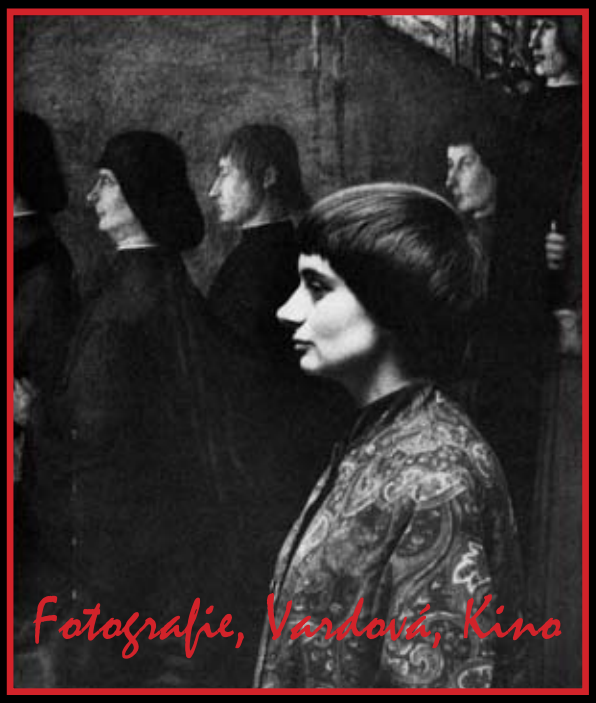

Fotografie, Vardová, Kino

Fotografie, Vardová, Kino

Fotografie jako forma filmového vyprávění v tvorbě Agnès Vardové

Nikko Biernacka

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko – přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie



Opava, 2010

Fotografie, Vardová, Kino

Fotografie jako forma filmového vyprávění v tvorbě Agnès Vardové

BAKALÁŘSKÁ TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

Oponent: Mgr. Václav Podestát

Nikko Biernacka

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko – přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

INSTITUT
TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Opava, 2010

Chtěla bych za pomoc poděkovat vedoucímu práce
panu Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Ph.D, oponentovi panu Mgr. Václavu Podestátovi
a také všem ostatním pedagogům na ITF za inspiraci v mé fotografické tvorbě,
zajména Ditě Pepe.
Panu Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za vybudování a vedení této skvělé školy.

Zvláštní poděkování bych chtěla vyjádřit paní Ivaně Mikolášové za její neocenitelnou pomoc a podporu při realizaci této práce a Milanovi Biegoňovi za její překlad a mnoho cenných rad.

Speciálně děkuji také Prof. Tadeuszi Lubelskému, díky kterému jsem se o tvorbě Agnès Vardové tolik dozvěděla, a který mi pro napsání této práce zpřístupnil své informační zdroje a poskytl mnoho cenných rad.

Všem svým přátelům děkuji za podporu.

Nakonec samozřejmě děkuji i Agnès Vardové za její krásnou tvorbu a inspiraci k napsání této práce.

P R O H L A Š U J I,

Že práci jsem vypracovala samostatně a použila pouze citovanou literaturu.

Souhlasím,
aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na Internetové stránky ITF.

V Opavě, dne 22. ledna 2010

Nikko Biernacka

OBSAH

Úvod neboli proč píšu o Agnès Vardové 7

Biografie Agnès Vardové 12

Styl a metodika práce Agnès Vardové jako úvod k analýze Cinévardaphoto 20

- Nezávislost tvorby
- Různorodost
- Subjektivní – objektivnost
- Autobiografie a podřízení tvorby rytmu vlastního života
- Feminismus a ženský pohled
- Filmopsaní a komentáře neboli posílení autorské pozice
- Odstup od komerčních filmů, absence kinofilství, říkání toho, co si člověk myslí
- Mimofilmové inspirace, kočky, instalace
- Kočky
- Instalace

Filmopsaní – fotografie jako způsob filmového vyprávěn 28

Ulysse 29

- Matka
- Koza
- Tabula rasa a pochopení obrazu
- Vlastní paměť

Salut les cubains/ Kuba očima Francouzky Socialismus v rytmu čači 43

Ydessa, les ours et etc.../ Ydessa, medvídci a další 49

Závěr 58

Seznam literatury 62

Jmenný rejstřik 63

Filmografie Agnès Vardové 65



Úvod neboli proč píšu o Agnès Vardové

S postavou a tvorbou francouzské filmové režisérky a fotografky Agnès Vardové jsem se seznámila díky knize profesora Tadeusze Lubelského Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuzkiego[1]/Nová vlna. O jednom příběhu francouzského filmu, vydané v Polsku v roce 2000. V té době jsem pracovala v rádiu a nakladatelství mi zapůjčilo jeden ještě nevydaný výtisk této knihy, kterou jsem přečetla během jedné noci. Připravovala jsem tehdy dokumentaci pro rádiový program věnovaný nové vlně – směru, a také režisérům, kteří tvořili v rámci této skupiny. Neobyčejnou radost mi přinesla četba kapitoly nazvané Agnès Varda Eseistka z ulicy Daguerre'a /Agnès Vardová neboli esejistka z Daguerrovy ulice. Tato kapitola byla celá věnována jediné ženě v této skupině, geniální debutantce, nemající žádné zkušenosti ani filmové vzdělání, která před natočením svého prvního filmu La pointe Courte byla v kině jednou, 25krát, 10krát nebo 5krát (Vardová volně mění počet filmů zhlédnutých před svým debutem). Tento krátkometrážní film byl vnímán jako průkopnické dílo nové vlny. Od okamžiku přečtení této kapitoly se Agnès Vardová, její život a tvorba, stává neoddělitelnou součástí mých fascinací a inspirací. Je tomu tak z několika příčin, které budu postupně představovat, a také budu podrobněji analyzovat život a tvorbu Agnès Vardové.

[1] LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001. ISBN 83-7052-438-9.



Agnes Vardová, záber z filmu Salut le Cubains 1962/63

Zaprvé je Agnès Vardová ve svém hledání vytrvalou sběratelkou obrazů, nejprve fotografických, později filmových a fotografických, díky kterým popisuje svůj vnitřní svět. Po neúspěšném pokusu o studium filozofie a restaurátorství absolvovala večerní školu fotografie a tento jediný diplom byl základem její profesionální dráhy. Další dva roky pracovala jako pouliční fotografka a později našla práci jako divadelní fotografka v Théâtre National Populaire v Paříži. Začínala fotografováním pro archiv, ale velmi rychle přešla k fotografování scény. Fotografovala slavné lidi na divadle – od Ionesca po Gérarda Philippa. Díky inspiraci divadlem začala jezdit s fotoaparátem po divadelních festivalech a navázala také spolupráci s populárními magazíny, pro které připravila velký cyklus reportáží – ze Španělska, Anglie, Německa a Číny. Na svou cestu do Číny vzpomíná takto: „Po dvou měsících cestování, většinou říčními autobusy po Nebeské řece, která je ve skutečnosti hnědožlutá, jsem přivezla – kromě tradice pití teplé vody – stovky snímků, dosti povedených, a projekt knihy, ale ... Henri Cartier-Bresson, který cestoval po Číně o dva měsíce dříve, mě předběhl. Pokud měly na výběr, pak si magazíny a vydavatelství

vybíraly pouze jeho fotografie; sláva a talent udělají své. Uložila jsem tedy své fotografie a barevné diapozitivy vedle přivezených pokladů do kufru, který jsem poslala parníkem ze Šanghaje."[2] Bylo to v roce 1957. V tomto období již byla Agnès Vardová jednou z nejvyhledávanějších fotografických osobností ve Francii. Na objednávku magazínů a týdeníků vytvářela portréty slavných osobností, jako byl např. Federico Fellini. Od svého filmového debutu v roce 1954 se těmto dvěma činnostem, filmu a vytváření portrétů, věnovala současně až do roku 1961, kdy se definitivně rozhodla pro film. Dvanáct let strávených jako aktivní fotografka zanechalo na její pozdější filmové práci nepřehlédnutelnou stopu. Během celé své filmové tvorby nezapomíná Agnès Vardová na své fotografie. Fotografie inspiruje její tvorbu stejně jako literatura, krajina, divadlo, setkání a rozhovory s lidmi a malířství. Synkretismus její tvorby je jedním z jasných poznávacích znamení jejího stylu. Agnès Vardová fotografii neopustila úplně a v poslední době – jak zdůraznila během své tiskové konference na festivalu ERA Nové horizonty ve Vratislavi (červenec 2009) – se k ní dokonce vrací. V roce 2004 měl premiéru cyklus krátkometrážních filmů nazvaný Cinévardaphoto, jehož analýza je hlavním tématem této práce. Tento cyklus interpretuje postřehy týkající se fotografie, ukazuje pozici fotografie v její tvorbě a také funkci fotografie jako plnohodnotného nástroje filmového vyprávění. Agnès Vardová pomocí fotografie „filmopíše"[3] příběh o místech a lidech, o světě, který ji obklopuje, a předává to, co je tolik důležité v její tvorbě – svůj vnitřní svět. Od svého debutu až do dnešního dne vytvořila 41 krátko- i dlouhometrážních filmů. Svou práci s fotografií jako prostředkem filmového vyprávění nebo jako jeho hlavním nástrojem začala v roce 1963 filmem, Salut les cubains/ Kuba

---

2 VARDOVÁ, Agnès. Alfabet Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 19.

3 Cinécriture – termín vytvořený Agnès Vardovou, kterým definuje svůj styl a metodiku tvůrčí práce. Autorka své filmy nerežíruje, ale již mnoho let je filmopíše. Slovo „filmopsaní" se poprvé objevilo v úvodu filmu Ulisses a popisuje druh kinematografického psaní, které trvá od fáze dokumentace až po střih, přičemž scénář je psán během natáčení. Vardová říká: „Filmopsaní je filmařský styl."



Agnes Vardová, při práci na filmu Sans toit ni loi, 1985

očima Francouzky v roce 1982 pokračovala filmem Ulysses a v roce 2004 natočila Ydessa, les ours et etc… Celek pak v roce 2004 doplnila společným dílem navazujícím zároveň na kino a fotografii, jakož i na ni samotnou, a tím zdůraznila ještě více autobiografický charakter své tvorby. Film pojmenovala Cinévardaphoto, což je možné přeložit jako „Kino, Vardová, Fotografie", s podtitulem Když fotografie daly filmu pohyb. Tady bychom se mohli zmínit i o neobvyklém projektu z roku 1983, vytvořeném na zakázku pro televizní studio FR3. Projekt byl nazvaný Une minute pour une image/ Minuta pro obraz a obsahuje 170 krátkých klipů, ve nichž k účasti na projektu pozvaní představitelé různých profesí během minuty krátce analyzují fotografie, které si sami vybrali. Agnès Vardová sama prezentovala 17 fotografií.

Kritici píšící o filmech Agnès Vardové podtrhují jejich fotogeničnost a autorčinu neobvyklou citlivost, projevující se koncentrací na struktury

objektů, a také jistý druh vizuální elegance vycházející ze způsobu filmování. Bezprostředně se to týká jak filmů, ve kterých přítomnost fotografie vytváří jejich strukturu, tak i filmů, ve kterých fotografie přímo „nehraje", „nedává filmu pohyb". Přímo Agnès Vardovou výborně popsal Tadeusz Lubelski a zachytil i podstatu její umělecké tvorby: „Agnès Vardová je osamělá malá brunetka pořád v pohybu, ověšená technikou, dříve fotoaparátem, dnes digitální kamerou. Filmování je pro



Agnes Vardová, při práci na filmu
Une minute pour une image, 1983

ni sbíráním obrazů, jejich vytrháváním ze skutečnosti (ke které patří i její vnitřní život) a jejich následné skládání do vlastních kompozic, stejně jako když skládáním slov vzniká verš a spojováním fotografií výstava."[4] Tuto myšlenku bychom mohli dále rozvíjet a dodat: a rozpohybováním fotografií – film. Myslím, že by Agnès Vardová mohla být úspěšně pionýrkou fotokastů, této krátké multimediální formy vytvořené spojením fotografií, videa, zvukového záznamu a textu v jeden celek; jako nové, mezi fotografy stále populárnější formy prezentace fotoreportáže. Ano, Agnès Vardová je skvělou umělkyní právě díky své nezávislosti a odstupu od komerční kinematografie, ale

[4] LUBELSKI, Tadeusz. Zbieraczka obrazów. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 8.

také díky tomu, že se nikdy nenakazila kinofilismem. V celé své umělecké tvorbě si zachovává svěží pohled, samostatnost s tím související – originalitu a novátorství. Tyto vlastnosti ji přivedly na místy intuitivní, většinou však cílené a průkopnické objevy – jak v rozsahu nové formy kinematografie a nových forem prezentace, tak i využití fotografie jako nové formy narace. Doufám, že osobnost Agnès Vardové a její tvorba, popsané v této práci, budou pro čtenáře zajímavé a stanou se pro ně i nevyčerpatelným zdrojem inspirace a radosti, stejně jako pro mě. Zvu Vás tedy k návštěvě světa Agnès Vardové, fotografie a kina.

Biografie Agnès Vardové

Dnes, v roce 2009, má Agnès Vardová 81 let a také přezdívku „babička francouzské nové vlny". Většina jejího života – téměř 54 let – uplynula během její tvůrčí práce.

Narodila se 30. května roku 1928 (ve znamení Blížence, což ráda zdůrazňuje) v Bruselu. Její otec byl Řek a matka Francouzka. Rodiče ji vybrali jméno Arlette na památku města Arles, kde byla počata. Teprve ve věku 18 let si změnila jméno na Agnès, neboť usoudila, že ve svých -nácti letech prožívá období největší intuice. Dětství strávila na plážích Severního moře, především blízko Knokke-le Zoute a Ostende. Láska k plážím a piknikům odehrávajícím se na jejich písku ji doprovázela celý život. Svůj poslední autobiografický dokument nazvala Les Plages d'Agnes/ Pláže Agnès.

Druhá světová válka vypukla v době, kdy měla Agnès 11 let. V roce 1940, kdy spolu se čtyřmi sourozenci a rodiči utíkali z Bruselu, se zastavili v malém městečku Sète, ve kterém poznala rodinu Schléglů (jejich terasa končila na pobřeží, kde byla uvázaná loď, na které Vardovi chvíli pobývali). Společnost tří sester – Andrey, Suzy a Liny – obohatila život Agnès Vardové v Sète a po přestěhování do již okupované Paříže se jí otevřela možnost poznat metropoli a vstoupit do prostředí, ve

kterém pak dospívala. Jedna ze sester se vdala za Jeana Vilara, ředitele Théâtre National Populaire, ve kterém pak Agnès Vardová pracovala jako fotografka více než deset let. V Paříži se věnovala studiu filozofie, ale po roce jej zanechala a začala studovat na Ecole du Louvre – ale ani toto studium nedokončila, neboť zjistila, že nemá dost trpělivosti a zručnosti pro restaurátorskou práci. Sama se vydala na cestu do Marseille, kde pracovala na rybářském kutru. Celé tři měsíce vyrážela s rybáři na lov. Bylo to zvláštní období, jak sama přiznává: „Vůbec mě nelákal drsný svět mužů, plný ambicí, rivality a sexismu. Zároveň jsem však potají hledala cestu, jak do něj proniknout. Mimoto jsem potřebovala chlapa, se kterým bych přišla o panenství.“[5] Potichu dodává, že obou cílů bylo dosaženo. Po návratu do Paříže se Agnès Vardová zapsala do večerní školy fotografie a po jejím dokončení pracovala dva roky jako pouliční fotografka. V roce 1951 se stala oficiální fotografkou Théâtre National Populaire. Ředitel divadla Vilar vyžadoval, aby se herci jeho divadla účastnili speciálních fotografických seancí s Agnès Vardovou, která – vybavená Rolleiflexem, velkou baterií a dvěma přenosnými lampami – vytvořila hercům stovky scénických portrétů. Ve stejnou dobu, při hledání nového bydlení a fotografického ateliéru, se přestěhovala na ulici Daguerre. Ve své knize Varda pour Agnès píše, že spoluvynálezce fotografie se stal jejím stínem: „O jistých lidech se říká: Táhne se za ním stín – a já říkám: Jdu na Daguerrea.“[6] A dále: „Musím dodat, že díky loajálnosti k pařížskému spoluvynálezci fotografie Hippolytu Bayardovi jsem toto místo pokřtila jako Sdružení přátel Daguerrea a Bayarda. Vzpomínám si, jak přišel agent z elektrárny odečíst elektroměr a otevíral dveře oddělující nás od ulice a vykřikoval: Přátelé Daguerrea a Bayarda! Měli jsme sto chutí zavolat zpátky: Na váš rozkaz, pane generále!“[7] Agnès Vardová bydlí v Daguerrově ulici dodnes a během let se její dům a pracovna rozšířily o filmové a střihové studio.

[5] Autorský komentář k poslednímu filmu Pláže Agnès, 2008.
[6] VARDOVÁ, Agnès. Alfabet Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 21.
[7] Tamtéž.

V roce 1954 se mladá fotografka rozhodla natočit film, a to za peníze, které zdědila po otci, který zemřel během hry v kasinu. V době tohoto svého rozhodnutí ještě o filmu nevěděla téměř nic. A možná právě díky tomu v sobě našla tolik odvahy, aby se mohla vrhnout na realizaci svého filmového záměru a přitom také celými doušky nasávat inspiraci atmosférou okolo filmu a hlavně ze svého života, což je také navždy jasným charakteristickým poznávacím znamením jejího stylu. Děj filmu La Pointe Courte umístila do rybářské čtvrti na předměstí Sète – města, ve kterém strávila část svého mládí. Inspirací pro ni byla krajina přístavní čtvrti, po které se ve 40. letech velmi ráda procházela a sledovala její obyvatele. Tato soukromá zkušenost pak dále podsunula myšlenku na obohacení děje o manželský pár, který přichází do Sète vyřešit svoji manželskou krizi (během vytváření dokumentace k filmu s sebou na cesty brala své známé, manželský pár – Suzu, jednu ze Schlegielových sester, a jejího muže Pierrota, rádiového redaktora, který nečekaně onemocněl rakovinou, což způsobilo hlubokou manželskou krizi).

Agnès Vardová se inspirovala také literaturou, často tehdy četla Faulknera a jeho Divoké palmy, ze kterých převzala myšlenku paralelně vedených příběhů filmového vyprávění (vzájemně se prolínají: příběh ponurého manželství pokoušejícího se zadržet rozklad vztahů s okolním obyčejným světem přístavních obyvatel). A nakonec je třeba přičíst ještě inspiraci divadlem, zvláště v podání Brechtova „efektu odcizení", v rámci kterého herci skrze jistou hru zdůrazňovali naprostý odstup jak od své postavy, tak i od psychologického vývoje akce. Práci na filmu začala se skupinou složenou téměř ze samých amatérů, stejných, jako byla ona sama (pouze manželský pár hráli profesionální herci). Shodou šťastných náhod se stalo, že se střihu ujal Alaine Resnais, budoucí autor filmu Hiroshima mon amour/ Hirošima, moje láska, spojený od samého začátku se členy nové vlny soustředěné okolo Cahiers du Cinèma. Díky němu absolvovala Agnès Vardová první stupeň filmové školy – Resnais ji bral s sebou do filmotéky, radil jí při výběru repertoáru, ukázal jí jinou

Paříž, židovskou, čínskou čtvrť. Během střihu spolu vedli rozhovory přibližně v tomto stylu:

– Tato scéna mi připomíná Země se chvěje od Viscontiho.

– Kdo je Visconti?

– U Antonioniho, ve Výkřiku, je stejná fascinace stěnami.

– Kdo je Antonioni?[8]

Dne 2. června 1959 se konal triumfální, skvěle kritikou přijatý příklad práce Agnès Vardové (jeden dlouhometrážní a tři krátkometrážní filmy: La Pointe courte, O saisons, ô châteaux, Du côté de la côte, L'Opéra mouffe), díky kterému byla prohlášena průkopnicí již velmi rozvinutého nového směru ve francouzském filmu. Kolegové z okruhu Cahiers s Andrem Bazinem v čele velmi živelně podpořili její tvorbu a ocenili obrovský pocit volnosti, ve kterém se zrodil film La Pointe Courte. Do roku 1961, v době, kdy pracovala současně jako fotografka i jako filmová režisérka, realizovala pět filmů, mj. subjektivní dokument z roku 1958 L'Opéra-Mouffe/ Opera – Muffo s podtitulem Zápisník těhotné ženy. Jednalo se o realistický deník těhotné ženy, ve kterém Vardová hrála sama sebe. Ve stejném roce se jí narodila dcera Rosalie, kterou vychovávala sama až do svého seznámení se s Jacquesem Demym (kterého poznala ve stejném roce na festivalu v Tours). Během dalšího festivalu v Tours se Vardová a Demy do sebe zamilovali a v roce 1962 se i vzali. Vardové nevadil ani fakt, že se o Demym vědělo, že je bisexuální a že neměl rezignovat na požitky styku s muži.

Od této chvíle společně žili i cestovali po světě. Agnès Vardová se věnovala produkční práci, jak svojí, tak i svého muže. V roce své svatby dokončila další velký film – Cleo de 5 a 7/ Cléo od pěti do sedmi, dlouhometrážní příběh v reálném čase vyprávějící minutu po minutě putování mladé ženy na setkání se smrtí. Tento film spolu s pozdějším provokativním dílem Štěstí – dodnes nejvíce rozebíraným dílem autorky (Stříbrný medvěd na Berlinale) – potvrdily její pozici režisérky.

[8] VARDOVÁ, Agnès. Alfabet Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 46.

V roce 1967 natočila jednu část ke skupinovému dílu nové vlny, politickému předsevzetí Loin du Vietnam/ Daleko od Vietnamu, a aniž by dokončila střih, odjela s manželem do USA, kam jej pozvalo studio Columbia ke spolupráci na filmu. Vardová za oceánem našla své vysněné místo: „Ve Francii okolo roku 1966 bylo všechno strašně klasické a tradiční: výchova dětí, jídlo, spaní, sex. Amerika se jevila jako země skutečně svobodná. Lidé se oblékali úplně jinak, vstřebávali divné jídlo, většinu času trávili mimo domov, nezřídka sáhli i po marihuaně nebo polykali pilulky štěstí.“[9] Manželé se ihned ocitli v uměleckých kruzích. Fascinována kontrakulturou vytvořila Vardová dokumenty, jako např. Oncle Yanco – o příbuzném malíři, žijícím na staré bárce, nalezeném až po letech; a Black Panthers/ Černí Panteři – film o radikální organizaci bojující za práva černochů. Vytvořila také experimentální hru Lions Love/ Lví láska, ve které vystoupili autoři muzikálu Hair/ Vlasy a Viva, múza Andyho Warhola. Film byl představen na newyorském filmovém festivalu spolu s prvním filmem Susan Sontag Cannibals. Obě režisérky se setkaly v televizním studiu během rozhovoru, který s nimi vedl Jack Kroll, v roce 1969. V roce 1970 se oba manželé vrátili do Francie. Rodáci a ani kolegové z nové vlny jim nemohli zapomenout nepřítomnost při květnových událostech v Paříži roku 1968. První polovina 70. let je obdobím dlouhého mlčení Agnès Vardové, kdy nenachází prostředky na realizaci svých záměrů. Ale zároveň, jak zdůrazňuje Tadeusz Lubelski: „Filmografie Agnès Vardové má rytmus biografie ženy, která má občas důležitější starosti než natáčení nových filmů: rodit děti anebo filmařsky cestovat. Odkud vycházejí obyčejně nové filmy, když ne z takovýchto soukromých příběhů?“[10] V roce 1972, po 14 letech společného soužití Vardové a Demyho, přichází na svět syn Mathieu. V roce 1977 se Vardová vrací na plátna kin s dokumentárně pojatou stylizovanou hrou L’Une chante, l’autre pas/ Jedna zpívá, druhá ne – feministickým příběhem o osudech dvou žen. Ve stejné době natočila

[9] KWIATKOWSKI, Krzysztof. Punkowa babcia Nowej Fali. Magazyn Newsweek Polska, 31/2009, s. 80.

[10] LUBELSKI, Tadeusz. Zbieraczka obrazów. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 10.



Jacques Demy, Agnes Vardová, při práci na filmu Jacquot de Nantes, 1990

také několik dalších dokumentů. V roce 1979 vycestovali s celou rodinou opět do USA, tentokrát na dva roky. Bydleli v Los Angeles u moře, v její oblíbené krajině. Během tohoto pobytu vznikly tyto filmy: Murs murs/ Použité stěny – o graffiti a malbách na zdech, které ukazují bídu, násilí a problémy s alkoholem (největší problém v tehdejších USA), malovaných nejčastěji mexickými imigranty, a dlouhometrážní hru Documenteur/ Lživý dokument, záměrně natočenou s co nejmenšími náklady, se snahou o vzhled amatérského filmu. Po návratu do Francie se Agnès Vardová věnovala pouze dokumentu, ale do kin se ve velkém stylu vrátila v roce 1985 se svým filmem Sans toit ni loi/ Bez střechy i bez zákona (Zlatý lev na festivalu v Benátkách). Je to film – výkřik, manifest – jeho hrdinkou je dívka, která všechno opouští a odchází se toulat po světě. Ve stejné době vznikají i její filmy Jane B. par Agnès V/ Agnès V. o Jane B. a hra Kung-Fu master – s Jane Birkinovou, manželkou Serge Gainsbourga.

Počátek 80. let je obdobím velkého uměleckého triumfu Agnès Vardové a také rodinného štěstí. Vardová si přála šťastně zestárnout po boku

svého muže Jacquese Demyho, ale Demy bohužel onemocněl smrtelnou nemocí AIDS, která byla v tehdejší době ve Francii i ve světě brána jako něco potupného, hanebného. Když umíral, pomalu psal text o svém životě a prosil svou ženu, aby jej natočila. Spolu s přáteli tak natočili film Jacquot de Nantes. V posledních týdnech jeho života natáčela Vardová Demyho sama vlastní kamerou, zblízka, v detailech: vlasy, oči, kůži. Demy zemřel v roce 1990 během střihačských prací na filmu, který byl veřejnosti představen na festivalu v Cannes v roce 1991. Agnès Vardová se se svým mužem rozloučila stylově po svém – filmově.



Jacques Demy, Agnes Vardová, 1990

Léta 90. jsou obdobím autorčina silného autotematismu. Natáčela filmy věnované svému zemřelému manželovi a jeho filmům. Demoiselles ont eu 25 ans/ Slečny měly 25 let, film z roku 1993, dva roky po premiéře Jacquot de Nantes, je jakoby aktem odhození smutečního žalu.[11] Film vznikl spojením archivních záběrů, získaných při natáčení Demyho muzikálu Demoiselles de Rochefort/ Slečinky z Rochefortu (ve Francii je považován za kultovní film), a nové reportáže z oslav 25 let od premiéry filmu v Rochefort. Natočila také L'Univers de Jacques Demy/ Svět Jacquese Demyho. V roce 1995, na oslavu 100 let kinematografie, se ujala realizace filmu Les Cent et une nuits/ Sto a jedna noc – Michel

[11] TABOULAY, Camille. La vie en travail. Cathier du Cinema, 469/1993, s. 48–49. Cit. podle LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001. s. 280.

Piccoli hrál roli stoletého pana Mr. Cinena, citujícího z nejvýznamnějších filmů 20. století. Bohužel však ani hvězdné obsazení nezaručilo této produkci úspěch.

Na začátku nového století vznikl skvělý dokument věnovaný nejchudším lidem, žijícím jen z toho, co najdou – Les glaneurs et la glaneuse/ Sběrači a sběračka (2000). Autorka již v názvu filmu podtrhuje svoji příslušnost k této skupině, neboť se celý svůj život věnovala sbírání obrazů, pohledů, záběrů a výřezů skutečnosti. K tématu se vrátila v roce 2002 filmem Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après/ Sběrači a sběračka dva roky později. V roce 2004 vznikl fotografický dokument o kanadské sběratelce medvídků, jeden z filmů patřících do triptychu Cinévardaphoto.

U příležitosti svých 80. narozenin se Agnès Vardová rozhodla uskutečnit svůj dokumentární portrét Les Plages d'Agnes/ Pláže Agnès. Premiéra se konala v roce 2008. Ve své autobiografické koláži vzala autorka své diváky na cestu po dalších vnitřních krajinách – můžeme si jako v kaleidoskopu prohlížet další a další léta jejího života, autorce vzácné krajiny (především pláže), léta milování, děti, vnuky, feministickou činnost. Všechno je divákovi předloženo bez stínu námitek a jako vždy vybaveno vlastním komentářem, často ironickým. Na konferenci ve Vratislavi dostala Agnès Vardová otázku, zda je to její poslední film, a autorka odpověděla: „Když se říká poslední film, zní to pateticky. Posledních šest let se věnuji něčemu jinému. Vytvářím instalace. Zajímá mě všechno, co se týká nového hledání: obraz, rytmus, střih, nosné téma a vztah s divákem. Na tom teď pracuji."[12]

Agnès Vardová žije nyní v Paříži, v kruhu své rodiny. Svůj domov neopouští bez své malé digitální kamery.

[12] Záznam nahraný autorkou dipl. práce během tiskové konference s Agnès Vardovou na festivalu Era Nové horizonty ve Vratislavi, červenec 2009.

Styl a metodika práce Agnès Vardové jako úvod k analýze Cinévardaphoto

Než přejdeme k popisu a analýze triptychu Cinévardaphoto připomeňme si krátce nejvýznamnější charakteristiky stylu a také metodiku práce Agnès Vardové, úzce svázané s jejími názory, charakterem, osobností a také s biografií. Tadeusz Lubeski v úvodu ke své skupinové práci píše: „Za poslední půl století je v kinematografii velmi málo příkladů stejně konzistentní a současně podobně volně zpracované tvorby, jako je dílo Agnès Vardové.“[13] Nemohli bychom si představit lepší popis nejdůležitější vlastnosti jak přímo Agnès Vardové, tak i její tvorby: jde o starost o svobodu a vše, co s tím souvisí – nezávislost v životě i v tvorbě.

Nezávislost tvorby

Od samého počátku se Agnès Vardová stará o svou produkční nezávislost, která jí umožňuje volnost při výběru tématu i záběru a také jistý komfort produkce – sama rozhoduje o termínech a má plnou kontrolu nad produkcí. Během realizace prvního filmu La Pointe Courte, natočeného za peníze po otci, zakládá vlastní produkční firmu Cine-Tamaris, která se téměř půl století nachází na Daguerrově ulici a stále slouží autorce k produkci filmů. Samozřejmě se stalo, že během tak dlouhé filmové kariéry produkoval část jejích filmů někdo jiný, ale nebylo to více než třetina celé produkce.

Logo Ciné-Tamaris



[13] LUBELSKI, Tadeusz. Zbieraczka obrazów. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 7.

Různorodost

Tvorbu Agnès Vardové charakterizuje různorodost. Její filmy se odlišují metráží, charakterem, druhem – nejlépe to vystihuje pojem druhové synkretizace. Stejným způsobem jako dokument ji zajímá i hra. Její dokumenty mají často subjektivní, kreativní a osobní charakter, celé podléhají autorčině představivosti a zápletky se opírají až o reportérsky podrobně posbírané dokumentace. Jsou silně realistické, herci propůjčují svým postavám ze svého soukromí mnohem více, než dovoluje konvence tohoto druhu filmu. Na všech záběrech je zachycen její výrazný osobní styl ve formě filmové eseje. Doménou autorky je uchování si pozice uprostřed, mezi hrou a dokumentem – jak sama říká: „Ta dialektika, ten rozpor mezi scénami z vnitřního života a záběry ze života prožívaného jsou tématem všech mých filmů.“[14]

Subjektivní – objektivnost

Vardová tvrdí, že objektivnost neexistuje, takže si nasazuje masku vševědoucí filmové režisérky, jejímž úkolem je předložit divákovi jedinou a objektivní pravdu. Sama tvrdí: „Objektivnost neexistuje, ani v dokumentu. Záběry a objektivní dokumenty jsou vždy zvolené z mnoha jiných a ovlivněné subjektivností tvůrce filmu, novináře nebo policisty.“ A dodává: „Skutečnost, ve kterou věřím, je obsažena přímo v samotném aktu natáčení.“[15]

[14] AUDÈ, Françoise. Conversation avec Agnès Varda, „Positif“, 325/1988, s. 2–7. Cit. podle LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001. s. 258.

[15] VARDOVÁ, Agnès. Alfabet Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 36.

Autobiografie a podřízení tvorby rytmu vlastního života

Vardová vnímá svou tvorbu napůl soukromě, filmy jsou doslova jejím životem. Zaznamenává v nich všechna nejdůležitější místa a události ze svého života. Její děti, manžel a přátelé jsou herci v jejích filmech. Nakonec i ona sama v nich hraje. Má životní rytmus ženy, která rodí děti a spolu se svým mužem vyráží na cesty. Filmy tvoří pro osobní potřebu, hnaná vnitřními prožitky, ztotožňuje se s životem hrdinů, které ukazuje, a také s vnějšími situacemi, které se jí zmocňují a na jejichž téma se chce vyjádřit. Vytváří autobiografický film. Vytváří filmový život.

O hrdince jednoho svého filmu – Monie z filmu Sans toit ni loi/ Bez střechy a bez zákona – Vardová prohlásila: „Mona v sobě hromadí moje vlastní nejhlubší sny a aspirace.“[16]

Feminismus a ženský pohled

Vardová se aktivně angažovala ve feministickém hnutí, její tvorba byla vždy umisťována ve feministickém kontextu. Svými filmy však přímo bezprostředně nebojuje – o nic ani s ničím. Jelikož je mistryní v portrétování osamělých, trpících a vnitřně rozpolcených žen, nevznáší zřetelně jasná společenská obvinění. Feminismus ji inspiruje. Její vztahy s feministkami byly různé, což způsobuje, že vztah Vardové k feminismu je již delší dobu jedním z témat reportáží a rozhovorů s autorkou. Část aktivistek nemůže Vardové odpustit film Štěstí, vyprávějící o ženě, která přenechává své místo mužově milence a páchá sebevraždu. Po její sebevraždě žije muž s druhou ženou úplně stejně, jako předtím žil se svou ženou. Vardová se tímto filmem pozastavuje nad rozborem jisté okolnosti, nad tím, že neopakovatelnost osob ve vztahu je pouze zdánlivá. Podepsala „le manifeste des 343“ od Simone de Beauvoir[17],

[16] VARDOVÁ Agnès, Varda pour Agnès, 1994, Paris, s. 159. Cit. podle LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001. s. 268.

[17] „Manifest 343 žen“ napsaný Simone de Beauvoir. Jde o manifest francouzských žen, bojujících za zrušení zákazu potratů, ve kterém – zřídka pravdivě – prohlašovaly, že si nechaly provést potrat.

půjčovala svůj byt k tehdy ve Francii nelegálně prováděným potratům, doprovázela ženy na cestách na potraty do Holandska. Objevovala se na demonstracích a pochodech. „Byla jsem tehdy strašně vzteklá. Znásilňování, domácí násilí, zákaz rozhodování o svém osudu, tohle všechno mě vyvádělo z rovnováhy,“[18] říká o 60. letech. V té době vznikl také komediální film, stylizovaný do feministického dokumentu, nazvaný L’Une chante, l’autre pas/ Jedna zpívá druhá ne, který na rozdíl od předešlých filmů má v sobě prvky scény-boje, představujícího pomocí dvou postav hrdinek dva obrazy vítězného feminismu. Michel Mesnil specifičnost ženského pohledu Vardové vidí v jejím manýrismu, podle jehož principu autor ukazující vnější svět vypráví vždy o sobě. Před upadnutím do léčky nastražené na manýristy (vytýkaná poetičnost, prázdná kreativita) ochraňuje Vardovou rigoróznost její formy.[19] Na otázky týkající se jejího feminismu vznesené na tiskové konferenci ve Vratislavi odpověděla: „Jsem stále feministka, ale již nejsem aktivistkou ani bojovnicí, protože nechci své zájmy omezovat pouze na tuto problematiku. Na tomto světě existují velmi důležité problémy, nespravedlnost, násilí, chudoba, hlad, diktatury, AIDS. Obklopuje nás tolik problémů, že nemohu prohlásit, že budu bojovat jen a pouze za práva žen, ale můj postoj byl vždy velmi zřejmý, ve filmech, které jsem točila, jsou moje rozhodnutí vždy na straně žen. Jedním z feministických postojů je ten, kdy se postavíte před zrcadlo, které zobrazuje ženu druhé ženě, která se dívá na svět – to znamená, že se stává lidskou bytostí a není omezená faktem, že je ženou. Chtěla bych říci, že feminismus může být podáván velmi subtilně, ale že jsem feministkou.“[20]

[18] KWIATKOWSKI, Krzysztof. Punkowa babcia Nowej Fali. Magazyn Newsweek Polska, 31/2009, s. 80.

[19] LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001. s. 272.

[20] Záznam nahraný autorkou dipl. práce během tiskové konference s Agnès Vardovou na festivalu ERA Nové horizonty ve Vratislavi, červenec 2009.

Filmopsaní a komentáře neboli posílení autorské pozice

Vardová si během let vypracovala svou vlastní formu filmové eseje, která v sobě spojovala dva druhy filmu: vymyšlený dokument a realistickou hru. Autorka definovala také pojem cinécriture, podle kterého své filmy nerežíruje, ale již mnoho let filmopíše. Slovo „filmopíše" se poprvé objevilo v úvodu k filmu Ulysses (filmopsaném



Agnes Vardová, autor fotografie Jean-Baptiste Morin, 2007

a natočeném Agnès Vardovou) a označuje druh filmové esejistiky, zahrnující období od fáze dokumentace před realizací filmu přes výběr scénografie, ročních období, účinkujících herců anebo postav, které herci nejsou, ale budou hrát role ze scénáře, většinou napsaném až během natáčení, a jsou v podstatě založené na improvizaci (např. dialogy, které Vardová píše často mezi pátou a šestou ráno před tím, než v sedm odjíždí na natáčení), až do okamžiku střihu, kdy se filmu určuje rytmus. Vardová říká: „Filmopsaní představuje filmový styl." Samotné slovo cinécriture označuje jak proces psaní, tak charakter

písma. Jednou z neopakovatelných a stále častěji filmařsky přebíraných vlastností „filmopsaní" je spojení herectví a autorského komentáře Vardové, přidávaného do filmu během střihu. Již na počátku své filmové dráhy používala Vardová komentář přednášený živě z pozadí, který fungoval jako protipól ke scéně nebo události. Zpočátku byl přednášen herci, přímo Vardová svůj komentář přednesla k filmu Strýc Yanco, protože, jak sama tvrdí, právě ona sama se nejvíce angažuje v tom, co napsala. Postupně získává komentář stále významnější roli, doprovází obraz již od úvodu a upevňuje Vardové ve filmech stále silnější pozici. „Obraz napovídá slova, někdy i několik naškrábaných řádků dokáže změnit smysl filmu a je nutné jej znovu sestříhat. Je to hra, je to tkaní, je to jam session, set v ping-pongu a nakonec z toho vzniká dokument nebo film s komentářem. Od určité doby své filmy komentuji sama, doplňuji slova svým hlasem, stejně jako jiní gesty svoji řeč."[21] Agnès Vardová nejen mluví, ale také zpívá – např. ve filmu Jacquot de Nantes zpívala ukolébavku svému odcházejícímu muži. „Její metoda je intenzivní improvizace založená na dobře připravené struktuře."[22] Jak Vardová zdůrazňuje, tato metoda jí umožňuje setrvávat ve stavu vibrace, ve kterém je schopna zachycovat objevující se příležitosti. Přijímá riziko své nepřipravenosti, provokuje náhodu a – chtělo by se dodat – chytá nalezené situace a obrazy. Takto propracovaná metodika garantuje Vardové osobní styl filmopsaných filmů.

Odstup od komerčních filmů, absence kinofilství, říkání toho, co si člověk myslí

Agnès Vardová se nikdy nenakazila kinofilstvím, vstřebávání filmů není její specialita. Vždy s obdivem sledovala svého muže, kterého záliba ve filmech doprovázela od dětství. Absenci kinofilství přímo doplňuje

[21] VARDOVÁ, Agnès. Alfabet Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 27.

[22] AUDÈ, Françoise. Conversation avec Agnès Varda, „Positif", 325/1988, s. 2–7. Cit. podle LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001. s. 3.

odstup od kina komerčního a celého pozadí společenských zvyků doprovázejících produkce tohoto typu a také omezující závazky. Při pobytu ve Spojených státech měla Vardová možnost vytvořit velký film pro společnost Columbia, ale – jak vzpomíná její přítel Gerry Ayres – začala mlátit po ruce jednoho člověka ze studia po tom, co ji štípnul do tváře, a společnost stáhla svou nabídku. Vardová dodává: „Producent mi nechtěl dát plnou kontrolu. Nakonec už nejsem přece žádné děcko, které můžete tahat za líce."[23] Nezávislá, okouzlující, samostatná – čili vzbouřenkyně, která si rezervuje právo na nevypočítatelnosti. Enfant terrible, co vždy říká všechno, co si myslí. Velká dáma francouzského filmu, která podle svého přesvědčení stojí vždy stranou.

Mimofilmové inspirace, kočky, instalace

Agnès Vardová přiznává, že se ráda nechává inspirovat tvorbou a osobností francouzské spisovatelky ruského původu Nathalií Sarraute, jednou z hlavních reprezentantek tzv. nového románu. Stejně jako u příznivců nové vlny je hlavním tématem literatura, v okruhu nového románu to bylo téma autobiografie (autotematismus). Když Vardová píše ve své autobiografii o ženách, které ji ovlivnily, vyjmenovává jméno této spisovatelky dokonce čtyřikrát. Při zmínce o sochařce Germaine Richterové a Serraute dodává v závorce za jménem té druhé: „Zvláště ona." Vardová se přiznává, že zvukový záznam k filmu Documenteur/ Nepravdivý dokument vytvořila ovlivněná stylem spisovatelky: „Na pozadí nejsou přirozené zvuky ani hudba. Pouze holý hlas. Měla jsem před sebou knížku Nathalie Sarraute L'usage de la parole. Povzbuzovala mě k minimalistickému, přímočarému a upřímnému filmopsaní."[24] Vardová a Sarraute měly ve své nové vlně a románu podobnou roli –

23 KWIATKOWSKI, Krzysztof. Punkowa babcia Nowej Fali. Magazyn Newsweek Polska, 31/2009, s. 80.

24 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Paříž: 1994. s. 172. Cit. podle: PRÉDAL, Réne. Kinopism: Styl i metoda Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006. s. 179.

roli průkopnic nového stylu. Obě dvě zkoušely zachytit reálnost člověka a o hodně více se soustřeďovaly na představení lidské psychiky než na zachycení nějaké akce nebo události.

Kočky

Agnès Vardovou zbožňované, fotografované, filmované, popisované. Plnoprávní obyvatelé Dagguerrovy ulice. Hrob jejího milovaného kocoura, celý pokrytý mušlemi, se stal uměleckým dílem – instalací představovanou na přehlídkách moderního umění. V logu její produkční firmy Cine-Tamaris je samozřejmě… kočka.

Instalace

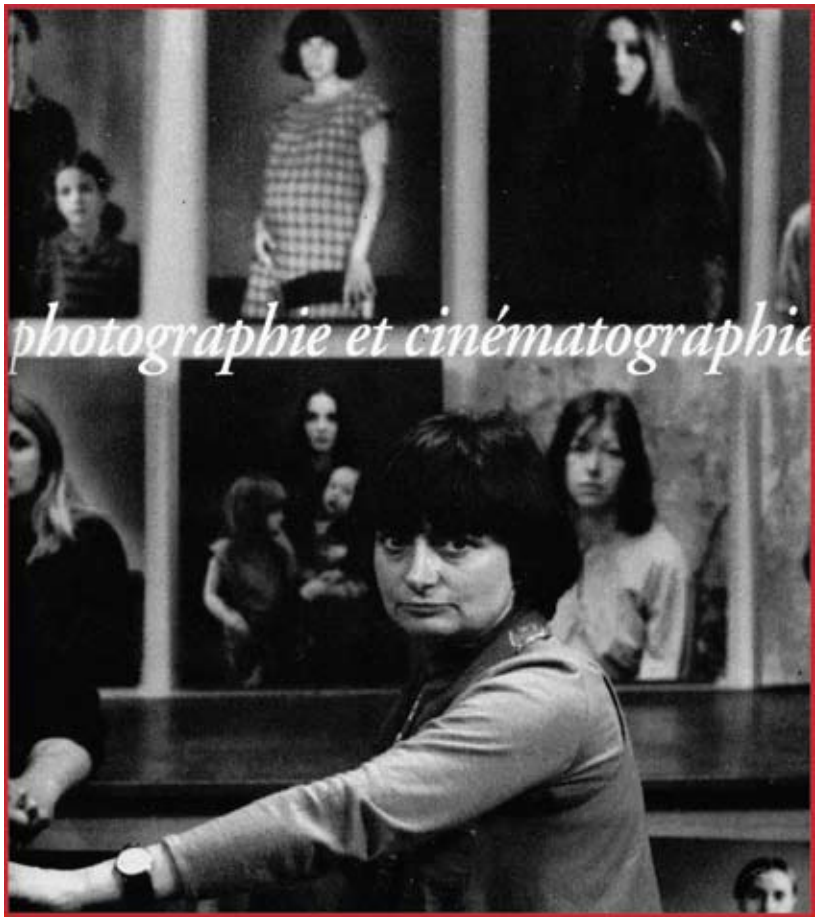
Instalacím se Vardová věnuje šest let. Vytvořila mj. známou Patate Utopia, představenou na bienále v Benátkách (2003). Na třech obrazovkách jsou promítány brambory ve tvaru srdce, jsou nafilmovány tak, aby jakoby dýchaly, a pod obrazovkami je jich nasypáno asi 700 kg. Brambora Vardové zosobňuje nejzuboženější lidi. Sama se na bienále procházela mezi hosty přestrojena za velkou bramboru. Vardová-sběračka. Její další instalací, vystavenou v Muzeu moderního umění v New Yorku, byla filmová instalace Quelques veuves de Noirmoutier. Ve čtrnácti dokumentárních filmech představuje životní osudy vdov po rybářích. Každý film je promítán na samostatném monitoru, před kterým je vždy jen jeden divák se sluchátky. Aby si mohl poslechnout další příběh, musí si přesednout. „Když sedíš na židli, hrdinka mluví jen k tobě,“[25] vysvětluje Vardová. „Hledám jiné vztahy mezi divákem a filmem, to je to, co mě teď i do budoucna zajímá.“[26]

25 Záznam nahraný autorkou dipl. práce během tiskové konference s Agnès Vardovou na festivalu ERA Nové horizonty ve Vratislavi, červenec 2009.

26 Záznam nahraný autorkou dipl. práce během tiskové konference s Agnès Vardovou na festivalu ERA Nové horizonty ve Vratislavi, červenec 2009.

Filmopsaní – fotografie jako způsob filmového vyprávění

V roce 2004 vzala Agnès Vardová tři filmy, ve kterých fotografie hraje při vyprávění příběhu podstatnou roli a které vytvořila během celého svého filmařského života, začínajícího filmem Kuba očima Francouzky (1963) přes Ulysses (1982) až po Ydessa, les ours et etc… (2004), a dala jim společný titul Cinévardaphoto s výmluvným podtitulem Když fotografie daly filmu pohyb. V každém z těchto filmů je prvkem filmové narace fotografie. Snímek Kuba očima Francouzky je dokonce (kromě úvodní části natočené „tradičně") úplně celý sestříhaný ze sekvencí fotografických záběrů. Analýzu Fotografie, Filmu a Agnès Vardové nemusíme začít chronologicky, ale raději od filmu Ulysses. Protože právě v tomto filmu Vardová používá fotografii jako médium pro vyprávění filmového příběhu a sama se pozastavuje nad její podstatou.



Agnes Vardová, fotografie z knihy: Varda pour Agnes, 1995

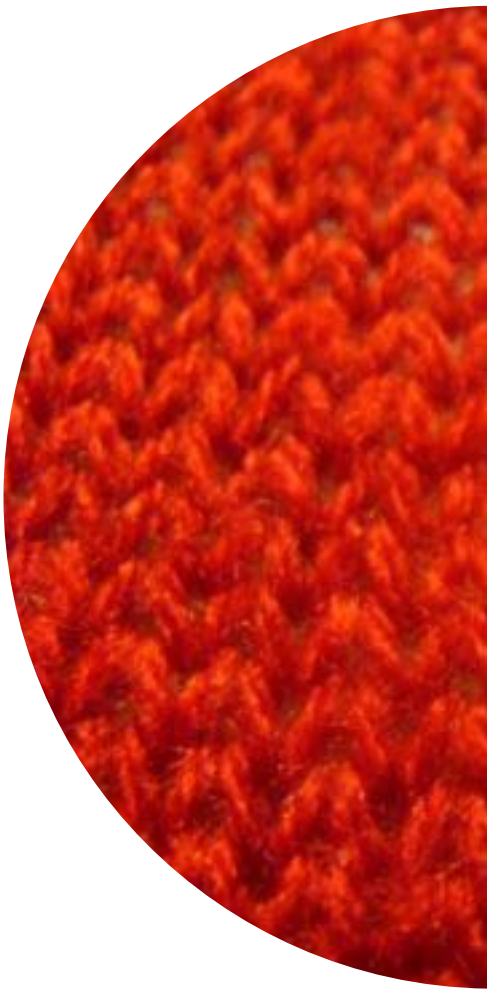


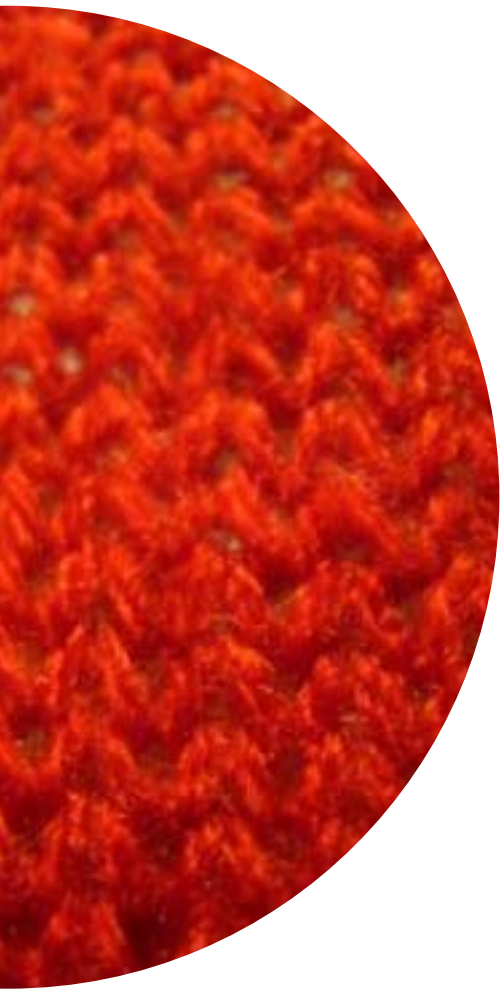
Agnes Vardová, Ulysse, 1954

Ulysse

Minulost je nepřeberná hromada obrazů, které leží bez užitku, pokud je inteligence nevyvolává.
Marcel Proust

Osa vyprávění tohoto velmi osobního dokumentu se točí kolem jedné černobílé fotografie vyfotografované Agnès Vardovou v roce 1954. Na snímku vidíme malý fragment moře přecházející do linie pobřeží, která spojuje moře s kamenitou pláží. V levém horním rohu záběru stojí nahý, k fotoaparátu zády otočený muž. Na fotografii je s ním i dítě – chlapec, jehož zrak se upírá ve směru ležící mrtvé kozy v pravém dolním rohu. Jedno její oko je otevřené a vzbuzuje dojem, že se dívá směrem k fotoaparátu.
Šikmá kompozice tohoto snímku způsobuje, že nepřirozeně velké, mrtvé tělo kozy naklání fotografii dolů. Optický efekt houpačky nám





dává pocit, že v okamžiku vytvoření snímku jsou muž a chlapec „ještě nahoře", na rozdíl od mrtvé kozy ležící dole na kamenité pláži. Tento přirozený životní dualismus živý–mrtvý je velmi bezprostředním úvodem do podstaty fotografie. Roland Barthes uvažoval, že podstatou fotografie je smrt – a také, že fotografie evokující čas již minulý má silnou vazbu se smrtí. Touto fotografií Agnès Vardová symbolicky potvrzuje jeho slova hned třikrát, a to již na samém začátku. Je to fotografie (zvěčňuje okamžik, který se již nikdy nevrátí – „usmrcuje"), ukazuje skutečnou smrt (mrtvá koza) a vrací se do minulosti.

Kompozice a nálada jsou klidné, zbavené chaosu a zbytečných detailů – jsou čisté. Proč vybrala právě tuto fotografii a proč je právě z ní dějová osa filmu, vysvětluje Vardová takto: „Uvědomila jsem si, že na dveřích skříně v mém ateliéru visí déle než dvacet let jeden můj snímek. Byl evidentně tak důležitý, že jsem si musela položit otázku proč. Tato otázka se stala tématem krátkometrážního filmu."[27] Autorka se snaží pomocí filmu pochopit význam fotografie.

Dokument začíná záběrem celku popisované fotografie. Obraz není doplněn žádným zvukem ani pohybem kamery, neboť fotografie přece nemluví ani se nepohybuje. Obcování s ní je obcováním v tichu. Máme 15 vteřin, jen tolik času nám autorka dává, pak se objevuje zvuk (šum moře) a komentář na pozadí, kterým začíná její vyprávění. Bylo to v neděli, vzpomíná, pokračuje dál a říká, že při fotografování deskovým přístrojem viděla záběr na matnici převráceně. Na dalším záběru nám ukazuje převrácený, zmatněný obrázek. Takto viděný výřez jí připomínal nebe poseté meteority, na jehož pozadí byla mrtvá koza jedním ze znamení zvěrokruhu. Tímto způsobem navazuje Vardová již na začátku filmu na mýtus a vytváří vlastní symboly. Na začátku byla koza – a skutečně, výchozím bodem pro vznik fotografie, která inspirovala celý film, byla ráno hned po přílivu na pláži nalezená mrtvá koza. Právě ji, ještě umístěnou v centrální kompozici, jako první Vardová fotografovala. Teprve potom požádala jednoho muže a jedno dítě, aby jí stáli modelem

27 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překl. Anna Stąsiek.

a vytvořila symbolický obraz. Zátiší se stojícími modely jako u starých mistrů.

Tématem Ulyssa je příběh jedné fotografie a pátrání, které prováděla autorka fotografie v čase i v paměti. Díky této fotografii se Vardová vrací do minulosti, vyráží na setkání s hrdiny snímku, který vznikl před tolika lety. S obtížemi začíná pronikat do paměti hrdinů fotografie – zachyceného muže, chlapcovy i své, a hledá odpovědi na otázky podstaty fotografie, paměti a nakonec i existencionální otázky totožnosti: Kým byla a je každá z osob spojených s onou nedělní událostí na pláži.

Při přibližování se k události z minulosti se snaží fotografii ze všech směrů přečíst. Oko kamery nám nejprve ukazuje stále větší detail mrtvé kozy, aby pak mohlo plynule přejít do horní části snímku, kde jsou postavy muže a chlapce.

John Berger říká, že nejsme schopni číst fotografický obraz lineárně, tak jak funguje naše paměť. Linearita, vývoj (řeč je o vývoji akce) je doménou čtení, vyprávění, filmu, ale nikoli fotografie. Vardová zavedením fotografie jako součásti filmové narace rozbíjí linearitu filmu. Při prohlížení fotografie se pohybujeme nelineárně, vstupujeme do několika rozvětvených příběhů, v případě tohoto filmu se jedná o příběhy vzpomínek. Vydáváme se spolu s Vardovou a její kamerou přímo za každou z postav na fotografii. Od času již minulého (kdy byl vytvořen snímek) do času přítomného (kdy je natáčen film a uskutečňují se rozhovory). Častým vracením se do výchozího bodu, fotografie na pláži, která nás doprovází od začátku a objevuje se před začátkem dalšího pátrání: v celcích, v detailech, v kolážích. Je jako fotografie v rukou soukromého detektiva. Vardová si občasným vracením se k původní fotografii uchovává naději na nalezení pravdy zachycené události a její pochopení.

Jako první navštěvuje Fouli Elya, muže ve středním věku, Egypťana, ředitele uměleckého měsíčníku Elle. Elya si zkouší připomenout jejich poslední setkání. Vardová nám ukazuje jeho současnou postavu a natáčí jej nahého (stejně jako jej vyfotografovala kdysi), on však tentokrát

stojí čelem, nedívá se do budoucnosti, ale zkouší se konfrontovat s minulostí. Deska stolu zakrývá jeho přirození, nahota tak není otevřená (jako na fotografii z minulosti), ale zastřená. Agnès Vardová mu přináší nejen zvětšeninu fotografie, ale i něco jiného, jako by měla obavy, že pouhý pohled neprobudí Elyovu paměť dostatečně, jako by oko mělo schopnosti spíše oddalovací než přibližovací, a proto zkouší dotyk, bere do ruky několik kamenů, které mu Vardová spolu s fotografií podává, a spoléhá, že spolu budou mít tu moc vyvolat dávné vzpomínky; kameny jsou stejné jako ty, které vidíme na pláži na fotografii. Toto gesto je symbolické. „Symbol je pro člověka stále také znamením spojujícím věci viditelné a neviditelné. Obsahuje touhu po opětovném navázání vztahu – buď přerušeného schválně anebo ztraceného nechtěně – pozitivního vztahu k tomu, co je transcendentní."[28] Přes veškerá „kouzla" Vardové si bohužel Elya pamatuje jen velmi málo. Vzpomíná si na snímek samotné kozy a mrtvého ptáka, které Vardová vyfotografovala ve stejnou dobu, ale na tuto konkrétní fotografii si nepamatuje. Vzpomíná si na chlapce a na to, že se o něj Vardová starala. Nic víc, jen několik fragmentů. Při poslouchání Elyova vyprávění se nám na plátně objevují různé fotografie, koláže ze snímků, které Vardová coby fotografka tehdy vytvořila. Nakonec se objevuje fotografie – osa filmu, a v záběru vidíme pouze její fragment, detail postavy, mladý muž stojící zády se dívá do dáli. Elya to komentuje: „Dívám se do budoucna, čekám na to, co se bude dít."[29] Další snímek, který mu Vardová podsouvá a kde je oblečený, v něm však nevyvolává žádné vzpomínky. Nevzpomíná si ani na fotografii ani na místo, kde vznikla. V jeho paměti zůstalo pouze to, že kdysi měl takový svetr a boty, ve kterých je na snímku. „Je to tak zvláštní," vykřikuje Vardová. „Pamatuješ si na své oblečení, a nepamatuješ si, kým jsi byl." „Nechci si to pamatovat,"[30] říká Elya. Tato událost se podobá situaci popsané Rolandem Barthesem, který

28 MOHR, G. H., 1971, s. 10. Cit. podle SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004. ISBN 83-88612-71-9. S. 55 a 56.
29 Komentář opsaný z filmu Ulysses.
30 Dialog opsaný z filmu Ulysses.

vypráví o snímku, který kdysi dostal, na kterém je on sám, ale vůbec si nedokázal vzpomenout na to, kdy vznikl. „Přemýšlel jsem nad kravatou, svetrem, snažil jsem si vybavit, při jakých příležitostech jsem je měl na sobě. Marně. Ale přece jen, jelikož to byla fotografie, nemohl jsem popřít, že jsem tam byl (i když jsem vůbec nevěděl, kde to je). Tento rozpor mezi jistotou a zapomenutím mi přivodil téměř závratě a zvláštní provinilé napětí.“[31] Vardová jde dál, nechce, aby si muž pouze vzpomněl na to, že byl v květnu 1954 na pláži, chce, aby se Elya pomocí fotografie dokázal vrátit v paměti do toho, kým tehdy byl. Marně. Muž si nechce pamatovat doby, kdy mu bylo zle. „Poznání sebe sama v tom, kým jsme byli, je možné pouze tehdy, pokud dokážeme mezi minulostí a přítomností určit metaforický vztah,“[32] říká Georges Poulet, belgický jazykovědec. Touto cestou se snaží jít i Agnès Vardová a zdůvodňuje to sobě i ostatním tak, že každý z nás si pamatuje jinak nebo si nepamatuje vůbec.

Po prvním setkání s Elyou si Vardová položila otázku, co se jí tehdy dělo v hlavě před těmi 28 lety a proč posadila doprostřed pláže malého chlapce. Proč se rozhodla k vytvoření oné fotografie a proč z mnoha jiných fotografií vytvořených v tomto období ji zrovna tahle doprovázela celých 28 let zavěšená na dveřích skříně v jejím ateliéru. „A fotografie dostala jméno podle malého chlapce jménem Ulysses sedícího uprostřed. Nakonec je to přece mytické jméno.“[33] Dospělý Ulysses je otcem dvou dcer, manželem, má malé knihkupectví. Mladší z jeho dcer má v době natáčení filmu tolik let, jako měl on na fotografii z pláže. Před setkáním s Ulyssem zařazuje Vardová do filmu retrospektivu z fotografií. Na sérii snímků vidíme malého Ulyssa a jeho rodiče – španělské politické emigranty, dvorek na Daguerrově ulici, o který se dělí společně s Vardovými a s italskou rodinou. Poznáváme i něco z dětství Vardové, stráveného v kruhu sousedů, dozvídáme se o

31 BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996. s. 144.
32 POULET, Georges, 1973, s. 126. Cit. podle SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004. s. 77.
33 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překl. Anna Stąsiek.



Agnes Vardová, Bienvenida a Ulysses, 1954

jejím přátelství s Ulyssovou matkou Bienvenidou (které je nakonec film věnován) a o tom, že malý Ulysses byl jejím prvním milovaným dítětem a inspirací pro vytvoření mnoha fotografií. Vardová vkládá do filmu fotografie a správným seřazením vytváří příběh. Jako by chtěla z mnoha částí puzzle poskládat jeden dokonalý příběh. Každá z představených fotografií může s sebou přinést novou informaci, objevit novou stopu. Dospělému Ulyssovi ukazuje nejdříve ateliérovou fotografii, na které je on coby malý chlapec a Bienvienida. Agnès Vardová se ptá: Čeho se dotýká tato fotografie? Jako by se místo Barthese ptala, jestli je v ní punctum. Barthes zjistil, že některé snímky mu nic neříkají, ale jiné jej dojímají. Punctum pro něj tedy znamená píchnutí, ránu, bodnutí, bod, konkrétní prvek, který upoutává pozornost, dojímá a proniká. Punctum může způsobit utrpení, bolest, uhodit. „… já je vůbec nehledám, to ten element sám roste, vybíhá ze scény, utíká z ní jako střela a proniká mnou.“[34] A dále: „… punctum nějakého snímku je náhoda, která na mě v tomto snímku míří (dokonce do mě i naráží, tlačí).“[35] Ve skutečnosti je punctum také označení pro hru s kostkami, čímž potvrzuje nahodilost události, která je velmi osobní, intimní, souvisí s vnitřním pocitem osoby sledující snímek a nutí ho k přemýšlení. Pokud budeme objevovat to, co

34 BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996. s. 47.
35 Loc. cit.

„bodlo", a to, co se objevilo z podvědomí, je divák přinucen k namáhavé intelektuální a emocionální práci, začátku pátrání, které právě tento bod vyvede z podvědomí do sféry vědomí. Jak upozorňuje Sławomir Sikora ve své knize Fotografia. Między dokumentem a symbolem: „Punctum ve fotografii je něco jako Achillův oštěp, který rozdává rány, ale který je také jediným prostředkem, který je dokáže i vyléčit."[36] Za tím se vydala také Vardová. Něco, co ji „píchlo" ve fotografii, kterou vytvořila před mnoha lety, ji nakonec donutilo k hledání odpovědi na otázku: Co to bylo? Bohužel se Ulyssa ve filmu „nedotýká" ani fotografie s matkou ani ta vytvořená na pláži. Je plný odstupu a rezervovanosti a také zvláštní nesmělosti. Nemá absolutně žádné vzpomínky související se dnem, kdy vznikla ona fotografie. Neexistuje ani žádná citová vazba mezi ním a Vardovou. A přitom byl jako dítě jejím nejoblíbenějším modelem, strávili spolu tolik času.

Ve filmovém záběru se objevuje obrázek, dětská kresba, která vznikla nejspíše podle fotografie z pláže. Nakreslil ji malý Ulysses, ale velký Ulysses si na ni nepamatuje. „Tohle je důkaz, fakt z tvého dětství, ale ty jej nechceš uznat, přiznat se k němu. Myslím, že pro tebe je ten obrázek fikcí, že je vymyšlený,"[37] říká ve filmu Vardová. „Ano, je," odpovídá Ulysses. „Ten obrázek je pravdivý, reálný, ale ne pro tebe. Ty si pouze představuješ svoje dětství. Tohle je moje verze faktů,"[38] dodává Vardová. „I tak má každý svou verzi," vrací Ulysses, „i když visí mezi skutečností a fikcí"[39]. Vardová si ve svých vzpomínkách tento fakt vybavuje takto: „V roce 1982, když přistoupil na natáčení, jsem myslela, že bude potěšen, nebo dokonce vzrušen, když uvidí fotografii, na které je on sám. Ale nic. Nemohl, anebo si nechtěl vzpomenout. Mluvil opatrně, on v mém filmu vlastně ‚figuroval', on v něm nechtěl ‚být'. Měla jsem pocit zrady. Ale on za to i tak nemůže. Má plné právo nesdílet moje touhy po hledání. Je to taková dialektika umělce a jeho

36 SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004. s. 87.
37 Komentář opsaný z filmu Ulysses.
38 Tamtéž.
39 Tamtéž.

modelu. Umělec by chtěl ovládnout model a zakomponovat jej do svého egoistického projektu. Ale model žije mimo projekt. Má svůj vlastní život a rodinu, kterou si založil. Ocitla jsem se před dospělou, vlídnou a milou osobou, která se mé hry nechtěla zúčastnit. Neměl mě rád. Možná mě neměl rád nikdy. Ani dnes si na tuto hádanku nedokážu odpovědět. Mosty shořely. Dělí nás voda, ve které už nikdy nebudeme plavat spolu."[40]



Agnes Vardová, záber z filmu Ulysse, 1982

Matka

Při natáčení posledního záběru s Ulyssem se za jeho zády objevuje matka. A je to opravdu ona – Bienvenida, bude vzpomínkou na tamtu událost a zároveň hlavní hrdinkou dokumentu. Během natáčení se jí Vardová mimo záběr ptá, jestli je to její oblíbený snímek. Je to jediná postava ve filmu, které fotografii neukázala, protože ona si ji pamatuje. Pamatuje, ale nelíbí se jí, ne z uměleckého pohledu, ale kvůli vzpomínkám, které ji doprovázejí. „Na pláži bylo krásně, ale i smutno," říká, „důvodem byl Ulysses"[41]. Bylo to období, kdy se velmi bála o zdraví chlapce, který trpěl nemocí zvanou coxa plana a měl vážné problémy s chůzí. Komentář Vardové je namluvený mimo záběr vyprávějící o tomto

[40] VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek. Paříž:
[41] Komentář opsaný z filmu Ulysses.

období a je ilustrován fotografiemi Bienvenidy: s chlapcem, opalující se na pláži, s mořem v pozadí, nešťastné. Jedním ze zásahů použitých v tomto filmu je natáčení objevujících se hrdinů v absolutním tichu. Nehybných jako na fotografii. Až za okamžik se objevuje zvuk a dialog. Díky tomu je zdůrazněno spojení fotografie a filmu. Během rozhovoru s Bienvenidou vložila do záběru natočeného beze slov záznam jejího dialogu. Teprve za okamžik se skutečný čas skutečného dialogu stává synchronizovaným s obrazem mluvící Bienvenidy, pro kterou jsou nakonec vzpomínky na toto období stále ještě tak silné, že začíná plakat. „Její mateřská láska byla tak zřejmá, že se stala v celém filmu velmi silným motivem, silnějším, než všechna moje pátrání a než její syn s titulním jménem. Moje komentáře byly upřímné, ale ona říkala skutečná slova."[42] Vraťme se opět do knihkupectví. V záběru je na prvním plánu v detailu Ulysses, za ním jeho matka. Vardová se ptá: „Pamatuješ si tu bolest v bedrech?" „Dokonale," odpovídá (opět je snímána celá postava mlčícího Ulyssa a slyšíme dialog nahraný později). „Pamatuješ si tu bolest, pamatuješ si tělo?" vyptává se Vardová. „Ano a taky to, kde jsem tehdy byl. Pamatuji si dům na Daguerrově ulici, ale nepamatuji si cestu k moři ani samotnou fotografii." Barthes upozorňoval na spojení traumatu a fotografie. „V psychologii pojem trauma označuje silný bolestný prožitek, který se často nedá ani popsat slovy. Je zatrpklé, nedá se přetvořit na příběh. Často zůstává potlačeno a zapomenuto." Barthes dále říká: „Pokud fotografie není přijata uměním, proměněna v něj anebo není banalizována každodenností nebo všedností použití, čímž je jí předán význam obyčejné ‚fotky' – je vždy traumatickým (bolestným) kontaktem s oním zmraženým minulým časem. To, co se však může stát, je setkání s jiným druhem punctum, detailem. Stává se, že tento detail dokáže ‚rozmrazit' zatrpklou scénu, dovoluje vstoupit mimo záběr."[43] To nutí diváka k intimnosti, vede k oživení fotografie, uvádí jej do pohybu a metaforických slovních spojení. Natáčením filmů imituje Vardová pohyby lidské paměti a umožňuje tím i hrdinům

42 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.
43 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.

z jejího statického snímku překročit okénko záběru, a to díky tomu, že z nich udělá hrdiny filmu. Kamera je prodloužením její mysli, jejích intelektuálních stop. Film je pro ni nástrojem analýzy fotografie a jejích omezení, demystifikuje iluzi, že fotografie představuje objektivní pravdy, které může každý přečíst stejným způsobem. Období nemoci bylo pro malého Ulyssa obdobím traumatu, bolesti. Odhazuje fotografii i se vzpomínkami, které s ní souvisí. Nenachází v ní nic, co by s ním dnes pohnulo, nenachází v ní punctum, které mu způsobuje rány, ale má také moc je uzdravit, vyčistit, vyvolat katarzi a po dokončeném hledání verbalizace těchto zkušeností tím i jejich návrat do prostoru paměti.

Koza

To by nebyla Vardová, kdyby nezavedla také ironickou prezentaci poslední hrdinky její fotografie – kozy. Svým ironickým přístupem sráží mimetický charakter zátiší obrazu jako takového. Po koze z fotografie zůstal jen její obraz. Její idea je vyvolaná natočením jiné, živé kozy. Fotografie kozy na pláži z roku 1954 je zasazena mezi kameny – podobné do těch z pláže. Při filmování je Vardová vždy připravená na náhodné záběry, a díky tomu se jí tentokrát daří zachytit ten, ve kterém živá koza požírá svůj vlastní obraz. Definicí paměti je tedy podle kozy žvýkání obrazu paměti. Požvýkaný snímek je pak dále pohozen. Jako by si ani ona nechtěla na nic pamatovat.

Tabula rasa a pochopení obrazu

Pokračováním ve svém filmovém hledání, při putování za pamětí se Vardová obrací k dětem s prosbou o vyprávění toho, co vidí na fotografii. Je to prosba o čistý, intuitivní, pravdivý a upřímný dětský pohled, je to také pokus o utřídění doposud získaných informací. Návratem na začátek. Děti jí popisují to, co vidí. „Koza je mrtvá… No určitě nejsou prázdniny, protože tam nejsou žádní lidé… Muž si sundal kalhoty,

protože jde plavat… Oni jsou nazí… Koza je mrtvá, ale je k smíchu, že má otevřené oko, když umíráš, tak tvé oči zůstanou otevřené,“[44] říkají děti. Na záběru vidíme detail kozy, fragment jejího oka, přechod, po kterém děti komentují kresbu podle fotografie vytvořené malým Ulyssem. „To je pes… Mrtvá kráva, ona bude mít dítě,“[45] dodávají a začínají porovnávat obrázek s fotografií. „Fotografie je více lidská, pravdivá a normální,“[46] zakončují. Potvrzují tím předpoklad pocházející z 19. století, že fotografie má moc prezentovat pravdu, kterou nám kresba ani malba nemohly zaručit.

Vlastní paměť

Režisérka se opět sama sebe ptá: „Jestlipak vím, o čem jsem přemýšlela před dvaceti lety, když jsem posadila dítě doprostřed pláže, do středu obrazu, který teď nese jeho jméno. (…) Co se opravdu dělo toho dne, když jsem byla na pláži. Co se dělo 9. května 1945…“[47] A okamžitě se vydává tímto směrem. Ukazuje ve filmu archivní snímky, novinové titulky, filmové týdeníky. Všechny tyto materiály vyprávějí o tom, co se odehrálo ve Francii 9. května roku 1954. „To, o čem mluvím,“ dodává komentář k prezentovaným archiváliím, „jsem neobjevila v paměti, musela jsem prohrabat písek na pláži, filmové aktuality, deníky z onoho dne“[48]. Vzpomíná si také na to, co sama dělala v roce 1954: vznikl její první film, fotografie, které vytvořila na zakázku pro magazíny, všechny ty snímky, které vytvořila při výrobě rodinného alba. „No právě. Umístila jsem ten obraz v mém životě a jeho epoše tak, jak nás to učili dělat ve škole, ale anekdoty, interpretace, příběhy, nic se v něm neobjevilo, mohla jsem ten snímek vytvořit minulou neděli nebo včera, já… nebo někdo jiný… Prostě obraz, to je vše. Na snímku vidíš to, co chceš, on je tím, čím je i vším ostatním.“[49] Agnès Vardová prohlídkou archivu

44 Komentář opsaný z filmu Ulysses.
45 Tamtéž.
46 Tamtéž.
47 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.
48 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.
49 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.

zavádí do filmu metodu srovnatelnou s pojmem studium zavedeným Barthesem. Díky němu víme, jak v tom čase vypadali lidé, pařížské ulice, přibližuje nám to historii. Vytváří tak další pozadí pro „naši" fotografii.

Ó čase, zastav svůj let, a vy, laskavé hodiny
zastavte svůj běh
Dovolte nám rozvinout se krásou mizejících
Příliš rychle našich dní![50]

Lamartinovou básní končí prohlídka historických dokumentů z 9. května 1954 a stává se tak jedním z prvních autorčiných shrnutí. Filmem Ulysses se Vardová rozhodla pronásledovat vzpomínky. Všechny stopy ji nakonec přivedly k symbolickému čtení fotografie a motivovaly ji připojit do své interpretace také zmínku o bájném Ulyssovi, chytrém králi Ithaky, který se po skončení trojské války nemohl deset let vrátit domů. Hledání podstaty snímku vytvořeného před mnoha lety, pokus o návrat do domu paměti je pro Vardovou její Odyssea. Barthes vnímá fotografii jako emanaci – vyzáření uplynulé skutečnosti, jako magii, a nikoli umění. Avšak John Berger dodává, že svět mýtu je světem vlastních jmen. Na konci filmu se Vardová dozvídá, proč Ulysses dostal právě toto jméno. Objevuje kouzlo objevu sebe sama. „K objevům pro frustrace, ten krátký film mě naučil více o mně samotné než všechny rozhovory."[51] Citát Paula Ricoeura: „Chápání sebe sama pod vlivem něčeho, vůči světu, naprosto odporuje snaze popsat slovy jak sebe sama, tak své přesvědčení a předsudky, je to spíše přistoupení na to, aby dílo a jeho svět rozšířilo obzor, v jehož mezích sám sobě rozumím."[52] Touto cestou se vydala i Vardová a našla to, co Sławomir Sikora popisuje

50 Báseň Alphonse de Lamartine použitá Vardovou ve filmu na konci prezentace archivních snímků ilustrujících události z 9. května 1954.
51 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.
52 SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004. s. 111.

takto: „Fotografie nám ani tolik neprosvětluje a nepřibližuje svět, jako nám jej spíše zastírá. Nepřináší nám pevné, nezpochybnitelné vědomí, není až takovým prostředkem přibližování se světu, proniknutím k pravdě, ale spíše nás tomu světu vzdaluje, vytváří (může vytvářet) způsob nazírání na svět. Fotografie svět neukazuje, pouze jej zastírá. I když je tato pravda hořká, tak stejně zůstává formou osvícení.“[53] A poznání sebe sama, dodala by Vardová.



Agnes Vardová, záber z filmu Salut les cubains, 1962/63

Salut les cubains/ Kuba očima Francouzky Socialismus v rytmu čači

Kuba očima Francouzky je prvním fotografickým filmem Agnès Vardové, vznikl v roce 1963. Na vánoční svátky v roce 1961 byla pozvána na Kubu. Již při odjezdu věděla, že chce z přivezených fotografií natočit film. To ji vedlo k určitému způsobu fotografování – sekvenčnímu fotografování. Na cestu si s sebou vzala Rolleiflex a Leicu. Technická omezení, to, že přístroje nemají motorové převíjení filmu a automaticky se otevírající závěrku, která pořizuje další snímek, způsobila, že mezi jednotlivými po

53 Tamtéž, s. 55.



Agnes Vardová, záber z filmu Salut les cubains, 1962/63

sobě jdoucími záběry jsou vteřinové pauzy potřebné k natažení spouště závěrky, a znemožnila montáž fotografií se zachováním souvislého pohybu. Zároveň však inspirovala Vardovou k sestřihání tohoto filmu v rytmu čači, bolera apod. Autorka vzpomíná: „Během návratu do Paříže s přibližně třemi tisíci snímky jsem připravila tzv. animaton stand (což označuje kameru vertikálně zavěšenou nad fotografiemi) s již nahranou zvukovou stopou na filmovém pozitivu tak, abych mohla počítat množství obrazů shodně s rytmem hudby.“[54] I když sama Vardová označila tento výtvor jako neseřazené obrazy, je těžké se s tím smířit. Takto z fotografií vytvořený, studiovým komentářem doplněný, vlastním silným rytmem a hudbou vybavený film je neobyčejný. Neobsahuje děj v pravém významu tohoto slova, ale obsahuje své hrdiny, je vytvořený ze sekvenčních tahů, jejichž úkolem je sdělení – vyprávění o Castrově Kubě a vlivu revoluce na život obyvatel země. Tak se také autorčin záměr přidává k funkci fotografii předurčené – být médiem, které tím, že se stává dokumentem ze světa, nabízí zpřístupnění skutečnosti. Fotografie dovážené z cest nám měly a stále mají prezentovat místa, lidi, situace

54 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.

a události tak, aby rozšiřovaly naše poznání světa, i když tento úkol již splňují jiným způsobem. Dokumentární funkce fotografie má díky pronikání k detailům také úkol odkrývat divákům kulturní nebo historický význam fotografovaného místa. Ve filmu je druhem dialogu, který Vardová-fotografka vede během své cesty s lidmi, které fotografovala. Byla to setkání velmi přínosná, protože přátelství navázaná v tomto období přetrvala dlouhá léta. Při vytváření fotografického dokumentu se Vardová zajímá o všechno kolem, přibližuje nám Kubu, její obyvatele i revoluci v takových námětech, jako jsou cigára, krokodýli, lidé na ulici, ženy, lidské brady (zde dokonce zavádí typologizaci a rozlišuje: brady umělců, úředníků a vojáků), klobouky, marxismus-leninismus, umělci, hudba, dějiny Kuby a její náboženství, agrární reformy a boj s analfabetismem. Ukazuje také obrazy postav Fidela Castra a Raula Castra, portréty kubánských filmových hvězd, mnoha dětí a mnoha tančících dětí. Velmi zdařile sestřihává taneční sekvence „krále samby", kdy nám fotografie okénko po okénku s uznáním ukazují mistrův tanec, přibližování a oddalování kamery, pohyb klobouku, hůlky, mimiku tváře. Všechno působí velmi příjemně a s velkým smyslem pro humor. Jedná se také o rozloučení. Hrdina této sekvence zemřel ještě před dokončením



Agnes Vardová, záber z filmu Salut les cubains, 1962/63

filmu. Celý dokument doprovází rytmická hudba, podle jejíchž taktů jsou rytmicky seřazeny po sobě jdoucí fotografie. Někdy samostatně, někdy zachycené nejdříve v širokém záběru a pak v polodetailu nebo detailu, někdy opět sekvenčně. Záběry střídavě doprovázejí svým komentářem Agnès Vardová a Michel Piccoli, který komentuje větší část filmu. Záběry, které nám ukazují vůdce revoluce, doprovázejí útržky projevu Fidela Castra. Středem zájmu Agnès Vardové jsou celou dobu lidé, přibližuje nám různorodost obyvatel ostrova, ať už těch, kteří žijí na chudých předměstích, jako i těch z kulturních stánků metropole Havany. Její tvorba jde ve stopách fotografické inventarizace světa probíhající v 19. století, ale nepopíratelně přispívá také do společensky angažované humanistické fotografie, tedy té, která nám prezentuje skutečný život lidí, jejich životní podmínky, koníčky, způsoby trávení volného času. Takto získané obrazy jsou použitelné jako archivní historický materiál a v budoucnu mohou představovat pramen poznání na téma Kuba. Lidé přítomní na fotografiích a jejich tematická různorodost je svědectvím toho, že autorka procházela ulicemi Havany nesčetněkrát. To, jak dokáže Vardová představit zajímavost Kuby, dějiny ostrova, lidí, kteří na ní bydlí, je úchvatné. Revoluce na jejích dokumentárních fotografiích z roku 1963 je stále živá, její vliv na osud země patrný na každém kroku. Ke změnám dochází v každém oboru – v práci, umění, literatuře, lidových písních apod. Postavu revolučního vůdce Fidela Castra ukazuje Vardová z několika pohledů. Jako hrdinu opěvovaného úplně každým, osobu nejčastěji se objevující ve filmech, jeho fotografie na pozadí fotografovaných scén, na stěnách ulic, jméno vycházející z úst dělníků zpívajících při sběru cukrové třtiny. Pro představení Castrovy historie používá Vardová cizí fotografie z období partyzánského hnutí, revolučních pochodů, ohnivých mnohahodinových projevů. Jsou zde však i ty, které vznikly během soukromého setkání s vůdcem. Na jednom ze snímků pózuje v jednoduché vojenské uniformě na pozadí skal s charakteristickým tvarem křídel. Hudba ve filmu zaujímá vedoucí úlohu, jejímu rytmu jsou podřízeny sledy fotografií.



Fidel Castra. Agnes Vardová, záber z filmu Salut les cubains, 1962/63

Díky spojení fotografie s hudbou a uvedení všeho do pohybu získává Vardová ekvivalent pohybu filmu, který přenáší rytmus a atmosféru událostí, které tehdy Vardová zaznamenala. Divák má pocit, že Kuba a Kubánci jsou stále v pohybu a ostrov žije z hudby a tance, což Vardová potvrzuje, když říká: „Kubánci provedli svou revoluci s tancem a hudbou.“[55] Při fotografování snímků, které byly použity pro vytvoření sekvencí, se Vardová nesoustředí na jejich kompozici ani vypilování jednotlivých výřezů.. Důležitý je výsledný efekt vytvořený spojením fotografií a to, jak „ožívají“ jako film. Lidi fotografuje jinak, portréty jsou předem promyšlené, kompozice je dokonalá. Dokáže výborně zachytit náladu. Tento dokument je velmi zajímavým příkladem použití fotografie jako hlavního prvku filmového vyprávění a stavby vyprávění pomocí fotografií. Vardová přímo v rozhovorech zdůrazňuje, že se o film začala zajímat, protože chtěla do fotografie přidat pohyb, rytmus, hudbu a vyprávění. Filmem Kuba očima Francouzky nám ukázala, jak je to možné udělat. Pomocí spojení fotografie, vložením rytmu, hudby a příběhu vytváří mnohažánrový fotograficko-filmový dokument. Tento první film, ve kterém „fotografie daly filmu pohyb“, je podobně jako

55 VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překlad Anna Stąsiek.

pozdější Ulysses díky své experimentální formě velkou inspirací k úvahám o podstatě fotografie. Ukázka jednoduché statické fotografie může vzbuzovat pocit izolace, neboť tím, že je její výpověď dokončená, k ní nejsme schopni již nic jiného přidat, jak tvrdí Barthes – tato vlastnost fotografie nám „nedovoluje snít". Vytvořením dojmu pohybu (složením fotografií do rytmických sekvencí) nám Agnès Vardová nabízí pocit „života mimo záběr", vykročení ze scény. Na druhou stranu vyprávění příběhu o Kubě pomocí jednotlivých fotografií má v sobě moc silné imprese, soustřeďuje naši pozornost na detaily. Nabízí nám možnost si podrobněji prohlédnout vyfotografované lidi a zamyslet se nad jejich charakterem a citlivostí, soustřeďuje přímo naši pozornost. Režisérka si vybrala nejlepší ze všech možností jak podat to, co jí tak připomínalo ostrov, doplnila fotografie o rytmus a pohyb. Ponechala přitom možnost prohlédnout si statické snímky spojené do jednoho filmu proto, aby soustředila naši pozornost. Ukázala nám, jak tančí porevoluční Kuba. Nebylo by to možné, kdyby nám ukázala pouhou výstavu připravenou ze svých statických snímků. Nepocítili bychom rytmus kubánského života.



Agnes Vardová, záber z filmu Salut les cubains, 1962/63



Agnes Vardová, záber z filmu Ydessa, les ours et etc..., 2004

Ydessa, les ours et etc.../ Ydessa, medvídci a další

Poslední film z cyklu Cinévardaphoto vznikl v roce 2004. Je vyprávěním o neobvyklé výstavě připravené kanadskou sběratelkou, kurátorkou a umělkyní Ydessou Hendeles. Výstava se jmenovala Partners – The Teddy Bear Project. Výstava byla představená na konci roku 2003 v galerii Haus der Kunst v Mnichově. Inspirací ke vzniku projektu byl snímek malého chlapce, bratrance Ydessy Hendeles, který zahynul v Osvětimi. Vardová se o výstavu začala zajímat okamžitě, když se o ní dozvěděla, a rozhodla se o ní natočit film. Rozhodla se vyprávět filmový příběh mj. i z pohledu návštěvníka výstavy – návštěvníka, jakým byla ona sama. Ujala se tím role spectatora (pojem zavedený R. Barthesem, jehož spis Światło obrazu. Uwagi o fotografii/Světlá komora – poznámky k fotografii Vardová často používá) čili stejné postavy, jakou jsme my

všichni – člověka prohlížejícího si sbírky fotografií. Na výstavě bylo představeno několik stovek snímků, které byly zapaspartovány do černých rámů. Stěny galerie byly od podlahy až po strop úplně zakryté rámy. Snímky byly vystaveny i ve vitrínách. Všechny fotografie spojoval jeden společný prvek – přítomnost různých plyšových medvídků v obraze. Umělkyně objevila, že právě s touto dětskou hračkou se lidé na přelomu 19. a 20. století často portrétovali.



Agnes Vardová, záber z filmu Ydessa, les ours et etc..., 2004

Na začátku filmu nám Vardová ukazuje několik fotografií, na kterých jsou s plyšovými medvídky nejprve děti, pak dvě nezletilé holčičky a nakonec velká rodina s malým plyšovým medvídkem. Celá koncepce výběru vyvolává pojem punctum. Koncepce popsaná v knize Světlá komora bude představovat klíč jak k interpretaci celého projektu Ydessy Hendeles, tak i k interpretaci filmu Vardové. První záběr, natočený z ruky, nás přivádí do galerie a provází nás jednotlivými místnostmi s fotografiemi, nakonec se zastaví před vitrínou s plyšovým medvídkem. Výstavu doplňují originální exponáty, stejné jako na vystavených fotografiích – plyšoví medvídci. I je Ydessa sbírá. Kamera se zastavuje před poslední ze tří výstavních místností. Je prázdná, zdi místnosti

jsou bílé a bez snímků. Nevíme, co vlastně obsahuje. Filmem nás od samého začátku provází komentář Vardové a bude nás provázet až do konce. Na chodbě galerie, před vstupem do výstavních sálů, je možnost prohlédnou si videozáznam, na kterém kurátorka popisuje, čím se inspirovala při vytváření tak rozsáhlé sbírky fotografií (více než tři tisíce snímků) a plyšových medvídků. Vardová upozorňuje na jeden z úvodních snímků výstavy, který zachycuje rodiče Ydessy a ji jako malé dítě v kočárku. Na snímku je spolu s malým medvídkem. Nápis pod snímkem nám říká, že na snímku je Jakob a Dorothea Hendeles, kteří přežili holocaust. Na další fotografii, kterou nám Vardová svou kamerou představuje, je malá Ydessa s medvídkem na postýlce a také snímek otce, pod rámem je opět nápis – přežil holocaust. Vardová se začíná pozastavovat nad tím, jestli se právě tato vzpomínka z dětství mohla rozvinout do sběratelské posedlosti, která žene umělkyni k neustálému rozšiřování kolekce snímků, na kterých se stejně jako na její fotografii z dětství nachází medvídek. Režisérka se rozhodla odletět do Toronta, kde Ydessa bydlí, a s excentrickou sběratelkou se osobně setkat. Portrétuje Ydessu podobně jako Ulissa, tedy v tichosti, bez dialogů, a až později,



Agnes Vardová, záber z filmu Ydessa, les ours et etc..., 2004

když přejíždí kamerou od tváře k rukám hrdinky filmu, se objevuje hudba. Ydessa ukazuje malého medvídka, který ještě fotografován nebyl. „S ním to všechno začalo,“[56] říká. Vypráví o výstavě a vzpomíná si, že se snažila ukázat svět, ve kterém hrdinové na fotografiích žijí šťastným životem a každé dítě má svého plyšového medvídka. „Je to fikce,“[57] říká za kamerou Vardová. „Ano, je to něco mezi tím, co je ještě objektivní, a tím, co je už pouze představa,“[58] odpovídá Ydessa. Sama se cítí být někde uprostřed. Tento dialog vyjadřuje podobnou myšlenku jako Susan Sontag, která objevila, že fotografie zahrnuje dva velké směry působení, kdy prvním z nich je hledání pravdy a svědectví o ní a druhým je vytváření skutečnosti.

Vardová nám ukazuje další fotografie, které jsou doplněny bohatším komentářem než fotografie prezentované na začátku. V prvním filmovém záběru snímky s medvídky pouze EXISTOVALY. Doprovodný komentář poukazuje, že pravdivost fotografie spočívá v tom, že představuje lidi, kteří kdysi žili, ale do popisu dalších fotografií je přidán začátek jako z pohádky: Ance opon a mime; jako by to, co se kdysi událo, tedy vlastní život fotografovaných hrdinů s medvídky, bylo neskutečné, jako z pohádky. Další etapou filmového příběhu jsou odpovědi jiných spektátorů na otázku, jak oni výstavu vnímají. Výstava byla doprovázena velkými emocemi. Objevují se hlasy o klaustrofobických stísněných pocitech, kde takové množství fotografií vyvolává dojem, jako bychom se účastnili nějaké obsese, před kterou nemůžeme utéct, protože fotografie jsou všude. Fotografie a medvídci. Prohlížení fotografií nedokážeme zastavit, výstava nás svou silou vtahuje, ty tisíce lidí a jejich životní osudy. Jedna z dotázaných říká, že výstava je provokativní, ale samotné snímky pro ni nic neznamenají, protože nezná lidi, které představují. Toto svérázné rodinné album jí připomíná smrt. Ty snímky představují smrt – říká, což potvrzuje Barthesovu teorii, že podstatou fotografie je

56 Dialog opsaný z filmu Ydessa, les ours et etc.
57 Tamtéž.
58 Tamtéž.

smrt. Toto epochální rodinné album představuje fetiš, ale je i zdrojem skupinové paměti a ukazuje unikátní okamžiky, které se již nikdy nevrátí. „To, co fotografie donekonečna opakuje, se zde objevilo pouze jednou, jen mechanicky opakuje to, co se již nikdy nebude moci zopakovat.“[59] Je však neskutečné, že přežily předměty – medvídci, zachycení stejně jako lidé na fotografii. Oni zůstali, jsou vystavení ve vitrínách, ale po lidech, kteří je na snímcích doprovázeli, zůstala jen vzpomínka. Fotoaparát se pak jeví jako hodiny odměřující běh dějin a jednoho lidského života. Ydessa shledává, že většina lidí z fotografií je již mrtvá, ale nikoli Ydessina matka, ke které nás přivádí retrospektivní prohlídka rodinného alba. Bohužel neobsahuje mnoho rodinných fotografií, zachovalo se jich pouze několik, mezi nimi je i pár z Ydessina dětství. Jak se mohly dochovat snímky, když nepřežily celé generace těch, které vzal holocaust. Ty Ydessa postrádá a stýská se jí i po lidech, kteří odešli příliš brzy. Proto také její výstava nabírá nový, více soukromý význam – stává se imaginárním rodinným albem, kolektivní pamětí, zbavení se osobního soukromého vztahu, který by mohl být navázán, kdyby hrdinové fotografií byli jí blízké osoby. Je to ten samý okamžik, ve kterém diváci ve svých výpovědích před kamerou upozorňují na to, co Barthes nazývá studium: „Právě díky studiu se zajímám o tolik snímků, i když je vnímám jako svědectví spíše politické, anebo si je vychutnávám jako dobré historické obrazy. Právě díky kultuře (studium tento význam obsahuje) se účastním výrazu tváře, gest, stavů, činností.“[60] Fotografie na výstavě vyvolávají u mnoha svých diváků hluboké emoce, objevují se slzy, část z nich neví, proč tomu tak je, nechápe to. To je ten okamžik, ve kterém se každého dotýká jeho vlastní punctum, jedno nebo více. Vardová ukazuje další fotografie a vypráví o mrazivých schopnostech tohoto média, o tom, jak fotografie zvěčňuje okamžik, který se již nikdy nebude opakovat. Tuto část výstavy

59 BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996. s. 9.57 Tamtéž.
60 Tamtéž, s. 46.

doprovází melancholie a nostalgie po minulém období. Celou dobu ve filmu cítíme i tajemství. Nevíme, co se skrývá ve třetí výstavní místnosti. Kamera nás několikrát přivádí i na práh tohoto sálu, aby se hned zase vrátila k prohlížení dalších fotografií s medvídkem, které autorka typologizuje. Ukazuje nám sbírky fotografií s dětmi, rodinné snímky, snímky z pláže, fotografie sportovců i osob nemocných apod., vytvořené jak amatéry, tak profesionálními fotografy ve studiu. Potvrzuje tímto, že je důležité nejen čtení jednotlivých fotografií, ale také přehodnocení jejich výběru a pořadí. „Forma vyhotovení alba vtahuje diváka do procesu vyvíjejícího se diskurzu vývoje, opakování, násobení a anulování, revize, kulminačních bodů a řešení. Každý obraz nachází svoje završení v úplnosti díla, jeho hlas se vrací jako ozvěna celku.“[61] Fotografie nám umožňují náhled do minulosti spolu s celým jejím historickým pozadím informujícím o tom, jak lidé žili, jak se oblékali, jak trávili volný čas. Výstavu doprovází také portrét Diane Arbus, se kterou se autorka výstavy ztotožňuje a jakoby dodávala: Obě dvě jsme tak trochu ujeté (freak). Nakonec nás kamera Vardové přivádí do posledního sálu. Je prázdný. Pouze uprostřed se nachází postava klečícího muže v obleku. Tato socha vytvořená Mauriziem Cattelanem je jakási zmenšenina postavy a představuje Adolfa Hitlera. Tento



Agnes Vardová, záber z filmu Ydessa, les ours et etc..., 2004

[61] A. Trachtenberg 1984, s. 57, cit. podle SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004. s. 27.



Agnes Vardová, záber z filmu Ydessa, les ours et etc..., 2004

okamžik šoku, který je imitován i roztřeseným pohybem ruční kamery, je jako překročení neviditelné hranice, které nás přivádí k úplnému pochopení smyslu výstavy. Tento přechod nutí diváka k návratu k fotografiím a jejích opětovnému čtení. „Hranice je místem skrývajícím jistá nebezpečí, patří k oběma sousedním teritoriím, přičemž nepatří žádnému z nich… je ‚třetím prostorem' otevřeným k výjimečnosti obou stran."[62] Překročení hranic mezi výstavními sály je metaforou. Představuje krutou realitu dějin s jejími koncentračními tábory a vyhlazením mnoha miliónů lidí. Současně dává imaginárnímu rodinnému albu nový význam. Doslovně nám sugeruje, jak zahynula většina hrdinů z fotografií. Vardová se opět vrací k rozhovorům s diváky prohlížejícími si výstavu a překrývá obraz filmovaných osob obrazem sochy, obrazem kata, dává tak všem na srozuměnou, že ho mají stále v paměti. Pro mnoho lidí je návštěva posledního sálu šokem vyvolávajícím bolestné emoce, zvláště pro německé návštěvníky, kteří se otevřeně stydí za svou národní minulost. „Fotografický šok (odlišný od punctum) není ve své podstatě založený na působení bolesti, ale spíše na vybavení si

62 SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004. s. 15.

toho, co bylo tak dobře skryto, že ani sám podmět-herec o tom nevěděl, nebo si toho nebyl vědom."[63] Ydessa prostřednictvím vědomě zařazeného šokujícího zakončení dosáhla toho, že dříve představené fotografie získaly zcela nový význam: „Fotografie je převratným prvkem, ne však, když děsí, rozrušuje, nebo dokonce uráží, ale pokud nabízí příliš mnoho důvodů k přemýšlení."[64] Vardová přivedla diváky ke kulminačnímu bodu svého dokumentu ideálním způsobem – předvídala tajemství a pomalu objevovala významy, které stupňovala nahranou výpovědí sběratelky. „To bylo německé trauma a židovské trauma, jsme partneři ve svém traumatu," říká Ydessa a současně vysvětluje název projektu. Jedná se o další návaznost na spojení mezi traumatem a fotografií, o kterém píše Barthes. Nevinný dětský svět plyšových medvídků odešel, svět již nikdy nebude takový, jaký byl před traumatem holocaustu. Ale to ještě není konec filmu. Režisérka nám odkrývá důvod, proč si Ydessa pro výstavu vybrala právě Mnichov. V Haus der Kunst měl při pobytu ve městě projev Adolf Hitler (1939), byla zde vystavena i nacistická umělecká díla. Vardová nám teprve teď prezentuje fotografie z výstavy, na které jsou němečtí vojáci v kruhu svých rodin s medvídky. Některé z fotografií jsou zapaspartovány a doplněny otiskem svastiky. Další sérií fotografií prezentovanou ve filmu jsou fotografie dětí střílejících do medvídků. Během druhé světové války jeli medvídci v kapsách uniforem německých vojáků na frontu jako talisman pro štěstí. Poslední část filmu je věnována portrétu neobyčejné sběratelky, která tuto výstavu vytvořila proto, abychom nezapomněli – na dějiny a vyhlazení. Ložnice Ydessy nám připomíná pokoj náctileté dívky, celý vyplněný plyšovými medvídky. Ydessa žije a pracuje v osamění v osmnáctipokojovém domě, plném surrealistických předmětů. Již delší dobu sbírá medvídky a fotografie s nimi. Je to posedlost, která se rozrostla do vlastního tvůrčího záměru. Úvahy

63 BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996. s. 56.
64 Tamtéž, s. 67.

Agnès Vardové, její vnímání fotografie a elementů, které mohou ovlivnit její pochopení, zakončuje jedna z fotografií z kolekce kurátorky představující ženu, která si zakryla tvář plyšovým medvídkem. Tato dětská hračka jako by jí zakrývala celý svět anebo jako by se za ní skrývala ona sama. Je to symbolický portrét samotné Ydessy, pro kterou se plyšový medvídek stal klíčem ke ztraceným vzpomínkám z dětství, jako i součástí světa, který již neexistuje a nikdy se nevrátí.



Agnes Vardová, záber z filmu Ydessa, les ours et etc..., 2004

Závěr

Filmový triptych Agnès Vardové Cinévardaphoto je svým spojením a prolínáním filmového a fotografického materiálu výjimečný. Ve třech filmech, které jej tvoří, představila fotografka a režisérka z mnoha perspektiv své úvahy o podstatě fotografie. Analýzou koncepce francouzského sémiotika Rolanda Barthese ověřuje, jak se jeho dva velké pojmy punctum a studium projevují ve skutečnosti. Mám na mysli především filmy Ulysses a Ydessa, les ours et etc..., ve kterých se autorka nejvíce věnovala analýze existence fotografie jako média. Zkoumala i punctum, které ji díky svému objevení se na několik let staré fotografii inspirovalo k usilovnému pátrání a nakonec se stalo i tématem filmu Ulysses. V dokumentu Ydessa, les ours et etc... se během natáčení výstavy Ydessy Hendeles v Mnichově objevuje téma punctum dokonce několikrát. Sociologické a etnografické kontexty byly nejpodrobněji zpracovány v díle Kuba očima Francouzky. Vardová zkoumá fotografii i v existencionálním kontextu, celou dobu uvažuje nad ontologickým statusem fotografie. Uvedením fotografie do filmu nám představuje její nejpodstatnější funkce, jako je informovat, archivovat, překvapovat, určovat význam, vyvolávat touhu, inspirovat k reflexi, zastupovat paměť. V rámci svého hledání překračuje rozsah známých druhů filmového projevu a spojením fotografie a filmu, přidáním autorského komentáře, výrazným rytmem a hudbou mu dává originální estetickou formu. Co se týče filmového druhu, je její tvorba něčím více než ikonografickým filmem vzniklým montáží statických fotografií, jde spíše o mezidruhový hybrid, pro který se hodí název fotograficko-filmový dokument. Fotografie se v Cinévardaphoto stává plnoprávnou součástí filmové narace, to ona ten film rozhýbává. Spojení fotografie a filmu dovoluje Vardové vyhnout se omezením obou těchto směrů a současně jí dává možnost zdůraznit ty vlastnosti, které jsou nejvýznamnější a nejpodstatnější pro každý z těchto uměleckých směrů. Podstatou fotografie je smrt, jak ve svých úvahách zdůrazňuje Barthes, a můžeme si toho všimnout i ve filmech

Vardové. Statická nehybná fotografie „je jako pravěké divadlo, jako živý obraz, zosobnění nehybné a nalíčené tváře, pod kterou se nám skrývají mrtví“[65]. Film nám dovoluje zapomenout na smrt, i když v případě dokumentů Vardové bychom mohli říci, že nám film spíše vypráví o smrti ve fotografii, paměti, plynutí času, historii, ale díky přidání pohybu fotografiím se traumatické sdělení této informace stává trochu přijatelnější. Film má vlastnost, kterou fotografie nemá – osoba, která vychází z filmového záběru, žije dál; na rozdíl od fotografie, na které jsou představené osoby jak „otrávení a připíchnutí motýli“[66]. Pouze přítomnost punctum je schopná tuto zásadu zlomit. Vardová si to uvědomuje. Filmový obraz má jiný princip – bliká a rychlé se mění a tím nenechává čas na to, aby se punctum objevilo. Rychle se měnící obrazy nám nedovolují zastavit pohled a soustředit se pouze na jeden záběr. Pokud bychom chtěli vyvolat reflexe týkající se pouze jednoho filmového obrazu, pak by tento pokus mohl vypadat tak, že bychom zavřeli oči během promítání – výsledkem by bylo, že bychom ztratili myšlenku. Film nám nedává příležitost reflektovat pouze jediný obraz (záběr), což je pro celou tvorbu Vardové velmi charakteristiké. Díky tomu dává divákovi možnost „pojmout“ zrakem celý záběr, dává šanci zachytit podstatné detaily, předměty a zároveň umožňuje soustředit se na nenáhodný fotografický okamžik mající určitý příběh, náladu a charakter. Je to také okamžik, kdy se může objevit punctum. Právě fotografie vyvolává bezprostřední přítomnost na světě a umožňuje zamyslet se nad mnoha aspekty naší existence. Podstata fotografie tkví i ve vyzdvižení jediné konkrétní chvíle, která pak má moc předávat odkaz z minulosti – takový byl záměr Ydessy Hendeles, který se režisérce natolik zalíbil, že o něm natočila film. Vardová upozorňuje i na to, že neexistují bezvýznamné fotografie, všechny fotografie jsou nositeli příběhu a tvoří i registraci a celkovou prezentaci reálného světa ve všech jeho aspektech. Důležitý moment ve fotografii se ve filmu často ztrácí, rozmazává, snímky jdoucí po sobě nemusí ve filmu nic

65 BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996. s. 55.
66 BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996. s. 98.

znamenat, ale pořadí fotografií, soubor z nich vytvořený, dává celku další významovou dimenzi, hlubší myšlenku, nebo úplně nový smysl. Výběrem takových filmových témat, ve kterých hraje podstatnou roli uvažování o čase, zavádí Vardová do filmu fotografii, neboť právě ona má na rozdíl od filmu moc zastavit čas. Obohacuje tím filmový materiál, vytváří náladu, vyvolává u diváka pocity, které mohou usnadnit pochopení rozebírané problematiky. Vardová je při svých pátráních velmi upřímná, nevydává se po stopě, která se jí samotné nedotýká. Není v tom faleš, dovoluje nám formulovat otázky o smyslu fotografie a odpovídat na ně ve stejnou dobu, jako na ně odpovídá i ona sama. Samozřejmě o uplatnění fotografie ve filmu uvažovalo již dříve několik jiných režisérů. Nejznámějšími filmy jsou Zvětšenina/Blow up, (1966) a také Povolání: Reportér/Professione: Reporter, (1975) od Michelangela Antonioniho. V obou filmech je příběh postaven na dění okolo hlavního hrdiny, jenž je fotografem. Ve Zvětšenině má být skrytý význam odhalen zvětšením velkého detailu fotografie náhodně vytvořené v parku. Dramatické hledání nakonec vede k objevení mrtvého těla (přítomná skutečná/hmotná smrt se stejně jako ve filmu Vardové Ulysses prolíná se smrtí symbolickou, kterou představuje vznik samotné fotografie). Takto zvětšená fotografie již ztrácí všechny aspekty zobrazení reálné skutečnosti a stává se fragmentem abstraktního uměleckého díla, čímž se situuje opět do prostoru mezi skutečností a fikcí. Skvělý polský dokumentarista Kazimierz Karabasz natočil v roce 1997 ikonografický film nazvaný Portret w kropli/Portrét v kapce. Film byl vytvořen z Karabaszových černobílých fotografií z varšavských ulic. Do filmu byly vloženy názory kolemjdoucích, kteří vyjadřují svůj pohled na svět, každodenní starosti, život. Pro Karabasze, stejně jako pro Vardovou otevírá využití fotografie ve filmu nový prostor pro lepší pochopení významu jednotlivých záběrů, prohloubení jejich působení. Ruský režisér Andrej Tarkovský často ve svých filmech využíval efekt tzv. „aktivního ticha“, kdy zařazoval dlouhé, několikaminutové statické záběry bez dialogů a střihu. Takové záběry vytvářejí neobvyklé napětí,

přímo si s divákem hrají, neboť na začátku nevíme, jestli máme co do činění se statickou fotografií nebo pohyblivým obrazem. Podobně jako Vardová tak i Tarkovský vyvolává takovýmito záběry u diváků emoce, oba tvůrci nechávají příjemci dostatek času podrobně si prohlédnout detaily a všechny předměty, které se na záběru vyskytují, čímž dokonale ovládají atmosféru děje. Je to přece Vardová skrze metodu filmopsaní, přidáváním komentáře k objevujícím se filmovým a fotografickým obrazům, vyvolává Vardová reflexi toho, co vidíme, přesouvá důraz z pouhého popisu směrem k pochopení. Odkrývá ve fotografii její schopnost zastavit čas, který z jedné strany konfrontuje diváka s nezadržitelným během událostí a z druhé strany dovoluje prohloubit reflexi samotné existence. Dochází tím k zajímavému efektu spojení profese fotografky a filmové režisérky. Jelikož je velmi dobrou fotografkou, jako filmová režisérka podrobně analyzuje fotografie tím, že o nich natáčí filmy.



Seznam literatury

- BARTHES, Roland. Světlo obrazu. Uwagi o fotografii. Varšava: Kr, 1996.
- KWIATKOWSKI, Krzysztof. Punkowa babcia Nowej Fali. Magazyn Newsweek Polska, 31/2009
- LUBELSKI, Tadeusz. Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego. Krakov: Universitas, 2001
- LUBELSKI, Tadeusz. Agnès Varda. Kinopisarka. Krakov: Rabid, 2006
- SIKORA, Sławomir. Fotografia. Między dokumentem a symbolem. Izabelin: Świat Literacki, 2004.
- VARDOVÁ, Agnès. Alfabet Vardy. In Agnès Varda. Kinopisarka. Tadeusz Lubelski. Krakov: Rabid, 2006
- VARDOVÁ, Agnès. Varda pour Agnès. Překl. Anna Stąsiek.

Jmenný rejstřík

Antonioni Michelangelo 15, 60
Ayres Geri 26
Barthes Roland 32, 34, 36, 39, 43, 48, 49, 52, 53, 56, 58
Bayard Hipolit 13
Bazin André 15
Berger John 33, 42
Birkin Jane 17
Brecht Bertolt 14
Cartier-Bresson Henri 8
Castro Fidel 45, 46
Castro Raul 45
Cattelan Mauricio 54
Daguerre Louis Jacques 7, 13
de Beauvoir Simone 22
de Lamartine Alphonse 42
Demy Jacques 5, 16, 18, 19
Faulkner William 14
Fellini Federico 9
Fouli Elya 33, 34, 35
Gainsbourg Sarge 17
Hendeles Ydessa 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59
Hendeles Jacob i Dorothea 51
Ionesco Eugène 8
Karabasz Kazimierz 60
Llorca Bienvenida 36, 38, 39
Llorca Ulysse 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41
Lubelski Tadeusz 11, 16
Mesnil Michel 23

Phlippe Gérard 8
Poulet George 35
Proust Marcel 29
Resnais Alain 14
Richter Germaine 26
Ricoeur Paul 42
Sarraute Nathalie 26
Sikora Sławomir 37, 42
Sontag Susan 16, 52
Tarkowski Andriej 60, 61
Vilar Jean 13
Visconti Luchino 15
Warhol Andy 16

Filmografie Agnès Vardowé

2008:	Les Plages d'Agnès
2006:	Quelques veuves de Noirmoutier
2004:	Cinévardaphoto
2004:	Ydessa, les ours et etc...
2004:	Der Viennale '04-Trailer ,
2003:	Le lion volatil
2002:	Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après
2000:	Les glaneurs et la glaneuse
1995:	Les cent et une nuits de Simon Cinéma
1995:	L'Univers de Jacques Demy
1993:	Les demoiselles ont eu 25 ans
1991:	Jacquot de Nantes
1987:	Kung-Fu master
1987:	Jane B. par Agnès V.
1986:	T'as de beaux escaliers, tu sais...
1985:	Sans toit ni loi
1984:	7p., cuis., s. de b., ... à saisir / 7 R., Kitch. Bator....to Possess
1982:	Les dites cariatides
1982:	Ulysse
1981:	Documenteur
1981:	Murs murs
1978:	Daguerreotypes
1976:	L'une chante, l'autre pas
1976:	Plaisir d'amour en Iran
1975:	Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe
1970:	Nausicaa
1969:	Lions Love
1968:	Black Panthers
1967:	Oncle Yanco

1967: Loin du Vietnam

1967: Les demoiselles de Rochefort

1966: Les créatures

1965: Le Bonheur

1965: Elsa la rose

1964: Les enfants du musée

1963: Salut les cubains

1962: Cleo de 5 a 7

1961: Les Fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)

1958: L'Opéra mouffe

1958: Du côté de la côte

1957: O saisons, ô châteaux

1956: La Pointe courte

