obsodbo Thérèse, ki je storila samomor iz strahopetnosti, namesto da bi možu nekaj zabrusila.³⁷ François ni edini, v katerega je naperjena kritika. Ne moremo pa reči, da film sploh ni feminističen. Pomemben del klišejske slike je namreč tudi položaj ženske v njej. V montaži domačih opravil je François prikazan v celoti, vidimo pa le roke žensk, ki sta reducirani na svojo funkcijo in objekt moževe ljubezni in tako povsem zamenljivi. Vlogo ženske izražajo predvsem mimobežne replike: pripomba matere mladenke, ki se bo kmalu omožila – »Tako se govori z možem« –, Françoisov opis Thérèse, »Dobro kuha in prijetna je«, in kasnejša replika »Čudovita si, zmeraj narediš tako, kot bi jaz hotel«. Temeljna kritičnost tovrstnega nazora je, da je del klišeja popolne družine, kjer je vse prijetno, domačno in kjer se sreča zgolj sešteva. Tovrstna idila pa lahko obstaja le v abstrakciji, ki je produkt ideologije.

Film je kritika samega sebe; klišejskosti in površinskosti, ki ne seže nikamor. Del tega je tudi patriarhat, a ni kritika patriarhata samega, ampak spet te klišejskosti rožic in piknikov na deželi in srečnega zakona. Ni kritika likov, ki bi bili plitvi ali imeli površinsko ljubezen, je kritika te celote, kritika glazirane slike, ki jo predstavlja. Ni kritika malomeščanstva ali likov, je kritika samega sebe, a hkrati na tak način, da ne le pokaže tega, kar kritizira, ampak z naštetimi sredstvi hkrati vzpostavi kritično distanco do samega sebe. Ta kritična distanca povzroči *unheimlich*, ki je prav ta tesnoba, ki se poraja ob filmu. To tesnobo lahko zaobrnemo v ogorčen odziv in tako najdemo »lažjo pot ven« – smo zares ogorčeni, a ogorčenje je še zmeraj del narativnega sveta. Namen odtujitve pa je, da iz tega sveta izstopimo.

36 Jefferson Kline 2014, str. 75.

37 *Ibid.*, str. 40.

Literatura

- Bénézet, Dephne. 2014: *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Columbia University Press, str. 3.
- Brecht, Bertold. 2014: »Old versus new theatre«. V: Silberman, M. Giles, S. Kuhn, T, ur. *Brecht on Theatre*. London: Bloomsbury Publishing Plc, str. 133–142.
- Cohn, Dorrit, Gleich, Lewis S. 2012: »Metalepsis and Mise En Abyrne.« *Narrative* 20, št. 1, str. 105–114.
- Diels, Natacha. 2014: »Art and the Uncanny: Tapping the Potential«. *Leonardo Music Journal*, let. 40, št. 24., str. 75–77.
- Dousteysier-Khoze, Catherine. 2017: »Mise en abyme, irony and visual cliché in Agnès Varda's *Le Bonheur*«. V: Barnet, M, ur. *Agnès Varda unlimited: image, music, media*. London: Routledge, str. 97–107.
- Felleman, Susan. 2021: »Show the Clichés: the Appearance of Happiness in Agnès Varda's *Le Bonheur*«. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, let. 19, št. 1, str. 17–34.
- Freud, Sigmund. 2000: »Das Unheimliche«. V: Lešnik, Bogdan, ur. *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba *cf., str. 289–325.
- Jefferson Kline, Thomas, ur. 2014: *Agnès Varda: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Pethő, Ágnes. 2010: »Intermediality as Metalepsis in the 'Cinécriture' of Agnès Varda«. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, št. 3, str. 69–94.
- Uhde, Jan. 1974: »The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard.« *Journal of the University Film Association*, let. 26, št. 3, str. 28–30, 44.