

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**KRAJINA VE FILMECH KELLY REICHARDT**

**Jakub Jirásek**

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Pavlíček

Oponent práce: Viktoria Rampal Dzurenko

Datum obhajoby: 5.9.2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Krajina ve filmech Kelly Reichardt vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## 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**

Tato práce se zabývá tvorbou a inspirací jedné z nejnáměnnějších režisérek současné americké nezávislé kinematografie, Kelly Reichardt. Cílem textu je seznámit čtenáře s jejím dílem, zejména pak se způsobem, jakým využívá krajinu ve svých filmech.

Analýza se týká snímků *Wendy a Lucy*, *Meek's Cutoff* a *Certain Women*, které představují průřez zásadními momenty autorčiny kariéry.

## **ABSTRACT**

This thesis describes the work and inspiration of one of the most significant directors of the American contemporary independent cinema, Kelly Reichardt. The objective is to acquaint the reader with her work, especially with the use of landscape in her movies.

The analysis is provided on *Wendy and Lucy*, *Meek's Cutoff* and *Certain Women*. These movies have been chosen to represent the most important parts of Reichardt's career.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji svým rodičům a sestře za soustavnou podporu nejen během psaní této práce, ale i během celého studia. Děkuji též Tomášovi Pavlíčkovi za trpělivost při vedení této práce.

## OBSAH

ÚVOD.....	1
KRAJINA A JEJÍ ZOBRAZOVÁNÍ PŘED VYNÁLEZEM KAMERY.....	2
KRAJINA V AMERICKÉ KULTUŘE.....	3
AMERICKÝ SEN.....	3
MANIFEST DESTINY A FRONTIER.....	3
WESTERN.....	4
ROAD MOVIE.....	4
VZTAH KRAJINY A PŘÍBĚHU.....	6
ÚVOD O KELLY REICHARDT.....	9
ŽENSKÝ FILM.....	9
DIY.....	10
EMPATIE.....	10
WENDY A LUCY.....	12
NECHTE MLUVIT KRAJINU.....	12
OSOBNÍ PROSTOR.....	13
ABSENCE.....	13
SYMBOLIKA MODERNÍ DOBY.....	14
TRADIČNÍ SYMBOLIKA.....	15
MEEK'S CUTOFF.....	16
INSPIRACE.....	16
CESTA DO NEZNÁMA.....	16
ROZJÍMÁNÍ.....	17

SNĚNÍ.....	18
SMÍŘENÍ.....	18
ZRCADLO ČASU.....	19
CIVILNÍ VELKOLEPOST.....	19
NEKONEČNÁ CESTA.....	20
CERTAIN WOMEN.....	21
FYZICKÝ ZÁŽITEK.....	21
VZTAH KE KRAJINĚ.....	22
MÍSTO VE SPOLEČNOSTI.....	22
METAFYZIKA KAŽDODENNOSTI.....	23
HRANICE.....	24
ZÁVĚR.....	26
PŘÍLOHY.....	27
OBRÁZKY.....	27
FILMOGRAFIE.....	30
ZDROJE.....	31

## ÚVOD

O Kelly Reichardt se mluví jako o autorce, která točí pomalé, citlivé, introvertní filmy.<sup>1</sup> Paradoxně sama prohlašuje, že jednou z hlavních motivací jejího tvůrčího snažení je zloba a rozčilenost.<sup>2</sup> Jak to ale vypadá, když revoltuje americká žena narozená v roce 1964? Její snímky skutečně jsou kritické a formálně nekompromisní. Fascinující je na nich ale především empatie, vkus a smysl pro detail. Zloba je patrná v osudu některých postav, ale jedním z nejdůležitějších témat v každém jejím díle stejně zůstává smířlivost a vyrovnanost se světem, jaký je.

Kelly Reichardt zachycuje americkou společnost očima mladého liberálního člověka, který není spokojen se starými společenskými konvencemi. Příběhy, které vypráví, jsou hluboce zakořeněné v americké krajině a realitách, ale tradiční motivy cesty, amerického snu a posouvání staré hranice převrací a ukazuje jejich druhou stránku.

---

<sup>1</sup> IDE, Wendy. The Guardian [online]. 2017 [2017-03-05]. *Certain Women review: Kelly Reichardt fashions a minor miracle*. Dostupné z WWW: <<https://www.theguardian.com/film/2017/mar/05/certain-women-observer-film-review>>.

<sup>2</sup> DILLARD, Clayton. Slant Magazine [online]. 2016 [2016-10-11]. *Interview: Kelly Reichardt on Certain Women and the Politics of Anger*. Dostupné z WWW: <<https://www.slantmagazine.com/features/article/interview-kelly-reichardt-on-certain-women-and-the-politics-of-anger>>.

## KRAJINA A JEJÍ ZOBRAZOVÁNÍ PŘED VYNÁLEZEM KAMERY

David Melbye se v úvodní kapitole knihy *Landscape Allegory in Cinema* zabývá různým přístupem ke krajině v historii výtvarného umění. Vývoj jejího významu popisuje přibližně takto: v jeskynních malbách se neodděluje člověk od krajiny, jednotlivé prvky krajiny (včetně lidí) jsou zobrazovány jako symbol. V Egyptě se objevují prvky krajiny (rostliny) jako doplněk pro jiné výjevy. Jelikož se tou dobou využívala pásová perspektiva, nedá se přímo mluvit o pozadí, ale krajina defakto plnila podobnou funkci. Poprvé se krajina samostatně začala zobrazovat ve starověkém Římě v tzv. iluzionistickém stylu - krajina se malovala na zdi pokojů, aby se vytvořila iluze, že se člověk nachází v přírodě. V gotice se často příroda ve výtvarném umění stává jakýmsi zidealizovaným pozadím pro sakrální tematiku. Hlavní roli v těchto obrazech stále hraje člověk, který se povětšinou nachází v prvním plánu. Následují období, která vykračují od tohoto antropocentrického zpracování krajiny směrem k větší abstrakci. Například v holandské krajinomalbě najednou hraje hlavní roli příroda jako taková a člověk je v ní zachycen spíše skrytě skrz různé detaily lidského působení, jako je farmářské stavení, cesty, atd. V 19. století Caspar David Friedrich začíná hojně malovat lidské postavy viděné zezadu v prvním plánu, za nimiž se otevírá krajina, na kterou hlavní postava hledí. Dociluje tak efektu, že divák se na krajinu dívá prostřednictvím postavy. Tomuto prostředku se říká *Rückenfigur* a pro kinematografii se stane velice důležitým. V americkém umění 19. století se tento motiv také hojně objevuje, ovšem v krajině zde už nejde tolik o spiritualitu jako spíš o téma divočiny a tzv. *Frontier* (viz další kapitola). Ve stejném století přichází vynález fotografie a na jeho konci i záznam pohyblivého obrazu. Média fotografie a filmu měla velký vliv na krajinomalbu, jelikož jí v realistickém zachycení krajiny jednoznačně předčila, a malba se tak přirozeně vydala na abstraktnější cestu avantgardních směrů 20. století.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> MELBYE, David. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010. str. 21-42



## **KRAJINA V AMERICKÉ KULTUŘE**

### **AMERICKÝ SEN**

Spojené státy se od ostatních zemí ve svém vztahu k přírodě liší tím, že jejich "první" obyvatelé (myšleno potomci Evropanů) se v relativně pokročilém stadiu civilizace ocitli tváří v tvář extrémně rozlehlé absolutní "necivilizaci," jaká tou dobou v Evropě už prakticky neexistovala. Osadníci, kteří se rozhodli vydat do "Nového světa", v této panenské přírodě viděli novou šanci, nepopsaný list, možnost začít znovu s čistým štítem. Do divočiny Nového světa si projektovali veškeré své ambice, kterých ale v první fázi paradoxně chtěli dosáhnout skrze zkrocení této divočiny. Tito lidé byli většinou nábožensky motivovaní a domnívali se, že evropská civilizace je odporně zkažená a že jim Bůh poskytl možnost v Americe vybudovat civilizaci novou, mnohem lepší. Představovali si, že americká země skýtá obrovský potenciál a jejich úkolem je vlastníma rukama tohoto potenciálu využít. Pro možnost vybudovat si svět k obrazu svému za sebou nechali vše, odhodlání spoléhat se jen na sebe. Byli protestantského vyznání a jejich náboženská motivace byla do velké míry individualistická. Z toho se zrodil étos dnes známý jako americký sen - přesvědčení, že každý se může tvrdou prací a nápaditostí (někdy ovšem i vychytralostí) vypracovat ke společenskému i finančnímu uznání.<sup>4 5</sup>

### **MANIFEST DESTINY A FRONTIER**

Kolem často i násilného osidlování si nově příchozí vybudovali étos tzv. "manifest destiny". Spočíval v přesvědčení, že oni jsou předurčení proměnit chaos Divokého západu v kultivovanou zemi podléhající řádu. Příroda jim byla zdrojem obživy, dřeva a obecně všeho, co potřebovali k životu, ale zároveň byla divoká a představovala obrovské nebezpečí, ať už v podobě počasí, divokých zvířat, míst, kde nebylo dost vody či jídla, a v neposlední řadě Indiánů. Tito lidé žili na pomezí, na hranici (frontier) mezi civilizací a divočinou, známým a neznámým, řádem a chaosem, bezpečím a nebezpečím, racionálním a iracionálním, realitou a snem. Právě onen krok

---

<sup>4</sup> CULLEN, J. *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Str. 14-34.

<sup>5</sup> QUINN, J. (ed.) *Lectures on American Literature*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011. Str. 15-16.

do neznáma, rozhodnutí vydat se do divočiny a vlastníma rukama, bez cizí pomoci něco vybudovat, přestože je to extrémně náročné, představuje základní moment v životě jakéhosi archetypálního Američana. V této fázi se příroda rovná výzvě, příslibu a zkoušce víry.<sup>6 7</sup>

## **WESTERN**

Prvním ryze americkým žánrem, který toto dědictví reflektoval, byl western. Příběhy se často odehrávají v prostředí osad a městeček, která jsou přesně na hranici mezi civilizací a chaosem (tato hranice se neustále posouvala na západ). Je to prostor, kde neplatí známá pravidla a kde je potenciálně všechno možné. Zároveň ale touha, která postavy hnala k tomu, aby se tam vydaly, velmi často zůstává nenaplněna. Jejich putování tak může působit bezcílně, melancholicky. Důležitým tématem westernů je také velice zřetelný boj dobra a zla. Typickým hrdinou westernu je odvážný muž, který překoná všechny nástrahy a přemění chaos v řád.<sup>8</sup>

## **ROAD MOVIE**

Časem se převládající část Ameriky civilizovala, ale přenesly se do ní samozřejmě i všechny staré problémy a neřesti známé z Evropy. V jistou chvíli, která víceméně odpovídá období romantismu v Evropě, se v Americe objevil proud tzv. transcendentální filozofie a literatury. Jednalo se o jakousi americkou verzi romantismu (tedy návratu k přírodě, ke kořenům, k jednoduchosti, jako negativní reakce na příliš racionální osvícenství a odlidštěnou průmyslovou revoluci), okořeněnou opět o důraz na individualismus, tzv. self-reliance, spolehnutí se jen na sebe sama. Tehdy se přeměňuje obraz divočiny z místa, kam je potřeba se vydat "za hranici", aby člověk mohl hranici civilizace posunout, na místo, kam se člověk uchyluje, aby civilizaci unikl. Smyslem této cesty bylo pocítění skutečné svobody,

---

<sup>6</sup> SLOTKIN, R. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press, 1973. Str. 18-24.

<sup>7</sup> QUINN, J. (ed.) *Lectures on American Literature*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011. Str. 15.

<sup>8</sup> PYE, D. *The Western (Genre and Movies)*. In Grant, B. K. (ed.) *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press: 2012. Str. 239-254.

respektive nalezení sebe sama a smyslu svého života.<sup>9</sup> Filmovým žánrem navazujícím na tento fenomén je road movie.

---

<sup>9</sup> QUINN, J. (ed.) *Lectures on American Literature*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011. Str. 81-82.

## VZTAH KRAJINY K PŘÍBĚHU

Ačkoliv divákovu pozornost v první řadě většinou zaujmají postavy a jejich vzájemné vztahy a konání, neodmyslitelnou součástí každého filmového díla je prostředí, ve kterém se pohybují. Mizanscéna může být budována pro účely natáčení, ať už v interiérech či exteriérech, ve studiích či na reálných lokacích, ale neodmyslitelným kapitálem každého filmaře je i natáčení v samotné přírodní krajině, kterou nikterak neupravuje, pouze moduluje její vnímání všemi svými vyjadřovacími prostředky, jako jsou kompozice, střih, zvuk a herecká akce. Krajina se dle mého názoru může buď omezit jednoduše na prostředí, kde se děj odehrává, aniž by byla v přímé interakci s dějem, může být součástí děje jako svébytný aktér, nebo se může dokonce stát symbolickým vyjadřovacím prostředkem překračujícím svůj vlastní figurativní význam.

V prvním případě krajina zasazuje děj do historického, sociálního a geografického kontextu. Tento jev nastává v případě všech děl bez výjimek. Často nám nejvíce prozradí úvodní záběry celého snímku, nebo tzv. ustalovací celky před jeho dílčími epizodami. Jedná se o záběry čistě informativního charakteru, které divákovi pomáhají se v ději zorientovat. Když vidíme záběry na rozsáhlé prerie, kaňony a na americké městečko ve filmu *Přepadení*<sup>10</sup>, je nám hned jasné, že se děj bude odehrávat na Divokém západě, tzn. na severoamerickém kontinentu v 18. nebo 19. století během kolonizace evropskými imigranty. Když vidíme úvodní sekvenci seriálu *Přátelé*<sup>11</sup>, dozvídáme se, že se pohybujeme v New Yorku, v 90. letech, ve vyšší střední třídě. Poměrně běžným postupem je točit sice v reálném prostředí, ovšem upravit si jej (ať už přímo na place, v postprodukci, nebo pouze výběrem výseku z širší reality) pro účely natáčení tak, aby působilo jako jiné prostředí. Můžeme tak ještě rozlišovat 3 podkategorie: autentickou krajinu - ta reprezentuje samu sebe ve stejném geografickém i historickém kontextu -, semi autentickou krajinu - ta představuje samu sebe v jiném historickém kontextu nebo je případně doplněná speciálním efektem - a na závěr zástupnou krajinu - to je skutečná krajina představující jinou krajinu. Typickým příkladem posledního zmíněného případu jsou tzv. eurowesterny

---

<sup>10</sup> *Přepadení* [Stagecoach] [film]. Režie John FORD. USA, 1939.

<sup>11</sup> *Přátelé* [Friends] [seriál]. Režie David CRANE, Marta KAUFFMAN. USA, 1994-2001.

(spagetthi western, ostern western), které byly natáčeny v Evropě v 60. letech 20. století a jejich děj se odehrával v Americe v 19. století.

V druhém případě se krajina téměř stává postavou. Příkladem budiž snímek švédského režiséra Rubena Östlunda *Vyšší moc*<sup>12</sup>. Idylickou dovolenou v Alpách naruší lavina řítící se na hotel, ve kterém zrovna obědvá čtyřčlenná rodina. Matka chrání své děti, otec ve vypjaté situaci uteče do bezpečí. Nakonec se nikomu nic nestane, ale tento traumatický zážitek se stane katalyzátorem vztahů v rodině. Krajina zde hraje zásadní roli ve vztahu k ději, do kterého přímo zasahuje. Tento jev se hojně vyskytuje v dobrodružných, apokalyptických, hororových a dalších akčních žánrech, ale může nastat i v daleko subtilnější podobě jako například v *Meek's Cutoff*, kde postavy marně hledají zdroj pitné vody nebo se snaží bezpečně sjet prudký kopec s naloženými kočáry.

Třetí kategorií je krajina překračující svůj vlastní figurativní význam. Může mít spirituální, symbolický, alegorický, nebo jiný přesah. Práce s těmito figurami navazuje na tradici literatury a výtvarného umění, ovšem nabízí mnoho nových výrazových prostředků, neboť film je kromě pohybu obohacen například o montáž, zvukovou stopu a dobu trvání. Právě na kombinaci těchto aspektů stojí velká část díla Kelly Reichardt. Historicky jedním z prvních výrazných děl, která pracovala s krajinou na symbolické úrovni, byl *Kabinet doktora Caligariho*<sup>13</sup>. Film se natáčel v ateliéru a využíval výtvarně zpracovaných kulís, které vyjadřovaly vnitřní stav hlavního hrdiny. Tento expresionistický počín je extrémním příkladem výrazového prostředku, který se později stal běžnou praxí na daleko jemnější úrovni.

Vyjmenované tři kategorie se dají libovolně kombinovat (jak už jsem zmínil, první kategorie je přítomná vždy). V klasickém díle japonské kinematografie

---

<sup>12</sup> *Vyšší moc* [Turist] [film]. Režie Ruben ÖSTLUND. Švédsko, Francie, 2014.

<sup>13</sup> *Kabinet doktora Caligariho* [Das Kabinett des Doktor Caligari] [film]. Režie Robert WIENE. Německo, 1920.

Písečná žena<sup>14</sup> je protagonista vystaven přímému souboji s písečnou krajinou, ve které uvízne. Boj, který svádí, má ovšem jak figurativní, tak symbolický význam a čím více se blížíme konci filmu, tím je důležitější symbolická rovina podobenství o svobodě a nesvobodě. David Melbye říká, že mentální přetvoření prostoru v místo, které skýtá určité významy a emoce, je esencí toho, čemu říkáme kultura. Je to proces hluboce podmíněný kolektivní zkušeností, imaginací a komunikačními konvencemi konkrétní společnosti. <sup>15</sup> Klíč k přečtení takové krajiny se v různých společnostech může lišit, a tudíž i finální význam je závislý na dané kultuře. Například typický český divák má tendenci většinu příběhů o nesvobodě vztáhnout k prožitému období totality, přitom zrovna Písečná žena může být též interpretována jako příběh o tradiční kultuře, která se jen snaží žít v souladu s přírodou, nebo o vnitřní svobodě a nesvobodě jedince.

---

<sup>14</sup> *Písečná žena* [Suna no onna] [film]. Režie Hiroši TEŠIGAHARA. Japonsko, 1964.

<sup>15</sup> MELBYE, David. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010. str. 2

## ÚVOD O KELLY REICHARDT

Kelly Reichardt natočila svůj debutový film *River of Grass* v roce 1994. Podle jejích vlastních slov jde o: "Road movie bez cestování, kriminálku bez zločinu a milostný příběh bez lásky."<sup>16</sup> Vnitřní prázdnotu a marnivost zde podtrhuje krajina sluncem rozpálené Floridy, kde autorka sama vyrostla, a výrazná stylizovaná scénografie obsahující pečlivě zvolené odstíny modré a žluté. V podobných letech byly též natočeny snímky *Pulp Fiction* (Quentin Tarrantino, 1994), *Před úsvitem* (Richard Linklater, 1995), *Mrtvý muž* (Jim Jarmusch, 1995)<sup>17</sup>, tedy filmy s velice výrazným způsobem vyprávění. I v případě debutu Reichardtové je přítomnost vypravěče asi nejvýraznější z celé její filmografie. Přestože snímek zaznamenal kladný ohlas, k druhému celovečernímu filmu (*Old Joy*<sup>18</sup>) se dopracovala až o 12 let později.

## ŽENSKÝ FILM

O Kelly Reichardt se často mluví jako o nejvýraznější představitelce "ženského filmu", a i když sama toto označení slyší spíše nerada<sup>19</sup>, její filmy skutečně oplývají určitým elementem ženské citlivosti a pokory, který bychom u jejích mužských kolegů hledali těžko. To ovšem neznamená, že jsou to filmy určené výhradně ženám, ba naopak - jsou to snímky, které jsou pro všechny a o ženství promlouvají se stejně precizním vhledem jako o mužství. Její první dílo, které zaznamenalo mezinárodní úspěch po uvedení na filmovém festivalu Sundance<sup>20</sup>, *Old Joy*, se týká výhradně dvou mužů a jejich vzájemného vztahu. Je to v první řadě příběh o klučích přátelství a všem s ním spojeném - o vzájemném obdivu, o soběstačnosti a nezávislosti, o hrdosti, o rozhodnosti, o zodpovědnosti, o poměřování se a o latentní homosexualitě a homofobii, která je v každém z nás. Obě postavy jsou určitou esencí mužství a k odkrývání jejich jádra nepotřebuje autorka

<sup>16</sup> Oficiální text distributora, dostupné z WWW: <<http://riverofgrass.oscilloscope.net/>>.

<sup>17</sup> Údaje o letech vzniku veškerých filmů čerpám z Československé filmové databáze. Dostupné z WWW: <<http://www.csfed.cz/>>.

<sup>18</sup> *Stará radost* [Old Joy] [film]. Režie Kelly REICHARDT. USA, 2006.

<sup>19</sup> HILL Logan. Bloomberg Businessweek [online]. 2016 [2016-01-16]. *Kelly Reichardt says to hell with this women-in-cinema thing*. Dostupné z WWW: <<https://www.pressreader.com/bahrain/bloomberg-businessweek-europe/20160118/281535109988140>>

<sup>20</sup> FOUNDAS Scott. LA Weekly [Online]. 2006 [2006-02-01]. *The Old Joy of Sundance*. Dostupné z WWW: <<http://www.laweekly.com/film/the-old-joy-of-sundance-2141781>>.

nic jiného než výlet do lesa, kde se před sebou postupně obnažují, a to jak doslova, tak metaforicky. V tomto snímku, zdá se, Kelly Reichardt našla svůj příznačný minimalistický jazyk založený na civilním herectví, pomalém tempu a zkoumání výstižných detailů ve zdánlivě fádních situacích.

## DIY

S výjimkou debutu *River of Grass* je Kelly Reichardt i střihačkou svých vlastních filmů.<sup>21</sup> Ráda dodává, že je to z praktických důvodů, jelikož si nikoho lepšího její produkce nemůže dovolit zaplatit.<sup>22</sup> To je samozřejmě myšleno s nadsázkou, pravdou však zůstává, že nejslavnější kousky celé její filmografie byly pořízeny za rekordně malé náklady - produkce *Old Joy* stála pouhých 30 000 dolarů a následující snímek *Wendy a Lucy* 300 000 dolarů,<sup>23</sup> což je sice desetkrát víc, ale v kontextu současného filmového průmyslu je to stále zanedbatelná částka. Nízký rozpočet je také důvodem, proč všechny své filmy (s výjimkou *Midnight Moves*) točí na 16mm pás. Na place má Kelly Reichardt ráda co nejmenší počet lidí, což se podle ní promítá do nasazení a osobního kontaktu jednotlivých spolupracovníků.<sup>24</sup>

## EMPATIE

Kelly Reichardt se vyznačuje nebývalou empatií ke svým postavám. Ať už jsou to záměrní alternativci, nebo lidi, kteří se ocitli na okraji společnosti, většinou jsou to hrdinové outsiderského typu. Reichardt nikoho z nich neodsuzuje za jejich činy a chová k nim velkou dávku pochopení, i když se například pohybují na kraji zákona. Ve filmu *Wendy a Lucy* hlavní postava krade v supermarketu, protože nemá peníze na jídlo pro psa, v *Certain Women* muž drží svoji právničku jako rukojmí, protože ho zaměstnavatel po úrazu na pracovišti záměrně poškodil, ve snímku *Night Moves* zase parta

---

<sup>21</sup> The Internet Movie Database [online]. 2017. *Kelly Reichardt*. Dostupné z WWW: < <http://www.imdb.com/name/nm0716980/> >.

<sup>22</sup> Rozhovor Claire Stewart a Kelly Reichardt. Youtube [online]. 2017 [2017-03-15]. Dostupné z WWW: < <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE> >.

<sup>23</sup> RICH Katey. Cinema Blend [online]. 2009 [neznámo]. *NYFF Exclusive Interview: Kelly Reichardt*. Dostupné z WWW: < <http://www.cinemablend.com/new/NYFF-Exclusive-Interview-Kelly-Reichardt-10443.html> >.

<sup>24</sup> PONSOLDT James. Filmmaker Magazine [online]. 2006. *Sound of Silence*. Dostupné z WWW: < [http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/sound\\_silence.php#.WaDD\\_dRJZp8](http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/sound_silence.php#.WaDD_dRJZp8) >.



ekoteroristů vyhodí do povětří přehradu, aby poukázali na její špatný dopad na životní prostředí. Režisérka se vždy snaží ukázat okolnosti jejich prohřešků a aniž by je lacině omlouvala, je cítit hluboké porozumění pro lidi, kteří jsou ke svým zvráceným činům dohnáni nepříjemnými okolnostmi. Tato ambivalence je zajímavá hlavně díky tomu, že žádný antagonista není vylíčen jako vysloveně zlý. Není na koho se jednoduše vymluvit. Každý má své pozitivní i negativní vlastnosti. Roli překážek hraje často čas a prostor. Jsou to obecné podmínky, které jsou pochopitelné. Nepůsobí to alibisticky, naopak je to právě to, co příběhu dává hloubku a postavám přidává na uvěřitelnosti. Ani závěry filmů nejsou jednoznačné, každý divák je často čte jinak. Obecně se dá říci, že postavy dále putují svým příběhem a je nám naznačeno, že to, čeho jsme byli svědky, byl jen určitý výsek z reality, která tímto nekončí.

## **WENDY A LUCY**

David Melbye ve své knize *Landscape Allegory in Cinema* říká, že se po válce hojně začala využívat nehostinná krajina periferií k nepřímé leč provokativní kritice lidského bytí v urbanizovaném světě. Jako příklad - vedle dalších - uvádí filmy režiséra Antonioniho, který pocity spirituální deziluze zachycoval jak na nehostinných středozezemních ostrovech, tak v kalifornském Údolí smrti nebo na saharské poušti.<sup>25</sup> Právě italský neorealismus můžeme vnímat jako jeden z důležitých vlivů v tvorbě Kelly Reichardt. Namísto italské fašistické společnosti kritizuje tu americkou kapitalistickou, způsob realistického observačního vyprávění a volba prostých hlavních hrdinů jsou však velmi podobné. Nejblíže k tomuto směru má asi film *Wendy a Lucy*. V tomto snímku autorka zachycuje současnou americkou společnost skrze městskou krajinu, se kterou se hlavní hrdinka potýká. Využívá zdánlivě fádních motivů a prostředí typu parkoviště před nákupním centrem, toaleta na čerpací stanici, koleje vlaků nebo ploty zahrádek předměstských domů (viz obrázek č. 1 v příloze), které v příběhu naplňuje až mýtickým významem. Sledujeme hlavní hrdinku Wendy na cestě na Aljašku, kde si plánuje najít práci. Zkolabuje jí auto a na několik dní se zasekne v Oregonu. Docházejí jí peníze a potuluje se až na hraně zákona, když v supermarketu krade konzervy pro svého milovaného psa Lucy. Ten se záhy ztratí a Wendy se tak ocitne v zoufalé situaci - nemá práci, nemá kde spát, hledá svého psa a snaží se nechat si opravit auto, i když tuší, že nebude mít čím zaplatit. Na její straně stojí pouze hlídač parkoviště před Walgreens, který jí půjčuje mobilní telefon a verbálně jí projevuje soucit.

## **NECHTE MLUVIT KRAJINU**

O způsobu záběrování Kelly Reichardt hodně vypovídá už naše první setkání s postavou Wendy. Sestává z něco přes minutu trvajících záběrů, ve kterém sledujeme dívku hrající si se psem v lesoparku na okraji města. Kamera pluje a sleduje dívku z povzdálí. Nevidíme jí přímo do obličeje a občas ji zakrývají stromy. Zvuková stopa kombinuje diegetický zvuk volání na psa s melodií, kterou si zřejmě dívka zpívá v hlavě. Spojení vzdáleného širokého

---

<sup>25</sup> MELBYE, David. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010. str. 6

záběru se subjektivním zvukem budí zvědavost. Máme pocit, že nahlížíme do dívčina vnitřního světa, aniž bychom jí přitom pořádně viděli do tváře. Tento tiše observativní styl je pro autorku symptomatický. Často raději nechá mluvit krajinu kolem postav, než aby příliš tlačila na pilu v hereckém výrazu.

Dalším příkladem budiž závěrečná scéna, kdy Wendy opouští psa Lucy. Po jednoduchém intimním dialogu, ve kterém vysvětluje psovi, že se pro něj vrátí, až vydělá nějaké peníze, propukne v pláč. Následují dva záběry: v prvním (polocelku) odchází zády ke kameře a ve zvuku slyšíme její vzlykání, v druhém (celku) jde podél trati uprostřed ničeho. Osamělost, překonávání sebe sama a zklamání z vlastního osudu teprve tehdy vyznějí naplno. Lidské emoce zkrátka občas daleko lépe reflektuje vztah herce k prostředí, či pozice vůči kameře, než samotná mimika.

## **OSOBNÍ PROSTOR**

Jak se ale režisérce daří budit pocit, že jsou její filmy ryze osobní a empatické, když většina záběrů je statická, z povzdálí, v celku, z pohledu třetí osoby? Fyzickou vzdálenost od postav supluje scénami z intimního prostředí, které - ač jsou stále vyprávěné ze stejné perspektivy - dodávají divákovi pocit blízkosti a sympatií. Za vše hovoří například scéna, ve které si protagonistka převléká spodní prádlo na veřejném záchodě na čerpací stanici. Je to situace, kterou každý z nás zažil, ale nikdo u toho nikdy nikoho nepozoroval. Dostáváme se do osobní zóny postavy, která jinak navenek svoji osobní zónu brání, jak jen může. Budí to v nás empatii.

## **ABSENCE**

Pojivým prvkem takřka celé filmografie Kelly Reichardt je motiv ztracení. Příkladem budiž ztracená pistole v *River of Grass*, ztracení kolonizátoři v *Meek's Cutoff*, nebo ztracený pes ve *Wendy a Lucy*. V posledním zmíněném snímku je tento motiv obzvlášť silný a celému putování krajinou dodává novou perspektivu. Krajinu totiž nazíráme převážně skrze široké celky, ve kterých se absence milovaného psa stává zástupným prvkem jakési obecné absence smyslu, empatie a lidské blízkosti. Naše vnímání je totiž obohaceno o to, co hledáme, tzn. to, co předpokládáme, že uvidíme, ale přitom to nevidíme. V tomto módu je člověk daleko citlivější a čte mezi řádky. V

perspektivě člověka bez práce, bez domova a bez peněz působí industriální části města bezútěšně, levný supermarket nepřístupně, rezidenční čtvrti neútně.

## **SYMBOLIKA MODERNÍ DOBY**

Na začátku Wendy a Lucy sledujeme dlouhé těžkopádné nákladní vlaky v industriální krajině. Úvodní sekvence má zpravidla za úkol nastavit tempo vyprávění a uvést nás do prostředí děje. Vlaky zde mají několik symbolických rovin a stejně jako město v Oregonu je jimi protkaný celý film.

Vlaky jedoucí krajinou navozují pocit cesty, který provází celý film. Budují žánr, který je ve své podstatě jakousi strnulou variací road movie. Hlavním rozdílem je, že hrdinka je zaseknutá na jednom místě, odkud se snaží dostat, a naopak vše okolo ní je v pohybu. Oproti běžným road movies je také způsob členění děje o něco více kauzální a méně epizodický. Hrdinčin vztah k okolí však provází typický pocit dočasnosti. Příběh je polemikou nad svobodou běžného člověka v moderní společnosti. Protagonistka se celou dobu snaží nechat si opravit auto, aby mohla pokračovat v cestě. Zajímavý moment nastává, když se nakonec zbaví i posledních zbytků svého zázemí a pošle automobil do šrotu. Následuje záběr na letící ptáky ztělesňující lehkost a svobodu. Je ve zvláštním kontrastu s nekončícím utrpením hlavní postavy, z jejíhož výrazu však tušíme i určitou úlevu ze zbavení se velkého břímě.

Dalším symbolickým významem těžkých záběrů na vlaky jedoucí po kolejích (bez možnosti vybočit) jsou pevná, neprostupná pravidla nastavená společností - motiv opakující se v průběhu celého filmu. Nejlépe je verbalizovaný hlídačem parkoviště ve 46. minutě: "Bez trvalého bydliště nezískáte bydlení. Bez stálé práce vás nezaměstnají." Hlavní hrdinka se s podobně absurdními omezeními potýká už od chvíle, kdy do města přijede. Po první noci strávené v autě je vykázána z rozlehlého prázdného parkoviště, neboť to má sloužit pouze zákazníkům Walgreens. Za odtažení jí autoservis naúčtuje horentní paušální částku, přestože její auto stojí jen naproti přes ulici. Skrze sérii podobných situací autorka líčí současnou americkou společnost jako neprostupnou síť různých nařízení a společenských konvencí, na jejímž okraji se ocitnout znamená velice složitou cestu zpět do běžného života. Krajina se v průběhu filmu mění a

reflektuje změny v sociálním zázemí postavy. Ta se postupem času z centra města symbolizujícího řád propadá až do chaotické přírody, ve které málem přijde o život (viz obrázek č.2 v příloze). Dostane se na samotný okraj společnosti - jak v přeneseném slova smyslu, tak doslova. To se stane nejhorší zkouškou odvahy a zároveň impulsem pro návrat do normálního městského života.

Vlaky také představují neustálou hrozbu pro ztraceného psa. To je nám připomínáno někdy více, někdy méně výraznými zvuky troubení a jedoucích kol, které se rozléhají po celém kraji. Tato zvuková stopa je perfektně minimalistická a funkční zároveň. Obavu, že psa srazil vlak, nikdy neslyšíme vyřčenou nahlas, přesto je neustále zpřítomňována. Diegetický zvuk města takřka splývá s nediegetickým zvukem vnitřního rozpoložení hlavní hrdinky. Troubení vlaků občas dokonce zastává roli partnera v dialogu mezi hlavní hrdinkou (která opakovaně volá na svého psa) a nehostinným městem (jediná odpověď, které se jí dostane, je zatroubení).

## **TRADIČNÍ SYMBOLIKA**

Na konci příběhu hrdinka svůj boj v podstatě prohraje - zaplatí pokutu za krádež, auto nechá sešrotovat, psa sice najde, ale musí se ho vzdát - a symbolicky nastoupí do nákladního vlaku jedoucího neznámo kam. Konečně opouští město, ve kterém byla tak dlouho zaseknutá a pokračuje dál ve své cestě. Z jedoucího vlaku vidíme temnotu a les - symboličtější závěr by mohl být snad už jen záběr na světlo na konci tunelu. To by už ovšem byl jiný příběh...

## **MEEK'S CUTOFF**

### **INSPIRACE**

Kelly Reichardt se netají tím, že americká krajina je zásadním zdrojem inspirace jejího díla. Na obhlídkách lokací tráví často několik měsíců a některé příběhy vznikají na popud chuti natáčet na konkrétním místě. V případě River of Grass to byl rodný kraj Floridy, který chtěla zachytit v jiném světle, než v jakém byl běžně vnímaný. V případě Midnight Moves to byla biofarma, kterou vlastnili její přátelé a jejíž sociální strukturu chtěla prozkoumat. V případě Meek's Cutoff to byla oregonská poušť, na níž ji fascinovalo jakési bezčasí, ve kterém zůstala od dob kolonizace Severní Ameriky.<sup>26</sup> Právě toto téma se režisérka rozhodla zpracovat a krajina se zde stala i zdrojem žánru westernu, se kterým nikdy dřív nepracovala. V roce 2010 tak natočila svůj první film zasazený do jiného historického kontextu, než ve kterém vznikal. Jde o komorní příběh několika rodin, které se během velkého tažení na západ odpojily od hlavní skupiny a vydaly se zkratkou zkušeného stopaře Meeka. Po několika dnech se ovšem ukáže, že Meek se v kraji nevyzná tak moc, jak se zdálo, a začne napínavý boj o přežití, neboť široko daleko není žádný zdroj pitné vody. Hrozbou a zároveň nadějí se stane setkání s domorodcem, který je už po několik dní stopuje. Mezi oběma kulturami ovšem panuje nepochopení a vzájemný strach z cizího.

### **CESTA DO NEZNÁMA**

Čím je tento snímek výjimečný je psychologizace postav skrz práci s časem a krajinou. Děj se oproti klasickým westernům odehrává ve velice pomalém tempu a autorka nám tak nabízí nový, daleko osobnější a realističtější pohled na historické období, o kterém jsme si mysleli, že ho důvěrně známe z řady jiných filmů. Krajina je rozsáhlá a prázdná. Perfektně reflektuje pocit nově příchozích, kteří v ní z jedné strany vidí příležitost realizovat své sny, ale z druhé strany i absolutní zoufalství a prázdnotu. To odráží věta, kterou pronese jedna z hlavních postav ve 49. minutě: "Dorazili jsme na hrozné místo..." Pronásleduje je strach z neznáma, jehož ztělesněním se stane

---

<sup>26</sup> Rozhovor Claire Stewart a Kelly Reichardt. Youtube [online]. 2017 [2017-03-15]. Dostupné z WWW: < <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE> >.

domorodec. Ten hned na několika místech působí jako integrální součást krajiny, ve které se pohybují. Už barva jeho kůže a odění splývá s barvou přírody, a tak občas působí jako chameleon. V záběru ve 42. minutě sledujeme průvod procházející krajinou a až po několika sekundách, kdy se domorodec pohne, si všimneme, že v záběru celou dobu seděl. Tento záběr ilustruje, jak znepokojivě působí domorodec na hlavní hrdiny. Nerozumějí jeho řeči, nerozumějí jeho rituálům a nerozumějí ani jeho činům. Nic v jeho chování není předvídatelné, nelze v tom najít žádný řád, tudíž z něj jde strach. Hlavní hrdinka si ovšem uvědomuje, že zbavit se ho by mohlo znamenat i zbavit se poslední šance najít z celé situace cestu ven.

V americké kultuře je dodnes velkým tématem vztah k původním obyvatelům kontinentu. Dodnes není vyřešené, jak se o příchodu Evropanů má učit na základních školách. Tradiční kmeny jsou často animalizovány a redukovány na jakousi součást americké krajiny.<sup>27</sup> Pro Kelly Reichardt je to očividně důležitý motiv, neboť se vyskytuje napříč celou její tvorbou, ať už ve zmínkách v dialogu, jako postavy, nebo v mikrosituacích dokreslujících děj. V *Meek's Cutoff* je vztah Evropanů k domorodcům velice povýšený. I když Indián působí docela soběstačně a hlubokomyslně, hlavní hrdinové ho považují za primitiva, na jehož životě jim vůbec nezáleží. Jeho krajinu nevnímají jako neposkvřenou, ale jako nekultivovanou - čekající na jejich zásah. Nezapomenou mu připomenout, že dědictví Evropy je nejvyšším stadiem civilizace, kam lidstvo dospělo, hláškou: "Kdybys viděl, co jsme vybuodovali, jaká města jsme postavili..." V kontrastu s tím, že si sami teď nejsou schopni ani najít zdroj pitné vody, to působí trochu komicky.

## ROZJÍMÁNÍ

Jelikož dějových prvků je ve snímku jen málo, krajina se postupně kromě překážky stává i prostorem pro rozjímání. Typickým rysem westernu je boj dobra a zla, které jsou od začátku jasně definované a divák si tak přeje, aby protagonista porazil antagonistu a dobro zvítězilo nad zlem. Absence akčních scén v tomto snímku dává naopak prostor tématu ambivalence dobra a zla. Dějem nás provází hlavní hrdinka, z jejíž perspektivy celý příběh sledujeme. Vypravěč, potažmo divák, není vševědoucí, neví o nic víc

---

<sup>27</sup> ANDERSON Melinda. The Atlantic [online]. *Rethinking History Class on Columbus Day*. 2015 [2015-10-12]. Dostupné z WWW: < <https://www.theatlantic.com/education/archive/2015/10/columbus-day-school-holiday/409984/> >.

než hlavní postava, ba dokonce možná ještě trochu míň. Hrdinka sama neví, komu má věřit. Osidlování nového kontinentu má silně náboženskou motivaci, ovšem v pusté krajině i hlavní postavy opouští víra, jelikož nikde na obzoru nevidí žádný cíl. Naproti tomu domorodec si uchovává svoji spiritualitu i v zajetí. Jeho modlitby v kombinaci s temnou noční oblohou působí zlověstně i nadějně zároveň. Tato možnost dvojí interpretace je na celém filmu nejzábavnější a prostor jí dává právě pomalu plynoucí čas a záběry na krajinu, do kterých si divák může promítat své vlastní myšlenkové pochody. Toto bezčasí už pak jen skvěle doplňuje velice decentní soundtrack a minimalistická zvuková stopa sestávající hlavně z bzukotu různého hmyzu.

## **SNĚNÍ**

Žízeň, únava a nekonečná cesta do neznáma uvádí postavy do zvláštních stavů - fyzických i emocionálních. Momenty, kdy se tyto dvě roviny prolínají, připomínají stav snění. V 65. minutě kamera pluje kolem postav, vidíme jejich siluety, obraz se stává abstraktnějším. Záběry jsou spojeny prolínačkami (viz obrázek č. 3), které vystihují hranici blouznění z nekonečného putování stejnými místy. Autorka si decentně hraje s hranicí toho, co je reálné a co není, ale činí tak stále s příjemným odstupem. Nepouští se do subjektivních či příliš stylizovaných záběrů, naopak se snaží zůstat stále objektivním pozorovatelem. Kromě pár výjimek je scénografie celého snímku laděna do odstínů hnědé a pastelových barev. Postavy barevně téměř splývají s krajinou. Když se něco objeví na horizontu, je téměř nemožné s jistotou určit, o co se jedná. To je způsobeno převážně nedozírnou délkou horizontu v ploché krajině a souvisí i s možností fata morgana. Hranice snu a reality byla důležitým motivem během kolonizace. Do neprozkoumaných končin si Evropani promítali své plány a touhy (sny) a zároveň pro ně byla nově objevená místa zcela nevídanou podívanou, které občas mohli sotva uvěřit (viz úvod).

## **SMÍŘENÍ**

Krajina je bezbřehá a nestrukturovaná. Na začátku filmu jsme zvědaví, co je za horizontem, často je tam ale vždy jen další pokračování toho samého. Zajímavým momentem je, když skupina najde zlatou rudu, ale není v jejích silách ji jakkoliv zpracovat, či vzít s sebou. Postupem času protagonisty



opouští naděje i zvědavost, že by ještě objevili to, po čem touží, a dál už jdou jen proto, že jim nic jiného nezbývá. Tomu odpovídá i proměna rakursu v průběhu filmu - na počátku jsou záběry na krajinu lehké, optimistické, s přibývajícím časem těžknou (viz obrázek č. 4). Lze to vnímat jako symbolické svěšení hlavy, ale i jako postupné smíření - postavy se čím dál tím více stávají součástí nekonečné krajiny a jejich siluety už v ní nejsou tak výrazné. Přestože se autorka vyhýbá heroizaci kolonizátorů, teprve v tomto kontextu skutečně vyzní velkolepost jejich odhodlání a cílů.

## **ZRCADLO ČASU**

Krajina může být ve filmu zrcadlem času - v banálním případě jde o střídání dne a noci, potažmo ročních období. Krajina sama o sobě však může být i referencí pro plynutí času v obecnější rovině. Její neměnnost může být postavena do kontrastu s rychlou proměnou lidského bytí, její statický klid může podtrhávat lidskou netrpělivost. Silným momentem filmu Meek's Cutoff je scéna ve 25. minutě, kdy protagonistům dojde, že se musejí zbavit přebytečného nákladu, aby odlehčili kočáry tažené zmoženými zvířaty. Následuje dlouhý záběr, ve kterém vyhazují kusy nábytku přímo z jedoucího vozu. Jedou dál a dál a v průhledu skrz kočár v druhém plánu mizí židle, stůl, staré hodiny po matce. Nechávací je za sebou ve vyprahlé krajině jako symbol citové i materiální oběti, kterou musejí učinit pro nalezení "nového ráje". V tuto chvíli je druhý plán výmluvnější než samotné výrazy ve tváři herců. Krajina požívá jejich poslední vzpomínky. Je to velice emotivní moment natočený s příjemným odstupem a bez zbytečného dramtizování.

## **CIVILNÍ VELKOLEPOST**

Pro žánr westernu je typická velkolepost. Nešetří se násilím, opulentní davové scény jsou běžné, scenérie jsou ohromující, konflikty jsou vyostřené na život a na smrt. V tomto ohledu Meek's Cutoff jednoznačně vybočuje a dá se říct, že se jedná o anti western. V celém příběhu například figurují všeho všudy dva výstřely z pušky (oba do vzduchu) a jedna facka. Zachování této civilnosti však dává prostor silnému vyznění skutečných výzev, kterým osidlovatelé museli čelit. Krajina je snímaná z lidské perspektivy. Když se něco objeví na horizontu, trvá celou věčnost, než se to přiblíží do dostatečné blízkosti, abychom rozklíčkovali, o co, případně o koho, se jedná. 16 milimetrový film tomuto efektu ještě trochu pomáhá a je to

jeden z prvků, které ve vyprávění budují napětí. Výrazná scéna, která člověku realisticky přiblíží podmínky, v jakých se tehdejší lidé pohybovali, přijde ve chvíli, kdy je potřeba spustit kočáry z prudkého kopce. V rámci členitosti pouštní krajiny by člověka na první pohled nenapadlo, že to může být takový problém, celá procedura však zabere ve filmu několik minut (ve skutečnosti zřejmě řadu hodin) a poslední kočár se navíc rozbije. Těmito zdánlivě fádními detaily autorka civilním způsobem vykresluje vztah člověka k velkolepé krajině, aniž by postavy či samotné prostředí jakkoliv heroizovala.

### **NEKONEČNÁ CESTA**

Konec filmu je otevřený a vzbuzuje v divákovi řadu otázek. Otázka, zdali skupina nalezne pitnou vodu, zůstane nezodpovězena, každý si může zbytek příběhu domyslet po svém. Důležitější se ovšem stane morální rovina, ve které dojde ke zvláštnímu smíření se s vlastním osudem, jenž se dá vnímat jako vítězství, či selhání. Meek deleguje právo rozhodování na hlavní hrdinku, ale zároveň naznačí, že i její osud se zdá být v rukou domorodce. V posledním záběru sledujeme domorodce, kterak kráčí vstříc rozlehlé krajině a dává tak potenciálně možnost jakémukoliv dalšímu vývoji. Celý film tak působí jako nekonečná cesta.

## **CERTAIN WOMEN**

Zatím nejvelkolepějším dílem filmografie Kelly Reichardt se stal snímek *Certain Women*. Obsadila v něm hned tři hollywoodské hvězdy (Michelle Williams, Laura Dern, Kristen Stewart), vyskytuje se v něm největší počet postav, lokací a interiérových scén a film měl i nejvyšší rozpočet (2 miliony dolarů).<sup>28</sup> Ve třech volně navazujících příbězích hovoří o třech výrazných ženských postavách. Jejich životaschopnost a sílu demonstruje na situacích, ve kterých jednají podle svého nejlepšího přesvědčení, přestože tuší, že jejich skutky nebudou doceněny. Příběhy se volně doplňují a plyne z nich určitá vyrovnanost, pokora, ale i melancholie.

## **FYZICKÝ ZÁŽITEK**

Na začátku filmu se Kelly Reichardt opět vrací k motivu vlaků. Během minutu a půl trvajících statického záběru (velkého celku) sledujeme neskutečně dlouhý stroj projíždějící krajinou (viz obrázek č. 5). Tentokrát ovšem nemá s motivem cesty nic společného. Jde spíše o fyzický pocit, který v nás tak dlouhý statický záběr vyvolá. Nejprve si všimneme vlaku. Potom si rychle prohlédneme všechno v krajině, abychom se zorientovali. Pak se chvíli soustředíme opět na vlak, který ale jede dost pomalu. Čekáme, že záběr brzy skončí. Když vlak dojede do půlky záběru, začneme si vše prohlížet znovu, jestli nám něco neuniklo. Zjistíme, že neuniklo, a chvíli nám připadá, že je záběr zbytečně dlouhý. Když délka ovšem překročí určitou hranici, přijmeme to jako danou věc a klid, který takový záběr poskytuje, si začneme užívat. Autorka nás tak při pohledu na krajinu během prvních dvou minut filmu nechá fyzicky prožít trpělivost, která je jedním z hlavních motivů celého příběhu. Podobných záběrů, které skoro připomínají fenomén *slow tv*, nebo dílo Jamese Benninga, je víc a celý snímek je jedním z nich i zakončený. Paradoxně čím delší a statictější jsou záběry na krajinu, tím méně jsou popisné a informativní. Čas je zde jednoznačně faktor, který je naplňuje významem a diváckým prožitkem.

---

<sup>28</sup> HILL Logan. Bloomberg Businessweek [online]. 2016 [2016-01-16]. *Kelly Reichardt says to hell with this women-in-cinema thing*. Dostupné z WWW: < <https://www.pressreader.com/bahrain/bloomberg-businessweek-europe/20160118/281535109988140> >

## **VZTAH KE KRAJINĚ**

Druhá povídka začíná v lese, kam chodí Gina (v podání Michelle Williams) běhat. Během svého ranního sportování si dopřává cigaretu, kterou po dokouření zadupe pod zem uprostřed přírody. Tento legrační paradox skvěle vystihuje obecný rozpor, který je mezi jejím přesvědčením a konáním. Její vztah ke krajině je totiž evidentně silný, ale veskrze neupřímný. S rodinou si chtějí vybudovat letní sídlo uprostřed panenské krajiny a ke stavbě chtějí využít původní lokální kámen. Ten se nachází na zahradě místního důchodce, od kterého ho chtějí získat. Cílem jejich snažení je být věrný a šetrný k původní krajině, ovšem pro kámen, který nakonec získají, zatím nemají ani konkrétní využití. V zahradě starousedlíka byl jakousi reminiscencí budovy školy z dob kolonizace, na pozemku nových majitelů se z něj stává pouhý stavební materiál. Celý příběh se dá vnímat jako narážka na americkou národu - povýšenou blahosklonnost a expanzivnost nově příchozích v jakékoliv historické době. V posledním záběru nakládají kámen na korbu auta, Gina mává na původního majitele, který vše sleduje z povzdálí. Ten nereaguje, symbolicky odchází z okna, kde zůstane jen zvláštní odraz přírody.

## **MÍSTO VE SPOLEČNOSTI**

Když ale pomíneme rozporuplnost Gininy motivace, příběh je především o schopnosti jednat. Gina je vystavovaná situacím, ve kterých ji její manžel nejen nepodpoří, ale dokonce populisticky shazuje či zlehčuje její názor. Je to opakující se model, který dlouhodobě vede k partnerské frustraci. Gina má však dar nevzdávat se a jasně sledovat svůj cíl. Cesta, která k němu vede, je sice složitá, ale to už se naučila ignorovat. Stará se o blaho celé rodiny, aniž by očekávala vděk. Těší ji krátké chvíle samoty, kdy z povzdálí sleduje výsledek svého konání, za které se jí nikdy nedostane žádného uznání. Cítí, že je tichým hybatelem dějů, ale také věčným outsiderem, a tuto roli přijímá s klidem a pokorou. Povídka se dá vnímat jako série dílčích proher. Způsob, jakým tyto prohry hlavní hrdinka přijímá, však hovoří o životním vítězství.

Právě tento motiv spojuje všechny tři hlavní hrdinky. V první povídce sledujeme právníčku Lauru (Laura Dern) a její vztah ke klientovi, který neustále zpochybňuje, co mu říká. Přestože Laura hovoří velice jasně, její klient ji neustále přesvědčuje, že se celý jeho případ má jinak a z pozice laika ji poučuje. Laura by se ho ráda zbavila, ale má s ním zároveň neuvěřitelnou trpělivost. Stěžejním momentem je scéna, kdy je Laura vyslána do budovy, ve které její klient drží rukojmí. Příznačným paradoxem je, že všude okolo se motají muži ve vysokých funkcích a odborníci všeho druhu, ale nikdo z nich si netroufne jít situaci řešit a místo sebe posílají ženu. Laura pomalu kráčí vstříc obrovskému objektu, který působí jako hradba. Svojí tichou a rozvážnou silou jde situaci udobřit. Uvnitř se orientuje podle plánu, prochází strohými chodbami, aby do života svého klienta vnesla alespoň mírnou dávku empatie a pomohla tak vyřešení situace. Klienta nakonec policie zatknou, ale Laura ho stejně po nějaké době jde navštívit do vězení. Tam jí dá najevo, že vše, o čem usiluje, je lidský kontakt a pochopení. Lauřině dosavadnímu konání to dodá smysl a zdánlivě prohraný boj se jeví v jiném světle.

## **METAFYZIKA KAŽDODENNOSTI**

Nahlížení do denní rutiny je oblíbeným prostředkem Kelly Reichardt, jak se přiblížit postavám. V jednom rozhovoru mluví o tom, že všímání si detailů z jejich každodennosti je nevtíravý způsob, jak se přiblížit jejich podstatě bez nutnosti dialogu<sup>29</sup>. Jejich osobní prostor je často důležitější ilustrací jejich duše než vyřknutá slova a jeho součástí je i krajina kolem nich. Všechny tři povídky *Certain Women* začínají v osobním prostoru jednotlivých postav. Každá je nejprve exponovaná v určitém duchu, který je vzápětí popřen jejím dalším jednáním. Toto postupné odkrývání pravdy je účinným nástrojem, kterak rychle načrtnout vícevrstevnatou postavu. Příkladem budiž úvodní sekvence povídky o rančerce Jamie (Lily Gladstone). Nejprve dvě minuty sledujeme, kterak se postava stará o koně na ranči, aniž bychom pořádně měli možnost vidět její tvář. Úzkým rámováním je na každý její pohyb kladen důraz. Způsob, jakým vykonává fyzickou práci, vykresluje její pečlivost a píli. Na konci této sekvence si k večeři ohřeje

---

<sup>29</sup> WILKINSON Alissa. Vox Magazine [online]. Interview: Kelly Reichardt. 2016 [2016-10-18]. Dostupné z WWW: < <https://www.vox.com/2016/10/18/13313104/kelly-reichardt-interview-kristen-stewart-michelle-williams-laura-dern-certain-women> >.

polotovar v mikrovlnce, což stojí v přímém kontrastu vůči lásce, se kterou se věnuje svému okolí.

Fyzická práce je náplní jejího života, ranč a přilehlé okolí jsou krajinou její duše. Farma je ztělesněním jejího vnitřního světa. Ráno vstane, pustí koně ze stájí, rozmístí seno na pastvinu, nechá koně se pást... To vše pozorujeme dokola v dlouhých záběrech, které postupem času začnou fungovat jako refrén. Ve světě Jamie panuje řád a klid. Krásu zdánlivě banálních činností akcentuje krajina v druhém plánu (viz obrázek č. 6). V interiérových scénách je příroda pečlivě rámovaná v průhledech skrz okna, která působí skoro jako živé obrazy na zdi. Exteriérové scény jsou komponovány s podobnou geometrickou přesností, aniž by působily uměle. Živost do nich vnáší organický pohyb zvířat, která je poměrně náročné režírovat.

## **HRANICE**

Na tomto podrobném popisu průběhu všedních dní je ovšem také důležité právě to, co v nich chybí, a to je lidská blízkost. Na ranči žije Jamie sama a večer se dívá na televizní pořad o kolonizaci Marsu. "Je to tajemná říše, plná nebezpečí a slibů. Nová hranice, které čeká na prozkoumání," zazní z televize. Jamie se v následující scéně vydá do města, které pro ni po dnech strávených uprostřed venkova představuje neprozkoumané dobrodružství. Shodou náhod se seznámí s právníčkou Beth, jejíž večerní výuku školského práva začne pravidelně navštěvovat. Není to za účelem vzdělávání se, ale Beth je jí sympatická a do vztahu k ní si projektuje veškeré nenaplněné touhy s někým svůj život sdílet.

Jejich setkání se uskutečňují v naprosto neosobních prostředích - ve třídě, na parkovišti a v motorestu pro řidiče kamionů - a působí jako konfrontace dvou odlišných kultur. Jamie se živí manuální prací, její životní tempo je pomalé, čas vnímá skoro cyklicky, je zvědavá a fascinovaná novými vlivy. Beth je typická cynická právníčka, která neustále všechno včetně času kvantifikuje a není schopná v životě dohlédnout dál, než kde končí její vlastní problémy. Přesto se Jamie na každé další setkání těší jako malá. Do města se dostane vždy jen za tmy, což zvýrazňuje pocit, že je to pro ni cizí, trochu záhadné a dobrodružné prostředí. Jednou se rozhodne do města přijet na koni a nabídnout Beth, že ji sveze do motorestu. Skrze zvíře se pokusí do vztahu vnést něco osobního a podělit se s Beth o klid, jímž její

život oplývá. Rozvážná cesta noční krajinou působí na obě postavy jako snový výjev - pro Jamie je to první náznak fyzického kontaktu, pro Beth je to absolutní vytržení z jejího běžného života. Jejich vztah i přesto zůstane nenaplněn.

Překážkou mezi oběma ženami je vzdálenost, a to jak společenská, tak místopisná. Jejich domovy dělí čtyřhodinová cesta, kterou Beth neustále demonizuje, neboť ji musí absolvovat čtyřikrát týdně. Když se Jamie rozhodne vykročit ze své komfortní zóny a překonat hranice svého rodného kraje s cílem Beth vidět naživo, dojde ke zklamání. Beth její cit nikterak neopětuje a celou situací je zaskočená. Jamie se moc dlouho nezdržuje a vyráží na cestu zpátky. Když startuje auto, motor naskakuje o pár sekund déle, než je člověk zvyklý, a na základě divácké zkušenosti si hned domyslíme, že shoda náhod donutí obě dívky spolu strávit delší čas. Je to jeden z momentů, jenž dokonale vystihuje detaily, které činí Kelly Reichardt jedinečnou vypravěčkou, neboť tuto lacinou zápletku nakonec nenaplní, motor naskočí a Jamie odjíždí. Vzápětí se autorce povede ještě jeden podobný obrat, když vyčerpaná Jamie usne za volantem, divák se lekne, že nabourá a zmrzačí se, ona však nakonec jen sjede ze silnice do pole, kde se auto zastaví. Hra s divákovým očekáváním je přesně to, co dělá tuto povídku půvabnou. Autorka vědomě pracuje s filmovými klišé, kterým se ale vždy nakonec úspěšně vyhne. Často pomocí jednoduchého detailu vytvoří falešnou stopu, která se plně zúročí teprve, když nedojde k jejímu naplnění. Na základě divácké zkušenosti máme tendenci domýšlet si klasické modely děje. O to více si pak ale vážíme toho, když se děj ubere nepředvídatelným, přesto uvěřitelným směrem. Záběr, kdy sjede z cesty, je navíc minimalistickým shrnutím nevydařené cesty do neznáma a vystřízlivění z naivní idealizované představy o vznikajícím vztahu (obrázek č. 7).

## **ZÁVĚR**

Kelly Reichardt v průběhu celé své tvorby naráží na tradiční americký vztah ke krajině. Motivy cesty a posouvání hranice nachází i v současných příbězích obyčejných Američanů. Její dílo je prostoupeno výraznou subverzí amerického snu. Hrdinové jejích příběhů se v krajině "nového ráje" ztrácejí a nenacházejí v něm zaslíbenou odměnu. Osud americké společnosti nikterak nesoudí, pozoruje ho z povzdálí a decentně ho komentuje. Její vypravěčská poetika pramení z tiše observačního stylu, ve kterém využívá prvky přírodní i městské krajiny. Pomocí postupného zcitlivování diváka nakonec i ty nejbanálnější motivy každodenního života naplňuje silným symbolickým významem.



## OBRÁZKY



obrázek č. 1: Běžný plot domu hraje silně symbolickou roli. Protagonistka se cítí jako vězeňkyně v kapitalistické společnosti.



obrázek č. 2: Wendy se ocitá v chaosu přírody.



obrázek č. 3: snová sekvence v Meek's Cutoff



obrázek č. 4: Nekonečná cesta v poslední záběr filmu Meek's Cutoff. Zvolený rakurs symbolizuje svěšení hlavy, smíření s krajinou.



obrázek č. 5: První záběr filmu Certain Women trvu přes 1:30.



obrázek č. 6: Denní rutina je zachycena jako krásný rituál.



obrázek č. 7: Závěr povídky o Jamie a Beth působí melancholicky a komicky zároveň.

## **FILMOGRAFIE**

River of Grass (1994)

Ode (1999)

Then a Year (2001)

Old Joy (2006)

Wendy and Lucy (2008)

Travis (2009)

Meek's Cutoff (2010)

Night Moves (2013)

Certain Women (2016)

## ZDROJE

### TIŠTĚNÉ

MELBYE, David. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010.

CULLEN, J. *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

QUINN, J. (ed.) *Lectures on American Literature*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011.

SLOTKIN, R. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.

PYE, D. *The Western (Genre and Movies)*. In Grant, B. K. (ed.) *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press: 2012.

### INTERNETOVÉ

IDE, Wendy. The Guardian [online]. 2017 [2017-03-05]. *Certain Women review: Kelly Reichardt fashions a minor miracle*. Dostupné z WWW: <<https://www.theguardian.com/film/2017/mar/05/certain-women-observer-film-review> >.

DILLARD, Clayton. Slant Magazine [online]. 2016 [2016-10-11]. *Interview: Kelly Reichardt on Certain Women and the Politics of Anger*. Dostupné z WWW: <<https://www.slantmagazine.com/features/article/interview-kelly-reichardt-on-certain-women-and-the-politics-of-anger>>.

Údaje o letech vzniku veškerých filmů čerpám z Československé filmové databáze. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/>>.

HILL Logan. Bloomberg Businessweek [online]. 2016 [2016-01-16]. *Kelly Reichardt says to hell with this women-in-cinema thing*. Dostupné z WWW: <<https://www.pressreader.com/bahrain/bloomberg-businessweek-europe/20160118/281535109988140> >

FOUNDAS Scott. LA Weekly [Online]. 2006 [2006-02-01]. *The Old Joy of Sundance*. Dostupné z WWW: <<http://www.laweekly.com/film/the-old-joy-of-sundance-2141781>>.

The Internet Movie Database [online]. 2017. *Kelly Reichardt*. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/name/nm0716980/>>.

Rozhovor Claire Stewart a Kelly Reichardt. Youtube [online]. 2017 [2017-03-15]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>>.

RICH Katey. Cinema Blend [online]. 2009 [neznámo]. *NYFF Exclusive Interview: Kelly Reichardt*. Dostupné z WWW: <<http://www.cinemablend.com/new/NYFF-Exclusive-Interview-Kelly-Reichardt-10443.html>>.

PONSOLDT James. Filmmaker Magazine [online]. 2006. *Sound of Silence*. Dostupné z WWW: <[http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/sound\\_silence.php#.WaDD\\_dRJZp8](http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/sound_silence.php#.WaDD_dRJZp8)>.

ANDERSON Melinda. The Atlantic [online]. *Rethinking History Class on Columbus Day*. 2015 [2015-10-12]. Dostupné z WWW: <<https://www.theatlantic.com/education/archive/2015/10/columbus-day-school-holiday/409984/>>.