

Všechny možné Agnès V. a já: film jako hra s filmem

BcA. Karolína Brabcová

Diplomová práce
2023



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Karolína Brabcová
Osobní číslo:	K20109
Studijní program:	N0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Všechny možné Agnès V. a já: film jako hra s filmem 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo scénář v rozsahu nad 70 stran, nebo dva scénáře v rozsahu 20-30 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Scénář v rozsahu nad 70 stran, nebo dva scénáře v rozsahu 20-30 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Úpoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o diplomové práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm deší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: **viz Zásady pro vypracování**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

1. DEROO, Rebecca J.. *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*. USA: University of California Press, 2018, ISBN 978-0-520-27941-4.
2. KLINE, T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews*. USA: University Press of Mississippi, 2014, ISBN 978-1-4968-0249-1.
3. BÉNÉZET, Delphine. *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Wallflower Press, 2014, ISBN 978-0-231-16975-2.
4. VINCEDEAU, Ginette; WHEATLEY, Catherine; HUTCHINSON, Pamela a kol. The Irrepressible Agnès Varda. The International Film magazine Sight & Sound. 2018, 28 (7), str. 28-40. Velká Británie: BFI (British Film Institute). ISSN 0037-4806.
5. BIRREN, Faber. *Color Perception in Art*. USA: Schiffer Pub Ltd, 1997, ISBN 9780887400643.

Vedoucí teoretické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2022**

Termín odevzdání diplomové práce: **19. května 2023**

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan



MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2022

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 19. 5. 2023

Jméno a příjmení studenta: BcA. Karolína Brabcová
podpis studenta

ABSTRAKT

Tato diplomová práce si klade za cíl analyzovat různorodé formální přístupy (realismus, stylizace, barva, kompozice a vnitřní rámování obrazu) k jednotlivým filmům režisérky Agnès Vardy a u každého z analyzovaných filmů určit princip hry, na němž je vystaven.

Pro analýzu jsem si zvolila pět filmů: *Uncle Yanco* (1967), *Mistr Kung-fu!* (1988), *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (1988), *Všichni možní sběrači a já* (2000), *Agnesiny pláže* (2008).

Klíčová slova: Agnès Varda, režisérka, hravost, barva, stylizace

ABSTRACT

The aim of this diploma thesis is to analyse diverse formal approaches (realism, stylization, colour, composition and internal framing of the image) in the individual films of director Agnès Varda and determine the underlying principle of play employed in each of the analysed films.

For the analysis, I have selected five films: *Uncle Yanco* (1967), *Kung-Fu Master!* (1988), *Jane B. par Agnès V.* (1988), *The Gleaners and I* (2000), *The Beaches of Agnes* (2008).

Keywords: Agnès Varda, directress, playfulness, colour, stylization

Ráda bych poděkovala panu doc. Mgr. MgA. Janu Gogolovi za odborné vedení mé diplomové práce, cenné rady a čas, který mi věnoval. Dále bych chtěla poděkovat mé rodině a Filipovi Alexovi Svobodovi za podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	10
I TEORETICKÁ ČÁST	12
1 VŠECHNY MOŽNÉ AGNÉS V.	13
1.1 ŽIVOT	13
1.2 DÍLO	14
2 FILM JAKO HRA S FILMEM	19
2.1 REALISMUS VS STYLIZACE	20
2.2 BARVA	22
2.3 RÁMOVÁNÍ OBRAZU	24
2.4 STŘIH	25
2.5 ZVUK	26
II ANALYTICKÁ ČÁST	28
3 ANALÝZA VYBRANÝCH FILMŮ	29
3.1 UNCLE YANCO	30
3.1.1 Analýza	31
3.2 MISTR KUNG-FU!	35
3.2.1 Analýza	36
3.3 JANE BIRKINOVÁ OČIMA AGNÉS VARDOVÉ	41
3.3.1 Analýza	42
3.4 VŠICHNI MOŽNÍ SBĚRAČI A JÁ	45
3.4.1 Analýza	46
3.5 AGNESINY PLÁŽE	50
3.5.1 Analýza	51
4 SOUHRN – SPOLEČNÉ A RŮZNORODÉ PRVKY A POSTUPY VE TVORBĚ AGNÉS VARDY	55
III PRAKTICKÁ ČÁST	60
5 VLIV NA MOU TVORBU	61
5.1 MARN, OBLEČENÁ V NAHOTĚ	62
5.1.1 Analýza	63
5.1.2 Rekonstrukce kousnutí do prsa Arabem	65
5.1.3 Závěr analýzy	67
ZÁVĚR	68
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	70
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	71

SEZNAM FILMOVÝC ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ	72
SEZNAM OBRÁZKŮ	73

ÚVOD

Režisérka Agnès Varda je mi již pár let inspiračním zdrojem, jak svou tvorbou, která se mimo filmu dotýká i výstav a performance, tak i svým dětským pohledem na svět, který si dokázala uchovat až do svých devadesáti let. Domnívám se, že i díky tomu, navzdory kontroverzním a vážným tématům, která ve filmech otevírá, působí většina jejich filmů odlehčeně až hravě.

V diplomové práci se budu snažit analyzovat společné a různorodé prvky v její tvorbě, práci s barvou, kompozicí a vnitřním rámováním obrazu a především princip hry, na němž je každý z analyzovaných filmů založen.

K analýze jsem si vybrala pět snímků, z nichž každý je něčím specifický. Vybranými filmy jsou: *Uncle Yanco* (1967), *Mistr Kung-fu!* (1988), *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (1988), *Všichni mošní sběrači a já* (2000) a *Agnesiny pláže* (2008).

Jedním z důvodů výběru daných filmů, je i fakt, že snímky mapují rozsáhlejší tvůrčí období režisérky Agnès Vardy, a to v rozsahu čtyřiceti-jedna let. Každý z vybraných filmů se od ostatních něčím liší. První z vybraných snímků je krátkometrážní dokumentární film *Uncle Yanco*. Zbylé čtyři analyzované filmy jsou celovečerní filmy, z nichž jeden je hraný (*Mistr Kung-fu!*) a ostatní jsou dokumentární (*Jane Birkinová očima Agnès Vardové*, *Všichni mošní sběrači a já*, *Agnesiny pláže*). Každý film má však jiné téma a s tím i jiné formální uchopení režisérkou Agnès Vardou. Spojovníkem těchto filmů je sama režisérka, která v každém filmu nějakým způsobem reflektuje sebe a každý z vybraných filmů je tak z části nebo úplně jejím autopořetrem. Výjimkou může být akorát hraný snímek *Mistr Kung-fu!*, v němž se, na rozdíl od ostatních vybraných filmů, režisérka Agnès Varda přímo neobjevuje. Namísto ní však do filmu obsadila svého syna.

V teoretické části diplomové práce se okrajově věnuji i dalším filmům, které natočila Agnès Varda, a jež nám pomohou lépe pochopit vývoj její tvorby i osobnosti.

V praktické části diplomové práce analyzuji můj absolventský film, *Marn, oblečená v nahotě*, který byl do značné míry ovlivněn filmy Agnès Vardy.

Cílem diplomové práce je pomocí analýz vybraných snímků pochopit rukopis a styl, kterým režisérka pracovala. Najít společné a rozdílné prvky v její tvorbě.

Agnès Varda a její ojedinělý přístup k filmu, a vlastně i životu, mi dopomohl najít vlastní nezávislost. Ať už v tvorbě, nebát se bořit hranice žánrů a zažité konvence vyprávění a stále hledat nové přístupy k filmovému jazyku, tak i v životě.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VŠECHNY MOŽNÉ AGNÈS V.

Agnès Varda byla ženou mnoha tváří a profesí. Byla dcerou, matkou, manželkou, vdovou, režisérkou, fotografkou, performerkou, milovnicí koček a lidí. Zajímala se o malbu i literaturu. Světu je známá především pro svou životní roli, a sice roli režisérky. Její tvorba je plná neotřelých nápadů a originálních prvků, které ji činí jedinečnou.

1.1 Život

Její otec byl Řek¹ a matka Francouzka. Své dětství strávila na plážích, ke kterým se později často vrací i ve své tvorbě.² Původní jméno Agnès Vardy bylo Arlette Varda, které ji rodiče dali jako vzpomínku na město Arles ve Francii. Jméno si změnila ve svých osmnácti letech na Agnès. Ve Francii studovala historii umění a fotografii, na prestižních francouzských školách. Po studiích se živila jako fotografka, kdy zpočátku pracovala pro obchodní centrum, kde fotila vánoční fotky dětí sedících Santovi na klíně. Za den vyfotila tisíce fotografií. Později se stala oficiální fotografkou Umělecké scény ve městě Vulleurbanne ve Francii (*Théâtre National Populaire*), kde zůstala celé jedno desetiletí. V TNP (*Théâtre National Populaire*) se mimo jiné setkala s mnoha tvářemi divadla i filmu a nafotila výjimečné portréty již tehdy velkých filmových jmen, jako byl například herec Gérard Philipe a režisér a iniciační postava poválečného francouzského divadla, Jean Vilar. Tato zkušenost dále navedla Agnès Vardu k filmu. V průběhu let se seznámila s jednou ze zásadních postav v dějinách filmového jazyka, francouzským filmařem, režisérem snímků *L'Année dernière à Marienbad* (Loni v Marienbadu) a *Hiroshima, mon amour* (Hirošima, má láska), který byl stříhačem jejího prvního celovečerního snímku, *La Pointe Courte*. Byl jím Alain Reisnas. Díky němu se Agnès Varda setkala s dalšími předními režiséry francouzské Nové vlny, jako byl Francois Truffaut, Eric Rohmer a Jean-Luc Godard.

Agnès Varda nezůstala „jen“ u fotografie a filmu. Po celý život se věnovala také videoartu a v nějaké formě i performance, kterou často přenášela i do svých filmů.³ Její tvorba je neodmyslitelně spjatá i s výstavami. Na nich byly její filmy ale druhotné. Podstatou jejich

¹ Své řecké kořeny znovuobjevuje v krátkometrážním filmu *Uncle Yanco* (1967), kde se setkává se svým strýcem Jean Vardou.

² V roce 2008 natočila autobiografický film *Les plages de Agnès* (Agnesiny pláže), v němž se vrací do vzpomínek na své dětství.

³ Například film *Visages, villages*, bychom mohli chápat jako jeden velký happening. Režisérka spolupracuje s mladým vizuálním umělcem, který si říká JR. Společně se vydávají napříč Francií se svou dodávkou, která má vzadu umístěnou foto-kabinu. Pořizují fotografie lidí z různých míst, které přímo na místě vyvolávají a vystavují.

výstav⁴ bylo dotknout se něčeho nejen v přeneseném významu slova, ale i fyzicky. Nevidět její filmy jen v 2D, nýbrž je prožít. Zažít lidi okolo sebe a jejich osudy jinak, a tím zažít jinak i sebe samotného.

„Jednou fotím, pak natáčím film, jindy dělám videoart. Dát dohromady výstavu je ale riskantnější než točit. Když vyrazíte jako divák do kina, zaplatíte vstupné a nehnete se z místa. Pak je konec a vy jdete domů. Na výstavě se může návštěvník svobodně pohybovat, sledovat promítání opakovaně. Jako autorka tu riskuji víc. Ale ve svém věku už to umím unést.“⁵

– Agnès Varda

Abychom lépe pochopili její filmařskou tvorbu měli bychom na ni nahlížet jako na komplexní fluidní umělkyni, která proplouvá různými žánry tvorby a mediálním zpracováním, přičemž všechny zvolené přístupy spolu komunikují a navzájem se doplňují. Stejně jako její mnohotvárná osobnost.

1.2 Dílo

Režisérka Agnès Varda, známá též pod pojmem „babička“ (nejen francouzské) Nové vlny⁶, byla významnou osobností celosvětové kinematografie. Do povědomí diváků se zapsala především snímky *Cléo de 5 à 7* (Cleo od 5 do 7), *Le Bonheur* (Štěstí) a *L'Une chante l'autre pas* (Jedna zpívá, druhá ne). Jedná se však o velmi malý výsek z její bohaté tvorby, kterou tvoří vedle důležitých celovečerních filmů, jako je i její první film *La Pointe Courte*⁷, i neopomenutelné krátkometrážní snímky. Mezi nimi například *Black Panthers*, natočený v USA, kde sleduje a zaznamenává demonstrace spojené s procesem ohledně zatčeného amerického černošského aktivisty, vůdce Black Panthers, Huey P. Newtona. Dalším snímkem reflektujícím politické dění je *Salut les cubanis* (Kuba očima Francouzky), kde se setkala s kubánským diktátorem, Fidelem Castro. Snímek vznikl v rámci svatební cesty

⁴Doplňující rozhovor Agnès Vardy o jejích výstavách dostupný na: <https://www.artforum.com/interviews/agnes-var-da-speaks-about-her-exhibition-at-the-carpenter-center-22237>

⁵FARNÁ, Kateřina. *Jak jsem potkala Agnès Vardu, pramáti francouzské nové vlny* [online]. [cit. 12.12.2022]. Dostupný na WWW: <https://medium.com/bruselska-sojka/jak-jsem-potkala-agnes-var-du-pramáti-francouzské-nové-vlny-2d720b0ca2ec>

⁶Označení pro skupinu filmařů, kteří začali tvořit v pozdních 50. a 60. letech 20. století a které spojovaly podobné výrazové prostředky a přístupy ke kinematografii a jejichž ustanovující já vzešlo z okruhu časopisu Cahiers du cinéma.

⁷Celovečerní film *La Pointe Courte* (1955), je natočen na motivy knihy *Divoké palmy* od Williama Faulknera. Díky tomuto snímku nese Agnès Varda označení „babička“ Nové vlny.

Agnès Vardy a Jacques Demyho, kdy na Kubě nafotila okolo osmnácti-set fotografií, z nichž poté vznikl tento krátkometrážní film.⁸

Odklonem od politicky laděných krátkometrážních snímků, který však reflektuje politiku genderu, je *Response de femmes* (Ženská odpověď), kde se režisérka snažila odhalit, co to znamená být ženou v reálném životě. „Z mého pohledu hledání identity mladé ženy, je vždy první krok k tomu, aby se hlásila k feminismu.“⁹ Agnès Varda sleduje, jak každá žena vnímá sebe samotnou, bez toho, aby ji definoval muž. Obnažené i oblečené respondentky různých věkových kategorií vypovídají přímo do kamery o svém těle, z nichž tělo každé z nich vypadá naprosto odlišně. Vypovídají o tom, jak jsou jejich ženská těla neustále objektivizována a mytologizována. Jak je definuje ženské tělo ve světě mužském, a jak ony samy nahlíží na své tělo. S vervou zde každá vypovídá o své ženské hodnotě. Hlavním cílem Agnès Vardy bylo, aby ženy byly schopné mluvit o tělesnosti a ukázat ji ve své jedinečnosti bez objektivizování.¹⁰ *Žena, to jsem já. Celé mé tělo, to jsem já. Nejsem pouze objektem mužské touhy. Žena má mít také hlavu, ale hlavu, která myslí jinak než mužská hlava. Už nechci, už nevydržím být milovaná misogynisty. Muži nás nenechají v právu zestárnout.*¹¹ Snímek, který natáčela během svého prvního těhotenství, *L'Opéra Mouffe* (Deník těhotné ženy), je docela něžnějším nahlížením na život. Filmem reflektovala štěstí z nového života, jehož byla v té době nositelkou, ale i bezvýchodnost, mizérii a konečnost, kterou s sebou život přináší již ve svém počátku. Režisérka zde nahlíží na sociální tematiku, kdy vedle těhotenského břicha a radosti, klade záběry na bezdomovce. Dále nám předestírá rozpad vztahů a smrt. Zrození, život a smrt jsou neodmyslitelně spojeny a jedno bez druhého nemůže existovat.

Ve svých filmech dala hlas lidem, kteří jsou opomíjeni a potlačováni společností. Často se zabývala ženskými a sociálními tématy, které se dotýkají okraje společnosti. Poukazovala na nefunkčnost zdánlivě šťastných mezilidských vztahů a nepřímo se dotýkala i otázky absolutní svobody. Té se naplno věnuje ve filmu *Sans toit ni loi* (Bez střechy a bez zákona), kde rekonstruuje příběh tulačky, zosobňující nezávislou osobu, přijímající vše, tak jak je, a tak, jak jí věci přichází do života. Hlavními hrdinkami jejích filmů jsou hlavně ženy.

⁸ BÉNÉZET, Delphine. *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Wallflower Press, 2014, ISBN 978-0-231-16975-2, str. 1-3

⁹ KLINE, T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews*. USA: University Press of Mississippi, 2014, ISBN 978-1-4968-0249-1, str. XII

¹⁰ Tamtéž, str. XIV

¹¹ *Réponse de femmes : Notre corps, notre sexe* [česky Ženská odpověď] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1975.

Každý její film je však jiný a zkoumá nové úhly pohledu na otázky, které si ve filmech kladla sama. Její celoživotní otázkou, týkající se kinematografie, bylo zkoumání hranic filmového média. Tedy: Co je to vlastně film? Odpovědi hledala a nacházela díky filmové formě, která jí umožňovala propojit všechny své profese, které studovala, a které žila. Film, fotografie, malba a literatura. Ve filmech se často dotýká tematiky lásky, vztahů, feminity a později stárnutí, vdovství¹² a samoty. Nejde však o typické pojetí lásky, například ve filmu *Kung-fu master!*¹³ (Mistr Kung-fu!), zkoumá lásku mateřskou i intimní, a to na vztahu ženy-matky (Jane Birkin), ve věku okolo čtyřiceti let s vrstevníkem její dcery, kterému je teprve čtrnáct let (Mathieu Demy¹⁴). I přes obrovský věkový rozdíl jsou do sebe oba šíleně zamilovaní. Jde o hru na dospělé a na morálku. Co je pro postavy filmu a poté pak i pro nás, diváky, morálně ještě snesitelné, a co již vnímáme jako amorální chování? Kde má každý z nás hranice morálky? Agnès Varda nám hranice neurčuje, naopak, nechává nás, abychom si je našli my sami. To i díky tomu, že sexuální a jinak intimní fyzickou náklonnosti mezi dospělou ženou a dítětem ve filmu téměř neukazuje. Nepotřebuje nás plně šokovat, ale i přesto nás dokáže udržet v napětí a jistém znechucení, které přetrvává i po zhlédnutí filmu.

Stejně jako *Kung-fu master!*, jsou její snímky často nenásilně provokativní, kdy hraniční věci vyjadřuje samozřejmým způsobem. Díky zvoleným tématům a neotřelému formálnímu zpracování, nutí diváka zamyslet se a na chvíli třeba i pochopit priority a hodnoty, které ve svém soukromém životě odmítá. Filmy jsou často postavené na principu hry, kterou s námi režisérka hraje stejně jako se sebou. I ona se těchto her účastní a často se sama ve svých filmech vyskytuje. To je jeden ze znaků, který je pro její tvorbu příznačný. Nechávala se vtáhnout filmem a sama byla jedním z jeho aktérů. Tato tendence se pak projevuje především v jejích pozdějších filmech, například ve filmu *Les Glaneurs et la glaneuse*¹⁵ (Všichni mošní sběrači a já), kde se režisérka stává také jedním ze sběračů. Přibližuje se tak svým aktérům ve filmu. Mezi sběrači, které režisérka natáčí, se vyskytují bezdomovci, kteří sbírají jídlo, oblečení a různé věci, pro své přežití. Agnès Varda se ve filmu setkává s mnoha různými typy lidí. Natáčením sbírá filmový materiál a osudy outsiderů společnosti. Při natáčení ji mimo lidi zaujaly i brambory, které její respondenti sbírají po sklizni na poli. Agnès Varda našla zálibu v bramborách ve tvaru srdce, kterých po dobu natáčení posbírala spousty.

¹² Agnès Varda ovdověla po osmadvaceti letech manželství s režisérem Jacquesem Demy. I tato zkušenost ovlivnila její tvorbu, kdy později natočila film o vdovách z ostrova Noirmoutier, *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006). S filmem byla téhož roku spjatá i výstava Agnès Vardy nesoucí název L'île et elle („Ostrov a ona“) v prostorách francouzského Fondation Cartier pour l'art contemporain.

¹³ Tento film dále rozebírám na str. 35

¹⁴ Roli čtrnáctiletého kluka, zamilovaného do ženy ve věku okolo čtyřiceti let, ve filmu hrál syn Agnès Vardy.

¹⁵ K tomuto filmu se vracím na str. 45

Nalezené kousky srdčitého tvaru, nechává klíčit a vyschnout. Celý proces stárnutí svých brambor fotograficky dokumentuje.¹⁶

Důležitým mezníkem pro život a tvorbu Agnès Vardy, bylo také setkání s jejím manželem, jímž byl francouzský režisér Jacques Demy. Společně si vypomáhali na svých filmech a společně tvořili. Později však Jacques Demy onemocněl nemocí AIDS. Tento fakt z části ovlivnil i tvorbu Agnès Vardy, kdy se v mnoha filmech podprahově objevuje problematika onemocnění, a přes skryté odkazy či přímé dialogy, se nám dostávají informace o této smrtelné nemoci.¹⁷ Na sklonku života Jacques Demyho, natočila hraný snímek, reflektující jeho dětství, *Jacquot de Nantes* (Jacquot z Nantes). Po úmrtí svého muže dokončila film dokumentující Jacques Demyho, jako dospělého muže a filmaře, *L'Universe de Jacques Demy* (Vesmír Jacquese Demyho). Jejich syn, Mathieu Demy, byl do značné míry ovlivněn prací svých rodičů. Již jako dítě hrál ve filmech režisérky. Dcera Agnès Varda, Rosalie Varda se též pohybuje ve filmovém průmyslu, a to jako kostýmní návrhářka. Spolupracovala například na filmu Agnès Vardy, *Les Cent et une nuits* (Sto a jedna noc).

Pro pojmenování svého osobního a velmi specifického filmového jazyka, vymyslela Agnès Varda termín *cinécriture*, který označoval její proces tvorby, psaní filmu. „*Když napíšete hudební partituru, může ji hrát někdo jiný, je to zápis. Když architekt vypracuje podrobný půdorys, může si svůj dům postavit každý. Ale pro mě neexistuje způsob, jak bych mohla napsat scénář, který by mohl natočit někdo jiný, protože scénář nepředstavuje psaní filmu.*“¹⁸ Stejně tak, jako spisovatel píše knihy, volí druhy slov, délku vět, dělení odstavců, počet stran, řeší hloubku, význam a tok textu, který příběh posouvá dál, nebo jej přerušuje, režisérka Agnès Varda nahlížela na psaní či tvorbu filmu. Jejimi elementy jsou navíc ještě úhel pohledu, pohyb kamery, rytmus, střih a další formální prvky filmu, které se vzájemně ovlivňují. Důležité pro ni bylo, aby vše bylo procítěno a zváženo přesně pro daný film.

Režisérka za svůj život natočila spoustu celovečerních i krátkometrážních filmů. Z její tvorby srší entuziasmus, neustálá zvědavost a touha po svobodě tvorby ve všech uměleckých projevech a odvětvích, kterým se věnovala, a které mezi sebou prolínala. Díky neotřelým

¹⁶ Agnès Varda později snímky brambor vystavila v belgickém muzeu v Ixelles na výstavě, jejímž hlavním tématem byly brambory a jejich životodárná síla. Režisérka zde chodila mezi návštěvníky v převleku za obří bramboru.

¹⁷ Ve snímku *Kung-fu master!* (Mistr Kung-fu!) je značná část druhé poloviny filmu věnovaná zvýšení povědomí o onemocnění AIDS. Informace se objevují například ve scénách ve škole, kde studenti tuto nemoc řeší, dále na výletě do Londýna, kde ve druhém plánu rozdávají lidé letáčky s informacemi, jak se chránit před AIDS a jak této nemoci předejít, a také ve scéně u rodičů, kde jsou při rodinné pohodě strávené u televize, vysílány spoty a rozhovory o AIDS.

¹⁸ KLINE, T. Jefferson. Agnès Varda: Interviews. USA: University Press of Mississippi, 2014, ISBN 978-1-4968-0249-1, str. XI (6)

postupům, neustálému hledání a nacházení nových přístupů (nejen) k filmu a filmovému jazyku, se režisérka stala vůbec první ženou filmařkou, oceněnou Oscarem za celoživotní dílo. Ve svých filmech Agnès Varda dokázala propojovat médium audio-vizuální, s nehybným obrazem fotografie, obrazy slavných malířů, i literaturou.

Filmy Agnès Vardy jsou stejně živelné, hravé a organické, jako byl její přístup k životu. Důkazem nám mohou být právě její snímky, které jsou velmi často autobiografické.

2 FILM JAKO HRA S FILMEM

„*Meloun a parmská šunka. Mix slaného a sladkého. To mám opravdu ráda. Kousek sýra s pomerančovou marmeládou. Mix smutku a radosti, který je pořád v nás. Vzdálení se od sebe a naopak být spolu pořád. Myslím, že to je štěstí.*“¹⁹

Agnès Varda si po celý život udržela dětský pohled na svět. Díky mladému duchu si vždy našla způsob jak zaujmout, překvapit a zabavit nejen své diváky, ale i sebe. Její tvorba ve všech odvětvích, od filmu až po výstavy byla velmi rozmanitá. Jednou z hlavních věcí, pro ni byla svoboda tvorby a vyjádření. „*Síla představivosti. Svoboda tvorby. To je to, co je umění.*“²⁰ Velkou část svých filmů si produkovala sama, pod vlastní produkcí Ciné-Tamaris, kterou založila roku 1954. Díky tomu byla ve většině případů produkování svých filmů naprosto nezávislou filmařkou, která si mohla volně vybírat témata, ale i formální zpracování a celkové uchopení filmu. Nad produkcí měla veškerou moc včetně termínů příprav, natáčení i postprodukce. Veškeré deadlines si pro svou tvorbu řídila sama. Ve svých filmech tak mohla experimentovat a „hrát si“, přestože natáčela i o vážných až zásadních tématech. Celkově lze říci, že režisérka vnímala film jako hru plnou možností, což je jeden z významných rysů její tvorby. Hra se propisuje jak do filmů, tak i do výstav, které pořádala. Například v autobiografickém filmu *Les Plages d'Agnès* (Agnesiny pláže), který natáčela ve svých osmdesáti letech, se vrací do dob kdy byla dítětem. Hraje zde sebe samotnou: „*Hraji roli baculaté a upovídáné malé dámy.*“²¹ Výrazná je i stylizace mizanscény, kdy pomocí zrcadel vystavených na písčité pláži a díky odrazům sebe v nich, reflektuje a doslova zrcadlí svůj život. Její hravost a zvědavost je dobře čitelná i z výstavy brambor, která byla spojená s filmem *Les Glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), kdy se Agnès Varda převlékla za obří bramboru a jako brambora chodila mezi návštěvníky a přednášela svůj výklad o nich.

Její tvorba je plná originálních nápadů, díky kterým jsou její filmy jedinečné. Většina jejích snímků je postavena na principu hry. Každá hra má však jiné výchozí pozice, jiná pravidla a jiný cíl.

¹⁹Curzon, 2017, Agnès Varda on happiness, **YouTube** video. [13.1]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=aEzFEu6Jbos>.

²⁰TEDx Talks, 2018, Inspiration and good mood: THAT'S CINEMA! | Agnès Varda | TEDxVeniceBeach, **YouTube** video. [13.1.2023]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=HmGap7-RxdA>.

²¹Les Plages d'Agnès [česky Agnesiny pláže] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 2008.

2.1 Realismus vs stylizace

Realismus v kinematografii můžeme chápat jako snahu, zachytit realitu co nejvěrněji skutečnosti. Často bývá chápán jako absolutní observace okolí a snaha nijak nezasahovat do děje a zaznamenávat realitu, tak jak je. S tím se pojí i způsob natáčení, ve Francii známý pod pojmem *Cinema vérité* (či v Americe *Direct Cinema*), kdy se autoři snažili natáčet observační metodou bez jakéhokoli zasahování do situací. Důležité pro ně bylo natočit pravdivé zobrazení skutečnosti. Pojem i styl natáčení se vztahuje ke kinematografii v padesátých a šedesátých letech dvacátého století.

Stylizace je opačný princip práce s filmem, kdy režisér naopak může a nemusí vycházet z reality, kterou dostupnými výrazovými prostředky a formálním uchopením deformuje či stylizuje. Využití stylizace může sloužit k rekonstrukcím událostí, vyobrazení a zvýraznění důležitých motivů a témat či jako stylotvorný prvek.

Tvorba režisérky Agnès Vardy osciluje na poli realismu i stylizace. Experimentovala s různými žánry a formami. Primárně se pohybovala na hraně mezi takzvanou dokumentární tvorbou a stylizovaným filmem či fikcí. Tyto dva odlišné přístupy k filmu, jsou ústředním kontrastem, který je základem celé kinematografie Agnès Vardy. Její filmy bychom mohli označit jako žánrově i formálně hybridní. Byla zastánkyní tvrzení, že absolutní objektivita ve filmu neexistuje. I tak se režisérka, hlavně zpočátku své tvorby, řídila zásadami francouzského hnutí *cinéma vérité*, známé pod českým pojmem *kino-pravda*. Navzdory tomu, že film vnímala vždy jako subjektivní a manipulativní, přejímala a ponechala si po celou dobu své tvorby některé prvky tohoto hnutí. Ať už jde o způsob observačního natáčení, které ve filmech kombinovala se stylizací či natáčení na malou ruční kameru, kterou měla vždy po ruce a byla tak vždy připravena natáčet cokoliv, nebo malý pohotový štáb v němž tvořila. Zpočátku tvorby je také citelné propojení principů převzatých z fotografie, které se dříve věnovala i pracovně.²² Z fotografií vytvořila i celý film, *Salut les cubanis* (Kuba očima Francouzky), který nafotila na Kubě. Tyto převzaté prvky, můžeme v její tvorbě označit jako projevy realismu ve stylizovaném natáčení.

Realismus ve filmech Agnès Vardy, lze číst jako ticho, diegezi hudby i ruchů, minimalismus, neherectví, práci s černobílým obrazem či desaturací barev i kontinuitu narativu, která se neodmyslitelně pojí i se střihovou skladbou. Jedná se o víceméně „běžné“ filmařské postupy

²² Fotografie se Agnès Varda věnovala celý život, později ji využívala primárně k jiným účelům a to pro film. Fotografovala například různé lokace pro natáčení, na které pak psala scénáře.

ve filmovém vyprávění. Současně jej můžeme chápat jako prózu, tedy děj, který má jasný a konkrétní příběh. Realismus též jako mizanscéna každodennosti ve filmech Agnès Vardy. Abychom pochopili pojem realismus jako formální přístup ve tvorbě režisérky, je nutné jej chápat spíše jako menší manipulování s natáčeným objektem. Ve větší míře jej můžeme odečíst hlavně v dokumentárních filmech režisérky, v nichž je citelná i její fotografická průprava. S velkou pravděpodobností díky fotografii a studiím historie umění, byla Agnès Varda schopna najít krásu ve všem. I ve své prohnilé zdi, kterou ve filmu *Les Glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), přirovnávala k malbě.

Mezi filmy, kdy výrazněji pracovala s realismem, patří například film *Daguerréotypes* (1978). Režisérka pozorovala život lidí žijících na ulici Daguerre, mezi čísly budov sedmdesát až devadesát. Ve filmu dochází k dialogu mezi strnulou fotografií a pohyblivým filmem. Agnès Varda natáčela lidi z této ulice observační metodou a do toho je stylizovala do strnulých póz až statických záběrů fotografie. Vzniká zde pro režisérku typické napětí mezi stylizací a realismem, a také tokem času, který chvíli ubíhá a poté se na chvíli zastaví. Utváří tak dojem bezčasí. Stejně jako v natáčení observační metodou je něco stylizovaného, tak i ve stylizovaných fotkách je jinak něco každodenního. Realismus, můžeme odečíst také například na práci s tichem či diegetickým zvukem, kdy se ve zvuku objevují například běžné ruchy ulice, dětský smích, silnice.

Stylizace je pro tvorbu Agnès Vardy příznačná. Režisérka často experimentovala s formálními prostředky, i kombinací filmových žánrů. Pakliže realismus označíme jako prózu či mizanscénu každodennosti, stylizace ve filmech Agnès Vardy je poté poezií a mizanscénou imaginace. Do jisté míry zde hraje roli i divadelnost, která se objevuje jak ve zvolených kulisách a mizanscéně, tak v herectví, které často inklinuje až k performanci. Například ve filmu *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové), protagonistka Jane Birkin hraje velmi divadelně, přehrává. Stylizuje se herecky do různých postav. Důležitá je i hra kompozice, barev, symbolů či rakurzy záběrů a samozřejmě nediegetického zvuku, který scény dotváří. Výrazným stylizačním prvkem je práce s diskontinuitou, respektive roztříštěnou narací, kdy se například opakují stejné záběry několikrát za sebou.

V krátkometrážním dokumentárním filmu *Uncle Yanco*²³, kde se Agnès Varda setkává se svým strýcem, panuje hra barev, která vystihuje podobu strýce oblečeného v hippie oblečení.

²³ Filmu *Uncle Yanco* rozebírám na straně 30

Agnès Varda pracuje se stříhovou smyčkou, kdy pomocí opakování téměř identického záběru, ukazuje různé možnosti a míry nadšení z prvního setkání se strýcem. Současně zde nechává pokažené klapky, se strýcovým přeroknutím nebo špatně načasovaným příchodem Agnès Vardy. Tím přiznává i stylizaci scény a potvrzuje svůj názor, že dokumentární film není nikdy objektivní.

Ve filmu *Le Bonheur* (Šťěstí) pracuje s barvou i stříhem o něco precizněji. Snímek je sice velmi pestrobarevný, ale za to poměrně nešťastný. Zobrazuje manželství ženy a muže, který si najde milenkou. Agnès Varda si zvolila paletu základních barev, žlutou, modrou a červenou, v nichž se celý film odehrává. Každá barva má evokovat jinou emoci. Výjimečná je i práce se stříhem, kdy se ve filmu často využívá asociční stříh. Například ve scéně, kdy manžel přichází poprvé k milence do bytu, se díky stříhové skladbě emočně ztotožňujeme s mužem, který se tak poprvé ocitá nejen v novém prostředí milence bytu, ale také v prostředí nevěry. Díky stříhu, kdy sledujeme obličej muže a do toho jsou rychlé prostřihy na předměty, které muž sleduje a rychle po nich přelétá pohledem, nabýváme jako diváci stejné pocity nejistoty a rozrušení.

Režisérka se nevymezovala vůči specifickému žánru. Ve své tvorbě žánry proplouvala. Její filmy jsou žánrově i formálně hybridní. Kombinovala různé formální i žánrové přístupy ke stylizaci a realismu. Balancovala na hraně dokumentární a hrané tvorby²⁴. Také díky kombinaci těchto dvou odlišných přístupů k filmu, dosáhla ve svých snímcích nezaměnitelného rukopisu.

2.2 Barva

Barva je důležitým výrazovým prostředkem, nesoucím primárně emoční a vztahové informace. Většinou je vnímána podvědomě. Například propojení dvou postav či změny v jejich vztahu můžeme posílit zvolenou barvou kostýmů, prostředí, nebo osvětlení. Obecně je například modrá barva vnímána jako barva chladných, negativních emocí, jako je smutek, zatímco teplé barvy, červená a oranžová, značí většinou pozitivní emoce lásky a radosti. Barva nám dokáže podvědomě určit atmosféru scény a ovlivnit emoční vnímání a dopad na diváka. Důležitá je též symbolika barev, která nás může ve filmu navést k odhalení informací o postavách a vztazích mezi nimi.

²⁴ Mapování hranic dokumentární a hrané tvorby v dílech režisérky Agnès Vardy, je věnována diplomová práce Moniky Hlavaté – *Dokument a fikce v díle Agnès Vardové*.

Režisérka často používala jasné a výrazné barvy, které pomáhají vytvářet atmosféru scén a vyjádřit emoce postav či zvraty v jejich konání a ději. Pomocí barev dotvářela a upevňovala charakteristické rysy či vytvářela celý charakter postav, s nimiž, a o nichž natáčela filmy. Barvy jsou často využívány také k upevnění kontextu a prostředí, v němž se dané příběhy odehrávají.

Film v němž je práce s barvou nejvýraznější a nejpracovanější v závislosti na děj, postavy, změny vztahů, nálad a postojů je *Le Bonheur* (Štěstí). Snímkem Agnès Varda nahlíží na téma štěstí a jeho rozmanité polohy a projevy v životech běžných lidí. Hlavní roli hraje rodina. Matka, otec, dvě děti a milenka otce. Ve filmu se pracuje se třemi základními barvami pro malbu, což jsou žlutá, modrá a červená. Pomocí těchto barev nám režisérka odtajňuje pozadí konání postav, změny ve vztazích a podprahově podporuje emoční rozpoložení. Barvy se objevují jak v mizanscéně, tak i v kostýmech či přímo ve zbarvení obrazu. Například v úvodní scéně, kdy je vše doslova zalité sluncem a obraz má sytě saturované barvy se zbarvením do žluté, je celá rodina oblečena v červené barvě. V barvě lásky. Oproti tomu ve scénách, kdy muž začne rodinu a manželku pomalu nahrazovat, jsou všichni oblečeni v chladných modrých barvách, v nichž je exponována i milenka muže. Každá z postav filmu hledá své životní štěstí, ať už na celý život či pro danou chvíli. Výrazným prvkem a motivem filmu, který prosvětluje i ty nejbolestivější chvíle je slunečnice. Je známé, že tato žlutá květina se otáčí za sluncem, tedy za teplem a světlem, stejně jako i otec se ohlíží jen za tím dobrým a to otrěsné přehlíží.

Dalším filmem, v němž Agnès Varda velmi výrazně pracuje s barvou je krátkometrážní dokument o jejím strýci z Ameriky, *Uncle Yanco*. Se svým řeckým strýcem, Jean Vardou, se setkává v přístavu na jeho lodi, která je i jeho domovem. Ve snímku pracuje s bohatou paletou výrazných barev, které zde fungují jako odzrcadlení pestrobarevné osobnosti jejího strýce. Jean Vardu zde popisuje jako kočovného bohémského hippie chlapíka, který maloval pestrobarevné obrazy. Do svých obrazů se v přeneseném významu slova též oblékal, jelikož rád nosil oblečení výrazných barev a barevných kombinací. Na své lodi přijímal další jemu podobné pasažéry se stejným vyznáním a odporem proti všeobecnému systému. Lidé se s ním setkávali a zase odcházeli.

Film *Cléo de 5 à 7* (Cléo od pěti do sedmi), vyprávějící příběh jednoho dne mladé dívky, Cléo, které se změní svět po zjištění zdravotní diagnózy, je téměř celý černobílý. Pouze úvodní část filmu, která slouží zároveň jako titulková část, ale i prolog, je natočena na barevný filmový materiál. Je to část, kdy jí kartářka vykládá karty. V momentě kdy je

vyložena poslední karta, barva přechází v černobílou. Osud Cléo byl vyložen. Dále se v úvodu filmu prostřihává ještě pár barevných karet s černobílým světem hlavní postavy.

U většiny filmů přistupovala Agnès Varda k práci s barvou velmi specificky a individuálně. Důležitý je vždy kontext tématu či osobnosti, k němuž se barva ve filmu pojí. V precizní práci s barvou byla též nepochybně ovlivněna předchozím studiem historie umění.

2.3 Rámování obrazu

Kompozice a velikost záběrů je jedním z hlavních výrazových prostředků filmu, která umožňuje odvyprávět a předat emoce. Současně může být intelektuálním motivem, pakliže odkazuje například k obrazům či jiným uměleckým dílům, která jsou s příběhem filmu spjata. Pomocí vnitřního rámování záběru, může režisér vytvořit a zdůraznit pocity samoty a izolace postavy či podpořit její jedinečnost. Vždy záleží na kontextu filmu a předchozích i následujících scén a záběrů. Rámování obrazu či kompozice, se v případě filmů Agnès Vardy vztahuje především k vnitřnímu rámování záběrů, kdy komponovala obraz mizanscénou, nikoli rámem optiky kamery.

Stejně jako důkladná práce s barvou v jejích filmech, je i komponování obrazu do značné míry ovlivněno předchozím studiem historie umění. Kompozicí a mizanscénou přímo odkazuje k malbám slavných obrazů. Tyto rekonstruované obrazy jsou zasazeny, do nových kontextů, které se vztahují k ději filmu. Například ve filmu *Les Plages d'Agnès* (Agnesiny pláže) přímo odkazuje ke známému obrazu surrealistického malíře René Magritta, nesoucím název *Milenci*. Oproti verzi René Magritta jsou milenci Agnès Vardy nazí. V obou obrazech se pracuje podobně s principem odhalování a zahalování současně. Obraz odkazuje k touze a lásce jedné osoby ke druhé, k touze po poznání a oddanosti tomu druhému. Zahalením tváří poukazuje také na frustraci a nejistoty ve vztahu a nemožnost poznat toho druhého absolutně.

Další film, v němž pracuje obdobným způsobem je *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), kdy sama režisérka napodobuje obraz *La Glaneuse* (Sběračka), od francouzského malíře Jules Bretona. Ve stejné póze, jako sběračka na obraze, stojí před kamerou s obilím hozeným přes rameno. Ve filmu se pak objevují další významné obrazy sběraček na poli. Ty již nejsou takto doslovně vyobrazeny. Vztahují se ale k tématu jako takovému. Komponování záběrů podle významných obrazů používá i ve filmu *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové).

Typická je pro její filmy také promyšlená práce s vnitřním rámováním. Například již zmíněná práce se zrcadly na pláži ve filmu *Les plages d'Agnès* (Agnesiny pláže), kdy odraz každého zrcadla tvoří nový záběr. Nebo vnitřní rámování ve filmu *Uncle Yanco*, kdy strýce zasazuje do rámu jeho vlastního obrazu či do kruhového otvoru jeho lodi. Ve filmu *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já) vytváří vnitřní rám obrazu vlastní rukou, kdy se na cestě po dálnici snaží chytit kamiony. Ty rámuje v malém kulatém otvoru své dlaně, skrze kterou je pozoruje a chytá.

2.4 Střih

Střih neboli stříhová skladba filmu, určuje to, jak bude vystavěn celý příběh a jak bude film vypadat. Střihem můžeme ovlivnit tempo, napětí, emoce, předávání a dávkování informací divákovi. U střihu je mimo jiné velmi důležitá dramaturgie filmu, která napomáhá skladbě záběrů, scén a drží film jako celek. Stříhová skladba má mnoho zákonitostí a pravidel, mezi které patří i čtyři základní možnosti skladby záběrů, kterými jsou: kompoziční vztahy mezi záběry, rytmické vztahy mezi záběry, prostorové vztahy mezi záběry a časové vztahy mezi záběry.²⁵ Režisérka Agnès Varda výrazněji využívala ve svých filmech primárně dvě možnosti, a to kompoziční a rytmické vztahy mezi záběry.

Kompoziční vztahy mezi záběry jsou po sobě střížené záběry, které mají podobnou kompozici. Každý záběr se však může odehrávat na jiném místě a s jinými postavami. Takto mohou být na sebe střížené dvě různé scény, které mezi sebou mají určitou spojitost. Agnès Varda využívala velmi často kompoziční vztahy mezi záběry, kdy se v jejích filmech objevují obrazové rekonstrukce fotografií z dětství, rekonstrukce obrazů slavných malířů či propojování postav pomocí stejně komponovaných záběrů. Velmi výrazně a přiznaně pracuje se střihem na stejné kompozice a komponování záběrů podle obrazů například ve filmu *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), kde přímo spojuje obrazy sběraček na poli od malíře Jean-Francoise Milletta se svými natočenými záběry sběračů a sběraček.

Rytmické vztahy mezi záběry se vztahují k délce jednotlivých záběrů, díky nimž může střihač nastolit dynamiku scény a celého filmu. Například film Agnès Vardy *Cleo de 5 à 7* (Cleo od 5 do 7) je sestříhán v dlouhých záběrech, které diváka dostávají do velkého napětí

²⁵ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, ISBN 978-80-7331-217-6., str. 292-293

a asociují vnitřní rozpoložení hlavní postavy, jíž se po vážné zdravotní diagnóze téměř zastavil svět. Oproti tomu například ve filmu *Le Bonheur* (Štěstí), je v jedné ze scén, kdy muž poprvé navštěvuje byt své milenky, velmi rytmický střih a scéna má rychlé tempo. Záběry jsou velmi krátké, až vteřinové a evokují divákovi roztěkanost, zrychlený tep a rozrušení jedné z hlavních postav.

Agnès Varda ve svých filmech pracovala více s diskontinuálním než s kontinuálním střihem. Záběry za sebe kladla nechronologicky, využívala metaforická přirovnání k obrazům a občas pracovala i s asociačním střihem, tedy se subjektivizací prožívání postav. Nejvýraznějším střihovým filmem, který znovu vznikl ve střihně, je film *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), kde se Agnès Varda stala sběračkou natáčeného materiálu. Některé její filmy pracují i s flashbaky, kdy se vrací do minulosti. Především jsou to pak její dva autoportréty *Les plages d'Agnès* (Agnésiny pláže), kdy režisérka chodí pozpátku, aby tak zdůraznila retrospektivní vyprávění filmu tím, že i ona se fyzicky vrací v čase a *Varda par Agnès* (Varda podle Agnès).

2.5 Zvuk

Film je audiovizuálním dílem a zvuk je vedle obrazu neméně důležitou složkou. Jedná se o velmi komplexní a mocnou část filmové tvorby, která dokáže děj a celý film ucelit a posunout. Zvuk do značné míry ovlivňuje divákovu vnímání emocí a chápání děje. Vede pozornost diváka a jeho emoce. Propojuje postavy i prostředí, kdy může fungovat například jako leitmotiv postavy a prostředí, nebo jako předzvěst něčeho, co se ve filmu teprve stane. V kinematografii jej můžeme rozdělit na tři základní části, a to mluvené slovo, ruchy a atmosféru. Mluvené slovo může být dále děleno na dialog dvou a více postav či monolog, komentář jedné postavy, osoby. Další základní dělení zvuku ve filmu je rozdělení na zvuk diegetický a nediegetický. Tedy zvuk, který má zdroj v obraze a zvuk, který nemá zdroj v obraze. Důležitou složkou zvukové sklady je i hudba.

Agnès Varda ve filmech často využívala nediegetický zvuk a monology či komentáře, kterými do filmu vstupovala a předávala divákům své myšlenky. Tento přístup využívala především ve svých autoportrétech. Občas takto pracovala i se svými postavami. Například ve filmu *Cleo de 5 à 7* (Cleo od 5 do 7), kdy postava vede vnitřní rozhovor sama se sebou a přemítá nad svým životem. Často také pracovala s atmosférou, která byla pro děj ve filmu též nediegetická. Například v úvodních titulcích filmu *Mistr Kung-fu!*, kdy jsou ve zvuku ruchy a atmosféra pláže, která je celoživotním motivem režisérky Agnès Vardy, přestože

v obraze filmu pláž není. Hudbu využívala častěji spíše pro předěly scén či jako leitmotiv než jako podporu emocí ve filmu. Nejvýrazněji pracuje s hudbou ve filmu *Uncle Yanco*, kdy se setkává se svým strýcem a ve zvuku hraje velmi výrazná euforická skladba.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

3 ANALÝZA VYBRANÝCH FILMŮ

V analytické části jsem se rozhodla analyzovat míru stylizace, práci s barvou a její význam, rámování a komponování obrazu, a především princip hry, na němž je každý z vybraných filmů založen. Pro analýzu jsem si zvolila pět filmů režisérky Agnès Vardy, které mně osobně přijdou nejvýraznější pro jejich až „dětskou“ hravost, přestože v nich zpracovává těžká témata. Každý z těchto filmů je postaven na principu hry, ovšem každá hra je zasazena do jiného prostředí, má jiné hráče, pravidla i cíl.

První analyzovaný film *Uncle Yanco* (1967) je z vybrané pěti jediným krátkometrážním snímkem. Zbylé čtyři analyzované filmy, *Mistr Kung-fu* (1988), *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (1988), *Všichni možní sběrači a já* (2000), *Agnesiny pláže* (2008), jsou filmy celovečerní stopáže. Navzdory tomu, že vybrané snímky jsou pouze malou výsečí z bohaté tvorby Agnès Vardy, věřím, že z nich lze odečíst principy a postupy, které režisérka při svém tvoření využívala. A to jak u filmu, tak i při výstavách a dalších uměleckých projevech, jimž se za svůj život věnovala.

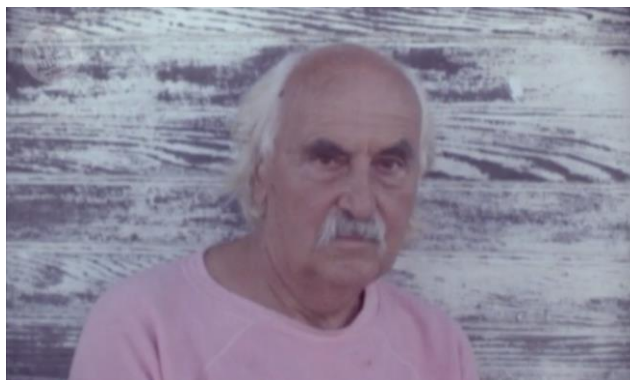
Současně i díky faktu, že vybrané filmy vznikaly v letech 1967 až 2008, můžeme tak nahlédnout na možné proměny a naopak ustálené postupy a rysy, v kinematografii režisérky Agnès Vardy, v rozmezí jednačtyřiceti let. Díky tomu můžeme lépe odečíst rukopis a z části i osobnost režisérky. Dva z pěti vybraných filmů vznikly ve stejném roce 1988. V obou snímcích je v hlavní roli obsazena známá herečka a skladatelka, Jane Birkin, manželka francouzského skladatele a zpěváka Serge Gainsbourga. Jedná se o filmy *Mistr Kung-fu!* a *Jane Birkinová očima Agnès Vardové*. I na těchto filmech, které byly produkovány simultánně, můžeme sledovat neutuchající kreativnost a touhu po tvorbě, režisérky Agnès Vardy, která nevykrádá sebe samotnou a své předchozí nápady. Díky svému osobitému přístupu k filmu dokázala ve stejný čas vyprodukovat dva odlišné filmy, z nichž kvalita obou není znehodnocena.

Primárním cílem analýzy je odhalit princip hry každého z analyzovaných filmů a současně pomocí nich odečíst filmařské a umělecké postupy a rukopis francouzské režisérky Agnès Vardy.

3.1 Uncle Yanco

He is Greek. He is great. I like Uncle Yanco.²⁶

On je Řek. On je skvělý. Mám ráda strýce Yanco.



Obrázek 1 film *Uncle Yanco* (1967) – strýc Jean Varda

Krátkometrážní film *Uncle Yanco*, který vznikl roku 1967, dokumentuje setkání režisérky Agnès Vardy s jejím řeckým strýcem Jean Vardou. Režisérka se na začátku filmu dozvídá, že Jean Varda není jejím přímým strýcem a jejich rodinné vztahy jsou komplikovanější, jelikož rodina Vardů je poněkud rozrostlá. Jean Varda se pomocí grafického znázornění rodokmenu snaží s režisérkou dopátrat rodinných vazeb. Nakonec přistupuje na hru, kdy jí sděluje, že pokud chce, tak bude jejím strýcem. Všichni z okolí mu z neznámého důvodu říkají Yanco a nabízí toto oslovení i pro Agnès Vardu.

Jean Varda či Yanco, žije na vodách San Francisca v části nazývané místními jako „aquatic suburban“ (vodní předměstí). Žije zde na své lodi, obklopen dalšími loděmi a lidmi s podobným vyznáním a názory, které jsou proti systému a proti řádu. Již od pohledu je vidět, že je to bohémský člověk oblečený vždy pestrobarevně. Maluje a tvoří obrazy, které nerad nazývá koláží, ale namísto toho pro ně používá termín mozaika. Pojem koláž vnímá jako něco urážlivého a nahodilého. Obrazy vytváří ze všeho co najde kolem sebe, primárně používá látky. Na obrazech se vyjímají nebeská a byzantská města laděna do různých barev, od žluté, přes růžovou, po modrou. Barvy jsou pro něj velmi důležité, i interiér jeho domu je zalitý barvami. Jak sám říká, nemohl by bez barev být. Jinak žije docela poklidným životem na svém lodi-domu, kde si dává každý den takzvanou siestu, tedy alespoň hodinu a půl odpoledního spánku. Každou neděli v rámci „open house“ (volně otevřený

²⁶ Nápis na odznacích, které má na sobě Agnès Varda ve filmu *Uncle Yanco*.

prostor/dům) vítá členy hippie, kteří zde společně s Yanco diskutují o umění, hudbě a někdy i lásce. Takový je život strýce Yanco.

S Agnès Vardou mají jistě společný smysl pro hravost. Jean Varda při odpovědi na otázku režisérky „*What's an old age?*“²⁷ (Co je stáří?), odpovídá znechuceně a nepochopeně „*What's what?*“²⁸ (Co je co?).

3.1.1 Analýza

Uncle Yanco je výrazně stylizovaný film, který formálně podporuje osobnost a energii portrétovaného Jean Vardy. Ve filmu se výrazně pracuje s barvou, komponováním obrazu i vnitřním rámováním záběrů, které podléhá hravosti osobnosti strýce Yanco, jeho obrazům i prostředí v němž se nachází, v němž žije. Výrazné stylizaci podléhá i zvuková skladba, která opět podporuje hravost a často udává emoce. Otázkou je do jaké míry pracuje film s realismem, jelikož sám portrétovaný Jean Varda se jakožto umělec zabývá stylizací svých obrazů a řekla bych, že z části i jeho autentický život působí stylizovaně.

Agnès Vardu a Jeana Vardu spojuje nejen jejich rodinná minulost, rodinné vztahy, jistá míra a touha po nezávislosti, ale i výrazný cit pro barvy a jejich kombinaci. Strýc Yanco se, stejně jako jeho neteř, obléká do velmi barevných a výtvarných kousků oblečení, které spolu kombinuje. Barvy zde souvisí také s projevem nezávislosti obou umělců a projevem lásky k lidem, životu i tvorbě. A samozřejmě barvy se pojí i s „květinovým“ hnutím hippie, které se objevilo v šedesátých letech v Americe.²⁹ První setkání Agnès Vardy a Jean Vardy hraje všemi barvami a je explozí štěstí a pozitivních emocí ze setkání. Režisérka je oblečena do oděvu fialových barev a Jean Varda má na sobě světle růžovou mikinu a béžovo-žluté kalhoty. Je oblečen do stejných barev v nichž jsou futra a dveře jeho lodi-domu.

²⁷ *Uncle Yanco* [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1967.

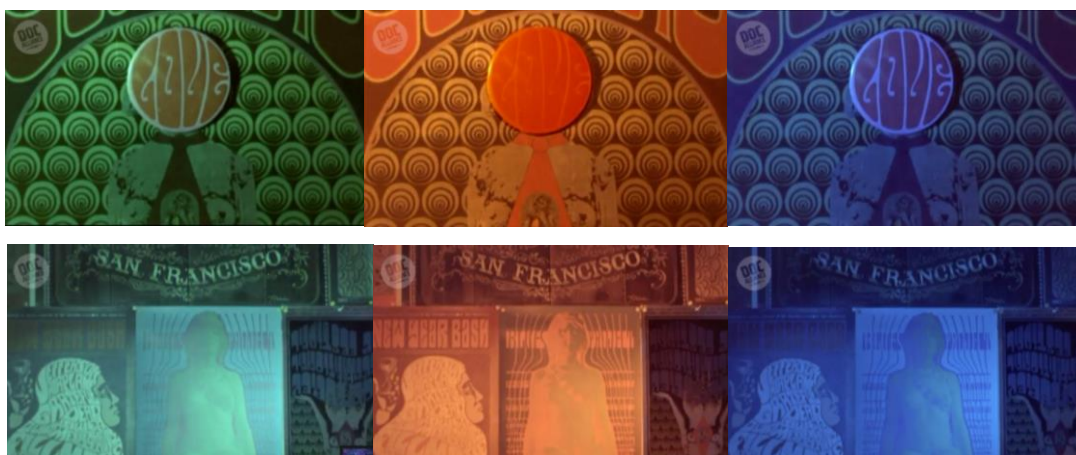
²⁸ *Uncle Yanco* [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1967.

²⁹ Hnutí „dětí květin“, hippies, bylo jedním z nejvýznamnějších hnutí 60. a 70. let 20. století. Vzniklo v USA, odkud se poté šířilo i do dalších částí světa včetně Evropy. Vycházelo z generace beatníků a jednalo se o neorganizované hnutí, jehož hlavními hodnotami byly láska a přátelství, která převyšovala nad pragmatičností a racionalitou. Symbolem jimi uznávaných hodnot byly květiny.



Obrázek 2 Jean Varda – pestrobarevné oblečení a propojení barev oděvu s mizanscénou

Výrazná, viditelně stylizovaná, práce s barvou se objevuje již na začátku filmu, kdy Agnès Varda pracuje s barevnými filtry. Jean Varda ve zvuku popisuje město San-Francisco, jako svaté město. Jak sám říká: „*It's the city of love. Hippie art is psychedelic. It's magnificent. It's an explosion of joy.*“³⁰ (*Je to město lásky. Hippie umění je psychedelické. Je to velkolepé. Je to výbuch radosti.*). Takový je klíč i k Jean Vardovi a jeho přístupu k životu, který se z portrétu zdá být převážně plný radosti a potěšení.



Obrázek 3 Barevné spektrum vytvořené pomocí filtrů

Láska, nadšení a exploze radosti ze vzájemného setkání hraje všemi barvami doslova i v obraze. Agnès Varda přichází několikrát opakovaně k Jean Vardovi, který je překvapený a šťastný, že konečně poznává svou neteř. Jejich radostné setkání a objetí je natočené přes poloprůhledné červené a oranžovo-žluté srdce, které je pak natočeno ještě jednou zvlášť proti slunci. Světlo tak srdce prostupuje, což osobně vnímám jako symboliku, že přátelství a láska jsou jediným možným lékem na všechny těžkosti, a že láska a štěstí, ať už v jakékoli podobě si vždy najdou svou cestu do našich životů. Srdce proti slunci také exponuje strýce, který má jednoznačně slunce v srdci i duši. Na jeho lodi je namalované slunce, které má pak

³⁰ Uncle Yanco [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1967.

i na triku. Později ve filmu, kdy se odkazuje ke svým obrazům, ale i přístupu k životu pronáší: „*In the kingdom of God there are no shadows, all is light.*“³¹ (*V království Božím nejsou žádné stíny, vše je světlo.*) Exploze radostných emocí je podpořena i střihem, kdy režisérka ve filmu nechává i pokažené klapky, které navzdory tomu, že jsou viditelně hrané, působí autenticky a opakováním se radost znásobuje. Do toho hraje výrazně emotivní hudba s vítěznými fanfárami. Opakuje se zde několikrát záběr Agnès Vardy a Jean Vardy v objetí. Použité opakování záběrů můžeme také chápat jako nervozitu obou postav ze společného setkání a hledání nejlepší možné formy představení se pro zanechání dobrého prvního dojmu.



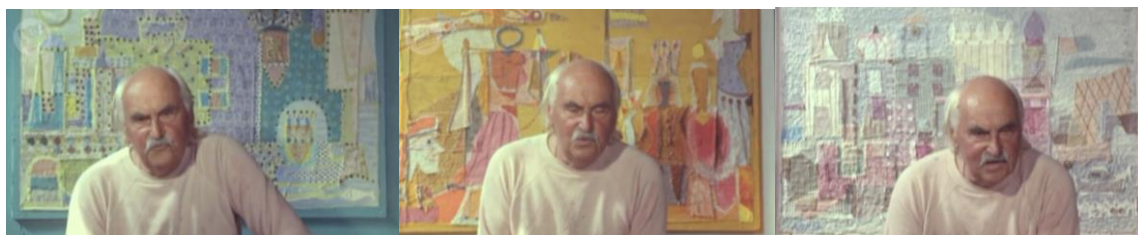
Obrázek 4 Hra barev při prvním setkání Agnès a Jean Vardy



Obrázek 5 Jean Varda – slunce

³¹ Uncle Yanco [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1967.

Práce s kompozicí obrazu je neméně výrazná jako práce s barvou. Především pak vnitřní rámování obrazu, kdy Agnès Varda zasazuje svého strýce do rámu jeho vlastního obrazu či do kruhového otvoru jeho lodi-domu, kde ho režisérka zpovídá. Strýc se tak stává tím co tvoří i tím co ho obklopuje. Dá se tedy říct, že v jednu chvíli je obrazem a jindy je jeho lodí, domovem. Při rozhovoru v rámu obrazu skládá mozaiku svého života a tvorby, stejně tak jako jsou i jeho obrazy složenými mozaikami nalezených věcí.



Obrázek 6 Vnitřní rám – Jean Varda zasazený do rámu svého obrazu

V kruhovém otvoru či okýnku jeho lodi-domu, odpovídá krátce, někdy jednoslovně, Agnès Vardě na její otázky ohledně stáří, řeckého původu, touhy a pekla. Tento jeho výklad můžeme chápat jako krátký medailonek.



Obrázek 7 Vnitřní rám – Jean Varda zasazený do kruhového otvoru na jeho lodi

Zvuková skladba či celková práce se zvukem a zvukovým překladem a dabingem v tomto filmu, souvisí s bilingvní řečí Agnès Vardy i Jeana Vardy. Mluví spolu anglicko-francouzsky. Většinu času spolu však hovoří francouzsky, nicméně francouzštinu zaslechneme jen okrajově, jelikož je její zvuková stopa překryta anglickým překladem, dabingem. Ten přemluvili Jean Varda i Agnès Varda. Režisérka nás od začátku provází filmem svým hlasem, a to formou rozhovoru se strýcem či jejím komentářem, v němž nám objasňuje například kde se nacházíme a koho vidíme na záběru. Okrajově popisuje charakter svého strýce Yanco. Zvuk i hudba jsou většinu času nediegetické. Hudební podkres vykresluje pocity nezávislosti, vzpoury a nadšení do života.

Film *Uncle Yanco* je svými výrazovými prostředky a celkovým formálním uchopením velmi hravý, stejně jako portrétovaný Jean Varda, ale i Agnès Varda. Snímek je explozí barev, lásky, přijetí, pocitu tepla a domova. Princip hlavní hry je dětské vidění světa a radost ze života, setkání a sdílení.

3.2 Mistr kung-fu!

„Zamiluje se někdy každá žena do kluka nebo jen ty, co nemají syny?“³²



Obrázek 8 film *Mistr kung-fu!* (1988) – Mary-Jane a Julien hrají hru *Kung-fu master!*

Celovečerní film *Kung-fu master!* (Mistr kung-fu!), který vznikl roku 1988, znázorňuje poetickým, ale i kontroverzním způsobem příběh touhy a lásky mezi dospělou ženou (matkou dvou dětí) a čtrnáctiletým mladíkem. Z filmů, které jsem si vybrala k analýze je tento jediným hraným filmem. Námět pro film napsala Agnès Varda společně s Jane Birkin, která ve filmu hraje.

Mary-Jane (herečka Jane Birkin) má dvě dcery, mladší je Lou a starší Lucy³³, která chodí do deváté třídy. Na oslavě narozenin starší dcery Lucy, kterou pořádá doma na dvorku, se její matka, Mary-Jane, zamiluje do jejího čtrnáctiletého spolužáka Julienu (hraje syn Agnès Vardy a Jacques Demyho, Mathieu Demy). Celý film pozorujeme proměny a hry ve vztahu Mary-Jane a Julienu, který, dle náznaků, eskaluje v milostný poměr. *Kung-fu master!* je typickou ukázkou toho, jak Agnès Varda vyjadřovala ve svých filmech věci hraničící s etikou a morálkou společnosti i jednotlivce, samozřejmým způsobem. Stejným příkladem je i vztah s velkou věkovou, až pedofilní, propastí. Agnès Varda vypráví kontroverzní

³² *Kung-fu master!* [česky Mistr kung-fu!] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 1988.

³³ Obě dívky, které hrají ve filmu dcery postavy Mary-Jane (Jane Birkin), Lou a Lucy, jsou reálnými dcerami herečky Jane Birkin. Mladší Lou hraje její dcera Lou Doillon, kterou měla herečka Jane Birkin s francouzským režisérem Jacquesem Doillonem a starší dceru Lucy hraje Charlotte Gainsbourg, dcera Serge Gainsbourga. Agnès Varda do filmu obsadila v podstatě celou nejbližší rodinu herečky Jane Birkin. Ve filmu se pak objevuje i její vlastní matka, herečka Judy Campbell, která hraje její matku a hereččin bratr Andrew Birkin.

a amorální téma velmi poetickým a nenásilným způsobem, kdy divákovi spoustu věcí neodkryje a naopak ho nechá jednotlivé věci a dovětky, a někdy i celé scény si domyslet. Dle mého názoru, je film pro diváka interaktivní a dosazení domněnek je na morálce každého diváka. Kam až ho jeho vlastní etické a morální hodnoty v domyšlivosti pustí. I díky tomu si myslím, že divák dokáže být během sledování v jeden stejný moment jak znechucen konáním postav, tak jej naopak i pochopit a nějakým způsobem s postavami soucítit.

Ústředním motivem filmu je stejnojmenná videohra Kung-fu master!, po níž je film pojmenován. Julien hru chodí hrát po škole do herních středisek. Cílem hry je porazit veškeré protivníky a vysvobodit či získat svou unesenou a uvězněnou lásku. Hra o lásku je však poněkud obtížná a Julienovi se dlouho nedaří vyhrát.

Film nahlíží na tabuizovaná témata v lásce, a kromě vztahu Mary-Jane a Julienu se snaží zviditelnit i závažnou nemoc, primárně tehdejší doby, v níž byl film natáčen. Jedná se o nemoc AIDS, na kterou zemřel manžel Agnès Vardy, Jacques Demy.

3.2.1 Analýza

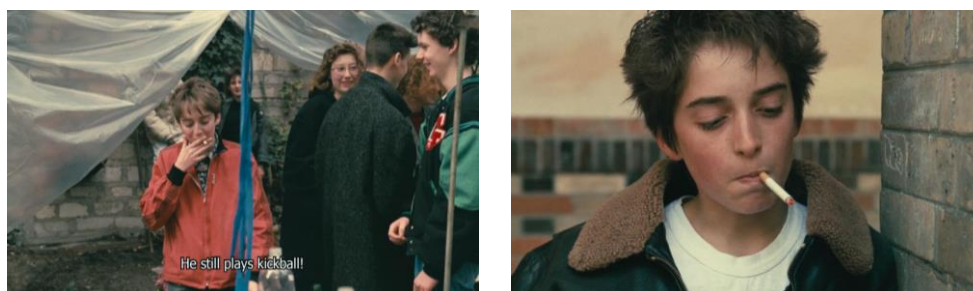
Navzdory tomu, že se jedná o hraný film, může se na první pohled zdát, že herectví, kompozice i pohyby kamery působí značně civilně, přirozeně, někdy až meditativně, v porovnání s jinými, formálně více experimentálními filmy Agnès Vardy. Ve filmu opět pracuje se značnou mírou stylizace v rámci formy i herectví. Přestože téma filmu je velmi kontroverzní, všechny konflikty v něm působí odlehčeně i díky zvolené stylizaci. Stylizované herectví, udržuje ve filmu až nepříjemně klidný pocit z průběhu morálně nepřijatelných situací. Všechny postavy si hrají na dospělé jedince, přestože se jedná ve valné většině o děti či mladé dospívající. Jediné dítě, které je dítětem je nejmladší dcera Lou. Všichni se k sobě chovají velmi tolerantně a s respektem i přes závažnost věcí. Jediná Lucy, která je vychovávána svou matkou Mary-Jane k čistotě a správnému morálnímu chování, projevuje později ve filmu znechucení z matčina konání. Mary-Jane zkaženost svého chování nepopírá. Později ve filmu obdivuje mršinu ryby na pobřeží, což lze vnímat i symbolicky jako odkaz k její zkaženosti, která je v něčem přitažlivá, ale i odpudivá.³⁴

³⁴ V rámci tématu zkaženosti, mi osobně přijde, že francouzská režisérka Agnès Varda se zde okrajově setkává s českou režisérkou Věrou Chytilovou a jejím filmem *Sedmikrásky* (1966). A to pohledem nejen na ženskou zkaženost, ale i zkaženost a rozklad společnosti a otázky hranic morálního chování. O režisérce Věře Chytilové jsem napsala bakalářskou práci s názvem *Hříšné jablko české kinematografie: symbolika a leitmotivy ve filmech Věry Chytilové*, v níž se věnuji analýze tří vybraných filmů: *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) a *Hra o jablko* (1976).



Obrázek 9 Mary-Jane a mršina, obdiv zkaženosti

Julienova hra na dospělého je ze všech postav nejvýraznější. Slovník, který používá, gestikulace, postoj i suverénnost s ním jedná, by v normálním světě málokdy náležela pro chování čtrnáctiletého dítěte. Ač se děti či dospívající mládež snaží vyrůst co nejrychleji a přeskočit fázi dospívání rovnou v dospělost. Jeho chování, respektive předčasné dospění, je ve filmu z části odůvodněno, jelikož žije poměrně svobodný život bez rodičů, kteří jsou v Africe. Navíc žije s prarodiči, kteří se o jeho volný čas nestarají.



Obrázek 10 Julien – projev dospělosti, začátek a konec filmu

Agnès Varda se nesnažila šokovat tím, co divákům ukáže, ale naopak tím, co neukáže. Používala pro to jen náznaky, kterými pro diváka něco „nakousne“, ale již ho nenechá sousto „dojíst“. Z filmu tedy není patrné jak moc byl vztah Julienu a Mary-Jane intimní v ohledu na fyzickou intimitu. Dokonce ani Mary-Jane v odpovědi na otázku své nejstarší dcery, zda se s Julienem vyspala, domněnku Lucy nijak nevyvrátí, ale ani nepotvrdí. Tuto otázku pokládá dcera, když přistihne matku, jak se s jejím spolužákem Julienem líbá. Zda někdy k aktu došlo, nebo ne, si můžeme, stejně jako Lucy, odečíst z náznaků a indicií. Stejně tak je vystaven i konec. Mary-Jane je na konci filmu sice postižena svými činy, ale vše se dozvíme jen z jejího komentáře, nikoli v situaci. V posledních scénách působí Mary-Jane stále zasněně ve vlastním světě. I když byla společností označena za nestvůru, působí pořád velmi klidně a její herecká poloha se příliš nemění. Naopak postava, která se ve filmu také angažovala, a která se v průběhu filmu i po jeho konci mění, je divák. To i protože cílem

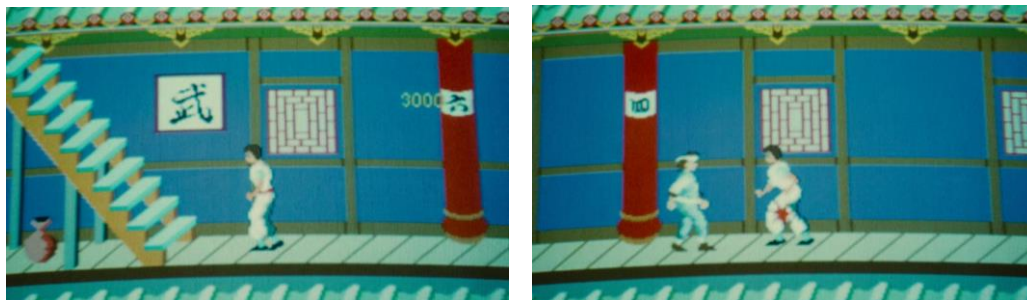
Agnès Vardy nebylo diváka šokovat, ale spíše v něm vzbudit otázky ohledně vlastních hranic morálního chování a hodnot.



Obrázek 11 Intimní vztah Mary-Jane a Juliana

Stylizaci využívá také ve zvuku. Agnès Varda opět využívá diegetického i nediegetického zvuku. Na začátku filmu v titulkové pasáži nás zvukově zavádí na pláž, kde se mísí písek s vlnami oceánu a vřiskem racků. V obraze se ale žádná pláž nenachází. Je otázkou zda je to pouze zvuková vzpomínka režisérky na pláže, na nichž vyrůstala a tedy i odkaz ke svému životu, nebo zvukem odkazuje až za polovinu filmu, kdy Mary-Jane stráví pár dní s Julienem na ostrově. Zvuky pláže společně s použitou hudbou působí velice klidným dojmem, ale zároveň z hudby i krákání ptáků, můžeme odečíst narušení idylické emoce pohody. Stylizace zvuku pokračuje první scénou, kde se objevuje Julien převlečený do kimona jako kung-fu master. Zvuk koresponduje se zvuky videohry, kterou Julien chodí hrát. Dokonce má i stejnou chůzi jako postava ze hry a vypořádává se s pomyslným soupeřem.





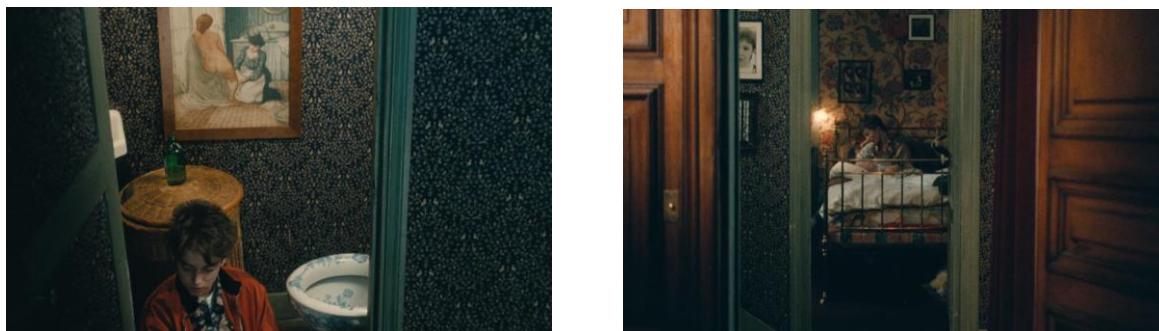
Obrázek 12 Stylizace Julienu do postavy ze hry Kung-fu master!

Film je laděn do ponurých zemitých barev v odstínech zelené a zeleno-šedé. Výraznou barvou, která se objevuje ve filmu spíše v detailech je červená. Při snaze analyzovat nějaký vývoj barvy v souvislosti na děj, vztahy, emoce či postavy filmu, se mi bohužel nepodařilo najít žádný logický klíč. Primární důvod k využití syté červené barvy může být pro její symboliku lásky, vášně, ale i krve a tedy boje, vzpoury, agrese. Současně je červená komplementární barvou k zelené. Obě barvy se promítají do prostředí mizanscény i kostýmů. Červená barva se objevuje i ve videohře Kung-fu master!, kde má hlavní postava mistra kung-fu převázané bílé kimono červeným páskem.



Obrázek 13 Prvky červené barvy ve filmu Kung-fu master!

Agnès Varda i zde využívá kompozičně vnitřní rámování, kdy obraz utváří mizanscénou. Scény v domě, kdy jsou postavy rámovány futrami dveří, nám mohou poskytnout pocit větší stísněnosti, či vyzdvihnout důležitost postavy. Například ve scéně, kdy je Julienovi zle, protože na oslavě narozenin Lucy vypil moc alkoholu, působí rámování dveřními futry toalety ještě více sklíčeně. Oproti tomu ve scéně, kdy Mary-Jane zpívá ukolébavku nemocné Lou v posteli, je rámováním akcentována jako hlavní objekt Julienu.



Obrázek 14 Vnitřní rámování obrazu – Julien na toaletě a Mary-Jane v posteli

Princip hry i konání postav ve filmu *Kung-fu master!* (Mistr kung-fu!) je poměrně jednoduchý. Vztah Mary-Jane a Julienu je postaven na stejnojmenné videohře *Kung-fu master!* jejímž protagonistou je Tomas, který se snaží porazit všechny protivníky a soky v lásce a vysvobodit Silvii. Rámec filmu je od začátku do konce postaven na této hře. Film začíná stylizovanou scénou Julienu, který se chová jako postava ze hry. Hra je pak možností pro Mary-Jane jak se s Julienu seznámit blíže a být s ním častěji. Mary-Jane se snaží hru naučit, ale zatím se ani jednomu nepodařilo hru vyhrát. Společně ji hrají v podstatě i v reálném životě. Mary-Jane nakonec zůstává docela sama ve svém prázdném domě, bez Lou, bez Lucy a bez Julienu, poté, co jí byly její dcery odebrány a dostala nařízený zákaz stýkat se s Julienu. V tento moment Julien konečně vyhrává hru *Kung-fu master!*. Porazil všechny soupeře a vysvobodil Silvii. Naplnil tak své poslání a s koncem hry nadobro končí i hra Julienu s Mary-Jane.



Obrázek 15 Konec hry *Kung-fu master!*

Film *Kung-fu master!* (Mistr kung-fu!) je hrou na dospělost, na převzetí veškeré zodpovědnosti za své činy. Hledá, dotýká se a překračuje hranice morálních hodnot a zkouší hranice hodnot diváků.

3.3 Jane Birkinová očima Agnès Vardové

„Pokud chce malíř nebo filmař udělat můj portrét, nevadí mi zkreslení. Je to jako s tebou: Na čem záleží, je oko za kamerou. Člověk, který drží štětec.“³⁵



Obrázek 16 film *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (1988)

Ve stejném roce jako snímek *Mistr kung-fu!* (1988), vzniká, z části fiktivní, dokument o herečce a dobré přítelkyni Agnès Vardy, Jane Birkin, který nabízí osobní a intimní pohled do života jedné z nejznámějších a nejoblíbenějších osobností francouzské kultury.

Film *Jane B. par Agnès V.* (*Jane Birkinová očima Agnès Vardové*) je v podstatě dvojportrétem obou žen, což vyplývá i z jeho názvu. Respektive je portrétem Jane Birkin a autoportrétem Agnès Vardy. Film zkoumá život a kariéru britské herečky a zpěvačky Jane Birkin. Obsahuje rozhovory s herečkou, stejně jako archivní záběry z filmů v nichž se objevila, a fotografie. Ve filmu se objevují i úryvky z filmů, které natáčely společně s Agnès Vardou a v nichž Jane Birkin hrála. Mimo to Agnès Varda natáčí i hrané scény pro tento film, které i svým formálním uchopením a vizuálním pojetím více odkazují k divadelnímu projevu. Film je mozaikou, v níž Agnès Varda vykresluje život Jane Birkin jakožto herečky, zpěvačky a matky. Agnès Varda se ve filmu věnuje také vztahu Jane Birkin s jejím zesnulým partnerem, francouzským hudebníkem Sergem Gainsbourgem a zkoumá vliv, který měl na její život a kariéru. Jane Birkin byla do značné míry ve volbě profese jistě ovlivněna i svou matkou, herečkou Judy Campbell. Agnès Varda zde figuruje nejen jako režisérka, ale i jako dobrá kamarádka herečky. Obě dvě se navzájem ovlivnily a v té době stále ovlivňují a každá je té druhé v něčem múzou. Režisérka Agnès Varda se snažila přes Jane Birkin odhalit či obnažit i sebe. Herečku ve filmu obnažuje doslova donaha, ale i pomocí obsahu její kabelky,

³⁵ Jane B. Par Agnès V. [česky Jane Birkinová očima Agnès Vardové] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 1988.

rozhovory, prostředím jí blízkém, hranými scénkami, sny. Ve filmu se otevírá téma ženskosti a feminismu. Zde se Agnès Varda místy vrací ke krátkometrážnímu filmu *Respónse de femmes* (Ženská odpověď), kdy se opět ptá a Jane Birkin jí odpovídá, co nebo kdo je žena. Ať už se tyto odpovědi týkají fyzické či psychické stránky. Společně tak dochází k tomu, že se jim na lidech všeobecně líbí hlavně jejich nedokonalosti a dokonalé věci nestojí za nic. I to dost vypovídá o tvoření Agnès Vardy.

Stejně tak, jako byla Agnès Varda, je i Jane Birkin ženou mnoha tváří. Právě to, je jeden z hlavních průsečíků mezi osobnostmi obou žen.

3.3.1 Analýza

Film *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové) podléhá výrazné stylizaci. Režisérka Agnès Varda vychází jistě i z profese Jane Birkin jakožto herečky, kdy pro její portrét, stejně jako herec při hraní, hledá tu správnou polohu. V expozici filmu se s ní domlouvá na formě jak dokument pojmout a žádá ji, aby mluvila do kamery k divákům, to je pro Jane Birkin nepřirozené, ale na hru přistupuje. Zvolená forma pro portrét herečky je mozaika. Klíčem pro mozaikovitě složení a přístup k materiálu může být mnohvrstevnatá osobnost Jane Birkin, ale i její profese, kdy jako herečka dokáže zahrát jakoukoli roli. Agnès Varda tak využívá naplno její herecký talent. Film je seskládán z jednotlivých linek, které se mezi sebou proplétají a utváří tak celek. Do toho jsou tyto linky občas narušeny nějakou krátkou hereckou scénou či situací.

Obrazová stylizace je v tomto filmu nejvýraznější. Například v jedné z úvodních scén se Jane Birkin svěřuje Agnès Vardě, že pokud chce někdo udělat její portrét, ať už malíř či filmař, nevadí jí zkreslení. Agnès Varda zde postupuje obrazově doslovně, kdy Jane Birkin natáčí přes deformované zrcadlo.



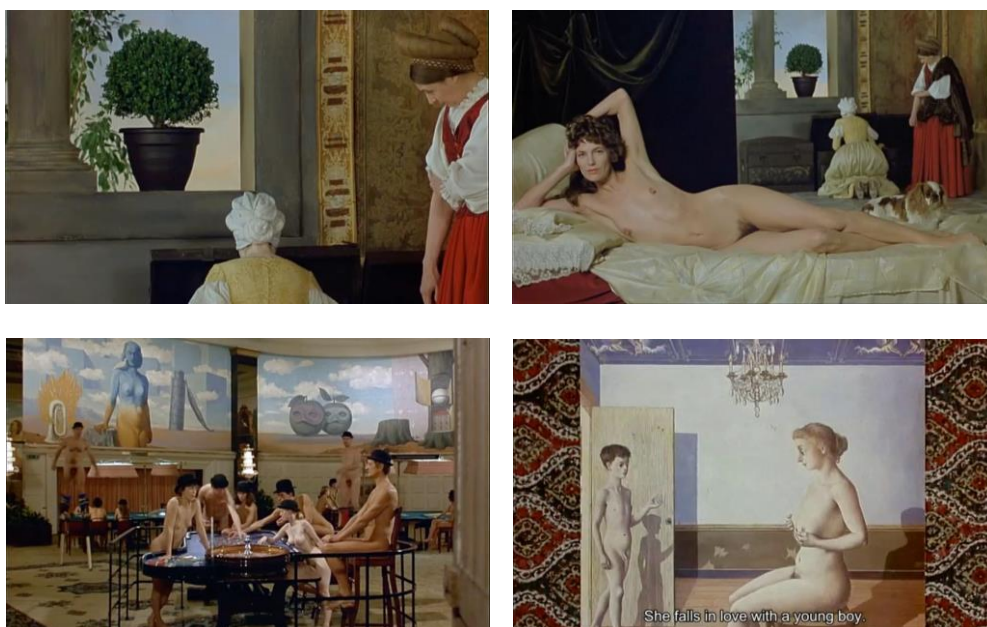
Obrázek 17 Deformace obličeje Jane Birkin – zkreslení

Barva je jako v každém filmu Agnès Vardy velmi výrazná, v tomto filmu však není hlavním stylotvorným prvkem, který by měl pro celkové vyznění filmu hlubší význam či symboliku. Výjimkou jsou hrané scénky či „skeče“, které mají desaturací a sépiovým efektem napodobit filmy Charlieho Chaplina. Scény a záběry, které přímo vychází z obrazů pozdně renesančního malíře Tiziana a malíře z období romantismu, Francisco Goyi, napodobuje Agnès Varda barvami kostýmů, doplňků, rekvizit i kompozicí.



Obrázek 18 Charlie Chaplin – desaturace obrazu

Kompozice filmu a využívání vnitřního rámování jsou v tomto filmu použity nejvýrazněji s nejjasnějším odkazem k malbám, které jsou často zakomponovány do záběru. Agnès Varda přímo rekonstruuje obrazy již zmíněných slavných malířů, mezi ně patří Tizian, Francisco Goya, ale i surrealistický malíř René Magritte.



Obrázek 19 Kompozice záběrů inspirované obrazy Tiziana, Francisco Goyi, René Magritta

Obrazová koncepce filmu je výrazná a spojuje několik přístupů dohromady. Mimo práci s odkazy na malby, Agnès Varda tříští osobnost Jane Birkin do několika vnitřních rámců. Jane Birkin může být opravdu kýmkoli. Je jako malba, která zapadá do každého rámu.

Dokáže se přizpůsobit každému tvaru, herecké poloze. Může být dívkou z obrazu či obrazem celým. Herečkou, matkou, zpěvačkou, milenkou, ženou i mužem. Šťastná, našťavaná, smutná, nervózní. Ve filmu hraje několik postav, z nichž každá je jiná. Jediné co tyto postavy spojuje je ona sama. Současně je ona sama i těmi všemi postavami, které hraje. Režisérka Agnès Varda obrazovou mozaikou a různými přístupy k vizuálu filmu, silně podporuje tuto tříštivost a nesoudržnost herečky Jane Birkin. Jaká je ale Jane Birkin doopravdy v osobním životě je těžké odečíst, jelikož stále hraje. V očích Agnès Vardy je ale právě taková, jako ve filmu. Mnohovrstevnatou osobnost a propojení dvojportréту Agnès Vardy a Jane Birkin, můžeme sledovat i v práci se zrcadly, které v obraze rámují jednu či druhou ženu.



Obrázek 20 Mnohovrstevnatá osobnost herečky Jane Birkin



Obrázek 21 Autoportrét Agnès Vardy ve filmu

Princip hry v tomto filmu je v herectví. Hra je však rozehrána i na poli filmařském a to všemi přístupnými prvky. Tato hra má několik podob a poloh. Hlavními hráči filmu jsou Jane Birkin a Agnès Varda. Herečka Jane Birkin, hraje svou vlastní hru sama se sebou jako herečka, žena, osoba. Hraje svůj život a všechny možné postavy, kterými byla, nebo jimi chtěla být. Vedle ní pozorujeme hru, kterou hraje Agnès Varda, jako přítelkyně, režisérka, žena, která ale do značné míry hru manipuluje svými vstupy a filmařskými prostředky. Hra nikdy nekončí, protože účastníky hry se stávají následně i diváci, kteří z jednotlivých dílků skládají mozaiku osobností Jane Birkin a Agnès Vardy.

Z filmu *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové) je zřetelné, že cílem Agnès Vardy nebylo ukázat a odhalit divákům běžný civilní život Jane Birkin, ale předat divákovi co nejkomplexnější pohled na tuto herečku a osobu tak, jak ji zná a vnímá Agnès Varda.³⁶

3.4 Všichni mošní sběrači a já

„V tomto filmu je další sběračka, tou jsem já.“³⁷



Obrázek 22 film *Všichni mošní sběrači a já* (2000) – Agnès Varda drží klasy pšenice

Další celovečerní dokumentární film, který je z části autoportrétem režisérky Agnès Vardy, *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni mošní sběrači a já), vznikl roku 2000. Název filmu přímo odpovídá tématu filmu.

Agnès Varda z pozice filmařky, sběratelky filmového materiálu natáčením, natáčí všechny možné sběrače, které potká. Primárně pozoruje sběrače bez domova či z okraje společnosti, kteří sbírají jídlo a další věci pro svou obživu. Natáčí sběrače vyřazených a nesklizených brambor na polích, a stává se také jedním z nich, kdy sbírá všechny brambory ve tvaru srdce, které najde. Tyto brambory později fotí a pozoruje jejich stárnutí. Jak klíčí, vysychají a scvrkávají se. Stejně tak Agnès Varda natáčí a pozoruje stárnutí na sobě. Natáčí své svažující ruce, šedivé odrosty svých vlasů a stařecké skvrny na kůži.

³⁶K podobnému principu tvorby jsem přistoupila i u svého dokumentárního filmu o mé dobré kamarádce *Marn–Zahalená nahotou* (2023), jemuž se, v souvislosti s vlivem režisérky Agnès Vardy na mou tvorbu, věnuji na straně 62.

³⁷ *Les glaneurs et la glaneuse* [česky Všichni mošní sběrači a já] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 2000.

Za bramborami, které svým tvarem nejsou vhodné k prodeji, zbožím s proslulou lhůtou, zeleninou, ovocem z prodeje stánkařů, které je vyraženo z prodeje a následně vyhozeno, stojí lidské osudy s nimiž je nakládáno stejně jako prošlými či nevábnými produkty. Agnès Varda je sběračkou lidských osudů, charakterů a povah, které jsou společností vyraženy na její okraj. Je i sběračkou materiálu sebe samotné, kdy podle standardů konzumní společnosti je i stárí, šedivé vlasy a vrásky znaky zboží s proslulou lhůtou.³⁸

Film natáčela ve svých sedmdesáti-dva letech. Nastolená témata ve filmu jsou společná i pro dřívější filmy režisérky, a tak se i tento film stává dalším autoportrétem nejen Agnès Vardy, ale i jejích filmů. Ve filmu otevírá témata plýtvání, lidské rozmařilosti a zákeřnosti. samoty, ale i přátelství, stárnutí a postavení ženy ve společnosti, což je jedno z nejčastějších témat v její tvorbě.

3.4.1 Analýza

Les glaneurs et la glaneuse (Všichni mošní sběrači a já) je, stejně jako předchozí film, formálně výrazně stylizovaný. Agnès Varda ale již více pracuje s realismem ve filmu, tedy se zaznamenáváním nevykonstruovaných situací. Blíží se tak vzdáleně filmům, které režisérka natáčela dříve ve stylu hnutí *cinéma vérité*. Rámcem filmu je cesta. Na své cestě se Agnès Varda vydává na různá místa za různými lidmi. Její cesta začíná i končí u ní samotné. Z jejího domova se vydáváme na pouť za outsidersy společnosti a tuny zbylého jídla, které se denně vyhazuje.

Režisérka již od začátku filmu pracuje opět se značnou obrazovou stylizací, ta se vztahuje k obrazům slavných malířů, které odkazují či přímo charakterizují téma jejího filmu. Nacházíme se v Musée d'Orsay, kde je nám představen známý obraz Jean-Francois Milleta s názvem *Sběračky klasů*. Tento obraz se ve filmu objeví ještě několikrát v rámci nediegetického střihu, kdy se přímo vztahuje i kompozičně k předchozím záběrům novodobých sběračů na polích či trzích. Režisérka ve střihu využívá také starých záběrů, patrně z nějakých týdeníků, které byly dříve natáčeny, na nichž pracují sběračky na poli. Další výrazný obraz, který Agnès Varda rekonstruuje, je poněkud ojedinelý obraz od malíře Jules Bretona, na němž je osamocená sběračka. Za tu se v tomto filmu považuje i Agnès Varda.

³⁸ PTÁČEK, Luboš. Po hlavní sklizni: Agnès Vardová & sběrači a já. CINEPUR. 2001; 17(39) Česká republika: Sdružení přátel Cinepuru. ISSN 1213-516X



Obrázek 23 Triptych sběraček, nediegetický střih



Obrázek 24 Obraz Jules Bretona, osamocená sběračka

Agnès Varda se ve filmu pozastavuje i nad faktem, že dříve sbírali lidé, primárně tedy ženy, úrodu ve skupinách, zatímco v době, kdy film natáčela byl sběr již záležitostí jednotlivců. Práci na poli převzaly stroje, které ale z půdy nedokáží sebrat veškerou úrodu. Ta zde zůstává nedotčena a hnije. Proto se zde objevují lidé, kteří po sklizni potravu sbírají pro vlastní obživu. Každý však sám za sebe. Tyto motivy hledá a zobrazuje i v malbách. Téměř na konci filmu náhodně narazí na obraz, který spojuje jak jednotlivce s davem, tak ony zmíněné obrazy, které mají ve filmu zásadní asociační funkci a přesah do metafory. Při nalezení onoho obrazu režisérka komentuje, že se nejedná o žádný filmařský trik, ale že si je daný obraz našel, protože zkrátka do tohoto filmu patří.



Obrázek 25 Propojení obrazů Jean-Francoise Milleta a Jules Bretona

Formální stylizace a prolínání hraného a dokumentárního filmu je patrná i z přístupu k faktům, kdy Agnès Varda hledá hranice a možnost práva a rozumu. Aby se dokázala ve filmu opřít o to, co povoluje a zakazuje právo, spolupracuje s právníky a soudci, kteří představují moc a pravidla. Tyto ochránce zákona staví oblečené v talárech do polí se sklizní, nebo před skládky a nechává je číst odstavce z jejich bible, tedy z knihy práv. Zde se vyjadřují i k otázkám režisérky, které jsou podány více „lidsky“, neformálně, a řeší i lidskou existenci a přežívání. Soudci ve více případech působí poněkud formálně a odtažitě stejně jako paragrafy v jejich svaté knize. Agnès Varda se tak snaží najít protnutí mezi světem paragrafů a reálným světem lidského prožívání, přežívání a sdílení.



Obrázek 26 Soudci v běžném prostředí sběračů

Pomocí stylizace se Agnès Varda snaží zachytit realitu a zdůraznit tak propast mezi reálným žitím a nesrozumitelně napsanými zákony. Film je provokací a kritikou nejen státu, ale nás jako společnosti a především nás samotných jakožto jednotlivců a našeho svědomí. Agnès Varda v jeden moment vznese ostrou kritiku, z níž je patrné, jak se i jí téma absence pospolitosti a „selského“ rozumu silně dotýká: „Anyway, half people are stingy. They wont allow glaning because they don't feel like being nice.“³⁹ (Každopádně polovina lidí je lakomá. Nedovolí paběrkování, protože nechťejí být milí.)

Ve filmu se nijak výrazně s barvou nepracuje, dominuje zde zelená, která je barvou přírody a trávy nacházející se v sadech a na polích. Barevně se film pohybuje v zemitých odstínech, které se objevují i v obrazech. Výrazněji a vědoměji než s barvou se zde ale pracuje s rámováním obrazu.

Agnès Varda zasazuje své respondenty a postavy do prostředí a situací, které se objevují na již zmíněných obrazech. Mizanscénou i kompozicí záběrů poté opisuje či spíše rekonstruuje výjevy z obrazů se sběrači. K vnitřnímu rámování obrazu využívá i vlastní ruku, kterou se

³⁹ Les glaneurs et la glaneuse [česky Všichni možní sběrači a já] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 2000.

snaží chytit kamiony na cestě autem a vzpomíná při tom na dětství. Na chvíli se tak stává se sběračkou vzpomínek a kamionů, které pomyslně chytá.



Obrázek 27 Vnitřní rámování – Agnès Varda chytá kamiony

Naopak hudební podkres filmu, který občas zazní působí emočně jako projev stáří. Housle či basa která občas zavrže a svým nemelodickým, až agresivním hraním působí roztěkaně. Nejedná se jen o projev stárnutí režisérky, které později sama reflektuje, ale také o stáří samotného tématu a ne-společenských zvyků a projevů chování, z nichž jsou některé evidentně neměnné. I proto je film nadčasový a jeho téma je stále, ne-li více, aktuální i dnes.

Záběry rozhovorů s lidmi, které Agnès Varda na své cestě potkala a natáčela, ve filmu střihově prolíná se svou osobní intimní výpovědí a myšlenkami. Natáčela se ve velkých detailech, kde pozorovala své stárnoucí ruce a šediny ve vlasech. Svůj osobní vstup do filmu kdysi odůvodnila: *“I asked people to reveal themselves [in Glaneurs], to give a lot of themselves; so I thought that the film should also reveal a little about the filmmakers, that I should just use a little of myself in it.”*⁴⁰

(Požádala jsem lidi, aby se odhalili [ve Sběračích], aby ze sebe dali hodně; proto jsem se domnívala, že by měl film také odhalit trochu tvůrce, že bych se v něm měla také trochu ukázat.)

Stejně tak jako je osudový obraz filmu, který jsem si pro sebe nazvala jako *Propojení obrazů Jean-Francoise Milleta a Jules Bretona*⁴¹, koláží dvou nesourodých obrazů sběraček (společnost) a osamocené sběračky (individualismus), je i film *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni mošní sběrači a já) koláží. Je mozaikou lidských osudů, etnik, pravidel a selského rozumu, mládí a stárnutí, empatie a odloučení. Je provokativní svou přímočarostí a ktrikou, ale hlavně je lidskou výpovědí o světě, v němž žijeme.

⁴⁰ BONNER, Virginia. *Beautiful Trash: Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse* [online]. [cit. 11.5.2023]. Dostupný na WWW: <https://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/glaneurs-et-glaneuse/>

⁴¹ Viz Obrázek číslo 25 na straně 47.

Princip hry ve filmu se váže ke sběru. Agnès Varda vstoupila do filmu jako sběračka materiálu a sama se připodobňuje k ojedinelé sběračce z obrazu Jules Bretona. Stává se tak jedním se sběračů o nichž natáčí svůj film a o to blíže se k nim dostává. Její sbírka odkrývá lidské osudy i režisérčino stárnutí. Sama je něčím podobná svým respondentům.

3.5 Agnesiny pláže

„Kdybychom otevřeli lidi, našli bychom krajiny. Kdybychom otevřeli mě, našli bychom pláže.“⁴²



Obrázek 28 film *Agnesiny pláže* (2008) – Agnès Varda v režisérském křesle na pláži

Předposledním natočeným filmem režisérky Agnès Vardy a mým posledním analyzovaným filmem, který natáčela ve svých osmdesáti letech, je autoportrét *Les plages d'Agnès* (Agnesiny pláže). Je před-završením režisérčiny filmařské kariéry. Film vznikl roku 2008 a je reflexí nejen veškeré tvorby režisérky, ale i jejího života, který je s filmy, fotkami i výstavami neodmyslitelně spjatý. Film je koláží či mozaikou střípků vzpomínek ze života Agnès Vardy, kdy se vrací do témat dětství, své tvorby, života s manželem Jacques Demym, i následnému vdovství. Mimo to, se stejně jako ve filmu *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), věnuje tématu stárnutí. Pojítkem těchto různorodých témat a fragmentů paměti Agnès Vardy, jsou její promluvy přímo do kamery, tedy k divákovi. V nich režisérka buď uvádí nějaké téma, kterému se poté věnuje nebo zasazuje předchozí i následující scénu do kontextu. Film pracuje také se značnou dávkou nostalgie, ta se promítá například do

⁴² *Les Plages d'Agnès* [česky Agnesiny pláže] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 2008.

prostředí pláže, na níž se většina filmu odehrává. Agnès Varda jako malá dívka trávila spoustu času na plážích, na nichž také tento film začíná a končí.

3.5.1 Analýza

Autoportrét *Les plages d'Agnès* (Agnesiny pláže) je vyprávěn retrospektivní formou odkazující se k již natočeným filmům Agnès Vardy a k prožitému životu. Je souhrnem života jedné výjimečné osobnosti. Film je hravý stejně jako Agnès Varda, která ani ve svých osmdesáti letech nezapomíná být dítětem a stále se dívá na svět dětskýma očima. Snad i proto její autoportrét působí milým a odlehčeným dojmem, přestože v něm odkazuje k bolestem a těžkostem, které si v životě prožila.

Ve filmu se věnuje nejen svým filmům, ale představuje divákovi i svou kariéru fotografky, úzce spojenou s TNP (*Théâtre National Populaire*) a se jmény Jean Vilar a Gérard Philipe, které fotografovala dlouhá léta a v podstatě byla dvorní fotografkou režiséra francouzského divadla, Jean Vilara. Její filmová tvorba a fotografie se mimo jiné protíná i s režisérčinými výstavami a performance, kdy vystavovala právě fotky brambor sesbíraných při natáčení filmu *Les glaneurs et la glaneuse* (*Všichni možní sběrači a já*). Na výstavě chodila oblečená jako obří brambora a přednášela o nich výklad. Její další výstava *L'île et elle* („Ostrov a ona“) byla v prostorách francouzského Fondation Cartier pour l'art contemporain, kde byly promítány rozhovory s vdovami z režisérčina filmu, který natáčela po smrti svého manžela Jacques Demyho, *Quelques veuves de Noirmoutier*.



Obrázek 29 výstava fotek brambor a Agnès Varda v kostýmu brambory

Přestože film *Les plages d'Agnès* (Agnesiny pláže) primárně reflektuje tvorbu a život Agnès Vardy a spíše než o vznik něčeho nového jde z velké části o recyklaci jejích archivů a filmů, i zde je velmi citelný autorčin rukopis. Film je postaven na reálných faktech ze života Agnès Vardy. Režisérka sama ale několikrát opakuje, že čím je starší, tím jsou její vzpomínky zastřenější a rozlitanější jako mouchy, a sama už si kolikrát není jistá tím, co a jak přesně se

událo. Rozpomenout se snaží pomocí stylizovaných rekonstrukcí vzpomínek ze svého života. Některé z nich jsou zasazeny do období jejího dětství, další jsou z období dospívání a jiné se vztahují k přítomnosti. Vzpomínky se snaží zmapovat a rekonstruovat i podle fotek. Například krátký záblesk vzpomínky z dětství, kdy si s kamarádkou hrály na pláži v plavkách, je rekonstrukcí staré fotografie. Dívka, která hraje malou Agnès Vardu, má na sobě i stejné plavky, jako režisérka na fotce. Sama ale neví, co tato rekonstrukce znamená, jelikož si na ten den nepamatuje a jediným doloženým důkazem kde a s kým byla, je daná fotografie. Již jasnější vzpomínka z dětství, kterou Agnès Varda vykreslila velmi konkrétně, se týká neznámého muže v dlouhém kabátu, který na ně na ulici ukázal své přirození. Další rekonstruovaná vzpomínka je z období dospívání, kdy si Agnès Varda chodila číst k řece. Režisérka proplová na loďce, z níž pozoruje sebe samotnou sedící na břehu řeky a naprosto pohlcenou v knize. Posledním příkladem, který uvedu je stylizace přítomnosti, kdy režisérka přesunula svou produkci Ciné-Tamaris na uměle vytvořenou pláž uprostřed ulice. Na písčité pláži sedí pohodlně usazena ve svém režiséřském křesle Agnès Varda a kolem ní je spousta zaneprázdněných žen u počítačů a neustále vyzvánějících telefonů.

Agnès Varda je přítomna u všech rekonstrukcí. Buď v nich hraje sama, nebo je pozorovatelem a sleduje své vzpomínky z povzdálí. Její osobu pak hrají děti či dívky, které mají stejný účes i oblečení jako ona.



Obrázek 30 rekonstrukce vzpomínky z dětství podle fotografie



Obrázek 31 rekonstrukce vzpomínky – muž ukazuje přirození



Obrázek 32 stylizace přítomnosti – Ciné-Tamaris na pláži

Stejně jako život i filmy Agnès Vardy, je film *Les plages d'Agnès* (Agnésiny pláže) velmi pestrobarevný. Ve filmu se nevyskytuje žádná barva, která by převažovala nad ostatní nebo s ní bylo nějak výrazněji pracováno. I po barevné stránce je film koláží emocí, vzpomínek a prožitků režisérky. Mimo film jsou pestrobarevné i některé její výstavy, kdy z dětských plastových objektů vytvořila barevnou kompozici.



Obrázek 33 pestrobarevnost filmu *Agnésiny pláže* (2008)

Kromě reflexe filmů a životního přístupu v barvách, režisérka odkazuje sama na sebe i v kompozicích, kdy opět využívá velmi výrazně vnitřní rámování obrazu. Film začíná na pláži, kde štáb pomáhá režisérce instalovat desítky zrcadel, v nichž se Agnès Varda snaží

najít sebe sama a své ztracené vzpomínky. Pláž zrcadlí celý její život a odkazuje i k některým jejím filmům.

Les plages d'Agnès (Agnésiny pláže) je stříhovou koláží či mozaikou, která propojuje archivní materiály s nově natočenými scénami a občasným komentářem režisérky. Film je hlavně ohlédnutím se za prožitým životem výrazné osobnosti kinematografie a souhrnem filmů režisérky Agnès Vardy, kdy nás provází okolnostmi vzniku svých filmů a otevřeně hovoří o svém soukromém životě, který ne vždy byl tak barevný, jako její pohled na svět, jenž z její tvorby přímo sálá.

Princip hry v posledním analyzovaném filmu je i principem života režisérky a umělkyně Agnès Vardy. Film je stejně tak hravý jako byla režisérka. Agnès Varda se hodně vrací do svého dětství a vzpomíná na své dospívání. Její vzpomínky se mohou zdát banální, ale pro režisérku jsou významné, jelikož jí utkvěly živě v paměti až do jejích osmdesáti let. Film je hrou na rozpomínání a na to, co v dobu natáčení pro režisérku dané situace zpětně znamenají a jak na ně nahlíží s nabytými životními zkušenostmi a prožitky.

4 SOUHRN – SPOLEČNÉ A RŮZNORODÉ PRVKY A POSTUPY VE TVORBĚ AGNÈS VARDY

V souhrnu veškeré tvorby režisérky Agnès Vardy jsou hlavními tématy: postavení ženy ve společnosti, sociální tematika dotýkající okraje společnosti a autoportréty Agnès Vardy. Snaha zachytit a pochopit sebe sama a své postavení v životě a ve společnosti. Režisérka se sama považovala za outsidera, a to jak v osobním životě, tak i ve filmařském, což můžeme odečíst například i z jejího filmu *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), kde se víceméně empaticky ztotožňuje a vzhlíží k lidem odkopnutých společností. Pozice outsidera však neznamená nic znevažujícího. Naopak, je to něco jedinečného čím Agnès Varda ve své tvorbě vyniká a čím je mi osobně blízká.

Hlavními společnými prvky ve tvorbě Agnès Vardy jsou paradoxně ojedinělé a individuální přístupy ke každému tématu a filmu, které i přes velmi odlišné formální uchopení mají mnoho společného. To, co tyto filmy spojuje je postava Agnès Vardy, která se v nich přímo či nepřímě objevuje. Neméně výrazný je rukopis režisérky, který je čitelný z práce s barvou, vnitřním rámováním obrazu, kompozicemi, které často odkazují či přímo vychází z obrazů slavných malířů.

Například ve filmu *Uncle Yanco* z roku 1967 a *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové) z roku 1988, můžeme pozorovat podobné rámování postav v záběru. Na záběru z filmu *Uncle Yanco*, je do kruhového otvoru na své lodi zasazen strýc Agnès Vardy, Jean Varda. Ve filmu *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové) se v kruhovém zrcadle ve stejné kompozici i velikosti objevuje Agnès Varda. Je otázkou, zda režisérka protínala podobným způsobem filmy uvědoměle a druhý zmíněný záběr má odkazovat i k jejím řeckým kořenům, kterým se věnuje právě ve filmu *Uncle Yanco*, nebo se jedná o vnitřní princip každého filmu a takto dalekosáhle spolu filmy nekomunikují. Nicméně je pozoruhodné ať tak či tak, že i v takovýchto detailech je možné odečíst rukopis režisérky, který se i po letech v něčem opakuje. Později i ve filmu, který natáčela ve svých osmdesáti letech, *Les plages d'Agnès* (Agnésiny pláže).



Obrázek 34 Motiv kruhového rámu ve filmech *Uncle Yanco* (1967), *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (1988), *Agnésiny pláže* (2008)

Další příkladnou ukázkou rukopisu Agnès Vardy jsou odkazy na malby slavných malířů ve filmech *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové), *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni mošní sběrači a já) a *Les plages d'Agnès* (Agnésiny pláže), kde přímo rekonstruuje obrazy slavných malířů a ze záběrů se tak stává intelektuální motiv filmu, kterým tematicky navazuje na hlavní témata a konflikty děje. Ve filmu *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni mošní sběrači a já) odkazuje k obrazu ojedinelé sběračky *Jules Bretona*, za kterou se ve filmu považuje režisérka sama. Film *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové) pracuje s významnými malíři, a to především s malbami od Tiziana a Francisco Goyi. Agnès Varda zde rekonstruuje mnoho obrazů, ale nejvýraznějším a nejčastějším je obraz od Tiziana, nesoucí název *Urbinská Venuše*, k němuž se v rekonstrukcích vrací a variuje jej. *Postavu Venuše* znázorňuje herečka Jane Birkin. Další rekonstrukce známého obrazu, tentokrát od surrealistického malíře René Magritta, který nese název *Milenci*, pak ve filmu *Les plages d'Agnès* (Agnésiny pláže) reflektuje její vztah s manželem Jacques Demym.



Obrázek 35 Všichni možní sběrači a já (2000)

– Rekonstrukce obrazu „Sběračka“ od Jules Bretona



Obrázek 36 Jane Birkinová očima Agnès Vardové (1988)

– Rekonstrukce obrazu „Urbinská Venuše“ od Tiziana



Obrázek 37 Agnesiny pláže (2008)

– Rekonstrukce obrazu „Milenci“ od René Magritta

Společným prvkem ve filmech Agnès Vardy je, pro režisérku významný, motiv pláže. Tento motiv je poměrně sentimentální a je důkazem toho, že se Agnès Varda stále vrací do dětství, které plážemi reflektuje. Pláže se v jejich filmech objevují jak v obraze, tak i jako zvukový leitmotiv. Ve filmu *Les plages d'Agnès* (Agnesiny pláže), přímo odkazují k jejímu dětství, které strávila na plážích, a na pláži se také většina filmu odehrává. V jednom záběru se režisérka přímo stává pláží, kdy je zahrabaná až po krk do písku.



Obrázek 38 Agnès Varda se stává pláží

Výrazným společným prvkem všech filmů je i hravost, kterou do svých děl režisérka vnáší. Ta je klíčem k chápání veškeré její tvorby a je tím prvkem, který vnáší i do těžkých témat odlehčenost. Hravost se projevuje například v rekonstruování vzpomínek z dětství, nebo ve výběrů témat filmů, v barevném pojetí, střihu i zvuku, kdy se ve filmech objevují i hravé skladby. Především pak ve filmu *Les plages d'Agnès* (Agnesiny pláže), kde ve svých osmdesáti letech režisérka tančí na melodickou hudbu mezi barevnými dětskými plastovými kyblíky a stoličkami.



Obrázek 39 Agnès Varda tančí na hudbu mezi dětskými kyblíky

Rozdílné prvky a postupy ve tvorbě Agnès Vardy souvisí s odlišnými přístupy k filmům. Nejvíce se od sebe liší filmy, které natáčela na začátku své kariéry, oproti filmům, které

natáčela o čtyřicet let později. Důvodem proměnlivosti přístupů natáčení jsou samozřejmě i proměny filmového stylu, kdy režisérka přešla ze *cinéma vérité*, neboli kino-pravdy, k výrazné stylizaci svých filmů, které ale kombinuje s realismem. Dalším důvodem je i filmařská technika, která se neustále zdokonaluje. Agnès Varda rozhodně nebyla jedním či jednou z filmařek, které ustrnou ve svém komfortu natáčení. Naopak se snažila neustále inovovat a objevovat, hledat jak ve formálním přístupu, tak v technických vymoženostech kinematografie své doby. Zkoušela a nacházela nové principy a možnosti natáčení či naopak vypouštěla různé osvojené přístupy ke kinematografii. Důležité pro ni bylo najít tu správnou formu pro svébytné neotřelé vyjádření sebe samotné i témat, která ji zajímala. Byla to žena filmařka s obrovským entuziasmem a touhou tvořit a poznávat. A to nejen ve filmu, ale i v dalších uměleckých profesích. Díky její výjimečné osobnosti, a přístupu k životu, světu a společnosti, vzniká její nenapodobitelný rukopis.

III. PRAKTICKÁ ČÁST

5 VLIV NA MOU TVORBU

Režisérka Agnès Varda je jednou ze tří žen režisérek, které měly silný vliv na mou tvorbu. Dalšími dvěma jsou, režisérka francouzského impresionismu, Germaine Deluc a režisérka české nové vlny, Věra Chytilová o níž jsem psala bakalářskou práci. Diplomovou práci jsem se rozhodla věnovat Agnès Vardě, jako volné pokračování na českou režisérku.

K režisérce Agnès Vardě, respektive k její tvorbě, jsem se pořádně dostala bohužel až pár dní po její smrti. Ačkoliv jsem některé její filmy znala již dříve, například film *Le Bonheur* (Štěstí), první film, který mě výrazně oslovil byl i její poslední film, který natáčela ve svých devadesáti letech, autoportrét *Varda par Agnès* (2019, česky Varda podle Agnès). Bylo to poprvé, co jsem se setkala s režisérkou Agnès Vardou na obrazovce a měla tak možnost více poznat, jaká osobnost za jejími filmy stojí. I proto mě film nadchl, jelikož šlo o retrospektivu její tvorby i života, a i po tomto setkání či poznání, jsem se začala o její tvorbu zajímat více. Zaujala mě hlavně jako člověk, filmařka, která se dokáže vyjádřit ke své tvorbě a navíc o tom natočit film, který je neméně hravý jako ona sama.

Dalším filmem, který mě značně ovlivnil a na nějž jsem se podívala o pár týdnů později je film *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já), kde se Agnès Varda opět angažuje a je hybatelkou děje. Film mne zaujal pro jeho hravost, témata, která otevírá a formální zpracování. Od té chvíle jsem potřebovala vytvořit něco stejně nezávislého, aniž bych musela řešit velký štáb či spoustu těžké techniky, a přesto by to bylo stejně tak poutavé a hravé jako filmy Agnès Vardy.

V souhrnu diplomové práce jsem se proto rozhodla analyzovat můj absolventský film, k němuž mě v jistých formálních přístupech inspirovala i tvorba Agnès Vardy. Především pak v souvislosti se snímky *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já) a *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové) jsem natočila film o mé velmi dobré kamarádce Martině Pavlíkové, která si říká Marn. Dokumentární portrét o ženě, která se obléká do nahoty, a našem přátelství, *Marn, oblečená v nahotě*. Dovolím si říct, že Marn je pro mě podobně důležitá ženská postava v mém životě, jako byla Jane Birkin pro Agnès Vardu a naopak.

5.1 Marn, oblečená v nahotě

„U nebeských bran se sejdem všichni nazí, protože tak jsme se i narodili.“⁴³

– Marn Pavlíková



Obrázek 40 Marn, oblečená v nahotě

Portrét Marn, studentky FAMU, dcery, vnučky, přítelkyně, bohémky a striptérky, která jde s kůží na trh. Tělesné přemítání nad tím, jestli lze žít svůj život tak, jak chceme a nezůstat přitom sami.

Marn chtěla být od mala herečkou, jako Jane Birkin. Místo před kamerou stojí ale za ní. Je nezávislou filmařkou a studentkou střihové skladby na jedné z nejprestižnějších vysokých filmových škol ve střední Evropě. Namísto herectví si zvolila striptýz, který bere z části i jako alternativu k jejímu vytouženému herectví. Striptýzem si vydělává na život a především na své filmy a filmovou surovinu, na níž natáčí. Později od striptýzu přešla k práci Go-go tanečnice, v níž tančí, ale nevysvléká se již do naha. Ostatně, jak sama říká, není až takový exhibicionista, jak si lidé myslí. Minimálně tedy ne ve smyslu exhibice těla. Dle mého názoru, a taky za těch deset let, co ji znám, je Martina velký exhibicionista. Ráda je viděna a slyšena a čím víc lidí k sobě strhne, tím lépe.

Oslovila mě svou energií a urputností i sebevědomím, s nimiž se do všeho vrhá po hlavě.

⁴³ Marn, oblečená v nahotě [dokumentární film]. Režie Karolína BRABCOVÁ. Česko, 2023.

5.1.1 Analýza

„Marn Pavlíková jako nezávislá filmařka, žena, která touží být spatřena, oblékajíc se jen do síly okamžiku. Vysvlékání jako dialog se světem nebo monolog k sobě samotné, je obnažením, ale i zahalením se ve fyzické a mentální podobě. Její nakažlivá bezprostřednost mě dostala blíž k vlastnímu sebeosvobození. Situační portrét Marn, oblečená v nahotě, se stejně jako Martina skládá z fragmentů její osobnosti zachycené v rodinných archivech, v jejích stylizovaných filmech a civilních záběrech, které jsem natočila. K příběhu nepřistupuji jen jako režisérka, dívám se na něj i očima kamarádky.“⁴⁴

– Karolína Brabcová

Hlavním cílem dokumentu *Marn, oblečená v nahotě*, není ukázat a odkrýt divákovi Marn a její nitro a život, ale pomocí všech filmařských prostředků co nejlépe zachytit a předat její energii, vlastní svět, ve kterém žije a který také utváří.

Film je žánrovým hybridem. Stejně jako Martina se skládá z fragmentů její osobnosti. Videá z rodinného archivu, Martininy první amatérské filmy, Avantgardní snímky, které Marn točí nyní na škole i mimo ni. Situační scény s Martinou, její babičkou, rodinou, přítelem, striptérkami a hady, které jsou natáčené režisérkou na mobil. Stylizovaná pasáž ve striptérském klubu, kde Martina rekonstruuje své striptérské zážitky. Působí zde jako režisérka i striptérka zároveň. Na jednom místě se tak spojují její dvě nejdůležitější životní role.

Od začátku preprodukce mi bylo jasné, že pokud chci natočit a zachytit Martinu co nejvíce realisticky a autenticky, musím do značné míry pracovat se stylizací filmu a to minimálně v rámci formálního uchopení, k němuž jsem přistoupila jako ke koláži či mozaice. Film by měl vypadat jako to, o čem je. Proto jsem se rozhodla pro využití všech možných přístupů, které se zpočátku mohly zdát jako snaha zaujmout něčím neokoukaným, ale právě takový chaos, jaký jsem zvolila, dle mého pohledu přesně vystihuje Martinu. Každý chaos by měl mít ale svůj řád.

Přestože jsem měla nachystané veškeré podklady na natáčení a na každé natáčení jsem se chystala zvlášť, bylo velmi obtížné nachystat se na Martinu, která žije naprosto neorganizovaně. Téměř žádný časový údaj neplatil a z naplánovaného natáčení se vždy nakonec stalo něco jiného. I přes to jsem vždy natočila, to, co film potřeboval. Bylo těžké zkrotit Martinu a následně natočený materiál, k němuž jsme se vracely ve střížně, kde také

⁴⁴ Anotace filmu *Marn, oblečená v nahotě*.

celý film vznikl od začátku. Při střihu jsem si často promítala film Agnès Vardy, *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já) a přemýšlela jsem nad tím, jakým způsobem režisérka film stříhala a jak přistupovala ke svému natočenému, sběrnému materiálu. Primárně při střihové skladbě filmu *Marn, oblečená v nahotě*, jsem se často vracela k filmům Agnès Vardy, které mi přišly v něčem podobné jako můj film. Především pak *Jane B. par Agnès V.* (Jane Birkinová očima Agnès Vardové), který je také koláží či mozaikou osobnosti Jane Birkin.

Marn, oblečená v nahotě je velmi různorodý film i díky různým materiálům, které jsem ve filmu použila. Barevně je film velmi pestrobarevný i z tohoto důvodu. Ve filmu se objevují Martininy autorské krátkometrážní filmy, které jsou často černobílé, ale i barevné.

Některé jsou natáčené ve formátu na výšku, jiné ve formátu 4:3. Záběry natáčené mnou jsou v klasickém formátu 16:9, tak, aby obraz vyplnil celou obrazovku. Rámování obrazu není nijak výrazně promyšlené. Při natáčení jsem jednala více intuitivně a snažila se Martinu zasadit do kompozic podle nastolených témat, tak aby zrcadlily nebo významově posouvaly to, o čem Martina právě mluví.

Hlavní režijní přístup, v němž mě Agnès Varda inspirovala jsou rekonstruované scény. S Martinou jsem natočila pár rekonstrukcí či spíše animálních přirovnání, kdy jsem po ní několikrát během natáčení chtěla, aby mi zahrála hada. Sama o sobě tvrdí, že je had a že i při práci se vysvléká jako had z kůže. Důležitou rekonstrukcí je mini-film, který Martina natáčí ve striptýzovém klubu, kdy jsem ji požádala, zda by nenatočila nějakou situaci, která pro ni byla v práci zásadní. Martina si vybrala situaci, kterou pojmenovala „Kousnutí do prsa Arabem“.



Obrázek 41 Martina předvádí hada na Zelném trhu v Brně

5.1.2 Rekonstrukce kousnutí do prsa Arabem

Rekonstrukce kousnutí do prsa Arabem je natočena podle skutečné události ze života Marty Pavlíkové. Pro natáčení jsem zvolila lokaci striptýzového klubu a zasadila tak Martinu do pro ni přirozeného prostředí. Výběrem lokace jsem se snažila docílit co největší autenticity i proto, abych Martinu dokázala dostat do jejího pracovního rozpoložení. Jako striptérka mi vyprávěla spoustu frustrujících a bizarních zážitků z prostředí nočního života, které v jejím podání zněly směšně, ale samy o sobě k smíchu nejsou. Na natáčení jsem přizvala pár mužských komparzistů, kteří měli hrát typické zákazníky striptýzových klubů. Martinu jsem „hodila do vody“ a nechala ji, ať se s cizími muži popere sama, tak, jako v práci. Ačkoliv prostředí striptýzového klubu je jí velmi blízké, jelikož v něm tráví každý druhý večer, na natáčení se cítila poněkud nekomfortně. To mně, i sobě, vysvětlovala tak, že je pro ni zvláštní být natáčena při striptýzu či tanci, protože v klubech se obecně natáčet nesmí a pokud někdo natáčí je z klubu vyveden a všechny natočený či nafocený materiál musí před ostrahou smazat. Mimo to je i tohle jeden z důvodů, proč jsem se rozhodla film točit převážně na můj osobní mobil.

Martina byla postavena do role režisérky na place striptýzového klubu, kdy jsem ji požádala, aby společně s komparzisty a mým štábem zrežirovala svůj život v práci a natočila jakoukoli událost z jejího nočního života. Sama si zvolila jeden pondělní večer, který jí i po letech živě utkvěl v paměti. Když mi jej kdysi vyprávěla poprvé bylo na ní vidět, že ji tato událost skutečně hodně vzala, protože se cítila být znehodnocena jako žena, ale i jako člověk.

Samotná scéna i Martinina komunikace se štábem působí poněkud komicky. Pro mě je ale zřejmé, že Martina se snaží brát život s nadhledem, ač jí dané situace ublížily. Celé vystupování a poté i její mini-film balancují na hraně závažnosti dané situace a Martinina bizarního podání. Důležitou roli hraje obnažená figurína, kterou si Martina pro natočení scény vyžádala. Tato neživá figurína ve scéně hraje roli Marty, protože Martina odmítla scénu zahrát a taky nechce, aby to hrál někdo jiný, protože do podobné situace nechce stavět žádnou živou osobu.

Štáb i herecká akce s komparzisty je domluvena. Martina stojí na podiu u tyče a v náruči svírá vysvlečenou figurínu. Klap, akce! Objevuje se titulok *Rekonstrukce kousnutí do prsa Arabem* a ve zvuku začíná hrát Martinou zvolená hudba, skladba od českého skladatele Antonína Dvořáka, *Z Nového světa*. Martina táhne figurínu směrem k tyči, kde se s ní těžce snaží udělat striptérské triky a otočky. S figurínou zachází neomaleně a zoufale se u toho směje, protože je na ni příliš těžká. Nikdo jí však nejde pomoci. Skladba zvláštním

způsobem, společně s formálním přístupem k natáčenému materiálu, shazuje závažnost samotné rekonstruované situace, která tak působí bizarně a směšně. Martina stojí na podiu s figurínou sama a všechny oči jsou upřené k ní. Nikdo se k filmu nevyjadřuje a všichni nechápavě přihlíží tomu, co se děje a plní pokyny režisérky Martiny. Je zde cítit velký rozestup mezi světem Martiny a ostatních. Ačkoli je obklopena lidmi, kteří k ní nyní doslova vzhlíží, je se svou figurínou a tedy sama se sebou naprosto osamělá. Současně figurínou zastírá objektivizaci ženského těla a chytře tak ustupuje i od toho, aby byla natáčena při striptýzu ona sama.



Obrázek 42 Rekonstrukce kousnutí do prsa Arabem, práce s figurínou

Tuto scénu vnímám jako velmi silnou a příznačnou pro celý film, Martinu a její život. Navzdory tomu, že je Martina snad všude kam přijde středem pozornosti a je velmi společenská, zůstává na světě sama a jediný koho na světě má a cítí od něj pochopení, je její stará kočka Maggie. Ostatně sama to vtipně a vlastně i smutně shrne výstižnou větou, kterou na konci filmu pronáší ke své kočce: „Maggie, ty seš jedinej člověk, ktorej mi rozumí na

*tomhle světě.*⁴⁵ I proto si Martina pro scénu zvolila figurínu, protože živá bytost by scénu podle Martiny ani nedokázala zahrát.

5.1.3 Závěr analýzy

Princip hry ve filmu *Marn, oblečená v nahotě* tkví v celkovém přístupu k filmu. Od začátku do konce jsem si hrála stejně jako si hraje Martina. Na chvíli jsem se tak stala Marn Pavlíkovou, nebo Marn mnou. Klíčem ke hře jsou i naše podobné osobnosti a nahlížení na svět, který je už tak příliš vážný. Namísto hroucení se volíme zábavu a rozveselení, které je často bizarní. Každá máme svůj svět a bylo velmi zajímavé po dobu tří let pozorovat a žít tak intenzivně ve světě té druhé, i přes to, že naše světy se v něčem potkávají.

Průvodní hudbou filmu se stala skladba Ave Maria od skladatele Franz Schuberta, kterou ve filmu s Martinou zpíváme. Pro nás obě je tato skladba důležitá. Martina na ni tančí ve striptýzovém klubu a já ji mám spojenou s mou mámou a babičkou. Film skladbou začíná i končí a tvoří tak rámeček filmu. Dodává filmu vážnost a jistou dávku sentimentu, ale díky našemu pěveckému podání, sloučení obrazu se skladbou, nepůsobí patetickým dojmem.

Stejně jako Martina mně i Agnès Varda dodala kuráž a radost tvořit to, co chci a jak chci. Pakliže vím přesně co, jak a proč dělám a jsem schopna sebereflexe jak v tvorbě, tak i v životě. Za tuto kuráž a sebeuvědomění oběma děkuji.

⁴⁵ *Marn, oblečená v nahotě* [dokumentární film]. Režie Karolína BRABCOVÁ. Česko, 2023.

ZÁVĚR

„Varda odešla, ale Agnès tu s námi bude vždycky. Inteligentní, živoucí, sladká, spirituální, smějící se, vtipná a nepředvídatelná jako její dílo.“⁴⁶

– Gilles Jacob

Agnès Varda byla ženou mnoha tváří, osobností a profesí. Byla režisérkou a fotografkou a z části i performerkou. Do povědomí se dostala díky svému ojedinělému přístupu k životu a tvorbě, ale i díky své povaze, přátelům a svému muži Jacques Demymu.

Dovolila bych si tvrdit, že hlavním klíčem k životu i veškeré její tvorbě je dětský pohled na svět, který si uchovala až do svých posledních dní, do svých devadesáti let. Její snímky však často reflektovaly vážná témata. Ve své tvorbě kladla důraz na detail a komplexnost celého filmu. Výraznými stylovými prvky, které tvoří její rukopis jsou specifická práce s kompozicí, vnitřním rámováním obrazu, barvou i skladbou materiálu. Nebála se experimentovat a hrát si s filmovou formou.

Agnès Varda nezůstávala jen u filmové tvorby. Svě filmy a témata, která pro ni byla důležitá a aktuální, často přetavovala ve výstavy a jiné kulturní akce, kde mohla zaujmout další skupiny lidí a současně tak dostat svou tvorbu do širšího povědomí společnosti. Nejtěžším obdobím života Agnès Vardy bylo úmrtí její velké životní lásky, manžela Jacques Demyho, který zemřel na AIDS. Režisérka se s těžkou nemocí a osudem svého muže vypořádávala i ve své tvorbě.

Filmy Agnès Vardy jsou pro společnost odlehčením od zašedlých všedních dní. Dokáží nám zlepšit náladu a často i pomoci, nebo alespoň odlehčit při překonávání těžkých životních zkoušek, kterým zrovna čelíme. Ať už jako jednotlivci, skupiny či jako společnost. Neustále nám připomínají, že jsme všichni lidi a je důležité být lidský a empatický člověk. I proto její filmy vnímám jako nadčasové, jelikož řeší sice základní, ale za to velmi důležité a často opomíjené hodnoty.

Díky vlastní produkci Ciné-Tamaris, mohla být Agnès Varda naprosto nezávislou filmařkou a umělkyní, což ji umožnilo mít při tvorbě volnou ruku. Mohla tak snáze najít svůj rukopis a nepodvolovat se nátlaku jiných produkcí. Na některých filmech spolupracovala i s dalšími produkcemi, většinou se ale jednalo o produkce, které si Agnès Vardu vybraly právě pro její osobitý styl, nebo šlo o koprodukování jejích filmů, které spadaly pod Ciné-Tamaris.

⁴⁶ JSNP. *Zemřela Agnès Varda, přední režisérka francouzské nové vlny* [online]. [cit. 12.12.2022]. Dostupný na WWW: <https://a2larm.cz/2019/03/zemrela-agnes-varda-predni-reziserka-francouzske-nove-vlny/>

Filmy režisérky Agnès Vardy nám mohou být důkazem, že se dokázala nad těžkosti života povznést a udržet si od nich odstup. Ze svých zkušeností se vždy snažila čerpat a její tvorba svědčí o značné míře sebereflexe už jen tím, že téměř každý její film je současně autoportrétem.

Stejně tak je i pro mě můj absolventský film *Marn, oblečená v nahotě* z části autoportrétem. Reflektuje nejen Martinu a její svět, ale i mě jako tvůrkyni a osobnost. V tomto směru mě nejvíce ovlivnil film *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já) a pasáže s Agnès Vardou, kdy natáčí sama sebe. Díky tomuto osobnímu přesahu, který do filmu vnesla, jsem se se snímkem dokázala o to víc ztotožnit i já. Od začátku preprodukce *Marn, oblečená v nahotě*, jsem věděla, že bych do svého filmu chtěla zakomponovat také můj osobní přesah. Divák může vnímat mou přítomnost za kamerou a odečíst mou osobnost z celkového uchopení filmu, v němž je citelný můj rukopis. Osobně se objevuji na konci filmu, kdy si s Martinou prohazují role a chci, aby ona natočila mě. Díky filmům Agnès Vardy jsem našla větší odvahu jít si za svým a věřit tomu, co dělám. *Les glaneurs et la glaneuse* (Všichni možní sběrači a já) je z tvorby Agnès Vardy filmem, který mě ovlivnil nejvíce.

Posledním retrospektivním filmem, a tedy i filmem značné sebereflexe prožitého života a veškeré tvorby, kterým režisérka nadobro uzavřela svou filmařskou kariéru je film *Varda par Agnès* (Varda podle Agnès). Film dokončila roku dva tisíce devatenáct a ve svých devadesáti letech tentýž rok zemřela.

Filmy Agnès Vardy nám navždy dokládají její osobitou živelnost, radost a chuť do života, která s přibývajícím věkem neuvadala, nýbrž sílila. To je to hlavní co si z tvorby Agnès Vardy odnáším já a čím bychom se dle mého názoru měli řídit všichni. Tvořit s láskou a radostí z tvorby a sdílení.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. DEROO, Rebecca J.. Agnès Varda between Film, Photography, and Art. USA: University of California Press, 2018, ISBN 978-0-520- 27941-4.
2. KLINE, T. Jefferson. Agnès Varda: Interviews. USA: University Press of Mississippi, 2014, ISBN 978-1-4968-0249-1.
3. BÉNÉZET, Delphine. The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism. New York: Wallflower Press, 2014, ISBN 978-0-231- 16975-2.
4. VINCENDEAU, Ginette; WHEATLEY, Catherine; HUTCHINSON, Pamela a kol. The Irrepressible Agnès Varda. *The International Film magazine Sight & Sound*. 2018, **28** (7), str. 28-40. Velká Británie: BFI (British Film Institute). ISSN 2515-5164.
5. PTÁČEK, Luboš. Po hlavní sklizni: Agnès Vardová & sběrači a já. *CINEPUR*. 2001; **17**(39) *Česká republika: Sdružení přátel Cinepuru*. ISSN 1213-516X
6. BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, ISBN 978-80-7331-217-6.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

1. FARNÁ, Kateřina. *Jak jsem potkala Agnès Vardu, pramáti francouzské nové vlny* [online]. [cit. 12.12.2022]. Dostupný na WWW: <https://medium.com/bruselska-sojka/jak-jsem-potkala-agnès-vardu-pramáti-francouzské-nové-vlny-2d720b0ca2ec>
2. Curzon, 2017, Agnès Varda on happiness, **YouTube** video. [13.1]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aEzFEu6Jbos>.
3. TEDx Talks, 2018, Inspiration and good mood: THAT'S CINEMA! | Agnès Varda | TEDxVeniceBeach, **YouTube** video. [13.1.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HmGap7-RxdA>.
4. BONNER, Virginia. *Beautiful Trash: Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse* [online]. [cit. 11.5.2023]. Dostupný na WWW: <https://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/glaneurs-et-glaneuse/>

SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ

1. Uncle Yanco [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1967.
2. Kung-fu master! [česky Mistr kung-fu!] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 1988.
3. Jane B. par Agnès V. [česky Jane Birkinová očima Agnès Vardové] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 1988.
4. Les glaneurs et la glaneuse [česky Všichni možní sběrači a já] [film]. Režie Agnès VARDA, Francie. 2000.
5. Les Plages d'Agnès [česky Agnesiny pláže] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 2008.

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obrázek 1 film Uncle Yanco (1967) – strýc Jean Varda</i>	30
<i>Obrázek 2 Jean Varda – pestrobarevné oblečení a propojení barev oděvu s mizanscénou</i>	32
<i>Obrázek 3 Barevné spektrum vytvořené pomocí filtrů</i>	32
<i>Obrázek 4 Hra barev při prvním setkání Agnès a Jean Vardy</i>	33
<i>Obrázek 5 Jean Varda – slunce</i>	33
<i>Obrázek 6 Vnitřní rám – Jean Varda zasazený do rámu svého obrazu</i>	34
<i>Obrázek 7 Vnitřní rám – Jean Varda zasazený do kruhového otvoru na jeho lodi</i>	34
<i>Obrázek 8 film Mistr kung-fu! (1988) – Mary-Jane a Julien hrají hru Kung-fu master! ...</i>	35
<i>Obrázek 9 Mary-Jane a mršina, obdiv zkaženosti</i>	37
<i>Obrázek 10 Julien – projevy dospělosti, začátek a konec filmu</i>	37
<i>Obrázek 11 Intimní vztah Mary-Jane a Juliana</i>	38
<i>Obrázek 12 Stylizace Julienu do postavy ze hry Kung-fu master!</i>	39
<i>Obrázek 13 Prvky červené barvy ve filmu Kung-fu master!</i>	39
<i>Obrázek 14 Vnitřní rámování obrazu – Julien na toaletě a Mary-Jane v posteli</i>	40
<i>Obrázek 15 Konec hry Kung-fu master!</i>	40
<i>Obrázek 16 film Jane Birkinová očima Agnès Vardové (1988)</i>	41
<i>Obrázek 17 Deformace obličeje Jane Birkin – zkreslení</i>	42
<i>Obrázek 18 Charlie Chaplin – desaturace obrazu</i>	43
<i>Obrázek 19 Kompozice záběrů inspirované obrazy Tiziana, Francisco Goyi, René Magritta</i>	43
<i>Obrázek 20 Mnohovrstevnatá osobnost herečky Jane Birkin</i>	44
<i>Obrázek 21 Autoportrét Agnès Vardy ve filmu</i>	44
<i>Obrázek 22 film Všichni možní sběrači a já (2000) – Agnès Varda drží klasy pšenice</i>	45
<i>Obrázek 23 Triptych sběraček, nediegetický střih</i>	47
<i>Obrázek 24 Obraz Jules Bretona, osamocená sběračka</i>	47
<i>Obrázek 25 Propojení obrazů Jean-Francoise Milleta a Jules Bretona</i>	47
<i>Obrázek 26 Soudci v běžném prostředí sběračů</i>	48
<i>Obrázek 27 Vnitřní rámování – Agnès Varda chytá kamiony</i>	49
<i>Obrázek 28 film Agnesiny pláže (2008) – Agnès Varda v režisérském křesle na pláži</i>	50
<i>Obrázek 29 výstava fotek brambor a Agnès Varda v kostýmu brambory</i>	51
<i>Obrázek 30 rekonstrukce vzpomínky z dětství podle fotografie</i>	52
<i>Obrázek 31 rekonstrukce vzpomínky – muž ukazuje přirození</i>	53
<i>Obrázek 32 stylizace přítomnosti – Ciné-Tamaris na pláži</i>	53
<i>Obrázek 33 pestrobarevnost filmu Agnesiny pláže (2008)</i>	53

<i>Obrázek 34 Motiv kruhového rámu ve filmech Uncle Yanco (1967), Jane Birkinová očima Agnès Vardové (1988), Agnesiny pláže (2008).....</i>	<i>56</i>
<i>Obrázek 35 Všichni možní sběrači a já (2000) – Rekonstrukce obrazu „Sběračka“ od Jules Bretona</i>	<i>57</i>
<i>Obrázek 36 Jane Birkinová očima Agnès Vardové (1988) – Rekonstrukce obrazu „Urbinská Venuše“ od Tiziana</i>	<i>57</i>
<i>Obrázek 37 Agnesiny pláže (2008) – Rekonstrukce obrazu „Milenci“ od René Magritta .</i>	<i>57</i>
<i>Obrázek 38 Agnès Varda se stává pláží</i>	<i>58</i>
<i>Obrázek 39 Agnès Varda tančí na hudbu mezi dětskými kyblíky.....</i>	<i>58</i>
<i>Obrázek 40 Marn, oblečená v nahotě</i>	<i>62</i>
<i>Obrázek 41 Martina předvádí hada na Zelném trhu v Brně</i>	<i>64</i>
<i>Obrázek 42 Rekonstrukce kousnutí do prsa Arabem, práce s figurínou</i>	<i>66</i>

