

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ANDREA ARNOLD – PORTRÉT ROZHŇEVANÉ BÁSNÍŘKY ZA KAMEROU

Bc. et BcA. Marie Pochobradská

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television, Photography, and New Media

Screenwriting and script-editing department

DIPLOMA THESIS

**ANDREA ARNOLD – A PORTRAIT OF AN ANGRY POETESS BEHIND THE
CAMERA**

Bc. et BcA. Marie Pochobradská

Supervisor: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Reviewer:

Date of Defence:

Academic degree assigned: MgA.

Praha, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Andrea Arnold – Portrét rozhněvané básnířky za kamerou

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

Marie Pochobradská

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Cílem této diplomové práce je seznámit čtenáře s tvorbou britské režisérky Audrey Arnold a popsat její režijní styl, kterým navazuje na bohatou tradici britského sociálního realismu. Na žánr se tato práce soustředí primárně a sestává z analýz sedmi filmů.

Práce současně hledá témata a motivy procházející celou režisérčinou filmografií.

ABSTRACT

The main goal of this diploma thesis is to acquaint the reader with the work of British film director Andrea Arnold and to describe her directing style, which follows the rich tradition of British social realism. This thesis focuses primarily on the genre and it consists of analyses of seven films.

The thesis also searches for the director's typical themes and patterns visible in all of her films.

Děkuji vedoucímu této práce panu Bernardovi za cenné rady a připomínky.

A také děkuji Jardovi a Vojtovi za to, že mě drželi nad vodou.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Andrea Arnold	2
3. Kulturně-historický kontext.....	4
3. 1. Sociální realismus.....	4
4. Analytická část	7
Mléko	7
Narace	7
Styl.....	9
Shrnutí	9
Pes	10
Narace	10
Styl.....	12
Shrnutí	12
Vosa	13
Narace	13
Styl.....	14
Shrnutí	14
Red road.....	16
Narace	16
Styl.....	18
Shrnutí	19
Fish Tank.....	20
Narace	20
Styl.....	22
Shrnutí	23
Bouřlivé výšiny.....	24
Narace	24
Styl.....	27
Shrnutí	28
American Honey	29
Narace	29
Styl.....	32
Shrnutí	33
Závěr.....	34
5. Zdroje.....	37

1. Úvod

„I don't want to think too much about me.“

Andrea Arnold

Protože je mou paralelní absolventskou prací také autorský scénář, rozhodovala jsem se při výběru tématu diplomové práce tak, aby se obě látky smysluplně doplňovaly, abych nemusela zběsile přebíhat mezi dvěma světy. Jelikož nad svým scénářem od prvopočátku uvažuji v intencích sociálního dramatu, bylo pro mě přirozené vplout do těchto vod, prohloubit své znalosti o žánru a dozvědět se víc o možnostech jeho překročení. I když jsem už dlouho fanynkou filmů Andrey Arnold, teprve během psaní scénáře mi došlo, jak moc jsem jejími filmy fascinovaná a ovlivněná. Andrea Arnold je mi coby začínající autorce velkým vzorem. Její tvorba mě uhranula svou autenticitou, smyslem pro detail a empatií, se kterou ke svým hrdinům přistupuje. Když se dívám na její filmy, téměř fyzicky se s nimi ztotožňuji. Každý její film je pro mě mimořádně zajímavou a určující lekcí o filmu.

V názvu této diplomové práce tituluji Andreu Arnold rozhněvanou básníčkou za kamerou. Když jsem přemýšlela, jak ji jako autorku ve zkratce charakterizovat, měla jsem na paměti hlavně ten fascinující kontrast mezi lyrismem a realismem, který v její tvorbě považuji za nejtypičtější znak a který mi jako autorku a divačku učaroval. V jejím případě ale nejde o žádnou metodu, režisérka do svých děl propisuje především samu sebe, důvěřuje své intuici a zkušenosti. Právě určitá neuchopitelnost jejích děl mi byla impulzem k napsání této práce.

Závěr svého studia jsem také chtěla strávit poblíž tématu, které mám opravdu ráda. Proto využívám prostoru diplomové práce k sepsání milostného dopisu věnovaného nejen filmům Andrey Arnold, ale filmu obecně.

2. Andrea Arnold

„Slyším filmaře říkat ‚Chtěl bych udělat film o tomto problému nebo o tomto tématu,‘ ale já takhle nikdy nezačínám.“¹

Andrea Arnold

Andrea Arnold se narodila 5. dubna 1961 v Dratfordu v Kentu jako nejstarší ze čtyř dětí. V době jejího narození bylo její matce pouhých šestnáct let, otec byl o rok starší. Rodiče se rozešli, když byla Andrea ještě malá. Vyrůstala na obecním statku a své dětství trávila prozkoumáváním křídových lomů, polí, lesů a dálnic v okolí Dratfordu.² Její matka vychovávala všechny čtyři děti sama. Zážitky z tohoto období režisérka otiskla do svého třetího krátkometrážního filmu *Vosa*. Když byla tázána, zda je *Vosa* autobiografickým dílem, odpověděla: „Vyrostla jsem v dělnické rodině, takže by se dalo říct, že vyprávím o tom, co znám.“³

Už jako malá dívka psala. Když jí bylo 10 let, napsala svou první divadelní hru, která vyjadřovala její zděšení z obchodu s otroky, o několik let později, během studia na střední škole, zdramatizovala Deník Anne Frankové. Střední školu opustila předčasně už v šestnácti letech, tou dobou se chtěla stát herečkou. V příštích deseti letech se živila převážně prací pro televizi. V letech 1982 – 1988 moderovala televizní show No. 73. Tento pořad se ve Velké Británii vysílal každou sobotu ráno a jednalo se o specifický mix sitcomu a talk show prokládaný animovanými filmy a hudebními klipy. Pořad No. 73 se stal nedílnou součástí sobotního dopoledne pro většinu britských dětí.⁴ Tato zkušenost ze světa televize se pro ni stala určující. Že se chce věnovat filmu, si uvědomila až později. Rok strávila studiem režie na Americkém filmovém institutu v Los Angeles, posléze vystudovala scenáristiku v domovském Kentu.

Režisérka se na veřejnosti objevuje pouze při oficiálních příležitostech, nežije životem celebrity; je ale například pravidelnou návštěvnicí festivalu v Cannes, ze

¹ Andrea Arnold • Director - Cineuropa. Cineuropa - the best of european cinema [online]. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/209101/>

² Andrea Arnold - Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Andrea_Arnold

³ Spotlight: Andrea Arnold | . ÉCU - The European Independent Film Festival [online]. Copyright © 2020 [cit. 08.01.2022]. Dostupné z: <https://www.ecufilmfestival.com/spotlight-andrea-arnold-2/>

⁴ Andrea Arnold | Biografie | ČSFD.cz . ČSFD.cz [online]. Copyright © 2001 [cit. 08.01.2022]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/27080-andrea-arnold/biografie/>

kteřého si doposud odvezla již tři Velké ceny poroty. Rozhovory s ní jsou velice věcné, jen zřídka se o něčem rozhovoří do větších podrobností.

Kromě filmů, na které se zaměřuje tato práce, má Andrea Arnold na kontě i několik seriálů, z poslední doby stojí za zmínku druhá série dramatického seriálu HBO *Sedmilhářky*, které se zhostila po vzoru showrunnera a režiséra první série Jean-Marca Valléeho. V roce 2021 měl v Cannes premiéru její dlouho očekávaný dokumentární film *Kráva*, jehož protagonistkou je černobílá holštýnská dojnice Luma. Režisérka natáčela *Krávu* v průběhu několika let na jedné z britských mléčných farem. „Vybavuji si z dětství, jak jsem z našeho okna pozorovala krávy na okolních pastvinách. V Anglii není nic výjimečného mít v okolí takový druh krajiny. Působilo to na mě tak, jako bych se dívala na malířské plátno. Chtěla jsem zjistit, jaké by to bylo vstoupit do takového obrazu a vydat se na setkání s jeho realitou,“⁵ potvrdila svůj intuitivní styl práce režisérka. Dokument o životě krávy je kritikou momentálně opěvován pro podobné kvality – empatické nazírání na téma a jedinečné řemeslné zpracování – jako všechny předchozí režisérčiny snímky.

⁵ Kráva | MFDF Ji.hlava. MFDF Ji.hlava [online]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/krava>

3. Kulturně-historický kontext

3. 1. Sociální realismus

Britské sociální drama má bohatou tradici, na kterou současní autoři nadále navazují. Kriticky reflektovat společnost je přece jen jedna ze základních funkcí umění. Nejen na britských ostrovech se naštěstí stále najdou autoři, kterým vědomí třídně rozdělené společnosti nedá spát, které je provokuje k tvorbě. Jak ale žánr sociálního realismu vzniknul?

Za jednoho z prvních průkopníků žánru můžeme označit spisovatele Charlese Dickense. Dickens je znám jako jeden z nejvýraznějších představitelů anglické realistické literatury první poloviny 19. století. Vzpomeňme jen namátkou jeho slavné sociální balady *Olivera Twista* nebo *Nadějná vyhlídka*, v nichž jsou hlavními hrdiny sirotci prahnoucí po lepší budoucnosti. Už na konci 18. století se začaly ve společnosti prohlubovat velké třídní rozdíly a reakce umělců na sebe nenechaly dlouho čekat. V průběhu 19. století začal být realismus dominantním literárním směrem na celém evropském kontinentu. Anglie se stala kolébkou realistických tendencí, někteří autoři projevovali už ke konci 18. století snahu o pravdivé zobrazení společnosti bez jakéhokoliv hodnocení. Za zástupce jevově popisného realismu lze považovat například Jonathana Swifta (*Gulliverovy cesty*) nebo Daniela Defoea (*Robinson Crusoe*).

Encyklopedie Literárních žánrů referuje o sociálním realismu následovně: „Důraz se klade na detailní a poučenou kresbu prostředí ‘na dně’. S příznakem tajuplnosti, exotičnosti, neobvyklosti, nebezpečnosti nebo odpudivosti jsou líčeny brlohy velkoměstské chudiny, zločinecké podsvětí, dělnické kolonie, pracovní prostředí (dílny, doly, hutě). Typickým prostorem se stává zejména továrna, vnímaná jako symbol nové “nepoetické” krásy, ale i hrozivé odlidštěnosti.“⁶

Raný realismus kladl důraz na jedince; projevovat velkou míru empatie k hrdinovi, který je svou třídní příslušností odsouzen k neúspěchu, neschopen probojovat si cestu ke kvalitnější budoucnosti, pryč z chudoby, pryč z neštěstí. Hrdinové kriticky

⁶ Dagmar Mocná – Josef Peterka – Kolektiv. Encyklopedie literárních žánrů, 1. vydání, nakladatelství Paseka, 2004, s. 630

realistických děl jsou líčeni jako oběti systému. Na počátku historie sociálního realismu převažuje tento pohled, kdy je v centru pozornosti člověk a teprve ve druhém plánu společnost. Postupně ale kritické tendence zesilovaly a pozdější díla se věnovala spíše podrobné analýze společnosti jako takové než niternému rozboru prokletého lidského osudu. Ten byl podružný kontextu, světu, souvislostem.

V britských umělcích jako by byla potřeba kriticky nahlížet společenské dění zakořeněná. Britští filmaři si postupy kritického realismu osvojily stejně přirozeně jako jejich předchůdci v oblasti literatury. Pro britskou kinematografii se stalo sociální drama emblémem a vévodícím žánrem. Jak píše Radomír D. Kokeš ve své analýze filmu *Do naha!*: „Na sociální aspekty se zaměřovali už raní britští filmaři jako Cecil Hepworth (*Rescued by Rover*, 1905) nebo James Williamson (*A Reservist Before and After the War*, 1902). Nejvlivnější období přišlo s britskou novou vlnou, na jejímž počátku ale stály dokumenty, konkrétně pak hnutí tzv. Free Cinema z poloviny padesátých let. Šlo o tvůrce jako Lindsay Anderson, Tony Richardson nebo Karel Reisz – tito byli podobně jako francouzští novátorští filmaři sdružení kolem jasně vyhraněných časopisů jako *Sequence* a *Sight & Sound*. Požadovali svobodný a osobní film, kdy Anderson dokonce tvrdil, že žádný film nemůže být příliš osobní. Filmy Free Cinema byly víceméně nezávislé, natáčené za pár šupů ruční kamerou na šestnáctimilimetrový filmový materiál, přičemž se soustřeďovaly na společenské jevy, zejména na dělnickou třídu, zatímco zpravidla kritizovaly únikové formy kultury odvádějící pozornost od skutečných problémů.“⁷

Volnost a svoboda v názvu hnutí se vztahovaly především k obsahu filmů a měly vystihovat nejen autorskou nezávislost, ale i nechuť podřizovat se vkusu většinového diváka. Hnutí Free Cinema trvalo pouhé tři roky. V roce 1959, na poslední projekci konané pod jeho hlavičkou v National Film Theatre, vychází programový bulletin s manifestem o jeho zániku. „Při natáčení těchto filmů i jejich uvádění jsme se snažili podporovat nezávislou uměleckou tvorbu ve světě, v němž každým dnem roste tlak na konformitu a komerčnost. Od tohoto přesvědčení neupustíme a vždy se je budeme pokoušet převádět do praxe... Free Cinema je mrtvé. Ať žije Free Cinema!“⁸

⁷ DOUGLASOVY POZNÁMKY: Analýza filmu *Do naha!*, sportovní "dramedie" o dělnickém striptýzu. DOUGLASOVY POZNÁMKY [online]. Dostupné z: <http://dougaskokes.blogspot.com/2014/02/donaha.html>

⁸ Veronika Klusáková – Jan Křipač. *Dějiny světového filmu 3 – Světový film po roce 1960*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

Na hnutí Free Cinema posléze navazuje takzvaná britská nová vlna, jejíž díla jsou zlidověle označována jako „kinematografie kuchyňského dřezu“. Filmy britské nové vlny si vysloužily toto označení pro svůj urputný zájem o otázky každodenního života. Tito „rozhněvaní mladí muži“, jak se jim také přezdívá, většinou pocházeli z dělnické třídy a právě kritika třídního systému se stala jádrem jejich uměleckého počínání.

4. Analytická část

Mléko

Než se Andrea Arnold stala trojnásobnou laureátkou Ceny poroty na filmovém festivalu v Cannes a držitelkou Oscara, jako režisérka se uvedla krátkometrážním filmem *Mléko*, který natočila v roce 1998, tehdy jako sedmatřicetiletá absolventka oboru filmu a televize na Americkém filmovém institutu v Los Angeles.

Narace

Hetty (Lynda Steadman) přijde o dítě v pokročilém stádiu těhotenství – film zobrazuje, jak se s touto událostí vyrovnává. Arnold líčí emocionální rozechvělost hlavní hrdinky v nekompromisní zkratce – jeden jediný záběr na Hetty, ležící ve vaně, a dialog ve druhém plánu, v němž se prostřednictvím jejího manžela dozvídáme, že „zatím nebrečela“, poodhaluje vnitřní rozpor hlavní hrdinky a současně klíčový dramatický konflikt. Od Hetty se očekává, že bude plakat, ale ona je teď citově ochrnutá, neschopná navenek projevit emoce. Truchlení má vyvrcholit pohřbem dítěte, kterého se ale Hetty rozhodne na poslední chvíli nezúčastnit. Manžel je zoufalý, zdůrazňuje jí důležitost rituálu rozloučení, načež mu Hetty odpovídá: „Jak se mám loučit, když mi nebylo dáno se s dítětem ani přivítat.“ Namísto pohřbu, výrazně nalíčená a oblečená do světlé halenky, se Hetty toulá městem. Setkává se s Martinem (Lee Oakes), mladým chlapcem, který ve městě vysedává na lavičce. Následně se Hetty a Martin vydávají na projížďku jeho autem, opijí se a potom spolu mají sex. Film vrcholí scénou, ve které Martin pije mateřské mléko z Hettyiných prsou.

Mléko je film mimořádně soustředěný, formulující své téma s nevídanou přesností. O Andree Arnold je známo, že se při psaní scénáře soustředí prioritně na hlavní postavu, a pak „čeká“, jaké téma postava přinese. Když se na film *Mléko* podíváme s tímto vědomím, na první dobrou opravdu nevzbuzuje dojem snímku „o křehkém ženském tématu“. Jde o neobyčejně syrové drama podobné dokumentu, ve kterém vnímáme Hetty nejen jako hlavní hrdinku, ale hlavně jako živoucí bytost. Obdobně intenzivní, ne-li silnější, téměř fyzický zážitek, hmatatelné ztotožnění, nabízí všechny režisérčiny filmy; jak to?

Za nejzajímavější aspekt v díle Andrey Arnold považuji ambivalenci mezi křehkým a syrovým. Režisérka nemá ve zvyku realitu jakkoliv přikrášlovat nebo zjemňovat, zároveň nemáme pocit, že by šlo o jednostrannou exhibici beznaděje. V terénu sociálního realismu si všímá detailů, útržků každodennosti, kterými jakoby změkčuje nelehký úděl svých hrdinů a zároveň líčí jejich socio-kulturní zázemí. Hetty, zasažená tvrdou ranou osudu, není vykreslena jako hrdinka sražená k zemi, nýbrž jako postava, která se se svým osudem aktivně konfrontuje. Je to neobvyklé zasnoubení žánrových postupů, když se Hetty setká s Martinem. Kdybychom chtěli film *Mléko* jednoduše uchopit v mezích žánru, pak bychom asi řekli, že jde o psychologické drama s prvky road movie. Pojdme se ale podívat hlouběji; žánrové rozpoložení je nakonec téma, které bude skloňováno u každého z režisérčiných filmů a které tuto práci sjednocuje.

Sloučení psychologického dramatu s prvky road movie, to není na první pohled nic neobvyklého. Film *Mléko* ovšem pracuje se žánrovými ingrediencemi nanejvýš originálně. Andrea Arnold využívá prvků road movie pro účely ozvláštňení děje, k zdánlivému odlehčení, vybočení z předvídatelného směru. Překvapivá spontaneita i určitá iracionálnost Hettyina konání vzbuzuje v divácích očekávání a napětí a navzdory zdánlivému odlehčení se právě v této části filmu rozehrají ta nejzásadnější témata. Protože *Mléko* není zrovna příkladem doslovného filmu, divák zůstává až do závěrečné scény v rozpacích, na pochybách, co je Hettyinou motivací – chce se s Martinem jen povyrazit? Chce se s ním vyspat? Nebo v něm spatří své mrtvé dítě? Diváka znervózňuje, že se mu nedostává odpovědí, zatímco sleduje na první pohled bezstarostnou jízdu dvou postav, o nichž má jen minimální informace. Všechny odpovědi jsou nakonec správné. Při závěrečných titulcích je divák zaskočen, možná i šokován; nenápadnou, ale o to rafinovanější hrou se žánrem a frustrujícím dávkováním informací dosahuje Andrea Arnold výsledného efektu, kterým je ucelené psychologické drama, mimořádně komplexní portrét dvou neutěšených cizinců – dítěte, které postrádá matku a matky, která postrádá dítě. Je v tom určitá dávka cynismu, v leckom by jistě finální scéna „kojení“ vzbudila pohoršení, ale určitá drzost je něco, co je pro Andreu Arnold typické. Není za tím ovšem touha šokovat, vždyť za pomoci minima prostředků je *Mléko* filmem, který ve vší složitosti pojednává o smutku, sebedestruktivě a osamělosti.

Je to také předzvěst režisérčina dalšího směřování. Ráda bych nad symbolickou scénou ve filmu Milk přemýšlela jako nad první stopou nějaké lyrické nadsázky, básnické hyperboly, se kterou Andrea Arnold později pracuje mnohem systematictěji, především ve svých celovečerních filmech. Režisérka předvádí symbol, metaforu, básnický obrat, či jakkoliv to nazveme, jako něco samozřejmého, na daný jev neupozorňuje v rovině stylu, ani v rovině formy. Nechá jev přirozeně vystoupit z celku; v minimalisticky pojednaném filmu, který je formálně strohý a stylově příkrý, jakýkoliv symbol vyniká. Ve filmu Mléko je symbol použit jako efekt, něco, čím režisérka film uzavírá. V pozdější tvorbě se s těmito postupy setkáme v méně očividné, ale o to rafinovanější podobě.

Styl

Nejsignifikantnějším vizuálním rysem režisérčina rukopisu je jednak ruční kamera, a jednak styl záběrování. Objektiv je doslova nalepen na hlavní hrdinku. Vyprávět příběh ve velkých detailech je postup, který Andrea Arnold používá napříč celou svou tvorbou. Je přirozené, že čím blíže je divák postavě, tím jednodušší je pro něj proces identifikace. Podle Andrey Arnold pak diváci nevnímají hrdiny jejích filmů jako figurky vsazené do příběhu, nýbrž jako reálné bytosti, ke kterým se mohou vztáhnout. Tímto stylem záběrování režisérka významně subjektivizuje děj, dostává se pod kůži postavě a může se tak plně soustředit na to „neviděné a nevyřčené“ v hlavách svých hrdinů. Andrea Arnold si proto může dovolit vyprávět příběhy téměř beze slov, pregnantní scénaristická i stylová zkratka jsou nejen pilíři její režijní práce, ale i hlavní nástroje, kterými Arnold dodává svým filmům na syrovosti a z ní plynoucího pocitu autenticity.

Shrnutí

Byť je Mléko vůbec prvním režisérčiným filmem, působí po všech stránkách vyžralým dojmem. Jde o suverénní debut, ve kterém už na počátku své kariéry dokázala velmi jadrně formulovat své téma i styl. Spatřujeme zde neodmyslitelné součásti režisérčina rukopisu – prioritní zájem o hlavní ženskou hrdinku, potutelné dávkování informací a pohled na „dno“ v oblasti narace a indiskrétní, dokumentárně všetečnou kameru na úrovni stylu. V tom všem se bude Andrea Arnold postupně zdokonalovat, růst, vyvíjet se.

Pes

Druhý film Andrey Arnold už předjímá celou škálu motivů, které se v mozaice režisérčiny tvorby opakují. Nejde ovšem jen o motivy, ale i o mnohem lépe artikulovanou formu stylovou i formální. Pes je opět krátkometrážním (desetiminutovým) dílem, které mapuje příběh jedné hrdinky, jde o jakousi tříaktovou „baladu“ o dospívání.

Narace

Film sleduje dospívající dívku jménem Leah (Joanne Hill), která se poprvé zklame v lásce. Andrea Arnold portrétuje vzpurné transformativní období v dívčině životě s nebývalou empatií, třebaže ke své hrdince není ani trochu shovívavá. Leah se v úvodu filmu pohádá se svou matkou, tak je nám bryskně představena dívčina každodennost – smradlavý byt a neustálé konflikty s matkou. Následně se schází se svým chlapcem, který je k ní mírně řečeno odměřený – „zkásne ji o prachy“, které ukradla matce z peněženky, pak si za ně koupí drogy v nějakém bytovém doupěti a odchází si užít „romantickou chvíli“ kamsi do městské pustiny. Zatímco se v divákovi pomalu sčítá neutěšenost, která jako by samovolně vytékala ze světa jako takového, události nabírají nečekaně násilný dramatický spád.

Jak název napovídá, nečekaný dějový význam má ve filmu pes, kterého Leah potkává po cestě za svým chlapcem (v půl druhé minutě filmu). Jejich setkání vypadá jako nahodilost, režisérka ani náznakem neprozrazuje pozdější vývoj. Význam jejich setkání snad tiše avizuje pouze způsobem záběrování – středová kompozice – a stříhovou skladbou, kterou naprosto nearanžovanou scénu výrazně rytmizuje. Pes se znovu objevuje v šesté minutě filmu, ve chvíli, kdy už máme poměrně ucelený obrázek o Leahině životě. A pak nastává šok – Leahin partner psa brutálně ukope k smrti. Velmi násilná scéna je sice zobrazena neexplicitně, režisérka si vystačí s jediným záběrem do očí umírajícího psa, který usouvztáží k detailu zděšené hlavní hrdinky, tento dějový zvrat na diváka přesto působí jako by se vše otřásl v základech. Z „nepovedeného rande“ se Leah vrací domů, kde na ni čeká matka. Film tedy začíná i končí jejich konfliktem, neokázalá symbolika se uzavírá v samotném závěru, kdy začne Leah na matku v sebeobraně štěkat. Poslední scéna

má ztišující a zároveň zdrcující charakter – Leah pláče ve svém pokoji, zkopaný pes, ponížená dívenka okradená o svůj nejkrásnější věk.

Téměř nepostřehnutelná křehkost a současně syrovost, kterou Andrea Arnold nevyvolává pomocí efektu, nýbrž nezúčastněnou observací světa, jsou zdánlivě neslučitelnými veličinami, které ale režisérka mistrně zasubuje. V případě filmu *Pes* nemůžeme mít nejmenších pochyb o tom, že se nacházíme v krajině sociálního dramatu, žánru, ve kterém jsou často křehkost či jakási empatie nevidanými a také nevítanými elementy. Andrea Arnold slepuje své fikční světy z malých střípků každodennosti, ráda děj prokládá lyrickými obrazy (typicky záběry krajiny či oblohy), čímž vyprávění nejen zpomaluje, ale i významně změkčuje jeho depresivní akcent. Tato drobná lyrika, podobně jako symbolický „happy end“ ve filmu *Milk*, dodávají tragickým příběhům Andrey Arnold nadhled, přesah, smířlivost.

Pes je filmem o výjimečném dni v životě naprosto nevýjimečných postav. Hrdinové ve filmech Andrey Arnold jsou outsideři, reprezentanti ztracené generace. Režisérka si na ně ovšem neukazuje jako na chudáky, na společenském dně hledá univerzálnější témata, než je chudoba a s ní spojená předurčenost k mizernému životu.

Do filmu *Pes* nás uvádí záběr na ptáka, prolétajícího nad podvečerním sídlištěm. Následuje scéna, kdy se Leah zkrášluje před zrcadlem a zpívá si: „I'll give you everything, what you need...“. Arnold se soustředí na detail nejen v rovině stylu, ale i na úrovni formy. Postavu exponuje situací, která je jako vystřižená z barevného časopisu pro dospívající dívky. Divák se na hlavní hrdinku okamžitě napojuje, rozumí jejímu světu, a v subžánru „coming of age“ si dokáže odvodit i její později rozvinuté motivace. Arnold vypráví příběh jednoho dne v životě obyčejné náctileté dívky s primárním důrazem na svět, ve kterém Leah žije. Prostředí ušpiněné městské periferie, kolorit šedivých věžáků a pošmorného počasí, rozbahněných cest a dřevných punčocháčů, jsou všechno střípky, které jsou pro fikční světy Andrey Arnold typické. Sociální drama se ukrývá někde v podstatě světa, v jeho podhoubí. Drama jako by číhalo na každém rohu, divák je neutěšeností světa fascinován, specifické prostředí objevuje jako něco exotického, zatímco se režisérka soustředí na křehký příběh o ukradeném mládí, tedy na něco univerzálního a povědomého. Naprosto nepřikrášlený svět, potutelně tísnivá atmosféra, důraz na detail každodennosti a nesmlouvavá dikce vyprávění, dělají ze stokrát omleté coming of age miniatury neobvyklý filmový zážitek.

Styl

Režisérka ráda pracuje s neherci – patrně pro jejich naprostou přirozenost. Je o ní všeobecně známo, že herecké představitele svých filmů hledá hlavně na ulicích. Ne jinak tomu bylo v případě Joanne Hill, mladičké neherečky, která ztvárňuje postavu Leah. Protože se ve filmech Andrey Arnold hraje hlavně o „nenucený dojem“, o pocit autenticity, je pro režisérku během obsazování filmu logicky prioritní především charisma. Pes není film, který by stál na herectví, nenajdeme v něm zářné herecké momenty, dialogové scény ani nic jiného, pro co je důležitá profesionální herecká technika. Spíše to vypadá jako by Hill dala režisérka jediný pokyn – „prostě žij“. Nenucenost jejího hereckého projevu podtrhuje minimalistický, nearanžovaný dojem celého filmu.

Tímtéž je motivována kamera, za kterou se tentokrát postavil významný britský kameraman Sean Bobbitt, který se o pár let po Psovi proslavil především spoluprací s režisérem Stevem McQueenem, se kterým natočil kritikou adorované filmy Stud a Hlad – snímky, jejichž styl je Psovi až paradoxně nepodobný. Kamera snímá v tom nejlepším slova smyslu neokázale, a přitom s brilantní přesností. Objektem jejího zájmu je hlavně Leah, kterou citlivě rámuje v kulisách chudinské periferie. Stříhová skladba se potom soustředí předně na vztah mezi Leah a světem – zdánlivě nesouvisející záběry, ilustrující tamější beznaděj, vztahuje k Leahinu detailu, čímž komunikuje téma ztracenosti.

Shrnutí

Ve srovnání s Mlékem vnímáme ve Psovi jakýsi silnější žánrový stisk. Pes je asi jediným režisérčiným filmem, který je žánru sociálního dramatu naprosto věrný, nikterak jej neozvláštňuje, ani nepřekračuje. Režisérka jej nicméně ovládá s odzbrojující samozřejmostí. Nízkorozpočtový portrét o dospívání se divákům vrývá do hlavy nenápadně, ale o to drastičtější; tohoto efektu dociluje Andrea Arnold primárně brilantní scenáristickou zkratkou a nekompromisně realistickým stylem.

O Psovi můžeme také uvažovat jako o předzvěsti pozdějšího snímku Fish Tank – objevuje se tu téměř identická konfigurace motivů a témat. Mléko je v tomto smyslu zase „průpravou“ na film Red Road – téma ztráty dítěte a sebedestruktivního sblížení.

Vosa

Jeden z nejznámějších filmů britské režisérky, za který byla v roce 1998 oceněna Oscarem pro nejlepší krátkometrážní film, je zcela nepřekvapivě sociálním dramatem s ženskou hrdinkou v hlavní roli. A jestliže jsem u předchozích dvou snímků prohlašovala, že jsou nekompromisní, u Vosy to platí dvojnásob.

Dívat se na krátkometrážní tvorbu Andrey Arnold jako na ucelenou kolekci určitě není nahodilá teze, sledujeme pořád ten samý princip vyprávění, který se postupem času zdokonaluje, vrství, stává se komplexnější a pronikavější. Jakkoliv se u filmů Andrey Arnold nejedná vysloveně o společenskou analýzu, protože nemá ve zvyku své hrdiny hodnotit, dala by se její metoda poměrně přiléhavě označit přinejmenším za hloubavou, urputnou, pátrající po „perličce na dně“. Najít perličku ve filmu Vosa je ale velká dřina, přesto i v této ódě na neradost jde opět spatřit humor, nadhled, lehkost a empatii.

Narace

Vosa vypráví příběh o svobodné matce čtyř malých dětí, žijící kdesi na okraji Londýna na společenském dně. Znovu jde o velice jednoduchý, pregnantně vystavěný příběh jednoho dne ze života matky, která se rozhodne jít na rande se starým známým, navzdory tomu, že nemá nikoho, kdo by se jí mezitím postaral o děti. A tak jde matka vesele do baru a děti nechá čekat venku na parkovišti. Když se u přilehlé popelnice začnou slétat vosy, o dramatickou situaci je postaráno. Drama je ale podprahově uloženo všude, kam se podíváme, především ve velkém detailu matky, znavené ženy, která si chce aspoň na jeden večer připomenout ztracenou bezstarostnost.

Stejně jako v případě předcházejících dvou „kraťasů“ se tedy i ve Vose nacházíme v nižší společenské vrstvě. Opět jde ale o univerzálnější témata než o společenský komentář jako takový, který by měl například angažovaný podtext. Dle režisérčiných slov jde o její nejvíce autobiografický snímek – do Vosy přenesla své zkušenosti z doby, kdy vyrůstala se třemi sourozenci, vychovávána matkou samoživitelkou, v obdobných socio-kulturních podmínkách. Stejně jako pověstní „rozhněvaní muži“ tedy Andrea Arnold využívá vlastních zkušeností a poznatků.

Styl

Vosa vyčnívá z celkového díla britské režisérky neobyčejně „ušpiněným“ stylem, ruční kamera je aspekt, který přímo volá po pozornosti. Za kamerou tentokrát vůbec poprvé stojí Robbie Ryan, se kterým Arnold od té doby utváří tvůrčí tandem. O kameře Robbieho Ryana bude řeč ve všech dalších částech této práce, neboť jeho autorský styl je v součinnosti s režii Andrey Arnold velmi svérázným, dle mého názoru téměř nadpřirozeným. Kamerové a střihové pojetí Vosy nám svou radikalitou dává připomenout například hnutí Dogma 95 – žádné umělé světlo, ani jiné „cukrbliky“. Kamera prozkoumává děj tím nejméně diskrétním způsobem, ve velkém detailu zabírá jen to nejpodstatnější, především pak rozhněvané nebo ubrečené tváře postav. Nesmlouvavý výraz stylu samozřejmě napomáhá formě, roztřesená kamera v divácích umocňuje všudypřítomný pocit bezvýchodnosti. Není to ale manipulativní hra se stylem, nýbrž pečlivá observace světa, od kterého bychom si raději drželi odstup; to je to, co v divácích způsobuje pocit nepříjemné, naléhavé blízkosti. Kamera je další postavou, tichým svědkem, detailním průvodcem po rozbořeném světě.

Navzdory tomu, že sledujeme fakticky odsouzeníhodnou postavu nezodpovědné matky, nenapadne nás ji zatracovat. Postavy ve filmech Andrey Arnold nejsou černobílé, jsou to živoucí komplexní figury, které vnímáme v širším záběru, třebaže je sledujeme převážně v detailu. To, co divákům pomáhá ztotožnit se s tak nesympatickou postavou, je právě onen komplexní svět, ve kterém se postavy pohybují. Nejsou to vytržené figurky, nýbrž lidé, žijící za jistých okolností, v určitých sociálních souvislostech. Celistvý dojem, kterého nabýváme z fikčního světa, nám pomáhá přijmout jeho zákonitosti a zároveň se identifikovat s postavami, jakkoliv vzdálené nám jsou. Je to pravděpodobně soucit, ta základní emoce, která nám pomáhá dosáhnout spojení s tak nesympatickými hrdiny.

Shrnutí

Nesmlouvavý, ale nevydírající a nehodnotící tón Vosy je to, co ji dělá v množině současných (ale i minulých) sociálních dramát unikátní. Vosa, jakkoliv předkládá detailní analýzu člověka uvízlého na dně systému, naprosto postrádá ten protivný moralistní podtext. Je v tom režisérčin smysl pro humor, když na sebe právě vosa

bere podobu té největší hrozby. Vosa ale neparoduje vážnost situace, film sám sebe nebagatelizuje. Režisérka se jen soustřeďuje na každodennost, na banalitu, dívá se do útroby kuchyňského dřezu. Hlavní dramatická situace se tak logicky zakládá na této bázi, což dělá z Vosy mimořádně soudržný film.

Red road

První celovečerní film Andrey Arnold je možná jejím nejvíce psychologickým snímkem. Pojednává o ženě, která při autonehodě přišla o manžela a dítě a nyní uskutečňuje plán pomsty – pronásleduje muže, který nehodu zavinil. Andrea Arnold opět mapuje příběh ženské hrdinky, která se nachází v mezním okamžiku svého života. Oproti jejím krátkometrážním dílkům jde ale o mnohem komplexnější tvar, rafinovaný filmový rozbor psychologické transformace. Od kritiků i diváků dostal film nálepku výborného thrilleru, z čehož byla sama Andrea Arnold překvapená, protože obvykle neuvažuje v mezích žánru a nebyl to tudíž její záměr.

Red Road vznikl jako úvodní třetina projektu Advance Party, jehož „duchovním otcem“ je režisér Lars Von Trier. Podle nového diktátu někdejšího iniciátora manifestu Dogma 95 musí výsledné tři filmy spojit stejných devět postav, které v nich vystupují, stejné místo, tedy Glasgow, ale i stejný rozpočet, stejný počet natáčecích dní a technika záznamu. Navzdory restrikcím působí celovečerní debut britské režisérky velmi nezávislým a autentickým dojmem. Snad právě ony limity inspirovaly Andreu Arnold k výsledku, se kterým uspěla na filmovém festivalu v Cannes, odkud si odnesla Velkou cenu poroty.

Narace

Asi třicetiletá Jackie Morrisonová pracuje jako operátorka kamerového systému, který střeží ulice skotského Glasgow. Je zvyklá nahlížet do životů cizích lidí, pozorovat drobné epizodky z ulice, být voyerem, strážcem veřejného pořádku, který zavolá pomoc, když je potřeba. Mimo to vede velmi osamělý, ne-li vyhořelý život. Je velmi nepřístupná a pro diváka téměř nečitelná. Jediný vztah, který udržuje, je občasný sex se ženatým kolegou z práce. Zlom nastává v okamžiku, kdy Jackie v jednom z náhledů pouličních kamer rozezná povědomou tvář. Jde o muže jménem Clyde, který zavinil autonehodu, při níž zemřeli Jackiein manžel a dítě. Jackie do té chvíle žila v domnění, že je Clyde za mřížemi. Posedlost po pomstě ji přivádí na oprýskané předměstí Glasgow Red road, kde se snaží jako anonymní cizinka vetřít do Clydeova života. Nejdříve ho jen sleduje, postupně se mu ale přibližuje. Seznamuje se s jeho přáteli a nepoznána s ním naváže dokonce vztah, který neodvratně směřuje k vyvrcholení potutelně budovaného dramatického konfliktu.

Je opravdu nápadité, jak Andrea Arnold skládá složitý svět jen za pomoci vizuálních prostředků. Převážnou většinu času si vystačí beze slov, dialog nenesou zásadní informace, pouze občas dokresluje němou neutěšenost světa, a to jak toho vnějšího, tak toho vnitřního, tedy světa traumatu, které v hlavní hrdince pomalu probublává navenek. Jak již bylo řečeno, postava Jackie je voyer, tichý svědek, mlčenlivý průvodce po špinavých ulicích Glasgow. Svět sledujeme jejíma očima.

Divák dostane velkorysý prostor v průběhu expozice, aby se naladil na hlavní hrdinku. Andrea Arnold přitom neprozrazuje nic z jejího traumatu – o hrdinčině minulosti se dozvídáme tím nejpomalejším možným způsobem. Obdobně jako v krátkometrážních snímcích se nejprve seznamujeme s každodenností hlavní postavy, čímž současně objevujeme prostředí, které výrazně definuje celkové vyznění filmu. Prostřednictvím Jackiiny práce – ve velkorysém náhledu městských kamer – můžeme objevovat Glasgow hned z několika perspektiv. Režisérka umně představuje svět, ve kterém se nacházíme, a zároveň hrdinčin charakter, o kterém si děláme obrázek na základě toho, co ji na kamerách zrovna zaujme. Objevuje se zde opět zvíře, oblíbený motiv v režisérčině tvorbě. Jackie opakovaně pozoruje postaršího muže na jeho procházkách se starým, umírajícím psem. Potemnělé, neostře záběry z pouličních kamer v sobě ukrývají jakousi magickou intimitu. Hrdinčin oblíbený objekt pozorování – nemocný pes – je další z výrazných motivů, který dokresluje šedivou každodennost nejen hlavní hrdinky, ale i ostatních osudů, potácejících se ve zmoklém městě. Z Red Road v počátku sálá jen jakýsi nekonkrétní smutek, obalený všudypřítomnou mlhou. V pomyslné mlze je zastřena také hlavní hrdinka, která chodí od ničeho k ničemu, jako by stále jen přešlapovala na místě. Ve skutečnosti se ale pomalu odvažuje k vystoupení ze své komfortní zóny.

Půlhodinovou expozici využila režisérka k ustanovení co možná nejautentičtějšího pocitu deprese a apatie. Teprve ve druhé čtvrtině filmu se začne děj posouvat kupředu, když se Jackie téměř posedle nabourá do života muže, který ji připravil o smysl žít. Vplíží se do jeho světa a notnou chvíli se po něm rozkoukává. I když divák stále nezná hrdinčinu motivaci, respektive jsou mu stále utajeny informace z hrdinčiny minulosti, je dějem zaujat. Je to ten hemingwayovský styl vyprávění, kdy vidíme opravdu jen špičku ledovce. To snad vyvolává onen zmíněný thrillerový dojem. Diváka nedostatek informací přirozeně napíná. Určitá iracionalita Jackiina chování sice může působit lehce matoucím dojmem, je to ale také vzrušující, klást si

otázku, proč sledujeme zrovna tohoto muže, posledního nuzáka v celém Glasgow. Spolu s Jackie objevujeme „exotiku“ života na společenském dně, nacházíme se v ošklivých bytech v panelových věžácích a v zaplivaných hospodách, kde pořád slyšíme jen samé „fuck“ nebo „cunt“. Jackiina minulost je nám poprvé přiblížena až v půlce filmu, ve scéně, kdy ji navštíví otec jejího zesnulého muže. Režisérka drží informace v zastřenosti, nedozvíme se celý příběh, ale jen jeho část. V takto plíživě strukturovaném dramatu má ale odtajnění jakékoliv informace skoro zdrcující efekt. Až zpětně si tedy pomaličku ozřejmujeme, co jsme viděli, sčítáme staré kusé informace s těmi nově nabytými. Na napětí film ale nic neztrácí, naopak, Jackiino konání je pořád stejně nepochopitelné, možná i o něco nepochopitelnější. Je to opravdu originální pojednání sebedestruktivní touhy po pomstě, když se Jackie rozhodne dostat Clyda do postele, aby následně zinscenovala znásilnění a dostala ho tak znovu za mříže. Nic netušícím divákům nezbyvá než bez dechu sledovat impulzivní chování zoufalé ženy, která se snaží vzít spravedlnost do vlastních rukou.

Styl

Frustrující dávkování informací tedy pomáhá režisérce budovat tísnivou atmosféru, napínat diváka, překvapovat ho. Protože je Red Road filmem, který je vyprávěn především vizuálním způsobem, diváci se mnohem více soustředí, zapojují se do filmu celým svým tělem a myslí, na příběhu musí participovat, účastnit se ho, chtě nechtě se identifikovat s hlavní hrdinkou. Tomu všemu výrazně napomáhá styl filmu, upravený v rámci projektu Advance Party. Nejsignifikantnějším rysem stylu je potom přirozené světlo a roztřesená ruční kamera, která se přímo obsedantně soustřeďuje na detail. Jde opět o téměř fyzický zážitek. Teoretička Vivian Sobchack ve své knize *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* zpochybňuje idealistickou představu diváka jako subjektu filmové zkušenosti a na moment, který prožíváme při sledování filmu, nahlíží pomocí pojmů cinestetického subjektu a propůjčeného těla: „Ve filmové zkušenosti, nikoli když pouze „pozoruji“ film, se mé prožívané tělo účastní této reverzibility a podkopává samotný pojem dění na plátně a mimo plátno jako vzájemně se vylučujících oblastí nebo umístění subjektu. [...] Význam (a místo jeho vzniku) nemá samostatný původ v tělech diváků ani ve filmových reprezentacích, nýbrž vynořuje se v jejich spojeních.“⁹ Cinestetický objekt

⁹ Sobchack, V., *What My Fingers Knew*, s. 66 n. (vlastní překlad)

definuje teoretička coby nositele filmové zkušenosti, pojmenovává tak spojení mezi divákem a plátnem, mezi prožíváním a prožívaným. Téměř haptická kamera, pokud tak můžeme o kameře hovořit, nám pomáhá dosáhnout pocitu, jako bychom se přímo dotýkali textury filmu, jako bychom jej mohli uchopit, vstoupit do něj, přilnout k němu. Režisérka dociluje téměř fyzické sounáležitosti, kameramana postrkuje blíž a blíž k postavám a my tak prozkoumáváme i jejich nejtajnější záhyby. Kamera přesně opisuje pohyby postav, pohyby světa, splývá, soustřeďuje se. Jen zřídka se ocitneme v záběru širším, než je polocelek, přičemž jsme neustále nalepení na Jackie. S postavou se tedy identifikujeme především v rovině stylu, teprve sekundárně v rovině vyprávění, které je k divákům poměrně odměřené. Pravda vyplouvá na povrch až v 90. minutě filmu, tedy necelých dvacet minut před koncem. Dramatická scéna velkého odhalení přichází v okamžiku, kdy už se děj nachází na hraně realističnosti a snění. Potutelnost vyprávění měla za následek nejen divácké vzrušení, ale současně prokreslovala mlžnou atmosféru, v níž jsme byli ochotni akceptovat vyprávění prostřednictvím zdánlivě nelogicky jednající postavy. Jednání hlavní hrdinky převážnou část filmu-nerozumíme, dochází pouze k pocitové identifikaci, nikoliv k té racionální. Odhalení Jackiiny minulosti proto vrací filmu do té doby precizně zastíranou realističnost, Red Road se snáší zpátky na zem a v divácích se teprve nyní rozvíjejí doposud posbírané postřehy a domněnky. Je to výrazné scenáristické gesto, je to facka, kterou Andrea Arnold ušetří divákům, aby se probudili ze snu.

Shrnutí

Jak už jsem předeslala, Red Road se tematicky velmi podobá režisérčině prvnímu filmu Mléko. V obou filmech jsou hlavními hrdinkami ženy, které se konfrontují se svou ztrátou poněkud sebedestruktivním způsobem. Spojuje je taktéž to, že se přímo nenacházejí na společenském dně, jsou na něj pomyslně sraženy vnějšími okolnostmi. V tomto ohledu se Red road a Mléko z celkového díla Andrey Arnold vymykají. Jsou to figury, které se na dno snášejí z vyšších společenských pater, postupně, skoro neslyšeně, ale zato neodvratně. Jejich pád je hlavní atrakcí.

Red Road také pracuje s výrazně jiným stylem vyprávění a od ostatních zkoumaných filmů jej odlišuje rovněž jeho tempo a rytmus. Vyjádřeno obrazně – Red Road diváka nefackuje, ale drží jej pod krkem.

Fish Tank

Fish Tank, natočený v roce 2009, znamená velký průlom v režisérčině kariéře. Dosud jde pravděpodobně o její nejznámější film. Sociální drama o dospívající dívce Mie fascinuje diváky i kritiky. Zájem Andrey Arnold opět tkví v každodennosti a v univerzálních tématech, nevyjadřuje se ke společnosti jako takové, ani neproblematizuje děj etickými otázkami. Zajímá ji znovu primárně člověk, který vyrůstá ze svého specifického prostředí, bytost odsouzená k neúspěchu, protože má tak pevně zapuštěné kořeny v zázemí, kde je radost ze života sprosté slovo. Ale ani ty nejvypjatější chvíle nikdy nepřerůstají do čehosi „tragického“, režisérka nevnucuje tento dojem, soustřeďuje se spíš na malé, dílčí katastrofy, které mají ve svém součtu stejně zdrcující efekt, jako bychom sledovali skutečnou tragédii.

Narace

Ústup od tragična k jemnějšímu pojednání strastiplného osudu je nakonec jedním z typických rysů filmů Andrey Arnold. Podobně jako o krátkometrážním snímku Pes lze o filmu Fish Tank hovořit jako o subžánru „coming of age“, tedy o příběhu hledání vlastní identity ve vzpurném dospívajícím období. Mia, přesvědčivě ztvárněná neherečkou Katie Jarvis, je na první pohled drsná teenagerka, která nejde pro sprosté slovo daleko, sígr, který na setkání rozdává rány slovem i pěstí. Vyhodili ji ze školy, žije v domácnosti se svou nezaměstnanou matkou a mladší sestrou. Matka o své dceři nejeví skoro žádný zájem, což vysvětluje, proč jsou obě tak „zparchantělé“. Konflikty jsou u nich doma na denním pořádku, stejně jako večírky, které matka pořádá pro své kamarády. Hlavní motto filmu „Life's a bitch and then you die“, vyjádřené v refrénu jedné z písní, která se filmem vine jako nitka, definuje životní postoj, na kterém se všechny tři generace hrdinek shodnou. Zemětřesení v Miině životě představuje matčin nový přítel Connor, který na chvíli zastoupí bolestně chybějící otcovskou figuru v jejich neúplné rodině. Ale jak už to ve filmech Andrey Arnold bývá, zdánlivou idylu režisérka plíživě ironizuje, podrývá, komplikuje.

Sám název filmu metaforicky předznamenává téma filmu. Fish tank neboli česky akvárium symbolizuje prostor, ve kterém se nachází hlavní hrdinka Mia. Úzkost mezi čtyřmi stěnami, nemožnost uprchnout, uplavat, přestat pořád narážet.

Hlavní hrdinka Mia je nám hned v úvodní scéně představena jako postava, která se snaží vyrovnat se svou osamělostí – tančí v opuštěném bytě, který jí slouží jako bezpečný úkryt před vnějším světem. Po sérii konfliktních mikrosituací, které se v rychlém sledu odehrají v minutách následujících, přichází na scénu oblíbený motiv zvířete, tentokrát bílého koně, který je uvázaný na řetězu v prostorách odlehlého parkoviště. Motiv, který poeticky parafrázuje Miinu životní situaci, prokresluje psychologii postavy a současně vnáší do filmu i kousek jakési něhy, jejíž potřeba se v hlavní hrdince hromadí navzdory (nebo naopak kvůli) depresivnímu stavu světa. Když se Mia rozhodne koně vysvobodit – vezme kámen a tluče jím do řetězu –, je to pro diváka klíčový moment identifikace s hlavní postavou, je to další Miin odstín, důležitá informace, opět předvedená ve vizuální, nedoslovné, metaforické podobě. Tušíme, že se tím gestem vlastně snaží zachránit sebe sama.

Tanec je důležitým prostředkem, kterým se ve filmu Fish Tank ventilují emoce. Netančí jen Mia, pro kterou je kariéra tanečnice životním snem, ale i její matka a sestra. Pro Miu je tanec chvílí svobody. Ne náhodou se poprvé setkává s Connorem právě v okamžiku, kdy se v kuchyni natřásá před televizí, napodobujíc pohyby tanečnicků v hudebním videoklipu. Tanec je nejvýraznější rys, kterým Andrea Arnold psychologizuje děj. Prostřednictvím tance se dostáváme hlouběji do nitra hlavní hrdinky a zároveň se propojujeme s postavami vedlejšími. To, že jde o styly hiphop, rap a R'n'B, zase dotváří atmosféru místa a ovlivňuje to například Miin kostým. Pouliční taneční styl, vytahané tepláky, velké kruhové náušnice a tlustý náhrdelník – to jsou všechno maličkosti, které Miu přiřazují k hiphopové subkultuře, ale také ji definují jako sídlištního sígra, který si hodlá splnit svůj sen. To, že má Mia nějaký projekt do budoucna, nějakou vizi, ji odlišuje od ostatních postav, které už na budoucnost rezignovaly. Ostatní figury jsou ve svých životech naprosto statické. Jedinou výjimkou je Connor, narušitel každodennosti, který svou jinakostí Miu přímo uhrane.

I když je pro Miu setkání s Connorem emocionálně turbulentní zkušeností, její chování se mírně utiší. Tato změna se projevuje i v tónu vyprávění, které sice stále pracuje jako lakmusový papírek Miiny přecitlivělosti, ale alespoň na chvíli se z něj vypaří prvek agresivity. Mia se do Connora propadá, zamilovává se, topí se v rozbouřeném moři, po kterém dosud plachtila. Empatickým pozorováním Miiny nejisté řeči těla nám režisérka předává informace o jejím rozkolísaném duševním

rozpoložení. Miin nepředvídatelný charakter koresponduje s nepředvídatelností samotného děje – odtud pramení hlavní napětí, nervozita. Hlavní hrdinka má události pevně ve svých rukou, to ona je strůjcem své vlastní tragédie. Když se s Connorem vyspí, stane se jím definitivně posedlá. Ani natolik morálně problematický moment ale režisérka nehodnotí, nechává jej jen vyplynout, vyhnít; pečlivé pátrání po příčinách chování jejích postav jí umožňuje ospravedlnit téměř jakoukoliv situaci, jakoukoliv past, do které spadnou. Přece jen se nacházíme ve filmu, který je orámován mottem *Život je svině a pak chcípneš* a končí objetím sester, které se v objetí loučí slovy *nenávidím tě*.

Styl

Režisérka hledá poezii na zdánlivě nepoetických místech, na průmyslových periferiích, ve vybydlených věžácích a v opuštěných fabrikách. V drobnostech objevuje skrytou krásu místa. Zatímco mnozí považují její filmy za depresivní, Andrea Arnold tento názor odmítá: „Filmový průmysl je neuvěřitelně středostavovský. Všichni, kteří film studují a mluví o něm nebo píšou, patří ke střední třídě. Proto se jim zdají snímky o pracující třídě temné. Protože lidé v tom filmu nemají to, co oni... Já si ale nemyslím, že paneláky jsou nějaké temné místo. Lidé tam žijí pospolu a jsou spojeni se světem víc než nějaké oplocené, izolované středostavovské sídlo.“¹⁰ Odtud se zřejmě bere ten naprosto neodsuzující rozměr, který dělá režisérčiny filmy výjimečné nejen samy o sobě, ale i v kontextu britského sociálního dramatu. Sama režisérka se nad dělnickou třídu nepovyšuje, nepopírá svůj původ, hrdě se k němu přihlašuje, a navíc v něm spatřuje určitou krásu a sílu. Fish Tank ale samozřejmě není žádnou oslavou nuzného života, režisérka rozvážně akcentuje všechny jeho stránky, jak ty špatné, tak ty dobré.

Klaustrofobní pocit ze života v pomyslném akváriu jako obvykle násobí obsedantně detailistické záběrování, které fikční svět výrazně smršťuje. Styl komunikuje téma, to je jeho hlavní ambicí. Je fascinující, jak silného emocionálního efektu režisérka dosahuje jen svícením. Fish Tank pracuje zejména s intenzitou svícení, často jím něco zdůrazňuje, o něco častěji změkčuje. Jemné, neumělé svícení utváří silný pocit intimity například ve scéně, kdy se Mia vyspí s Connorem. V potměšilém pokoji je

¹⁰ C I N E P U R / Andrea Arnold / Anatomie ztráty. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2482>

jediným zdrojem světla malá lampička, namířená na tapetu, vypoodobňující tropický ráj – v popředí se míhá Miina potměšilá silueta v oranžovém nádechu. Díky světlu má podobně intenzivní náboj i scéna „konkurzu“, pod bílou, studenou zářivkou, namířenou na pódium, nechává režisérka vyniknout nejen Miino akné, ale i její definitivní znechucení vším a všemi. Světlo tedy v rovině stylu chápeme ve Fish Tanku jako ten možná nejdůležitější významotvorný nástroj.

Shrnutí

I zde existuje zajímavá paralela s krátkometrážním Psem. Režisérka znovu prozkoumává svět dospívající dívky. Leah a Mia jsou ale v mnohém odlišné. Zatímco Leah byla pro potřeby příběhu ustrojena jako spíše pasivní figura, Mia je jejím pravým opakem. To je ale dáno především velkorysejším prostorem celovečerního filmu. Základní konfigurace témat a motivů, svět, společenská vrstva a atmosféra zůstávají stejné. Andrea Arnold tedy už podruhé čerpá ze své krátkometrážní zkušenosti. V hlavní roli opět exceluje neherečka, kterou režisérka oslovila na ulici. V prostředí zaplivaného anglického předměstí si nadále všímáme hlavně psích výkalů a oprýskaných obyvatel, ukrajujících život ve svých umakartových bytech. Neutěšenost ze světa přímo tryská, i když je svět upozaděn Miinu detailu, jímž je film výrazně subjektivizován. Postavy spolu verbálně komunikují jen minimálně, vystačí si s pár vulgarismy. Ve Fish Tanku se hovoří hlavně vizuálně – za pomoci pohledů a tance.

Bouřlivé výšiny

Největším překvapením v díle Andrey Arnold je patrně filmová adaptace klasického literárního díla Na větrné hůrce. Asi málokdo by tipoval, že se režisérka, která se doposud velmi úspěšně profilovala jako originální analytička britského sociálního dna, pustí do takovéto disciplíny. Na větrné hůrce je jediný román britské autorky Emily Brönteové, který vydala pod mužským pseudonymem Ellis Bell v roce 1847. Autorka zemřela krátce po vydání románu, který ve své době nezaznamenal valný úspěch a po nějaký čas byl dokonce považován za rané a nezralé dílo Emilyiny sestry Charlotte Brönteové. Hodnota díla začala být rozpoznávána až ve 20. století a dnes je Na větrné hůrce považováno za jedno z vrcholných děl anglického románu viktoriánského období.

„Nikdy mě ani nenapadlo, že bych se pustila do adaptace. Vlastně jsem byla proti adaptacím. Zastávám názor, že překládat jedno médium do druhého je špatné. Nikdy jsem neměla pocit, že by se kniha dala smysluplně převést do filmu. Většinou to lidi stejně zklame, nebo ne?“¹¹

Andrea Arnold

Narace

Slovník světových literárních děl referuje o literární předloze následovně: „Příběh, vyprávěný nájemcem panství Drozdov (Thrushcross Grange) panem Lockwoodem a jeho hospodyní Nelly Deanovou, je zařazen do doby na přelomu 18. a 19. stol, do západního Yorkshiru. V jeho středu stojí činy, jimiž nalezenec Heathcliff mstí své společenské i lidské ponížení: vyvržen po smrti svého ochránce pana Earnshawa, majitele Větrné hůrky, ženou jeho syna Hindleyho mezi čeled' a zklamán ve své lásce k Earnshawově dceři Kateřině, která se vdává za Edgara Lintona, syna majitele Drozdova, Heathcliff z Větrné hůrky odchází. Po návratu zpět, bohatý a společensky povznesený, morálně i hospodářsky ničí ty, kteří jeho ponížení zavinili: Kateřinu (která ani po sňatku nedokáže potlačit svou náklonnost k němu) přivede k šílenství (umírá po porodu dcery Katky), Edgarovu sestru Isabelu, s níž se ožení, dožene k útěku, trýzní Hindleyova syna Haretona, který je na něm — poté, co Heathcliff získal podvodně Větrnou hůrku do svého vlastnictví — existenčně zcela závislý. Intrikami a

¹¹ Anthem magazine – Q&A with Andrea Arnold. Kee Chang, 27.září 2012 (citováno 9. 1. 2022)

násilím přinutí Katku, aby se provdala za jeho nemocného syna, po synově smrti získává do vlastnictví ještě Drozdov. Osvobození obou rodin přichází až po Heathcliffově smrti: Hareton se ožení s Katkou. Tři jména, jež Lockwood čte vyrytá do stěny jedné z ložnic Větrné hůrky — Kateřina Earnshawová, Kateřina Lintonová, Kateřina Heathcliffová — jsou motivací Nellyina vypravování a zároveň jakýmsi stručným nástinem dram. zvrátů celého — kompozičně složitě budovaného — příběhu. Jejich hybnou složkou je postava Heathcliffa: přichází z „cizího“ světa, zvnějšku do harmonického světa Větrné hůrky a Drozdova (původní harmoničnost a proporčnost obou těchto světů je ztvárněna i proporční genealogií obou rodů) a rozbíjí je: Větrnou hůrku přizpůsobuje svému obrazu. Větrná hůrka a Drozdov jsou pak i prostřednictvím svých popisných a charakterizačních atributů kladeny do výrazného protikladu: větry, bouře, déšť Větrné hůrky — útěšný klid do údolí situovaného Drozdova; vysoké plameny ohně v krbu Větrné hůrky — tlumený oheň Drozdova apod. Takový protiklad, vyjádřitelný v nejobecnější rovině protikladem bouře — klid (srov. i povahové rysy postav obývajících obě usedlosti), nabývá pak v románu výrazné symbolické funkce. Pomáhá vyhrotit konflikt hl. hrdiny s jeho okolím. Heathcliff zavrhuje společnost, která zavrhla jej, ale svou „nepřirozenou“ krutostí se vyděluje i ze světa přírodního, vyčleňuje se ze svého prostředí svým pokusem stát se novým „bohem“, pánem nad lidskými osudy. Ani v této roli však nedochází uspokojení: jeho krutost je provázena neštěstím člověka, jemuž bylo odepřeno to základní, po čem v životě touží: důstojná lidská existence a láska. Román je tak budován vlastně na typu postavy vyzdviženém romantismem, démoničnost a sociální nezařazenost hl. hrdiny je však již podrobena kritice z mravních perspektiv společen. norem: „titánská“ výlučnost jedince je nahlížena jako tragická a ve své podstatě destruktivní.“¹²

Filmová adaptace Bouřlivých výšin nalistuje román někde v jeho pozdním průběhu, kdy se Heatcliffe vyrovnává se smrtí Katherine. Sledujeme mladého muže, který mlátí hlavou o zeď, v dřevěném domě piští meluzína a za oknem se kymácí stromy. Na jedné ze zdí je vyryta dětsky naivní kresbička, která dává připomenout rané období vztahu ústřední dvojice – je to vůbec první záběr filmu; režisérka jím metaforicky ustavuje časoprostor. Po úvodních titulních se vracíme na začátek románu, tedy do chvíle, kdy pan Earnshaw přivádí Heatcliffa do svého domu. Kamera

¹² MACURA, Vladimír a kolektiv. Slovník světových literárních děl 1/A-L. Praha: Odeon, 1989. S. 475

se prodírá stébly trávy, razí si cestu rozbahněným terénem a ostražitě se ohlíží k pošmourné obloze, po které poletují neklidní ptáci. Obraz je zastřený a potměnělý a nadále tomu nebude jinak. Režisérka překládá román do vizuální filmové řeči natolik radikálně, že se ve filmu téměř nemluví, a když, postavy mezi sebou komunikují současným hovorovým jazykem a často používají velmi expresivní výrazy. Film tím ale nic neztrácí na dobové věrohodnosti, naopak, režisérka rozhodnutím nenapodobovat tehdejší mluvu spíše zvýrazňuje syrovost minulých poměrů. Jako obvykle se soustředí primárně na to „neviděné a neslyšené“, implikuje náladu, atmosféru, pocit.

Od realismu jsme se tak v tvorbě Andrey Arnold přirozeně posunuli k impresionismu. Impresionismus je umělecký směr, který vznikl v druhé polovině 19. století jako reakce na ateliérovou malbu. Impresionisté opouštěli své ateliéry a malovali v přírodě, kde se pokoušeli zachytit okamžitou atmosféru dané chvíle, postřehnout prchavý moment v jeho neopakovatelnosti, zastihnout duševní rozpoložení.

V literatuře se impresionistické tendence projevovaly především posílením lyričnosti a hudebností verše. Tematicky byla literatura orientována na intimní a přírodní poezii. Vyprávění v náznacích, popisování emocí a nálad, to jsou znaky společné impresionistickým dílům a rovněž atributy, definující filmovou řeč používanou v Bouřlivých výšinách. Prozaická a dramatická díla ovlivněná impresionismem byla často kritizována pro svou dějovou chatrnost. Jako dějově nepřiliš inovativní jsou vnímány také filmové počiny francouzských impresionistů, kteří experimentovali hlavně v rovině stylu. Andrea Arnold volí impresionistickou formu vyprávění především proto, aby se vyvarovala románové rozmáchlosti a těžkopádnosti. Příroda je v Bouřlivých výšinách další postavou, entitou, která ovlivňuje jednání postav.

Na pozadí proměňující se přírody sledujeme detailní analýzu spalující přitažlivosti mezi Katherine a Heatcliffem. Režisérka prozkoumává jejich vztah do morku kostí – divák je nekompromisně odkázán prožít spolu s nimi jejich lásku. Na úkor ostatních linií románu se věnujeme jen té jejich. Romantická klasika Na větrné hůrce patří k dílům mnohokrát adaptovaným a zdánlivě vytěženým, nabízí se otázka, proč znovu recyklovat příběh prokleté lásky? Své mnohé předchůdce ale Andrea Arnold předčívá především vervou a otevřeností, s jakou přistupuje k vlastní interpretaci románové klasiky. Filmový kritik Vít Schmarc ve své recenzi pro Radio Wave poznamenal na konto Bouřlivých výšin nanejvýš trefně, že se jedná o pojetí lásky coby

„rozvichřeného a blátivého šílenství, touhu bičovanou živly, pudovost hraničící se zničujícím zaslepením“.¹³ Andrea Arnold se soustřeďuje na to nepříjemné, co zažíváme v lásce. Akcentuje masochismus a sebedestruktivitu a nemilosrdně zabíjí tisíckrát přežvýkaný patos a romantiku. Taková je alespoň první polovina filmu, bolestně nepříjemná, špinavá, páchnoucí. V té druhé se přece jen dočkáme alespoň zdánlivé, vizuální úlevy. Když Heatcliffe přichází zpět v dospělosti na místo činu, hnán touhou po pomstě a stále stejně živě zmítán dychtěním po Katherine, přeneseme se z promoklých vřesovišť do paprsky slunce prošpikovaného jablkového sadu na panství Katherinina manžela Heretona. Změna prostředí se výrazně promítne i do tónu vyprávění, který je mnohem pomalejší, klidnější, smířlivější. Tato pasáž ale slouží jen k dovyprávění všech linek, aby se režisérka mohla hned vzápětí vrátit k méně doslovnému závěru, který se opět zakládá jen a jen na emocích. Poslední třetina zachycuje ten nejtemnější okamžik celého románu, kdy se Heatcliff snaží smířit s Katherininou smrtí. Finále má potom podobu jakéhosi epilogu – na chvíli zase obživne láska ústřední dvojice ve své nejčistší podobě, v období dospívání, v období nevinnosti.

Originální přístup režisérky se mimo jiné projevuje také tím, že jako jediná z mnoho adaptátorů Na větrné hůrce alespoň v náznaku problematizuje téma xenofobie. Do role Heatcliffa obsadila herce tmavé pleti, k čemuž se nikdo z jejích předchůdců neodvážil. Sama literární předloha přitom definuje Heatcliffovu jinakost na základě etnické příslušnosti. Přestože jde o nesporně odvážné gesto, které potvrzuje interpretační svéráznost autorky, potenciál problému zůstává nerozvinut, Heatcliff je zatracován spíše pro svůj společenský, nikoliv etnický původ.

Styl

Téměř vymizelý formát 4:3, který jsme v díle britské režisérky poprvé zaznamenali ve filmu *Fish Tank*, působí v *Bouřlivých výšinách* paradoxně osvěžujícím dojmem. Je to další prvek, který aktualizuje – zesoučasňuje zastaralou látku. Klasický formát současně umocňuje klaustrofobní, úzkostný pocit, který z viděného nabýváme. Nesnesitelnou blízkost opět násobí kamera Robbieho Ryana, která se tentokrát napojuje především na Heatcliffa a zprostředkovává obrazy, které nevyhnutelně

¹³ Bouřlivé výšiny: Triumf žvlů | Radio Wave. Radio Wave [online]. Copyright © 1997 [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/bourlive-vysiny-triumf-zivlu-5275386>

vnímáme všemi našimi smysly. Postavám už nemůžeme být blíž, Katherininy vlasy nás šlehají do tváře, ochutnáváme krvavé rány na Heathcliffových zádech, studí nás nohy, které se zabořují stále hlouběji do všudypřítomného bahna. Kamera je nejsilnějším pomocníkem impresionistického vyprávění. Přirozenost svícení odhaluje krajinu šedivou a ponurou, ale zároveň nechává vyniknout i sem tam se v dálce červenící vřes. Dny jsou zachyceny ve své nejautentičtější podobě, světlo se s přibývajícím časem mění neobyčejně věrohodně. Střídání dne a noci má pozvolný, nevtíravý, ale o to magičtější efekt. Ve dne sledujeme postavy zastřené v mlžném oparu, v noci zase jen siluety, jen jemně opředené měsíčním svitem.

Další výraznou stylovou libůstkou je potom naprostá absence hudby. Dominantou zvuku je ruch větru, který se nám v druhém plánu téměř neslyšeně, zato neustále vkrádá do uší. Na diváka působí ruch větru jako neklid, jako chlad. Je to další nenápadný prvek, kterým režisérka útočí na divácké emoce. Čím jiným ale evokovat atmosféru Na větrné hůrce, než právě pocitem šlehajícího studeného vichru? Absence hudby může současného diváka, částečně ohluchlého ukřičeným světem, přivádět až k pocitům lehké paniky. Objevovat v tichu, prohloubeném větrem, srdcervoucí emoce, kterými jsou Bouřlivé výšiny přervané k prasknutí, je ale hlavně nesmírně rafinovanou slovní hříčkou filmové řeči.

Shrnutí

Netradiční pojetí filmové adaptace klenotu viktoriánského románu tedy tkví především v moderním pojetí impresionistické tradice. Režisérka nemilosrdně osekává román až na kost a soustředí se jen na jeho jádro, na ústřední mileneckou dvojici. Jejich lásku prozkoumává z nepříjemné blízkosti, nekompromisně lyrizuje vyprávění, přírodu povyšuje nad vše ostatní, předvádí ji jako magické mystérium, ve kterém se odrážejí pohnutky postav. Bolestně neumělý styl záběrování a svícení se provrtávají na dno neviditelného, smyslového, enigmatického. Ticho a vítr jsou potom hlavními ingrediencemi, díky nimž ochutnáváme chlad – emoci, která zřejmě nade všechny definuje podstatu tohoto konkrétního fikčního světa.

American Honey

Nyní už můžeme s čistým svědomím prohlásit, že všechny filmy Andrey Arnold charakterizují dva aspekty – hlavními hrdinkami jsou ženy, které se snaží změnit svou stávající situaci, a pak také kamera, která jejich snažení dokumentuje tím nejintimnějším stylem, oscilujícím na hraně dokumentu. Ano, American Honey je stejný, a přece jiný film. Z kolekce filmů Andrey Arnold se vymyká především prostředím, do kterého je děj zasazen. Režisérka v něm totiž objevuje Ameriku. V jednom z rozhovorů¹⁴ se Arnold rozpovídala o tom, kde se zrodila prvotní myšlenka tohoto filmu. V roce 2012 byla Andrea Arnold na cestě na letiště Salt Lake City po intenzivních dvou dnech na festivalu Sundance v Utahu, kde měla její adaptace Bouřlivých výšin právě svou americkou premiéru. Když v pět ráno opouštěla svůj hotel, byla ještě tma. Během cesty autobusem vyšlo slunce, které odhalilo živelnou okolní krajinu. Režisérka ten moment popisuje jako silné emocionální pohnutí, které bylo tak ohromující, že nakonec zrušila svůj let do Británie a v první půjčovně si pronajala auto. Impulzivní rozhodnutí prozkoumat na vlastní pěst Ameriku bezodkladně uskutečnila a na základě svých zážitků uvedla o čtyři roky později na festivalu v Cannes film American Honey, za který získala už potřetí ve své kariéře Velkou cenu poroty.

Narace

Tříhodinová road movie vypráví příběh osmnáctileté Star, která se rozhodne pro radikální změnu ve svém životě. Žije v chudobě s násilnickým otčímem a matka jí nechala na krku dva mladší sourozence. Film začíná trefně v popelnici za supermarketem, ve které Star hledá cokoliiv požitelného k jídlu. Režisérka se neunavuje zdlouhavou expozicí, šanci na nový začátek nabídne hlavní hrdince hned na začátku filmu. Star potká v obchoděákovi partičku spontánních mladých lidí, zaujme ji především Jack, se kterým flirtuje pohledem. Ukáže se, že se jedná o skupinku podomních prodejců časopisů, kteří cestují dodávkou po Americe. Těm se v USA přezdívá „mag crew“. Jack bez velkých okolků nabídne Star, aby se k nim na jejich

¹⁴ Andrea Arnold: 'I always aim to get under the belly of a place' | American Honey | The Guardian. [online]. Copyright © 2022 Guardian News [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/09/andrea-arnold-interview-american-honey-shia-labeouf-sasha-lane>

cestě připojila, představí se jako manager. Star se to nejdřív zdá pošetilé, ale sympatie k Jackovi a gradující nesnesitelnost života po boku věčně opilého otčima, který ji sexuálně zneužívá, jsou nakonec důvody, pro které se rozhodne odjet, ačkoliv to znamená opustit své malinké sourozence. Ty ještě ten večer odevzdá matce. Star musí nakonec utéct bez slůvka rozloučení, neexistuje pro ni jiná možnost, musí vzít nohy na ramena, tady a teď. Do nového dne se probouzí na parkovišti, kde už na ni čeká Jack s ostatními. Seznamuje se také s Krystal, šéfkou party. Film disponuje opravdu super pregnantní, rychlou expozicí. Ani se nenadějeme a už se spolu se Star vydáváme vstříc novým dobrodružstvím, na cestě dodávkou po Americe. Ve zbylém čase objevujeme Ameriku návštěvami domácností nejrůznějších lidí v nejrůznějších koutech země a současně poznáváme Star, zkoušenou vlastními nejistotami a zužovanou divokým vztahem s Jackem.

S jistou mírou nadsázky lze říct, že hlavní hrdinkou filmu není Star, ale právě Amerika. Režisérce se do filmu podařilo obtisknout pocit, který člověk zažívá na novém místě, tu opojnou emoci z nového poznání, radost i strach. Hlavní atrakcí filmu je právě jeho jednoduchá struktura, děj jako by se skládal jen z náhodných událostí, jako by kamera jen zcela neinvazivně dokumentovala život. Andrea Arnold ukazuje Ameriku jako velmi rozporuplnou zemi, ve které je přese všechny možnosti téměř nemožné splnit si svůj „american dream“, zvláště když jste „american honey“, mladá dívka bez budoucnosti odněkud z vidlákova v Texasu. V American Honey je ale americký sen jen jakýmsi ironickým podtématem, nikoliv hlavní ideou. Pojem americký sen vznikl v americké popkultuře na přelomu 19. a 20. století, když se na nový kontinent přesouvalo velké množství Evropanů, toužících po dokonalém životě, po novém začátku. Tvrdě na sobě pracovat, zbohatnout, být úspěšný a šťastný, to byla utopická vidina přistěhovalců. Lidé věřili, že v Americe mohou dosáhnout svých snů, nehledě na to, odkud pocházejí. Tvrdá práce a vytrvalost měla být klíčem k dosažení cílů. Postupně pojem zobecněl a nyní se běžně používá k označení příběhů lidí, kteří uspěli navzdory nepříznivému osudu. Dokonce existuje speciální měření, takzvaný index sociální mobility, který vypočítá míru pravděpodobnosti splnění „amerického snu“. American Honey si ale ani na okamžik nepohrává s falešnou nadějí, od první chvíle je nám jasné, že to má Star už dávno „spočítané“. O to se ale v American Honey stejně nehraje. Nade všechna témata tu ční hlavně láska a nalezení sebe sama. Andrea Arnold sice ukazuje Ameriku hned v několika

vrstvách jakožto nesourodou, chaotickou, rozmanitou společností – ale ani v nejmenším ji nehodnotí. Díky této nestrannosti nabýváme z Ameriky nebývale komplexní dojem. Protože jsou nám průvodci po světě podomní prodejci, naše možnosti jsou téměř neomezené. Star a její kolegové mohou zaťukat na dveře jakéhokoliv domu. Zatímco v předchozích filmech Andrea Arnold jsme se nalézali na dně jedné zcela konkrétní sociální vrstvy, v *American Honey* prozkoumáváme různá sociální zákoutí. Partička prodejců se ale soustředí primárně na bohatší Američany, i v tomto smyslu je to tedy nový fikční svět, byť ústřední perspektiva zůstává stejná – hlavní hrdinové jsou trosky, příslušníci ztracené generace. I když Andrea Arnold zůstává v pozici režisérky nestrannou, Star zastává určité postoje. Jako zvlídlé dítě slídí po amerických předměstích a když se jí něco nelíbí, řekne svůj názor. Tento vzdor ji od ostatních postav odlišuje. Star pociťuje opovržení k středostavovskému americkému životu, není to ale žádný intelektuální statement, nýbrž trucovitá vzpoura mladé dívky, se kterou se život nemazlil. Star se ale tak jako tak stává jakýmsi „svědomím“ společnosti, třebaže ji režisérka vědomě nestaví do role oběti. Arnold tak samotným ustrojením námětu dosahuje na oba pomyslné konce společnosti. Specifický kolorit Ameriky dotváří rovněž benzínové pumpy, odlehlá odpočívadla, ubíhající dálnice a zavšivené motely. Amerika má ve filmu *American Honey* zkrátka mnoho tváří, tuto podívanou můžeme v poslední řadě vnímat také jako upřímný cestopis, který z ní vůbec nic neidealizuje, jakkoliv je z podstaty nekritický.

Jak už bylo několikrát zmíněno, Andrea Arnold ráda používá zvířata jako motiv, kterým vyprávění svérázně lyrizuje. Ve všech jejích filmech mají své nezanedbatelné místo různí domácí mazlíčci, kteří dotvářejí celistvý dojem každodennosti hrdinů. Často jsou zvířata také nositeli výraznějších významů, jako je tomu v případě zatoulaného psa ve filmu *Pes* či bílého koně ve filmu *Fish Tank*. *American Honey* se zvířaty přímo hemží, němé zranitelné tváře zvířat symbolicky odrážejí bezmocnost hrdinů – trosečnicků, ztroskotaných na ostrově bezbřehých možností. Star projevuje silnou empatii ke všem druhům zvířat, ať už je to veverka jménem Sugar, která cestuje v kapse jednoho z jejích kolegů, masařka, uvízlá v záclonce či medvěd nebo želva. Scénu, ve které Star za ranního rozbřesku kontempluje v krajině a přichází k ní obrovský medvěd, si můžeme při troše fantazie interpretovat jako obraz její síly a nedotknutelnosti. S medvědem jako by telepaticky rozmlouvala o smyslu života. Velkému finále zase dominuje želva, kterou dá Jack Star jako vyznání lásky. Když ji

pak Star vypustí na svobodu, je snad i tomu nejcyiničtějšímu divákovi jasné, že jde o gesto, kterým se Star vyrovnává se svými pocity – odmítá setrávat v toxickém vztahu s Jackem, chce být volná. Světluška, která se posléze vznese nad hladinu rybníka, je vůbec posledním obrazem filmu. Zvířecí symbolika tak dodává filmu American Honey téměř spirituální rozměr.

Styl

Primárně je ale American Honey filmem o první lásce. Milenecký vztah ústřední dvojice Star a Jacka sledujeme na pozadí Ameriky skoro mikroskopickou optikou. Neujde nám jediný detail – nejistý dotyk, pohled, polibek. Robbie Ryan si za kamerou neudrží vůbec žádný odstup, je drzým voyerem, kladoucím důraz na to nejintimnější. Detail se soustředí na tváře, ruce a chodidla postav, na jejich úsměvy a vrásky mezi očima. Jako by kamera hrdiny svlékala do naha. Roztřesená ruční kamera, kterou je natočena drtivá většina záběrů, zase dodává na pocitu silné authenticity; tentýž efekt vyvolává přirozené svícení. Režisérka se jako obvykle soustřeďuje primárně na vyvolání emocí pomocí vizuality – v American Honey jsou jejími klíčovými nástroji v rovině stylu především hudební a střihová skladba.

Andrea Arnold používá výhradně diegetickou hudbu, tedy hudbu, která je součástí fikčního světa, která se většinou ozývá z rádií nebo televize. Velmi sofistikovaně pracovala s hudbou ve filmu Fish Tank, ale obdobné hudební motivy můžeme postřehnout ve všech jejích dílech s výjimkou Bouřlivých výšin, které pracují naopak s absencí hudby. Zatímco ve snímku Fish Tank slouží hudba především jako podkres tanečních scén, v American Honey je práce s diegetickou hudbou mnohem konceptuálnější. Scény často nabývají podoby hudebního videoklipu, kdy se diegetická hudba přemostí do úrovně nediegetické – píseň se tak stává primární zvukovou vrstvou. Andrea Arnold známými popovými nebo rapovými písněmi reflektuje a dořikává děj. Texty písní často komentují to, co vidíme. Když se Star poprvé setkává s Jackem, nepřeslechnutelným hudebním motivem scény je notoricky známá diskotéková píseň zpěvačky Rihanny We Found Love. Režisérka hudbou také implikuje náladu – American Honey v divácích oživuje vzpomínku na dlouhou jízdu autem za letního večera, rádio hraje na plné pecky nejnovější hity a my zpíváme z plných plic rozchodovou píseň, smějeme se a pláčeme zároveň. Střihová skladba se podvoluje rozevlátým rytmům písní, zdržuje se v určitých pocitech, protahuje

emoce, kterými jsou detailní záběry přímo napěchované. Hudbu používá režisérka jako určitou symboliku, popkulturní estetika jednak významně ukotvuje svět do současnosti a zároveň prohlubuje emocionální prožitek. Znamé písně zaznívají v neotřelém kontextu, nabývají nových významů; skoro vždy jsou ale primárně zdrojem pocitu jisté bezstarostnosti a svobody, která k žánru road movie neodmyslitelně patří.

Shrnutí

Filmový kritik Jan Kolář nazval film *American Honey* ve svém rozboru pro Časopis Cinepur „leporelem sociální lyriky“¹⁵. Těžko bych hledala hezčí a přiléhavější označení. Podle mého názoru je ale *American Honey* především leporelem Ameriky. Po premiéře filmu se novináři často ptali, zda mají *American Honey* vnímat jako americký film nebo jako britský film o Americe. Tento lehce iritující, dle mého názoru naprosto irelevantní a vyprázdněný novinářský dotaz, ale přece jen provokuje k úvaze. Změna prostředí, tedy přestěhování se ze zaplivaného dna anglického proletariátu do chaotické, sluncem zalité Ameriky, je ale pochopitelně to, co v kontextu režisérčina díla poutá největší pozornost. Kdybych na otázku novinářů měla odpovědět, po chvíli váhání bych asi uznala druhou variantu, tedy že je *American Honey* britským filmem o Americe, a to čistě pro ten naprosto nezatížený pohled. Andrea Arnold se na Ameriku dívá z odstupu, očima zvědavé cizinky, neidealizovaně a zároveň nekriticky, otevřeně a zároveň od hloubky. Prohlíží si ji stejně pátravě, jako si prohlížela své „domácké“ prostředí – v detailu, těsně, z mnoha perspektiv, do morku kostí.

¹⁵ C I N E P U R / kritiky, recenze / *American Honey* / Leporelo sociální lyriky. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3958>

Závěr

Na začátku psaní diplomové práce jsem si zcela záměrně nezvolila žádný ambiciózní badatelský cíl, žádný konkrétní závěr, kterého bych chtěla dosáhnout. Primární motivací mi byla pouze touha podrobněji nahlédnout do díla své oblíbené režisérky, pochopit její režijní styl, pokusit se alespoň částečně postihnout její neuchopitelnou intuitivní metodu práce. Naplnit tuto zdánlivě skromnou ambici bylo ale mnohem víc vzrušující, než jsem si na počátku dokázala představit.

Během analyzování režisérčiných děl jsem se často přistihla, že se opakuji, jako bych odstavec za odstavcem stále jen parafrázovala už řečené, jako bych jako Mia pořád narážela do stěn akvária. Jenomže pak mi došlo, že tvorba Andrey Arnold je skutečně jako akvárium, že pořád dokola, řečeno s velkou mírou nadsázky, točí jeden a ten samý film. Sledovat její dílo chronologicky je jako dívat se na režisérku samotnou, na její tvůrčí růst, na to, jak se její rukopis zpřesňuje, stává se pronikavější a rafinovanější. Co její filmy odlišuje, nejsou zásadně se proměňující forma ani styl, jsou to jen drobné tematické a žánrové odchylky, jemné variování. A přesto její tvorbu nemůžeme označit za monotónní, jakkoliv je v podstatě monotematická. Filmy Andrey Arnold zkrátka potvrzují, že se kouzlo ukrývá v detailu, v nezřetelnosti, pod prahem. Že se na dně kuchyňských dřezů ukrývá perlička a že i ten nejzbytečnější člověk může být hlavním hrdinou.

Téma

Jak již bylo řečeno, Andrea Arnold nadřazuje postavy nad téma. Scénáře nikdy nezačíná psát s myšlenkou na nějaké konkrétní téma, vychází primárně ze svého pocitu, z emoce, kterou by ráda zachytila, do níž posléze zasazuje postavu, kterou ukotví do světa a „čeká“, jaké téma ji hrdina nabídne. Její filmy disponují spíše rozvětvenější ideou než jedním jasně identifikovatelným tématem. Zjednodušeně lze ale říci, že se vždy jedná o zpracování pocitu jakési tísně, zranitelnosti a touhy po změně.

Postavy

Ve všech filmech Andrey Arnold jsou hlavními hrdiny outsideri. Kromě Heatcliffa v Bouřlivých výšinách, jsou to také bez výjimky ženy. Režisérka se zajímá o naprosto obyčejné, ničím výjimečné osudy, determinované primárně prostředím, ve kterém žijí.

Jejich bezvýznamnost většinou ztraktivňuje alespoň nepatrnou snahou o změnu. Nikdy nedojde na zázrak; postavy procházejí velmi neokázalou proměnou, často stačí, když se vyburcují k jedinému krůčku nestandardním směrem, pryč ze své nehybné komfortní zóny. Na konci jejich cesty je ale většinou nečeká rozuzlení, ale spíše prozření.

Vyprávění

Specifický mix nesmlouvavého realismu s poetickými prvky je těžko definovatelný, ale o to přitažlivější rys režisérčiných filmů. Depresivní akcent vyprávěného je neustále změkčován lyrickými obrazy každodennosti, ať už jsou to záběry oblohy, krajiny nebo jen malůvky na oprýskané zdi. Svou nezanedbatelnou úlohu zde mají zvířata, která na sebe berou podobu takřka magických průvodců po nitru postav. Tato symbolika dodává nemilosrdně přízemním příběhům jakýsi spirituální přesah. Potřebu jakkoliv přesáhnout či ozvláštnit žánr sociálního dramatu spatřujeme napříč celým režisérčiným dílem, kromě lyrizovaného vyprávění dochází také k rafinovanému vrstvení různých žánrových konvencí.

Prostředí

Světlem a domovem jsou nám ve filmech Andrey Arnold špinavá sídliště, smradlavé hospody, začouzené byty, dodávka nebo zavšivený motel. Jako bychom bloudili ve slepých uličkách současného světa. I když jsou jedinými strůjci tragična sami hrdinové, tragédie jako by vytékala ze světa jako takového, jako by z něj vyrůstala. Režisérka přitom nic nestylizuje, ani nedramatizuje, o to úzkostnějšího pocitu z prostředí nabýváme, když si uvědomíme, jak reálný obraz současnosti sledujeme.

Styl

O co nejintenzivnější pocit autenticity se snaží také styl. Kamera přímo dýchá na záda postav, intimitou nepřetržitých detailů dociluje až nepříjemně naléhavé blízkosti, postavy jsou v jejím hledáčku odhalené a živoucí. Tytéž emoce umocňuje přirozenost svícení a živelný střihový rytmus. Pohyb ruční kamery připomíná tanec, primární motivací je opsat neviditelnou emoci, zrentgenovat duši postav. A ten samý cíl co nejvěrněji zobrazit naši současnost má v neposlední řadě také diegetická hudba, rafinovaně parafrázující notoricky známé hity.

Dovolte mi tedy uzavřít tuto diplomovou práci oním pro filmy Andrey Arnold nanejvýš příznačným mottem *Life is a bitch and then you die.*

5. Zdroje

Seznam literatury

Knihy

Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. Encyklopedie literárních žánrů. Litomyšl: Paseka, 2004.

MACURA, Vladimír a kolektiv. Slovník světových literárních děl 1/A-L. Praha: Odeon, 1989.

Sobchack, Vivian, The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience, Princeton: Princeton University Press, 1992.

Veronika Klusáková – Jan Křipač. Dějiny světového filmu 3 – Světový film po roce 1960, Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

Webové zdroje

Andrea Arnold • Director - Cineuropa. Cineuropa - the best of european cinema [online]. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/209101/>

Andrea Arnold - Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Andrea_Arnold

Spotlight: Andrea Arnold | ÉCU - The European Independent Film Festival [online]. Copyright © 2020 [cit. 08.01.2022]. Dostupné z: <https://www.ecufilmfestival.com/spotlight-andrea-arnold-2/>

Andrea Arnold | Biografie | ČSFD.cz . ČSFD.cz [online]. Copyright © 2001 [cit. 08.01.2022]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/27080-andrea-arnold/biografie/>

Kráva | MFDF Ji.hlava. MFDF Ji.hlava [online]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/krava>

DOUGLASOVY POZNÁMKY: Analýza filmu Do naha!, sportovní "dramedie" o dělnickém striptýzu. DOUGLASOVY POZNÁMKY [online]. Dostupné z: <http://douglasskokes.blogspot.com/2014/02/donaha.html>

C I N E P U R / Andrea Arnold / Anatomie ztráty. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2482>

Anthem magazine – Q&A with Andrea Arnold. Kee Chang, 27.zář 2012 (citováno 9. 1. 2022)

Bouřlivé výšiny: Triumf žvlů | Radio Wave. Radio Wave [online]. Copyright © 1997 [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/bourlive-vysiny-triumf-zivlu-5275386>

Andrea Arnold: 'I always aim to get under the belly of a place' | American Honey | The Guardian. [online]. Copyright © 2022 Guardian News [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/09/andrea-arnold-interview-american-honey-shia-labeouf-sasha-lane>

C I N E P U R / kritiky, recenze / American Honey / Leporelo sociální lyriky. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 09.01.2022]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3958>