

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Střihová skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Svým vlastním tempem

– analýza pomalosti ve vybraných filmech Kelly Reichardt

Lukáš Janičík

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, Srpen, 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV School**

Film, Television, Photography, and New Media
Film Editing

MASTER'S THESIS

At Her Own Pace

– an Analysis of Slowness in Selected Films by Kelly Reichardt

Lukáš Janičík

Thesis supervisor: Mgr. Helena Bendová
Awarded academic title: MgA.

Prague, August, 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Svým vlastním tempem – analýza pomalosti ve vybraných filmech Kelly Reichardt

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 12. 8. 2024

.....
[Lukáš Janičík, podpis]

Poděkování

Především bych rád poděkoval vedoucí práce Mgr. Heleně Bendové za cenné podněty a inspirativní rozhovory, které významně přispěly k tvorbě této práce.

Dále bych rád poděkoval Oliveru Stašovi za vytvoření programového nástroje, který významně usnadnil převod dat na analýzu.

Mé díky patří také pracovníkům knihovny FAMU Radku Hylmarovi a Tobiáši Kolmačkovi za konzultaci ohledně citací složitějších zdrojů. A v neposlední řadě děkuji Janu Martinovskému a Anně Maurin za jazykovou korekturu.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá analýzou filmového vyprávění v dílech Kelly Reichardt ve vztahu k „pomalosti“ podle definic proudu „slow cinema“, ke kterému je často režisérka přiřazována. Cílem práce je prozkoumat, jaké konkrétní výrazové prostředky režisérka k dosažení minimalistického vyprávění a pomalého tempa využívá, čím je její způsob specifický a na vybraných příkladech zároveň přiblížit, jak dojem pomalosti ve filmu vzniká obecně. Práce nejprve poskytuje definici fenoménu slow cinema a nabízí pojmenování jeho typických formálních i ideových rysů. Zároveň se zaměřuje na vývoj tohoto proudu v dějinách kinematografie a vysvětluje jeho nárůst v současnosti. Následně práce rozebírá charakteristické motivy v tvorbě Reichardt, jako je role krajiny, přítomnost zvířat a skryté politické komentáře, které významně přispívají k dojmu pomalosti v jejích filmech. Dále popisuje významné období dvanáctileté pauzy mezi jejím prvním a druhým celovečerním filmem, které mělo zásadní vliv na proměnu jejího režisérského stylu. Závěrem jsou analyzovány tři vybrané filmy (Stará radost, Wendy a Lucy a Zkratka v Oregonu), v nichž je prostřednictvím statistického měření délek záběrů a hloubkového rozboru ve vztahu k celkové struktuře děl zkoumáno, jak Reichardt vytváří dojem pomalosti a jak s pomalým tempem a minimalistickým vyprávěním pracuje.

Abstract

This diploma thesis analyses the cinematic narrative in Kelly Reichardt's works in relation to "slowness" as defined by the "slow cinema" movement to which the director is often attributed. The aim of the thesis is to examine what specific means of expression the director uses to achieve a minimalist narrative and slow pace, what makes her method specific, and to attempt, at the same time, to approach how slowness in cinema in general arises through specific examples. The thesis first provides a definition of the term slow cinema and offers an account of its typical formal and ideological features. The development of this movement is also described in terms of its history and an explanation of its current rise. The paper also discusses key characteristic motifs in Reichardt's work, such as the role of landscape, the presence of animals, and implicit political commentary, which all have a considerable influence on the shaping of slowness in her films. Furthermore, the significant twelve-year hiatus between her first and second feature films is described, which had a major impact on the transformation of her directorial style. Finally, three selected films (Old Joy, Wendy and Lucy, and Meek's Cutoff) are analyzed to examine how Reichardt creates and works with slow pacing and minimalist narratives through statistical measurements of shot lengths and an in-depth analysis in relation to the overall structure of the films.

Obsah

1. ÚVOD	1
2. SLOW CINEMA: UMĚNÍ KLIDU V SOUČASNÉ KINEMATOGRAFII	2
2.1 VÝVOJ „POMALÉHO“ FILMU	3
2.2 CHARAKTERISTICKÉ RYSY	5
2.3 PROTINÁVRHY / PŘEKRÝVAJÍCÍ SE POJMY	8
3. KELLY REICHARDT	9
3.1 INSPIRUJÍCÍ LIMITY A CESTA K NEZÁVISLOSTI.....	10
3.2 NEVYČERPATELNÁ KRAJINA OREGONU	13
3.3 LUCY, EVIE A DALŠÍ ZVÍŘECÍ SPOLEČNÍCI.....	17
3.4 NENÁPADNÁ POLITIKA NA POZADÍ INTIMITY	21
4. METODOLOGIE VÝZKUMU	24
4.1 OREGONSKÁ TRILOGIE ZMAŘENÝCH CEST	27
5. STARÁ RADOST	28
6. WENDY A LUCY	38
7. ZKRATKOU V OREGONU	45
8. ZÁVĚR	54
9. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	56
9.1 POUŽITÁ LITERATURA	56
9.2 ELEKTRONICKÉ ZDROJE	58
9.3 CITOVANÉ FILMY	60
9.4 POUŽITÉ OBRÁZKY	61

Seznam použitého označování a zkratek

- ASL – průměrná délka záběru (average shot length)

1. Úvod

Pomalé tempo a minimalistický přístup ve filmu představují významný fenomén, který se v posledních desetiletích stal předmětem zájmu filmových kritiků a teoretiků. Tento styl, označovaný jako slow cinema, se vyznačuje specifickým přístupem k filmovému vyprávění, ve kterém pomocí dlouhých záběrů, strohostí dialogů, jemnou hereckou akcí a celkovou minimalistickou formou vzniká prostor pro zastavení, meditaci a vlastní divácké interpretace, čímž kontrastuje s dynamikou současné mainstreamové kinematografie. Cílem této diplomové práce je zkoumat, jak se tyto prvky projevují v dílech americké režisérky Kelly Reichardt, jakých konkrétních výrazových prostředků k dosažení minimalistického vyprávění a pomalého tempa využívá, čím je její způsob specifický a pokusit se na vybraných příkladech zároveň přiblížit, jak pomalost ve filmu vzniká obecně.

Nejprve definujeme, co vlastně slow cinema znamená a jaký je původ tohoto pojmu. Popíšeme si, jak pomalý film různí teoretici vnímají, jaké jeho charakteristické rysy můžeme pojmenovat z hlediska formálního a ideového, ale také představíme některá alternativní pojmenování. Dále se pokusíme vystopovat jeho vývojovou linii na několika základních bodech z dějin kinematografie a pokusíme se tím vysvětlit, na jakých základech tento proud mohl vzniknout a co zapříčinilo jeho náhlý nárůst.

Následně se zaměříme na některé charakteristické rysy tvorby Kelly Reichardt, které formují její jedinečný styl a přispívají k pomalejšímu tempu a odlišnému způsobu vyprávění, jenž umožňuje vyniknout skrytým nuancím. Zmíníme období dvanáctileté „pauzy“ mezi prvním a druhým celovečerním filmem, které výrazně ovlivnilo vývoj jejího filmového jazyka a mimo jiné ji přimělo stát se střihačkou vlastních filmů. Dále se budeme věnovat ústřední roli krajiny v jejích filmech, zaměříme se na opakované natáčení v Oregonu a na důležitost obhlídek. Rovněž se podíváme na častou přítomnost zvířat v její tvorbě a na nenápadné politické komentáře, které se skrývají pod povrchem zdánlivě banálních a intimních příběhů.

Závěrem provedeme detailní analýzu jejích tří filmů: Stará radost, Wendy a Lucy, Zkratkou v Oregonu. Kombinovanou metodou statistického měření délek záběrů a hloubkového rozboru ve vztahu k celkové struktuře se pokusíme prozkoumat, jakým specifickým způsobem ve svých filmech vytváří a pracuje s pomalým tempem a minimalistickým vyprávěním. Změříme si přesný počet střihů v jednotlivých filmech, průměrnou délku střihu a lokalizujeme si jednotlivé dlouhé záběry, ale také budeme zkoumat, zda se v jejích filmech objevují i jiné postupy, například skladebné, které vytvářející dojem pomalosti.

2. Slow cinema: umění klidu v současné kinematografii

„Proti taktikám rychlosti, hluku, postavit taktiky pomalosti, ticha“

- Robert Bresson (1998, s. 52).

Umění ve dvacátém století procházelo různě bouřlivými a často protikladnými změnami. Pokud bychom však hledali nějaké spojitosti, pak jednou z určujících společných otázek, které si kladly jednotlivé umělecké obory, byl minimalismus. Idea zjednodušené formy, která postupným odstraňováním nepotřebných výrazů zkoumá hranice svého vlastního média, se postupně začala rozšiřovat napříč mnoha obory umění. Tento typ minimalistického smýšlení byl obzvláště přítomný v malbě, kde s nejmenším množstvím prostředků pracoval ať už Kazimir Malevič ve svém slavném díle *Černý čtverec* nebo pozdější malíři abstraktního expresionismu v čele s Markem Rothkem. Podobně také v sochařské tvorbě upřednostňoval jednoduché geometrické tvary například Robert Morris nebo v architektuře Adolf Loos, který se proti zbytečně okrašlujícím elementům ohradil ve slavné eseji *Ornament a zločin*, v níž utopisticky snil o městu čistých tvarů: *„Přemohli jsme ornament: naučili jsme se tomu, že se bez něj obejdeme. Hle, přichází století nové, v němž se uskuteční nejkrásnější přípověď. Brzy zaskvějí se ulice měst jako velké, celé bělostné zdi. Město XX. století bude oslňující a nahé, jako Sion, město svaté, jako hlavní město nebes“* (Loos, 2001, s. 142). Neméně významnými a radikálními proměnami procházelo také divadlo v absurdních hrách Samuela Becketta nebo hudba v minimalistických kompozicích Erica Satieho, který do značné míry inspiroval repetitivní, hypnotické melodie pozdějších skladatelů Steva Reicha, Terry Rileyho a dalších.

Obdobné minimalistické tendence se nevyhnuly ani jednomu z nejmladších uměleckých oborů – filmu. Dnes můžeme různé typy minimalistického vyprávění a formy vidět na snímcích, které se každoročně objevují v hlavních soutěžích na předních filmových festivalech. Pro tento typ filmů obec kritiků a teoretiků postupně dospěla k pojmenování „slow cinema“, kterým souhrnně označuje snímky pracující na různé škále s trpělivostí diváka a velmi skromným dávkováním dramaturgických bodů. V následujících řádcích se pokusíme zodpovědět, jaké jsou charakteristické prvky slow cinema, a také zmapovat jeho vývojovou stopu.

2.1 Vývoj „pomalého“ filmu

Historie minimalistického přístupu k filmovým prostředkům sahá již do nejranějších let kinematografie, kdy meziváleční avantgardní tvůrci prozkoumávali nové médium právě tím, že s ním, podobně jako doboví výtvarníci, zacházeli až na samotnou hranu. Ve Francii například Fernand Léger ve svém *Mechanickém baletu / Ballet mécanique* (1924) hledal abstrakci v samotné předsnímací realitě tím, že filmovými prostředky tematizoval fotogenii obrazu. Vytvářel tak meditaci nad samotným pohyblivým obrazem. V Německu zase vzniklo hnutí absolutního filmu (Walter Ruttmann, Hans Richter a další), kde animováním jednoduchých geometrických tvarů oživovali absolutní abstrakci, čímž diváka motivovali k fascinaci čistými tvary a jejich rytmy oproštěnými od nánosů narativu. Přestože však samotná díla raných avantgardních tvůrců v mnoha ohledech nadčasově zacházela s různým typem filmových výrazových prostředků ve vztahu k minimalismu, s filmovým tempo-rytmem pracovali téměř vždy formou rychlých změn a celkové saturace obrazem.

Teprve o několik let později můžeme pozorovat první snahy, kdy se zjednodušující tendence podařilo aplikovat také na jeden z nejdůležitějších filmových prostředků – čas. Jeden z prvních zárodků slow cinema tak můžeme nalézt v poválečných filmech Vittoria De Sici nebo Roberta Rosselliniho v italském neorealismu. Jedním z nejvýznamnějších dobových kritiků, který vyzdvihoval přínosy neorealismu, byl André Bazin. Na filmech italských režisérů oceňoval Bazin (1979) kromě práce s neherci a natáčení na skutečných lokacích zejména to, že oproti tradiční fragmentaci akce na jednotlivé záběrové znaky spojené v montáži upřednostňovali neorealisté kontinuálnější zobrazování reality. Čas v jejich filmech plyne přirozeněji a plynuleji než v akcí nabitých hollywoodských filmech. Obzvláště pak Bazin oceňoval kombinaci použití velké hloubky ostrosti a dlouhého záběru, čemuž přiřadil název „záběr-sekvence“.

Mezi další průkopníky, kteří pracovali se skromnými vyjadřovacími prostředky ve spojení s pomalu plynoucím časem, patří dozajista Carl Theodor Dreyer, Jasudžiró Ozu nebo v úvodu citovaný Robert Bresson. Tato jména také velmi často skloňují samotní režiséři slow cinema jako režiséry se zásadním vlivem na jejich tvorbu. Vzpomeňme např. na snímek *Five Dedicated to Ozu* (2003), kterým Abbas Kiarostami složil filmovou poctu svému japonskému kolegovi s citlivě trpělivým pozorováním.

Jako jeden ze zlomových okamžiků bychom pravděpodobně mohli označit snímek *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel / Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) od belgické filmařky Chantal Akermanové, který je skutečnou předzvěstí budoucího stylu slow cinema. V téměř tříapůlhodinové stopáži sleduje tři dny v životě ovdovělé ženy v domácnosti v její každodenní rutině. Akermanová používá dlouhé statické záběry a minimální stříh, aby zdůraznila monotónnost a repetici jejích činností. Škrábání brambor, stlaní postele, mytí nádobí a další činnosti, které se v běžné kinematografii nezobrazují vůbec nebo

pouze velmi elipticky, tu získávají díky ponechanému času na plné váze a divák tak získává schopnost skutečně velmi silné empatie s postavou a příběhem, který vyžaduje nejjemnější citlivost. Teprve až skrze tuto trpělivost a kontemplaci odhaluje divák psychologickou hloubku a napětí skryté v každodenní rutině, čímž vzniká silný a meditativní zážitek.

Podobně zlomovým dílem bychom na poli experimentálního filmu mohli označit strukturální film *Wavelength* (1967) režiséra Michaela Snowa. Snímek je natočen jedním (zdánlivě) kontinuálním záběrem, který velmi pomalým zoomem přibližuje záběr z jednoho konce místnosti na druhý. Během této doby dochází k drobným stříhovým proměnám, během nichž se proměňuje například barevnost obrazu, nicméně kompozice a rychlost pohybu zůstávají v kontinuitě. Obzvlášť pak ve spojení se stejně plynule proměňující se zvukovou složkou, ve které se v korespondenci se zoomem zvyšuje postupně její frekvence, vzniká hypnotický a meditativní zážitek, který diváky vyzývá nejen k trpělivosti, ale také kontemplaci.

S příchodem devadesátých a nultých let přichází celá řada filmařů, kteří ve velkém začínají objevovat netradiční narativy založené na minimalistickém stylu a pomalu dávkovaném tempu. Rozhodně se však nejedná o jedno systematické hnutí, které by spojoval nějaký manifest nebo stejná národnost. V té době ještě nepojmenovaný trend pomalé kinematografie zaútočil na filmové festivaly, kde tvůrci často získávali hlavní ocenění. Zmíňme alespoň několik zásadních jmen filmařů, kteří u tohoto zlomového rozkvětu stáli. Z blízkého východu Abbas Kiarostami (*Chut' třešní / Ta'm e guilass*, 1997), z Asie Apichatpong Weerasethakul (*Strýček Búnmí / Loong Boonmee raleuk chat*, 2010), Tsai Ming-liang (*Kolik je tam hodin? / Ni na bian ji dian*, 2001), z Evropy Pedro Costa (*Vandin pokoj / No Quarto da Vanda*, 2000), Béla Tarr (*Satanské tango / Sátántangó*, 1994), Theodoros Angelopoulos (*Věčnost a den / Mia aioniótita kai mia méra*, 1998), z Latinské Ameriky Lisandro Alonso (*Liverpool*, 2008), z USA Gus Van Sant (*Slon / Elephant*, 2003) a v neposlední řadě právě i Kelly Reichardt.

Za turbulentním rozmachem tohoto proudu bychom mohli hledat příchod digitální technologie, která mnoha autorům zpřístupnila technologické prostředky umožňující záznam velmi dlouhého času. Zatímco digitální kamera dokáže natočit prakticky neomezeně dlouhý záznam, filmová kamera oproti tomu umožňuje záznam s maximální délkou podle svého filmového zásobníku. Nicméně obzvlášť v začátcích zůstávají autoři v kontaktu s filmovou surovinou a mnoho z nich tak natáčí dodnes. Vzestupu tohoto filmového proudu pomohla také institucionální podpora jak národních kinematografických fondů, tak i mezinárodních jako například známý Hubert Bals Fund existující při festivalu v Rotterdamu. Tento fond se od svého vzniku soustředí na pomoc převážně ekonomicky slabším zemím, kde chybí potřebná infrastruktura pro nezávislou uměleckou tvorbu. Hubert Bals Fund kupříkladu podpořil mnoho tvůrců slow cinema z Latinské Ameriky nebo Asie, jako jsou Apichatpong Weerasethakul, Carlos Reygadas nebo Lisandro Alonso.

2.2 Charakteristické rysy

Přestože filmová kritika i dramaturgové filmových festivalů vnímali vzrůstající množství filmů, které se v období devadesátých a nultých let začali ve svém skromném narativu a pomalém tempu odlišovat od ostatní filmové produkce, neměli pro tato díla dlouho žádné pojmenování. Jedním z prvních, kdo tyto společné charakteristiky pojmenoval, byl kritik Michel Climent (2003), který ve své řeči na San Francisco International Film Festival 2003 zmínil zrychlující se délky záběrů v mainstreamové produkci a s tím snižující se trpělivost diváků. Vedle toho však také registruje několik tvůrců, kteří na „bombardování zvukem a obrazem, kterému jsou exponováni diváci televize či kina“ reagují s „kinematografií pomalosti (cinema of slowness), kontemplací, jako by chtěli znovu prožít smyslový zážitek z okamžiku odhaleného ve své pravé podstatě“ (Climent, 2003).

Na tyto myšlenky navázali další teoretici, například Matthew Flanagan (2008) ve svém článku *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* (K estetice pomalosti v současné kinematografii), kteří „cinema of slowness“ postupně ustálili do pojmu „slow cinema“.

Ve své knize *Slow Movies* pojmenovává Ira Jaffe jako dominantní charakteristický rys pro filmy slow cinema určitou „nehybnost“ a to ve „vizuálním stylu, narativní struktuře, tematickém obsahu a chování postav“ (Jaffe, 2014, s. 3). Jako typické formální znaky zmiňuje:

„Kamera zůstává často neobvykle nehybná, a když se pohybuje, [...] obvykle se pohybuje velmi pomalu. Střihů v pomalých filmech bývá málo, což tlumí časoprostorové skoky a rušivé pocity. Nejen že převládají dlouhé záběry, ale také celky před detaily. V souladu s těmito stylistickými prvky [...] je i strohá výprava: pomalé filmy se vyhýbají bohatým nebo dynamickým dekoracím, osvětlení a barvám.“ (Jaffe, 2014, s. 3).

Dále Jaffe zmiňuje, že režie herců je často vedena tak, aby ve svém herectví využívali co možná nejsubtilnějšího rejstříku. Často proto záměrně postrádají „emocionální či výrazovou variabilitu“ (s. 3) a zůstávají spíše strnulí, pouze s malými, nejnужnějšími pohyby či gesty. Není proto jistě náhodou, že z dějin kinematografie často tvůrci slow cinema jmenují jako zásadní vliv dílo Roberta Bressona, který typicky své herce vedl k až lakonické nehybnosti. Bresson (1998) věřil, že herec (nebo jak on sám nazýval „model“) by ve svém výrazu neměl projevovat žádné emoce. Tak aby si je divák sám mohl projektovat skrz sílu syžetu a daného dramatického momentu.

V neposlední řadě Jaffe pojmenovává jako charakteristický rys pomalého filmu skutečnost, že „děj a dialogy v pomalých filmech často směřují k nehybnosti [...] a bývají minimalistické, neurčité a nevyřešené“ (Jaffe, 2014, s. 3).

Vedle toho bychom také mohli doplnit, že právě díky výše zmíněným strohým formálním i narativním prvkům získává na nebývalé pozornosti zvuková složka. Přestože zvuk ve filmu

divák vždy do nějaké míry vnímá, málokdy má prostor jej vnímat aktivně, neboť často bývá zvuk v klasickém filmu přehlušen ostatními, dominantnějšími prvky. U pomalého filmu s dlouhými záběry a minimálním pohybem, akcí, či jakýchkoliv výrazných vjemů vzniká malířské plátno pro zvukový design, který nejen že bude divák aktivně vnímat, ale také jej bude interpretovat ve vztahu k ději a emocím postav.

Tím se dostáváme k dalšímu charakteristickému rysu slow cinema, kterým je používání nejednoznačnosti a otevřenosti jako způsobu pro aktivování jiné, citlivější formy vnímání diváka, která není zaměřena pouze na příběh, ale je vedena také k přímé participaci, kritické reflexi i duševnímu rozjímání. Jak známý řecký režisér pomalých filmů Theodoros Angelopoulos řekl: „*Pauzy, mrtvý čas, dávají [divákovi] možnost nejen hodnotit film racionálně, ale také vytvářet nebo doplňovat různé významy jednotlivých sekvencí*“ (Flanagan, 2008). Pomalu plynoucí čas, vyprahlost narace a ticho otevírají cestu k domýšlení si vlastních interpretací, stejně tak jako ke kontemplaci nad obecnějšími a přesahujícími myšlenkami o metafyzické prázdnotě nebo nejhlubších vrstvách lidského podvědomí. Slow cinema diváka vyzývá, aby svou mysl zklidnil a trpělivě pozoroval a naslouchal tomu, co je na plátně a co se vytváří v něm samotném. Ne náhodou si proto všímáme v literatuře o slow cinema opakovaného používání pojmů jako observace, meditace, rozjímání nebo zastavení. Kritička New York Times Manohla Dargis ve svém článku *In Defense of the Slow and the Boring* (Na obranu pomalého a nudného) tento proces popisuje slovy: „*Čelíte-li trvání bez rozptýlení, vaše mysl může bloudit, ale není třeba panikařit: vrátí se. V bloudění může dojít k prozření*“ (Dargis, 2011).

Jako důležitý prvek filmů slow cinema bychom také měli bezpochyby vnímat jejich opozici vůči rychlosti. Při pozorování současné mainstreamové (obzvláště samozřejmě hollywoodské) produkce si nelze nevšimnout útočící rychlosti, jakou na diváky působí celá plejáda pohybů kamery a zvukových, hudebních či střihových změn. Už v roce 2002 si David Bordwell tohoto trendu všímá a popisuje hollywoodskou ultrarychlou estetiku a střih jako „*zesílenou kontinuitu*“ (intensified continuity) (Bordwell, 2002). Podle Bordwellova (2007) měření se průměrná délka záběru často pohybuje okolo dvou vteřin nebo i méně. Na konkrétních případech – *Svět zítřka / Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004) má 1.6 vteřin, *Batman začíná / Batman Begins* (2005) má 1.9 vteřin a *Bourneovo ultimátum / The Bourne Ultimatum* (2007) má 2 vteřiny. Vcelku pochopitelně proto vnímají někteří kritici filmy slow cinema jako určitou formu „*kulturního odporu*“ (Sandhu, 2012).

Pomalé filmy se nicméně nevyhraňují pouze vůči zrychlujícímu tempu filmů, ale ruku v ruce s tím vůči zrychlujícímu rytmu samotného života v současném globalizovaném světě. Ve své knize *Slow Cinema* argumentují Tiago de Luca a Nuno Barradas Jorge (2016), že nelze vnímat jako náhodu skutečnost, že se pomalé filmy začaly postupně zjevovat v posledních třech dekádách ve stejné době, kdy se celý svět začíná čím dál více ideologicky formovat k efektivní

rychlosti ve vztahu s pozdně kapitalistickým systémem. Pomalost, jak de Luca a Jorge (2016) zmiňují, je nutné tedy vnímat jako politickou intervenci a zpochybňování těchto systémů a hodnot. Filmy slow cinema se odmítají přizpůsobit požadavkům na rychlost současného světa, naopak jdou cíleně opačným směrem (v některých případech až do samotného extrému). Slovy de Luca a Jorge:

„Pomalá filmová estetika nejen obnovuje smysl pro čas a prožívání ve světě, ve kterém je obojího nedostatek, ale také podporuje způsob vnímání obrazů a zvuků, při kterém se pomalý čas stává prostředkem k introspekci, reflexi a přemýšlení a svět se odhaluje ve své složitosti, bohatství a tajemnosti“ (s. 16).

2.3 Protinávrrhy / Překrývající se pojmy

Termín slow cinema se však nesetkal pouze s přijetím. Mnozí kritici poukazovali na zjednodušující nepřesnost daného pojmu. Jedním z nejznámějších kritiků je bloger Harry Tuttle, který na své stránce *Unspoken Cinema* označuje pojem slow cinema jako „*zkreslené charakterizování, které vyvolává pohrdání a karikaturu*“ (Tuttle, 2010). Podle Tuttlea vyvolává označení „slow“ negativní konotace, neboť slovo „pomalý“ je často využíváno kritikou k negativní recenzi filmu. Jako protinávrrh proto navrhuje pozitivněji laděné označení „*contemporary contemplative cinema*“ (současná kontemplativní kinematografie) ve zkratce „CCC“ (Tuttle, 2010).

V českém prostředí se díky článku Zdeňka Holého (2005) poměrně úspěšně rozšířilo označení „*vyprázdněná narace*“. V době psaní tohoto článku ještě nebyl termín „slow cinema“ pevně ukotven, tudíž i kdyby Holý někdy o tomto pojmu slyšel, nejednalo se o záměrný protitah, ale o vlastní snahu pojmenovat tendence, které sám spatřoval v současné kinematografii. Společné charakteristiky obou termínů můžeme nalézt hlavně ve formálním užívání filmové řeči. Holý popisuje jako typický jev pomalé tempo s dlouhými záběry, které nepřesahují ve své stopáži pouze sdělení o jednotlivé akci, ale upínají pozornost na obraz nebo film samotný. Stejně tak můžeme nalézt podobnost v minimalistickém přístupu k vyprávění samotného příběhu, které vyzývá diváka k aktivní participaci. Čím se však pojmy liší, jsou zejména dva rysy.

První odlišností vyprázdněné narace od slow cinema je absence dostatečných expozičních informací o postavách a jejich motivacích a záměrné zamlčování směřování děje. Divák se tak nedokáže plně napojit na postavu a prožívat s ní její emoce. To zároveň způsobuje, že si divák vytváří neustálé hypotézy o významu dané scény, popřípadě syžetu. „*Předpokládáme, že scéna má velmi konkrétní význam, který nám ale zůstane díky vyprázdněné naraci společně s motivací postav odepřen. Vytváříme si tak o scéně několik interpretačních hypotéz, které jsou rovnocenné a u nichž nečekáme, že by se navzájem posléze vyloučily ve prospěch té jedné pravé, že by je bylo možné verifikovat. Zážitek z filmu pak plyne z neustálého diváckého lavírování, nejistého přešlapování nad tím, jaký je význam dané scény*“ (Holý, 2005).

Druhou odlišností bychom mohli nazvat jako „sebestřednost filmové formy“, která v neočekávanou chvíli odvádí pozornost diváka od příběhu směrem k samotné formě. Abychom však jako diváci dokázali přijmout, že se namísto děje stává hlavním subjektem samotný film, tak je důležité, aby strategie dosavadního vyprávění byla proměnlivá. „*Nesmíme si být jako diváci jistí, kam se film pohne, na jaké půdě jsme se v té které chvíli ocitli a na jakou nás s další scénou, sekvencí, záběrem, střihem či pohybem kamery film zavede*“ (Holý, 2005).

3. Kelly Reichardt

„Hlavní výzvou u tohoto druhu filmařiny je proměnit všechna omezení v něco, co hraje ve váš prospěch, něco, co přidává na křehkosti samotnému příběhu“

- Kelly Reichardt (Hall, 2019, s. 1).

Jen málokteré dílo jiného filmaře dokáže za nelehkých podmínek vzkvétat tak jako tvorba Kelly Reichardt. Její citlivé příběhy se silnou atmosférou zobrazují v jednoduchosti i komplexnosti ty nejniternější pohnutky lidské duše a zároveň reflektují současnou postkapitalistickou společnost v přesném, ačkoliv na první pohled nenápadném zrcadle. Prchavé momenty odehrávající se v úzkém propojení s okolím zobrazuje Reichardt se subtilním přístupem k režii a minimalistickým výtvarným stylem, který činí její rukopis nezaměnitelným.

Od vzniku jejího prvního celovečerního filmu *Řeka trávy / River of Grass* (1994) letos uplynulo třicet let. Za tu dobu její filmy slavily úspěch na festivalech v Cannes, Benátkách, Sundance nebo Berlíně a její jméno se v kontextu současného filmu zapsalo mezi nejvýznamnější. Přesto je pozoruhodné, že v českém prostředí se její filmy takřka neobjevují a na její lokální objevení teprve čekáme. Z celkově osmi celovečerních filmů se v naší distribuci objevil pouze jediný – předposlední film *První kráva / First Cow* (2019). Stejně tak na českých festivalových přehlídkách byla uvedena její díla pouze sporadicky.

V následujících řádcích se zaměříme na některé z charakteristických rysů tvorby Kelly Reichardt, na kterých se pokusíme její unikátní styl přiblížit a seznámit se s některými typickými motivy, jež nalezneme v průřezu jejího dosavadního díla. Zaměříme se právě na ty aspekty, které nejenže vytvářejí její rukopis, ale zároveň také motivují pomalejší tempo a napomáhají k odlišnému vyprávění, ve kterém mají šanci vyniknout i skryté nuance. Nejprve upřeme pozornost na velmi důležité období jejího života, kdy mezi jejím prvním a druhým celovečerním filmem vznikla dvanáctiletá „pauza“, která se však do velké míry stala formativní pro vznik jejího filmového stylu, jak jej známe nyní. Dále popíšeme, jak důležitou roli v jejích filmech hraje krajina, proč většinu svých filmů točí na stejném místě (Oregon) a jak jsou pro ni důležité obhlídky. Budeme se také zabývat velmi častou přítomností zvířat v její tvorbě. A v neposlední řadě poodhalíme, jak se pod povrchem „banálních“ a intimních příběhů nenápadně skrývají politické komentáře.

3.1 Inspirující limity a cesta k nezávislosti

Přestože debutový film Kelly Reichardt *Řeka trávy* sklídl ve své době nejen na festivalu Sundance, kde měl premiéru, úspěch, následujících 12 let se režisérce nedařilo navázat dalším filmem. Měla sice velmi brzy připravený scénář na svůj druhý celovečerní film pracovně nazvaný *The Royal Court*, nicméně najít producenta, který by film zafinancoval, se jí nepovedlo. Jeden z pravděpodobných důvodů vidí režisérka ve dvojité kombinaci předsudků, a to skutečnost, že je ženská režisérka a že protagonistkou jejího příštího filmu měla být afroamerická žena (Hall, 2019, s. 11). S podobnými předsudky bojovala režisérka i na svém vlastním place:

„Napsala jsem scénář, žila jsem s ním a sháněla peníze, ale přesto jsem musela každý den chodit na plac a obhajovat svůj post režiséra. Poprvé v životě jsem si říkala: Aha, už to chápu, tohle se děje, protože jsem metr a půl vysoká ženská. [...] Bojovala jsem o každý záběr ve svém filmu, což je strašně vyčerpávající a něco, na co jsem nebyla připravená“ (Haynes, 1995, s. 14).

Po marných snahách se tedy stahuje do ústraní, které se však pro její budoucí tvorbu stane formativní. Kvůli frustracím z věčného obhajování scénářů producentům nebo studiím a kvůli celkové nespokojenosti z minulého natáčení hledá nové cesty, jakými by své filmové vize mohla realizovat. Několik následujících let proto experimentuje s krátkometrážními (často nenarativními) filmy točenými na 8mm filmový materiál, na kterých si zkouší různé postupy a učí blíže porozumět filmu. Jelikož Reichardt neprošla žádným filmovým vzděláním, využila tyto filmy k nabírání zkušeností a znalostí o základech filmových objektivů, práci se zvukem a zejména střihem (Episode 28 – Kelly Reichardt, 2016). Zároveň i práce s nízkým rozpočtem přinášela režisérce novou radost: *„práce v menším měřítku byla osvobozující, protože se na mě nekladla žádná očekávání“* (Van Sant, 2008, s. 80). Postupně si tak začala formovat nový filmový jazyk, který směřoval k budoucímu minimalismu.

Důležitý zlom přichází ve chvíli, kdy se setkává s několika důležitými lidmi, se kterými následně bude spolupracovat po celou dobu kariéry. Jedním z nich je známý americký režisér Todd Haynes, který se stává a dodnes zůstává jejím dvorním producentem. Ten ji posléze seznamuje se spisovatelem Johnem Raymondem, v jehož minimalistickém stylu psaní s citem pro zachycení jemných nuancí a ambivalentních vztahů postav nachází Reichardt silné spříznění a dodnes spolu tvoří scenáristické duo většiny režisérčiných filmů. Když tedy Reichardt hledala vhodnou látku, kterou by mohla v těch nejskromnějších podmínkách realizovat, našla Raymondovu povídku *Stará radost / Old Joy* (2006).

Tento film detailně popíšeme v analýze dále v textu, nicméně zmiňme zde několik důležitých bodů, které jsou pro její tvorbu po dvanáctileté přestávce mezi celovečerními filmy příznačné.

Kelly Reichardt přichází v porovnání s debutovým filmem s natolik rozdílným stylem, že bychom bez znalosti jména za kamerou jen sotva uhadli, že se jedná o stejnou režisérku. Oproti stylizovanému, směšně bizarnímu a někdy až grotesknímu filmu *Řeka trávy* mění režisérka s filmem *Stará radost* výrazně svůj tón a styl směrem k tichosti, pomalosti, realističnosti a zároveň vážnosti a ambivalenci. Příběh *Řeky trávy* se odehrává na několika místech a zaznamenává několik dějových linek, tentokrát si však režisérka mohla dovolit a chtěla natočit mnohem prostší film. Mikrorozpočtové limity jí přinesly inspiraci, jak v takových podmínkách nejen zvládnout natočit film, ale navíc využít omezené možnosti ku prospěchu filmového stylu i vyprávění. K původnímu typu natáčení se už Reichardt vracet nechtěla:

“Ve způsobu, jakým byl film [Stará radost] natočen, byla intimita – zrychlená intimita... Nikdy bych už nechtěla mít třináctičlenný štáb jako u filmu Řeka trávy. Nechtěla bych ani desetičlenný štáb. Chci prostě natočit film, kde nebudou žádné vysílačky nebo Blackberry... Což znamená, že nebudu mít kamerové jízdy, ale to nevadí” (Rowin, 2006).

Vybírá proto příběh, který se na natáčení v levných podmínkách hodí. Film se celý odehrává v exteriérech, je točen převážně pouze za použití přirozeného světla, příběh má jen dvě hlavní postavy a celý štáb se smrsknul do šesti osob. Takové natáčení umožňuje zmiňovanou intimitu a zároveň také atmosféru, ve které se režisérka cítí komfortně, nemusí své záměry znovu na place obhajovat a může tak volněji experimentovat – a to nejen s dramaturgií příběhu, ale také s minimalismem a pomalostí. Právě i nízký rozpočet režisérku vede k objevování motivů, které přirozeně ve světě kolem nachází a chytře a citlivě je zahrnuje do svého filmu. Svého vlastního psa proto vpisuje do scénáře a točí ho v jeho přirozenosti nebo snímá okolní krajinu, na kterou díky dlouhým záběrům přenáší pozornost od hlavního děje. Blíže si k oběma zmíněným motivům řekneme v následujících kapitolách.

Důležité také je, že si kvůli nízkému rozpočtu nemohla Reichardt dovolit stříhače, a tak se této role zhostila sama (Smith, 2020, s. 16). Tento důvod bude později režisérka uvádět i v budoucnu k dalším svým snímkům (Sladký, 2020, s. 171), nicméně i vedle čistě praktického řešení se bezpochyby režisérce tento způsob práce osvědčil a všechny své následující filmy si od té chvíle stříhá sama. Vzhledem k tomu, že se také podílí na scénáři, sama si hledá lokace a film režíruje, získává tak jedinečnou možnost nad stříhem přemýšlet od těch nejranějších fází a přizpůsobovat tomu i další kroky. Díky této komplexní autorské pozici má tak ve střížně možnost se ke všem svým záměrům vztáhnout a pokusit se je naplnit přesně v takovém tempu, které si sama postupně vykrystalizuje. Čas, který dává jednotlivým záběrům a scénám, má tak plně ve své moci. Vedle toho je to pro režisérku také důležitý okamžik navrácení do intimity ke svému příběhu, nad kterým může po náročném natáčení znovu v klidu meditovat:

“Pro mě je to ten nejosobnější čas, vedle psaní a obhlídek. Začátek skládání filmu, stříh je pro mě okamžik, kdy můžu být se svým filmem opravdu sama“
(Film at Lincoln Center, 2022).

V neposlední řadě si svým příklonem k nízkonákladovému natáčení také Reichardt zajišťuje plnou kreativní svobodu. Nemusí se tak přizpůsobovat poznámkám producentů nebo studiu, a naopak má plnou svobodu, s kým film konzultuje, což bývá typicky skupina nejbližších přátel (Hall, 2019, s. 88). Zároveň tím získává také právo na „final cut“, a má tak nad svým filmem plnou autorskou kontrolu. I díky tomu může své minimalistické filmy vyprávět s pozorností upřenou na malé nuance a detaily, a to právě v takové rychlosti či pomalosti, jakou si jen ona sama přeje.

3.2 Nevyčerpatelná krajina Oregonu

Když se v pražských kinech Světozor a Aero v roce 2016 konala dosud jediná tuzemská přehlídka filmů Kelly Reichardt, označili ji dramaturgové souhrnně názvem *The American Landscape*. Přestože tato slova nepoukazují svým významem výhradně jen k přírodě jako takové, ale též k americké společensko-politické krajině, asociují jednoznačně významnost, jakou krajina ve filmech Reichardt zaujímá. De Luca a Jorge (2016) jako jeden z vedlejších rysů slow cinema uvádějí, že pomalé filmy jsou často „svázaný s místním prostředím a tradicemi“ (s. 7). Reichardt není v tomto ohledu výjimkou a ve svých filmech často bohatě zobrazuje krajinu v dlouhých záběrech, při kterých vede diváka nejen k meditativnímu zpomalení, ale zároveň pracuje s místem i na dalších úrovních, jak popíšeme.

Reichardt se narodila a vyrůstala v Miami ve státě Florida, přičemž se netají svým velmi negativním vztahem k tomuto místu. V mnoha rozhovorech dokonce nazývá Miami „kulturní pustinou“ (McClanahan, 2014). Svou rodnou krajinu, která je v jejích očích plná duševní prázdnoty a urbanisticky vyprahlých dálnic s podivně zanedbanými místy, zobrazuje pouze jedinkrát ve svém debutovém filmu *Řeka trávy*. Inspiraci čerpá nejen ze své nakulminované frustrace z daného místa, ale také z potřeby odtud uprchnout. Oproti hlavním postavám *Řeky trávy* se to však Kelly ve vlastním životě podaří a spolu s ní se i její filmy přesouvají na jiné místo. *Řeka trávy* tak zůstává jediným snímkem, který se odehrává čistě v městském nebo civilizovaném prostředí, kam příroda prakticky vůbec nezasahuje. Jak jsme popsali v minulé kapitole, je to jeden z dalších velkých rozdílů v její tvorbě, která prošla během dvanáctileté přestávky transformací.

Reichardt se stěhuje do New Yorku a své nové filmové útočiště nachází na opačné straně Ameriky v Oregonu. Všechny své následující snímky (s výjimkou povídkového filmu *Jisté ženy / Certain Women* [2016]) natáčí opakovaně a výhradně právě v tomto severozápadním státě s proslule deštivým počasím, ale zároveň i velmi bohatým spektrem krajin různého typu. Kromě západní části porostlé starými lesy a lemované Kaskádovým pohořím je východní část státu tvořena prakticky celá pouštní pustinou. Právě i tento výrazný kontrast umožňuje režisérce adresovat různé typy příběhů ve vztahu s různým typem krajiny.

Na otázku, proč se Reichardt opakovaně vrací natáčet do Oregonu, odpovídá: „Mám k tomu místu velkou vazbu... a můj štáb je odtud. Ale primárně to souvisí s tím, že Jon Raymond píše o tom, co je venku za jeho oknem“ (Winter, 2008). Úzká spolupráce se spisovatelem Jonathanem Raymondem tedy nepřinesla Reichardt pouze citlivé náměty s citem pro minimalismus, jak jsme popsali v minulé kapitole, ale také silně regionální pohled autora, který své příběhy zasazuje do prostředí, které důvěrně zná. Tento silně introspektivní a lokální pohled, který nabízí velkou míru autenticity, Reichardt vyhovuje, ale zároveň díky svým kořenům z velmi odlišného prostředí dokáže na látku nahlížet s kritickým odstupem.

Kromě osobní vazby je ale nutné také zmínit, co Oregon představuje v symbolické rovině v americkém kontextu. Pardy (2020a) zmiňuje, že „Oregon zaujímá významné místo v americké národní mytologii jako symbol dominance národa napříč kontinentem. Je to závěrečná destinace cesty a země nových začátků“ (s. 72). S touto mytologií pracují ve svém kreativním tandemu Raymond/Reichardt do jisté míry takřka ve všech svých filmech. Ať už jsou to postavy ze *Staré radosti* hledající v lesích Oregonu nový začátek pro své přátelství, Wendy z filmu *Wendy a Lucy / Wendy and Lucy* (2008) směřující ke splnění svého amerického snu žít důstojný život, nebo tajně se po lesích pod rouškou noci vkrádající Cookie v *První krávi*, který díky získanému mléku doufá v lepší zítřky. Obzvláště *První kráva a Zkratkou v Oregonu / Meek's Cutoff* (2010) tato slova naplňují, jelikož se nezabývají jenom daným mýtem z pohledu současnosti, ale zaměřují se vyloženě na vznik tohoto mýtu. Oba filmy se totiž odehrávají v dobách osidlování západu, přičemž nutno podotknout, že Oregon byl jedním z posledních osídlených států. Právě v této době a v této krajině vznikal příznačný americký sen. Pro Reichardt je velmi typické, že historické látky dlouze a pečlivě rešeršuje a snaží se je zobrazit v co nejdůvěrnější autenticitě. Týká se to i takových detailů, jako například který pták v té době na daném místě mohl žít a jak taková krajina vypadala před osídlením (Heeney, 2020, s. 348).

Krajinu Reichardt využívá ale také z temporytmických důvodů, aby motivovala diváky zpomalit a vést je k vlastním úvahám. Často se v jejích filmech objevují záběry na širokou otevřenou krajinu se zelenými lesy nebo na poklidně tekoucí potok bez přítomnosti hlavních protagonistů či jakékoliv dějové akce. Hastie (2017) k tomu uvádí, že „tato útočiště mohou být pro Reichardt svatyní, mimo tempo, ruch a hluk současného života.“ Režisérka tak vytváří štědrý prostor pro meditaci a zastavení, ale také pro aktivní spoluúčast při vytváření jemných vztahových nuancí, které mají možnost v myšlenkách diváka vzkvétat do vlastních interpretací. Krajina je tedy přímo symbolicky významotvorná.

Přesto se však zdá, že většina jejích postav nejsou s přírodou sjednocené. Protagonisté se s krajinou buďto snaží sblížit a být s ní nějakým způsobem v napojení (dvojice přátel ze *Staré radosti* nebo postava Michelle Williams v *Jistých ženách*), případně je pro ně krajina dokonce tak nehostinná, že kvůli ní postavy bojují o přežití. Tři imigrantské rodiny ve filmu *Zkratkou v Oregonu* cestují s kočáry přes vyprahlou poušť Oregon High Desert, aby si zkrátili cestu na vysněný západ. Po tom, co se ztratí, jim však tato krajina nenabízí příliš přátelské podmínky. Záběry na suchý prach, popraskanou hlínu, široké prázdné scenérie s věčně pražícím sluncem přetvářejí roli krajiny na přímo ovlivňující příběh. Krajina se tak stává až téměř další metafyzickou filmovou postavou. Postavy se s krajinou musejí přímo konfrontovat, marně hledají pitnou vodu a snaží se přes strmé kopce přenášet své kočáry.

Důležité je také zmínit, jak významnou součástí celého kreativního procesu je pro Reichardt výběr lokací, kterému dává velkou péči a obstarává si jej výhradně sama. „Jezdím autem po

Státech a poznávám různá místa. Z místa pak vyrůstá děj filmu. Víím, kde s filmem začínám, ale nevím, kam budu pokračovat“ (Sladký, 2020, s. 168), říká o svém procesu obhlídek. V rozhovorech často režisérka uvádí, jak je pro ni důležité, aby dané místo mohla poznat skutečně zevnitř, tedy lépe porozumět svým postavám a specifickým reáliím dané lokace. Při přípravách *Jistých žen* proto například žila v Montaně několik měsíců a pečlivě pozorovala i ty nejmenší detaily života místních spolu s jejich rutinami – do jakých obchodů chodí nakupovat a kam chodí na kávu (Kelly Reichardt, 2016). Kromě toho, že jsou její filmy díky tomu obohacené o ty nejdrobnější autentické (téměř až dokumentární) momenty, zároveň jí také tyto malé odpozorované detaily pomáhají s odpověďmi na některé otázky, které má při psaní scénáře. Podobně přistupuje i k obhlídkám v přírodě: *„Ve skutečnosti trávím měsíce na poušti a říkám si, funguje tohle místo pro daný moment v příběhu? Kde je správný prostor pro toto překvapení? Nebo jak tato krajina pomáhá buď posílit příběh, nebo nabídnout nějaký podtext nebo protiklad? Jakým způsobem rozehrává krajina tyto otázky?“* (Fusco a Seymour, 2017, s. 123).

Přítomnost krajiny však nevzniká pouze obrazem, ale také pomocí zvuku. Z rozhovoru s mistrem zvuku Leslie Shatzem (Heeney, 2020a) je patrné, jak moc Reichardt záleží na autenticitě zvuku ve vztahu k místu a době. Shatz popisuje, jak každý zvuk drobných ptáků, vlků, sov, ale i konkrétních větrů pochází ve filmu *První kráva* z odpovídajících míst v Oregonu. Obzvláště pak zvuk větru je velmi obtížný, protože sám o sobě neexistuje. *„Vzduch vydává zvuk pouze tehdy, když něčím hýbe. Buď pohybuje stromy, nebo proudí skrz drát, například sítku, nebo se pohybuje přes mikrofon a vytváří shluky zvuků. Ale samotný pohybující se vzduch je naprosto tichý, a proto je těžké najít ten správný“* (Heeney, 2020a, s. 348). Vedle autenticity zvuku je však neméně důležitá jeho konkrétní barva ve spojení s emocí a dějem konkrétní scény. Ben Mercer, asistent střihu, který ve střihu s Reichardt natolik úzce spolupracoval na doplňování zvukových stop, že si nakonec vysloužil v titulcích kredit „doplňkový sound design“, popisuje, jak každý jednotlivý zvuk řeky nebo poryvu větru má jinou texturu. Společně proto dlouze hledali, aby vybraný zvuk vody nebo ptáka vytvářel také určitou emocionální atmosféru, která sedí pro danou scénu. Jak sám říká, *„slyšíte zpěv ptáka, který by ve scéně soumraku mohl působit melancholicky, když se spojí se zvukem cvrčků. Je tam všechno to ticho a prázdno. Melancholie téměř vychází z toho, že zvuk ptáka je krásný a vcelku příjemný, ale je to smutný moment. Získáte tím náladu, ale nevtloukáte divákům do hlavy: ‚tohle je smutné“* (Heeney, 2020b, s. 332).

Takto subtilní a zároveň komplexní zvuková atmosféra by však zůstala bez efektu, pokud by pro její vnímání nebyla uzpůsobena filmová forma. Reichardt se svým minimalistickým stylem, strohými dialogy, dlouhými pasážemi ticha a pomalým tempem vytváří naopak filmové prostředí, ve kterém zvuk může skutečně zazníť. Divák je motivován k aktivnímu poslechu a vnímání krajiny, tak aby mohl zpozorovat i zaslechnout její nejjemnější detaily, které by jindy

zůstaly bez povšimnutí. Ve filmech Reichardt tak vzniká jedinečná příležitost aktivně se ponořit do atmosféry prostředí, vnímat a oceňovat jemnou autenticitu a zbystřit své smysly na citlivější a vsutku trpělivější úroveň.



(obr. 1)

3.3 Lucy, Evie a další zvířecí společníci

Když Heeney požádal dlouholetého spolupracovníka režisérky Leslie Shatze o rozhovor k jejich společné práci nad zvukem, odpověděl mu slovy „*budte připraveni mluvit o psech*“ (Heeney, 2020a, s. 340). Za tímto vtípkem se pro každého, kdo viděl více než jeden film Reichardt, skrývá nepřehlédnutelná skutečnost, že téměř ve všech svých filmech obsazuje do více či méně významných rolí zvířata. Ve *Staré radosti* jedou na víkendový výlet do lesa Mark a Kurt se svým psem Lucy. Ten stejný pes se poté objevuje jako jedna z hlavních postav ve filmu *Wendy a Lucy*. Ve *Zkratce v Oregonu* jsou to volové táhnoucí spřežení, v *Jistých ženách* koně, o které se jedna z protagonistek stará na farmě. V *První krávi* je jednou z ústředních postav kráva a v posledním snímku *Showing Up* (2022) je část dějové zápletky postavena okolo nemocného holuba. Co vede režisérku k tomu do svých příběhů opakovaně vkládat zvířata?

Na počátku všeho stála náhodná souhra okolností. Když Reichardt připravovala natáčení *Staré radosti*, nevěděla si rady, jak naložit se svým psem Lucy (Kelly Reichardt on OLD JOY, 2019). Tu totiž nemohla ponechat doma o samotě, aniž by Lucy všechno nezničila. Nakonec se proto Reichardt rozhodla, že ji připíše do scénáře jako psa jedné z hlavních postav, který ji vezme s sebou na víkend do hor. Původně prozaické řešení velmi praktické otázky však nakonec přineslo do natáčení neočekávanou autenticitu. Vzhledem k tomu, že Lucy není pes speciálně trénovaný na natáčení, ale prostě obyčejný pes, kterého nechávali být přirozeným, přinášela tak fenka před kameru aspekt neočekávatelnosti, díky kterému museli herci vedle naučeného scénáře jednat improvizčně. Jak Reichardt zmiňuje, pomáhalo to hercům zůstat ve svém projevu při zemi a nehrát mechanicky: „*Will [Oldham] vždy říkal o Lucy (...), že na ni musíš reagovat. Nemusíš pak myslet na to, co děláš, protože se kolem tebe něco odehrává. Pes do tebe strká klackem a ty musíš reagovat. Říkal, že to usnadňuje být „přítomný v daném okamžiku“*“ (Fusco a Seymour, 2017, s. 119).

Vedle toho však přítomnost Lucy do filmu přináší také jinou úroveň vnímání, ke které je divák motivován. Pobíhající pes v lese totiž neřeší nic z komplikovaných vztahových otázek svých dvounohých přátel a jeho role je svým způsobem svébytná. Abychom ji však docenili, upravuje podle toho Reichardt styl vyprávění směrem k minimalismu. Pes totiž „hraje“ jinak než lidé, musíme ho proto vnímat tišeji, citlivěji, abychom se na něj mohli napojit.

V následujícím filmu se proto rozhodla Reichardt pracovat s Lucy už od scénáře. Spolu s Raymondem tak přišli s příběhem, který Lucy obsazuje do jedné z hlavních rolí. Ve filmu *Wendy a Lucy* sledujeme příběh mladé dívky na pokraji chudoby se svým psem, kterého vlivem nešťastných okolností ztratí. Když ji na konci najde u nových majitelů na zahradě, rozhodne se ji tam zanechat. Lucy v tomto filmu má velmi odlišnou roli od té předchozí. Zatímco ve *Staré radosti* je Lucy určitým znakem komfortního usazeného života střední třídy

Marka (spolu s jeho autem, ženou a domem), ve filmu *Wendy a Lucy* je jediným přítelem, kterého hlavní postava má. V tomto filmu je tedy k Lucy vybudována daleko větší vazba a díky tomu chápeme, jak velká ztráta je v sázce pro Wendy. Sladký (2020) film popisuje, že zobrazuje „*přátelství člověka a zvířete, které se zdá být minimálně stejně pevné a hodnotné jako přátelství mezi lidmi*“ (s. 157).

Ve filmu *Zkratkou v Oregonu* se režisérka rozhodla, že oproti klasickým westernům, kde jsou hojně využíváni koně, zůstane věrná historické skutečnosti a obsadí do filmu voly jako spřežení pro kočáry. V rozhovoru vzpomíná, jak volové dodali natáčení „*skutečné nebezpečí, takže herci museli být opravdu velmi přítomní a dávat pozor na to, co dělají*“ (Fusco a Seymour, 2017, s. 119-120). Volové totiž nebyli trénovaní, dokázali jít pouze jedním směrem dopředu a „*jsou v pohodě jenom do té doby, dokud náhle nejsou*“ (Fusco a Seymour, 2017, s. 119-120). Reichardt popisuje příhodu, kdy se jeden z volů vytrhl na volno a začal běhat po placi. Všichni sledovali událost se zatajeným dechem a napětím, až nakonec vola zastavila drsným zakřičením hlavní herečka Michelle Williams. Režisérka nerada pracuje s trénovanými zvířaty, protože si podle jejich slov namísto vztahu k hercům budují vztah k motivačním odměnám (Koilybayeva, 2023). Naproti tomu věnuje velký čas a péči, aby si herci a zvířata na sebe zvykli. Michelle Williams tak strávila několik dní s Lucy, než začalo natáčení *Wendy a Lucy*, a stejně tak celé herecké obsazení *Zkratkou v Oregonu* strávilo několik dní učením se dobových zvyků a tomu, jak pracovat s voly.



(obr. 2)

V případě filmu *První kráva* má zvíře velmi důležitou narativní i symbolickou funkci. Jestliže v případě psa Lucy ve filmech *Stará radost* a *Wendy a Lucy* bylo zobrazení zvířete jako určitého blízkého společníka s velkou citovou vazbou, ve filmu *První kráva* je role krávy svázána s nadějí. Mléko krávy totiž protagonistům vytváří nečekaně efektivní, ale nebezpečný výdělek, díky kterému by si brzy mohli splnit sen o založení vlastního hotelu a zajištění finanční nezávislosti. Reichardt proto velmi záleželo na výběru té správné krávy. Jedním z hlavních požadavků byla opět historicky odpovídající podoba plemene, které by mohlo žít v roce 1820 v Oregonu. Po obsáhlých rešerších proto hledali krávu, která by splňovala daný fenotyp. Vedle toho však hledali také krávu, jejíž estetické rysy by umocňovaly emoci daného příběhu – tedy tak, aby se jednak hodila k hlavnímu protagonistovi, se kterým si vytváří vztah, a zároveň, aby měla expresivní pohled. Konkrétně Reichardt hledala „krávu, která nebyla moc velká, měla velké oči plné citu a něžný vzhled“ (Pardy, 2020b, s. 316). Nakonec režisérka vybrala krávu Evie (obr. 2), která nejen že splňovala daná kritéria, ale navíc se hodila svým jemně hnědým zbarvením k vybrané paletě barev filmu. Jak vzpomíná Lauren Henry, která byla zodpovědná za přípravu zvířete pro natáčení: „*Trénink krav je opravdu více o budování vztahu než o nucení ji něco dělat*“ (Pardy, 2020b, s. 319). Kromě postupného exponování zvířete s různými typy filmové techniky, aby si navyklo na světla nebo kouřostroj, byla většina péče zaměřena na trávení času se zvířetem, česání, hlazení, krmení a celkové budování kontaktu. Jak vzpomíná Henry: „*Na filmu První kráva jsme hodně pracovali s [hlavním hercem] Johnem na tom, jak dojit Evie. Nikdy předtím krávu nedojil, takže jsme strávili hodně času budováním vztahu mezi nimi. Na kameře měli pěkný a přirozený vztah*“ (Pardy, 2020b, s. 321). Vedle toho také blízce spolupracovali s kameramanem Christopherem Blauveltem, aby vytvořili dostatečně flexibilní mizanscénu pro jakékoliv neočekávatelné pohyby zvířete. Tedy tak, aby zvíře příliš neomezovali, a naopak ho nechali působit, aby mohlo posloužit k posílení autenticity. Podobně však jako v případě Lucy ve *Staré radosti* je kráva Evie snímána tak, abychom se díky klidnému tempu a minimalistické akci mohli na zvíře napojit a pozorovat ho v jeho vlastní specifické nátuře. Vzpomeňme tak například na ikonický záběr filmu, ve kterém kráva stojí na malém voru a pomalu pluje na řece, nebo na okamžik, kdy ji Cookie poprvé spatří a spolu s ním ji pozorujeme v klidném celku, jak ve své přirozenosti prozkoumává své okolí a okusuje trávu.

V neposlední řadě dodejme, že kromě těchto zvířat, která mají významnou příběhovou roli ve filmu, se často ve filmech Kelly Reichardt objevují různí volně žijící živočichové, kteří jsou spíše doplňkového charakteru. Jsou to různí slimáci, mravenci nebo obzvláště typicky ptáci, kteří se často objevují v režisérčiných filmech. Podobně jako některé typy záběrů na krajinu slouží záběry na živočichy k vyvolání určité meditace, zastavení nebo reflexe. Sama režisérka to komentuje slovy: „*Ano, myslím, že ve všech mých filmech jsou nějakí ptáci. I v mých krátkých filmech jich je dost. Myslím, že lidi jsou vázani k sobě navzájem a ke svému prostředí. V mých*

filmech je hodně zvířat a často jsou spojená s momenty těch nejsilnějších vazeb. Přinášejí uklidnění a jednodušší porozumění“ (Sladký, 2020, s. 169). Můžeme tak kupříkladu vzpomenout na vůbec první záběr *Staré radosti*, kde je v detailu sedící pták na střeše následně vystřídán záběrem na meditujícího Marka, nebo naopak na volně letící ptáky na obloze ve *Wendy a Lucy*, kteří jsou použiti vzápětí po scéně, ve které se Wendy dozvídá, že přichází o své auto a tedy tím pádem také o svůj jediný domov. V jednom případě jsou ptáci použiti jako prostředek pro doslovnou meditaci, v druhém jako uklidnění nebo prostor pro emocionální doznění předchozí silné scény.

3.4 Nenápadná politika na pozadí intimity

„Vedle schopnosti *slow cinema* ztlumit naše impulsy a reakce nám také umožňuje se reflexivně vztahovat ke světu způsobem, který může být kritický a skutečně politický“ (Romney, 2010, s. 44). Když jsme si výše definovali jako jednu z klíčových charakteristik pomalého filmu určité zastavení nebo zpomalení, které vede ke zbystření pozornosti, kontemplaci a meditaci, tak ruku v ruce s tím nás *slow cinema* také velmi často přivádí ke kritickému myšlení. V současném globalizovaném světě, ve kterém je určujícím ekonomickým faktorem rychlost, vede náhlé zastavení nebo zpomalení k pokládání otázek, které obnažují samotný systém a zpochybňují jeho kvality. Díky minimalistickému obsahu můžeme zaměřit naši pozornost daleko komplexněji a hlouběji na jednu určitou zobrazovanou věc a máme navíc čas o ní přemýšlet z různých úhlů pohledu ještě předtím, než je nahrazena dalším impulsem. Často proto i nenápadné věci v pozadí získávají náhle na daleko větší exponovanosti. Jinými slovy bychom také mohli s trochou nadsázky citovat lidi z týmu stojícího za nominační kampaní Hillary Clinton v roce 2008, kteří na otázku, proč se Clinton nevzdala boje o nominaci dříve, kdy už bylo jasné, že na ni nedosáhne, odpověděli, že „*psychologie toho všeho je velmi komplikovaná. Jsem si jistý, že nechcete zpomalit, protože jakmile to uděláte, začnete o věcech přemýšlet*“ (Baker a Rutenberg, 2008).

Příběhy Kelly Reichardt jsou ve své podstatě velmi jednoduché a často zaměřené spíše na jemné vnitřní konflikty než na velké dramatické vyprávění. Teprve až při bližším pozorování však odhalíme, že na pozadí těchto intimních příběhů se skrývá poměrně nenápadná politická agenda, která komentuje současný stav společnosti. Takové jemné komentáře můžeme nalézt prakticky ve všech jejích filmech a vždy se tak děje vesměs pod povrchem. Jediným snímkem, který je z tohoto pravidla výjimkou, je *Noc přichází / Night Moves* (2013), jehož ústředním tématem je kapitalistické zneužívání přírodních zdrojů, na které protagonisté reagují extrémní formou aktivismu – ekoteroristickým útokem. Ve všech ostatních snímcích si však režisérka nechává komentář spíše v implicitní rovině, který vyplývá ze světa, jenž postavy obklopuje a do značné míry je ovlivňuje, ale postavy si to buďto sami neuvědomují nebo na to explicitně nereagují. V jejich zájmu je totiž v danou chvíli něco osobnějšího, kritičtějšího. Reichardtové i Raymondovi, kteří stojí společně za většinou scénářů, takový způsob zobrazování vyhovuje. Režisérka jejich společnou práci popisuje slovy, že „*John [Raymond] je opravdu skvělý ve vkládání politických témat do osobního vyprávění*“ (Masterclass: Kelly Reichardt, 2018).

V jejích filmech proto můžeme pozorovat například obavy ze současného stavu USA a zachycení nejistot spojených s úřadem prezidenta nebo politických stran. Ve filmu *Stará radost* poslouchá Mark ve svém autorádiu politické debaty z Air America. Režisérka dopřává poměrně značnou část stopáže těmto autentickým rozhovorům, které mohou být pro neamerického diváka ve své detailnosti netransparentní, nicméně domácímu publiku

evokují vnitřní rozklad demokratické strany, která byla v té době ve velké krizi. Reichardt politické implikace komentuje slovy: „*Stará radost může symbolizovat všechno... Smrt liberalismu v Americe... Stará radost vyjadřuje pocit mé generace z totální prohry*“ (Rowin, 2006). Režisérka kombinací několika elementů v přímé (ale nenápadné) konfrontaci vytváří komentář k neschopnosti liberálů, přičemž velkou inspirací a vnitřním motorem pro ni bylo také zoufalství ze znovuzvolení George W. Bushe prezidentem. Zmíněné politické debaty v rádiu slyšíme ve spojení se záběry na krajinu předměstí Portlandu, která je proslulá zdevastovaností průmyslem, po němž zde zůstalo mnoho opuštěných továren. Mark projíždí touto krajinou, poslouchá politické rozepře liberálů, intelektuálně nad nimi pravděpodobně přemýšlí, ale z rozhovorů s jeho kamarádem Kurtem později chápeme, že kromě stěžování si nad současným stavem žádnou aktivitu nevyvíjí. Pro Reichardt byl proto „*vztah Marka a Kurta (...) mimo jiné skvělou metaforou samolibé neschopnosti levice*“ (Halter, 2019).

Velmi častými motivy ve filmech režisérky bývá také zobrazování sociální nerovnosti, odhalování filmových tabu a zaměření na méně viditelné ohrožené skupiny. Ve filmu *Wendy a Lucy* sledujeme příběh mladé dívky, která je na samotném pokraji finančních kapacit, a nakonec se stane bezdomovkyní. Film zobrazuje a kritizuje silně pravicový kapitalistický svět Spojených států se zanedbaným sociálním systémem, který nepřináší podporu potřebným a nechává padnout kohokoliv, kdo nemá dostatečně našetřeno ve finanční rezervě nebo nemá rodinu, která by ho mohla podpořit. Také Sladký (2020, s. 158) zdůrazňuje, že tématu ženského bezdomovectví se filmový průmysl vyhýbá a jedná se o jedno ze stále přežívajících tabu mainstreamového filmu.

Podobně i do filmů odehrávajících se v minulosti ukrývá režisérka politické roviny. Ve snímku *Zkratkou v Oregonu* sledujeme skupinu migrantů plahočících se přes poušť na hraně sil na bájný západ. Toto putování bychom mohli číst jednak jako slepé následování mýtu amerického snu, což je motiv, který se objevuje i v mnoha dalších filmech režisérky, ale také podle slov režisérky i jako následování neschopného vůdce – v tomto případě může Meek stát jako symbolická postava pro prezidenta Bushe, který v době vzniku vedl invazi v Iráku. (Masterclass: Kelly Reichardt, 2018).

Podobně i *První kráva* zobrazuje motivy amerického snu, tentokrát však na pozadí příběhu, který jednoznačně odkazuje na prvopočátky kapitalismu. Exploatace přírodních zdrojů bez ohledu na nic jiného než vlastní výdělek a ruku v ruce s tím vznikající individualismus byl přítomný už v roce 1820 při osidlování Oregonu. Režisérce připadalo téma velmi aktuální, obzvláště „*otázka kapitalismu ve střetu s přírodou. Ta arogantní představa, že bobry můžeme lovit, jak chceme, ale budou tu navždy*“ (Sladký, 2020, s. 173).

Všechny tyto skryté politické motivy mohou vyniknout pouze díky důmyslně jemnému vyprávění Reichardt, která divákům zprostředkovává často pouze velmi strohé informace o hlavní dějové lince, čímž motivuje diváka, aby ve svém sledování zůstával aktivní a hledal

jakékoliv další indicie. Vedle hlavního příběhu ho tak často zavádí k vedlejším motivům, o kterých má divák díky pomalému tempu a minimalistické filmové řeči čas a prostor přemýšlet.

4. Metodologie výzkumu

„Noc přichází není pomalý film, i když včera jsem někomu ukázala hrubý střih a řekla jsem: ‚Proboha, není to tempo příliš rychlé?‘. A on reagoval: ‚Neeeeee‘ [Smích.]“
(Fusco a Seymour, 2017, s. 115).

Přestože se svými minimalistickými vyjadřovacími prostředky Kelly Reichardt výrazně vymyká současné rychlé mainstreamové produkci, jak jsme si částečně ukázali v předchozí kapitole, ohledně jejího zařazení do proudu slow cinema nepanuje shoda. Zatímco někteří kritici či teoretici ji označují jako „*přední americkou představitelku pomalého filmu*“ (Brady, 2014) nebo „*moderní mistryni slow cinema*“ (Smith, 2017), jiní jsou ve svých slovech opatrnější a popisují její kinematografický styl jako „*relativně pomalý*“ (King, 2013, p. 21) nebo „*ne zas tak pomalý*“ (Paszkiwicz, 2018, s. 134), případně ji teoretici ve svých významných a obsáhlých publikacích o slow cinema vůbec nezmiňují, jako tomu je kupříkladu u *Slow Movies* (Jaffe, 2014). Častým důvodem pro takovou neshodu je totiž samotný termín „slow“, který je ze své podstaty relativní. To co na jednoho může působit pomale, druhému divákovi tak vůbec připadat nemusí, jak naznačujeme i v úvodním citátu.

Jeden ze způsobů, jak pomalost (či rychlost) objektivně měřit, je známá metoda Measurement Theory, kterou poprvé popsal Barry Salt (1974) ve stati *Statistical Style Analysis of Motion Pictures* (Statistická analýza filmových stylů) a později na ni navázal mj. David Bordwell.¹ Jedná se o kvantitativní analýzu, při které vydělením celkového počtu záběrů délkou stopáže filmu získáme údaj průměrné délky záběru (average shot length), dále jen ASL. Bordwell (2002) tímto způsobem změřil a porovnal údaje hollywoodské kinematografie v průběhu let a popsal, o kolik se průměrná délka záběrů zrychluje:

1930-1960 = 8-11 s ASL

1960 = 6-8 s ASL

1970 = 5-8 s ASL

1980 = 5-7 s ASL

1990-2000 = 3-6 s ASL

K současnému stavu kinematografie nemáme zobecňující statistiku, nicméně můžeme předpokládat, že se tento údaj ještě zrychluje, jak naznačují Bordwellova (2007) měření filmů *Svět zítřka* (1.6 s ASL), *Batman začíná* (1.9 s ASL) a *Bourneovo ultimátum* (2 s ASL).

Tyto údaje nám umožňují se vztáhnout k mainstreamové normě a definovat si tak, jaká je průměrná rychlost současné produkce. Měření opačného pólu pomalosti a snaha v číslech definovat, co je pomalý film, se však zdá být složitější otázka. Lim (2014) poznamenává,

¹ V českém prostředí se stejnou metodou zabývá Radomír Douglas Kokeš, který na svých stránkách publikuje výsledky svých měření. <http://www.douglaskokes.cz/pdz/>

že neexistuje shoda, jak dlouhý by záběr měl být, aby mohl být považovaný za „dlouhý“ nebo „pomalý“. Zatímco v případě tvorby radikálních tvůrců jako jsou Bélla Tarr, jehož *Satanské tango* s 2.5 min ASL a *Turínský kůň / A torinói ló* (2011) s 5 min ASL (Putman, 2020) nám dávají vcelku vypovídající hodnoty, v případě jiných tvůrců zařazovaných do proudu slow cinema (včetně Kelly Reichardt) bychom pravděpodobně takhle jasně vypovídajících hodnot měřením nedosáhli.

Pro zkoumání pomalosti je proto nemožné vycházet pouze z měření, ale je zapotřebí vzít v úvahu také to, co se děje v samotném obraze, zvuku a stavbě díla. Film *Victoria* (2015), který je natočen pouze na jeden kontinuální záběr, bychom jen těžko mohli označit za pomalý, jelikož samotný rytmus vnitrozáběrových změn, jako jsou pohyb herců, pohyb kamery, množství dialogů a poměrně velká míra akčních a emotivních scén, je natolik rychlý, že vytváří pocit srovnatelný s rychle střihnými filmy současné produkce. Pomalost proto vyvolává v kinematografii délka jednotlivých záběrů ve vztahu k tomu, co se děje na plátně, a také ve vztahu k formě a její strohosti.

Pro lepší definici bychom jako jeden z příkladů mohli zmínit základní stříhovou teorii známého českého teoretika Jana Kučery (1961), který popisuje „zrání“ záběru. Při střihu filmu je jedna ze základních otázek, jak určit délku daného záběru. Každý záběr obsahuje určitou akci nebo informaci, kterou chceme předat divákovi. Přičemž tato informace trvá divákovi určitou dobu, než ji stihne kompletně přečíst a záběr tak dojde svého vrcholu. Pokud střihneme před tímto vrcholem, můžeme tak divákovi záměrně nedovolit záběr dostatečně přečíst. Pokud střihneme v jeho vrcholu nebo krátce po vrcholu, divák dostává právě tolik času, kolik by měl získat. Pokud však záběr trvá déle, divák si stihne primární informaci přečíst, a jeho pozornost tak putuje dále po záběru a zkoumá jeho obsah i mimo konkrétní akci. Ve vztahu k řečenému definuje Kučera, co je „příliš dlouhý záběr“:

„Z toho plyne, že záběr nesmí trvat příliš dlouho. Kdyby běžel dlouho, divák by začal vnikat do složení snímku, začal by si uvědomovat jeho jednotlivosti (...) (např. [by si] začal určovat, zda je les jehličnatý nebo listnatý, zda na poli je žito nebo pšenice apod.)“ (Kučera, 1961, s. 254-255).

V klasické narativní kinematografii se proto střih objevuje v blízkosti „dozrání“ záběru, ve slow cinema však naopak střih probíhá často dlouze po jeho dozrání a tvůrci záměrně prodlužují čas i mimo dějovou akci, aby měli diváci prostor vnímat i další nuance, které se jim díky tomu zjevují. Jinými slovy můžeme říct, že pomalost způsobuje rozpor mezi tím, jak je záběr dlouhý a co zobrazuje.

V následné analýze filmů Kelly Reichardt se budeme snažit odpovědět na otázku, zdali bychom ji mohli zařadit do proudu slow cinema podle charakteristik, které jsme si definovali v druhé kapitole a zároveň v těchto řádcích. Zároveň budeme zkoumat, jakých konkrétních výrazových prostředků využívá, aby navozovaly pocit minimalistického a pomalého vyprávění.

Učiníme tak v kombinaci dvou analytických metod. Použijeme statistiku měření, díky které získáme obecný náhled na rytmus střihové skladby a zároveň nám umožní snadno definovat výrazné odchylky. Zároveň však budeme analyzovat i samotnou formu ve vztahu k obsahu a celkové struktuře a budeme hledat výrazné minimalistické prvky.

4.1 Oregonská trilogie zmařených cest

Zkoumaný vzorek naší analýzy budou tvořit tři filmy: *Stará radost*, *Wendy a Lucy* a *Zkratkou v Oregonu*. Důvodů k tomuto výběru máme několik.

Nejprve připomeňme, že mezi natočením debutového filmu *Řeka trávy* a druhým filmem *Stará radost* je dvanáctiletá pauza, během které se autorce její režisérský styl radikálně proměnil. Po *Staré radosti* následovaly filmy *Wendy a Lucy* a *Zkratkou v Oregonu* a dohromady bychom tak mohli tento soubor filmů označit za obrat kariéry Reichardt směrem k úspornějšímu, autentičtějšímu a pomalejšímu vyprávění. Tyto tři filmy tak tvoří určitou stopu, během které můžeme sledovat, jak tento styl postupně režisérka vyvíjí a tříbí.

Dále jsou tyto filmy občas zmiňované jako určitá trilogie. Ve své době se občas daná trojice filmů nazývala „Oregonská trilogie“ (Hachard, 2012), to však pouze do doby, než ve stejném státě natočila další tři filmy. Co však tyto filmy bezpochyby spojuje, je určitý motiv cesty, která ať už je zobrazována skutečně v pohybu nebo naopak v zaseknutém stavu, končí sice ambivalentním, ale v náznaku velmi hořkým neúspěchem. Pracovně bychom si tedy tuto trilogii mohli nazvat jako Oregonskou trilogii zmařených cest. Jak si následně ukážeme, každá z postav o něčem sní, nebo po něčem touží a tato představa je motivuje k výpravě na danou cestu. Žádné z postav se to však nepodaří, alespoň tedy ne v časovém úseku, který zobrazuje děj filmu.

5. Stará radost



(obr. 3)

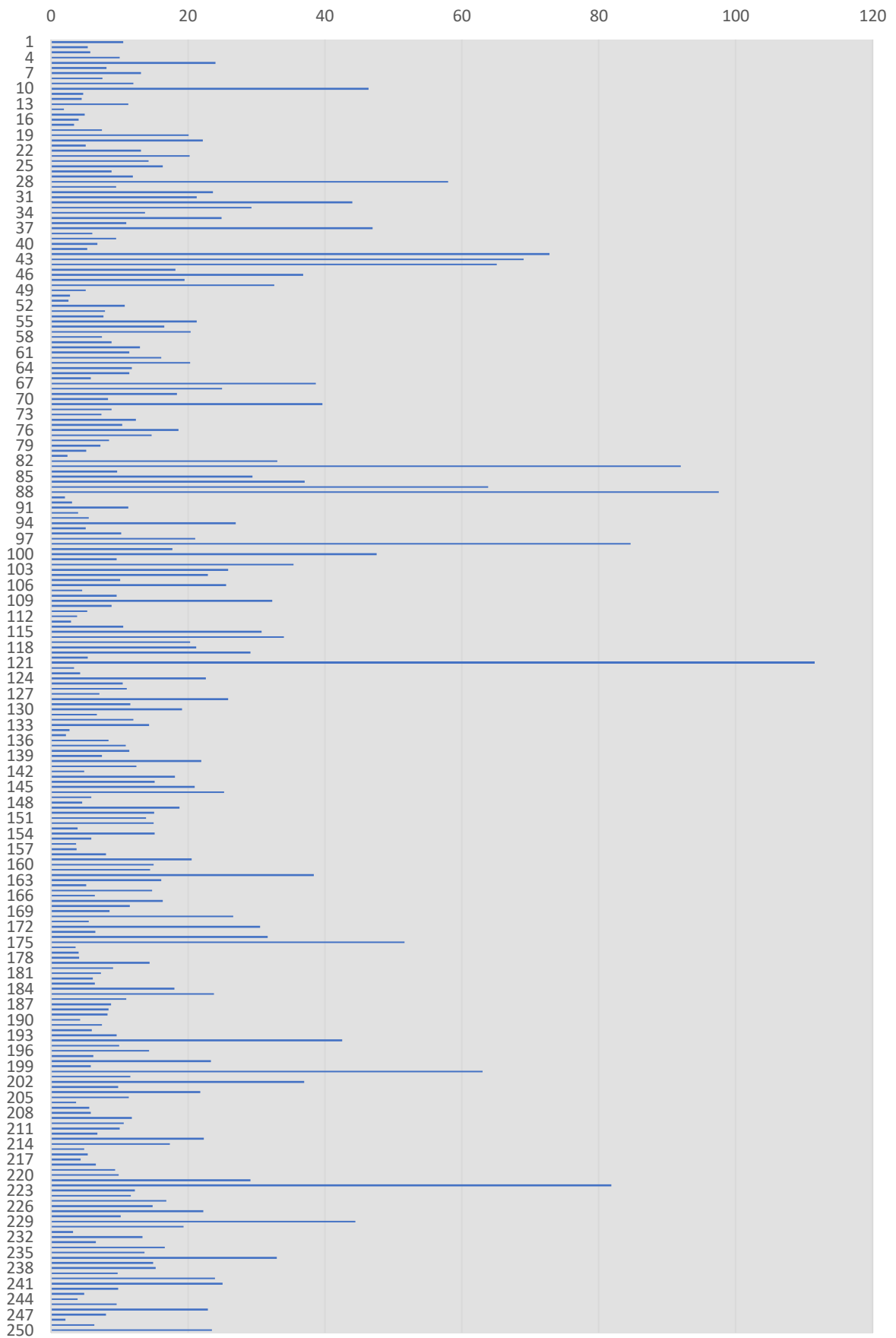
„Smutek není nic jiného než vyprchaná radost.“

První snímek našeho zkoumání *Stará radost* je druhým celovečerním filmem Kelly Reichardt, který natočila po dlouhé dvanáctileté odmlce. Velmi záhy se stal významným zástupcem nízkonákladového amerického nezávislého filmu, se kterým režisérka sesbírала mnoho ocenění v čele s hlavní cenou na festivalu v Rotterdamu² nebo prestižním oceněním Los Angeles Film Critics Association (Independent/Experimental Film and Video Award). *Stará radost* vypráví příběh dvou přátel, kteří spolu podnikají víkendový výlet do Kaskádového pohoří, aby zde jednak navštívili pověstné přírodní horké prameny Bagby Hot Springs, ale především také aby se pokusili obnovit jejich kdysi silné přátelské pouto. Mark i Kurt jsou nyní ve středním věku, avšak zatímco Mark nyní žije usazený život a v komfortu střední vrstvy očekává se svou ženou zanedlouho příchod prvního dítěte, Kurt zůstává věrný svému dřívějšímu punkovějšímu životnímu stylu. Tato rozdílná životní situace je, zdá se, rozděluje a jeden druhého nevyřčeně soudí, ačkoliv to ani jeden z nich otevřeně neřekne. Tento zdánlivě jednoduchý příběh však na krátké stopáži 73 minut skrývá díky svému minimalistickému stylu velmi komplexní jemné napětí, které pro svou ambivalenci provokuje diváka k hlubšímu čtení, a zároveň nabízí neobvyklý portrét citlivého přátelství dvou mužů, které nabourává filmové maskulinní stereotypy. Film režisérka natočila s šestičlenným štábem, s velmi nízkým rozpočtem, za použití převážně přirozeného světla, na 16mm filmový materiál a připomeňme, že je to první snímek, který si také sama stříhala. Všechny následující snímky si taktéž stříhá sama. V následujících řádcích si popíšeme filmové prostředky, kterých Reichardt využívá, jež se vyznačují atypickou strohostí a spoluvytvářejí pomalé tempo vyprávění.

Zaměříme se nyní na následující graf:

² Dodnes je Kelly Reichardt jedinou americkou režisérkou, která získala v Rotterdamu cenu v hlavní soutěži.

Stará radost (délky záběrů ve vteřinách)



Podle našeho měření³ obsahuje film celkem 250 střihů, což při stopáži 70 minut a 53 sekund znamená 17,01 s ASL.⁴ To v porovnání s dobovým mainstreamovým standardem, jak jsme si ukázali na datech v předchozí kapitole, je poměrně výrazně vyšší číslo. Podle přiloženého grafu níže si můžeme povšimnout vcelku široké škály délek záběrů, které se střídají od rychlých (nejkratší má 1,8 s) po poměrně dlouhé, několikaminutové (nejdelší má 1 min 51 s).

Krátké záběry typicky zobrazují vedlejší akci jako tankování auta nebo střelbu do plechovek při nočním kempování, případně některé detaily na okolní prostředí jako poházené věci na nelegální lesní skládce po ranním probuzení. Výjimečně jsou krátce střižené i některé repliky nebo pohledy během dialogových scén, které jsou naopak typicky střižené v poměrně dlouhých záběrech. Záběrů kratších než čtyři vteřiny je ve filmu celkem 21.

Na druhém pólu najdeme ve *Staré radosti* celkem 10 záběrů delších než jedna minuta, případně 33 záběrů delších než třicet vteřin. V mnoha případech se jedná o záběry v rámci dialogové sekvence – ať už v autě, při nočním kempování u ohně, nebo ráno při snídani v drive-in restauraci. Ve všech případech nad jednu minutu se jedná o statický celek nebo polocelek, ve kterém jsou zarámovány obě hlavní postavy. Vzhledem k tomu, jak velké množství dialogů v takových záběrech padne, se nedá mluvit o úplném zastavení nebo zpomalení v pravém slova smyslu, navíc když vezmeme v potaz často vážná témata jako příchod otcovství, která upoutávají diváckou pozornost k ději. Bezpochyby se však jedná o výrazné zklidnění tempa, které vedle vyřčených slov nabízí možnost pozorovat také vzájemnou chemii postav a zkoumat jejich ambivalentní vztah na delší, nepřerušované ploše. Díky civilnímu herectví navíc tyto dlouhé záběry získávají až dokumentárně observační autenticitu.

Mezi těmito delšími záběry najdeme však i příklady, které výrazné pocitové zpomalení bezpochyby vytvářejí. Ve scéně, kdy Mark a Kurt sjedou z hlavní cesty a chvíli s autem bloudí, než konečně zastaví, aby se podívali do mapy, přeruší jejich pátrání po správné cestě telefonát manželky. Mark telefon zvedá venku, Kurt zůstává sedět v autě. Následuje 1 min a 32 s dlouhý záběr (obr. 4) snímáný z vnitřku auta, během kterého stěží rozeznáváme střípky slov z telefonátu, zatímco Kurt sedící zády ke kameře v tichosti kouří trávu. Během této chvíle není divákům ponechán žádný výrazný stimul, který by po danou dobu mohl jejich myšlenky zaměstnávat. Výraznou část obrazu zabírá nehybná kapota auta, Marka skrz přední sklo vidíme z velké dálky jako malou postavu, Kurt sedí zády a jeho pohyby jsou velmi pomalé, ve zvuku slyšíme pouze občasné náznaky tlumených slov z dálky, případně ruchy spojené

³ K detekci střihů byla použita funkce „Scene Edit Detection“ v programu Adobe Premiere Pro 24.5 a výsledky poté byly manuálně zkontrolovány a ručně upraveny. Následně získaná data poté byly vyexportovány jako soupiska střihů ve formátu XML a jednoduchým programováním upraveny do zjednodušeného formátu k analýze.

⁴ Do celkové stopáže i do počtu střihů nebudeme zařazovat úvodní a závěrečné titulky. Měření začíná prvním záběrem a končí před prvním závěrečným titulkem.

s kouřením Kurta. V této prakticky zastavené a velmi minimalistické ploše proto vzniká prostor pro diváka, který je vyzván k vnímání malých nuancí a zároveň získává čas na vlastní interpretace. Jedna z možných myšlenek, která v tu chvíli přichází, je otázka, co si Kurt o Markovi a jeho vztahu myslí.



(obr. 4)

Další výrazný příklad najdeme na grafu ke konci filmu. Po smočení v teplých pramenech se dvojice přátel vydává zpět krajinou, až dorazí k zaparkovanému autu. Záběr dlouhý 1 min a 21 s začíná nejprve na samotném autě, než po několika vteřinách do obrazu vstoupí pes Lucy a obě postavy. V tomto velkém statickém celku následně sledujeme, jak si muži v absolutní tichosti a klidnými pohyby dávají batohy do kufru, zouvají si boty, otevírají dveře Lucy a čekají, až skočí dovnitř, nastupují do auta, zavírají dveře, nastartují motor, aby pak s couváním kamera pomalu sledovala se švenkem auto, které následně dojede na příjezdovou cestu a s přeřazením vyjíždí plně ze záběru, ponechávajíc po několika vteřinách opět statický záběr na krajinu. V kontextu předcházející scény, které se později budeme věnovat, nabízí divákovi tento záběr podobně jako předchozí příklad významný prostor na vlastní myšlenky a interpretace. Díky bohatému množství času, a naopak velmi skromné akci přemýšlíme o tichu mezi oběma muži, které přichází po nejambivalentnější scéně celého filmu. Každý divák si v tu chvíli může interpretovat obraz po svém a klást si otázku, co se vlastně mezi přáteli stálo a co jim v tu chvíli běží hlavou.

Opusťme nyní graf a pojďme se vedle jednotlivých dlouhých záběrů zaměřit na to, jakým způsobem režisérka vytváří pomalost v syntaktické rovině.

Začněme úvodní scénou, která je sice z pohledu nastavování expozičních informací poměrně tradiční a navíc i vcelku rychlá, přesto obsahuje několik důležitých prvků pro následnou pomalost. Nejprve k tomu tradičnímu. Už v první minutě slyšíme ze záznamníku Kurtovo pozvání na společný výlet, po kterém následuje trpká manželská rozprava, po níž už ve třetí minutě padne Markovo rozhodnutí. Ve čtvrté minutě už Mark sedí v autě. Během velmi krátké doby se tak stihneme seznámit s důležitým životním pozadím Marka (má manželku, se kterou čeká dítě, a jejich vztah nepůsobí nejlepším dojmem) a zároveň velmi záhy zjišťujeme hlavní cíl cesty, kam se Mark s Kurtem po zbytek filmu budou vydávat. V tuto chvíli je z pohledu dramaturgie i samotného rytmu vše poměrně běžné. Významné jsou však dva momenty. To co tomu předchází a co tomu následuje.

Ještě než zazní první slova ze záznamníku, začíná samotný film buddhistickým gongem, během jehož zvukových vibrací se roztmívačkou objevuje záběr na sedícího ptáka na střeše domu. Následuje celek, ve kterém vidíme Marka meditujícího v tureckém sedu na zahradě, dále pak detail na lezoucí mravence v trávě, Markův detail na tvář se zavřenýma očima. O pár záběrů později pak vidíme ještě dalšího sedícího ptáka na elektrických drátech. Tato úvodní sekvence je důležitá hned z několika hledisek. Zaprvé získáváme důležitou expozici postavy Marka, který se meditací snaží docílit určité harmonie, přičemž ve spojení se záběry na ptáky a mravence okupující městská prostředí můžeme číst také postavu Marka jako toužícího po spojení s přírodou, která je mu však skrz civilizaci nedostupná. Ještě důležitější funkci však souslednost těchto záběrů vytváří jako nastavení klíče, s jakou trpělivostí a citlivostí celý film číst. Jinými slovy je to výzva filmovou řečí, aby diváci skrz film meditovali a své tempo zklidnili.

Jakmile Mark nasedne do auta, přichází další zpomalovací element. Jak jsme zmínili již v kapitole o politickém pozadí, Mark poslouchá při jízdě skrz Portland a jeho předměstí v autorádiu levicovou stanici Air America, ve které zazní poměrně rozsáhlé úryvky politických debat, z nichž je patrná vnitřní neshoda v demokratické straně. Tyto autentické záznamy však děj žádným způsobem neposouvají, naopak ho z určitého pohledu zbrzdují. V kombinaci s dokumentárním pozorováním lidí na ulici a ubíhající městskou krajinou však získáváme prostor přemýšlet o dobové společenské situaci a zároveň u toho přemýšlíme o ideovém pozadí samotné postavy Marka. Záznamy z rádia se ve filmu objevují pouze v úvodu a na konci, nicméně v obou případech tvoří co do množství mluveného slova jasnou dominantu v sousedství tichých scén.

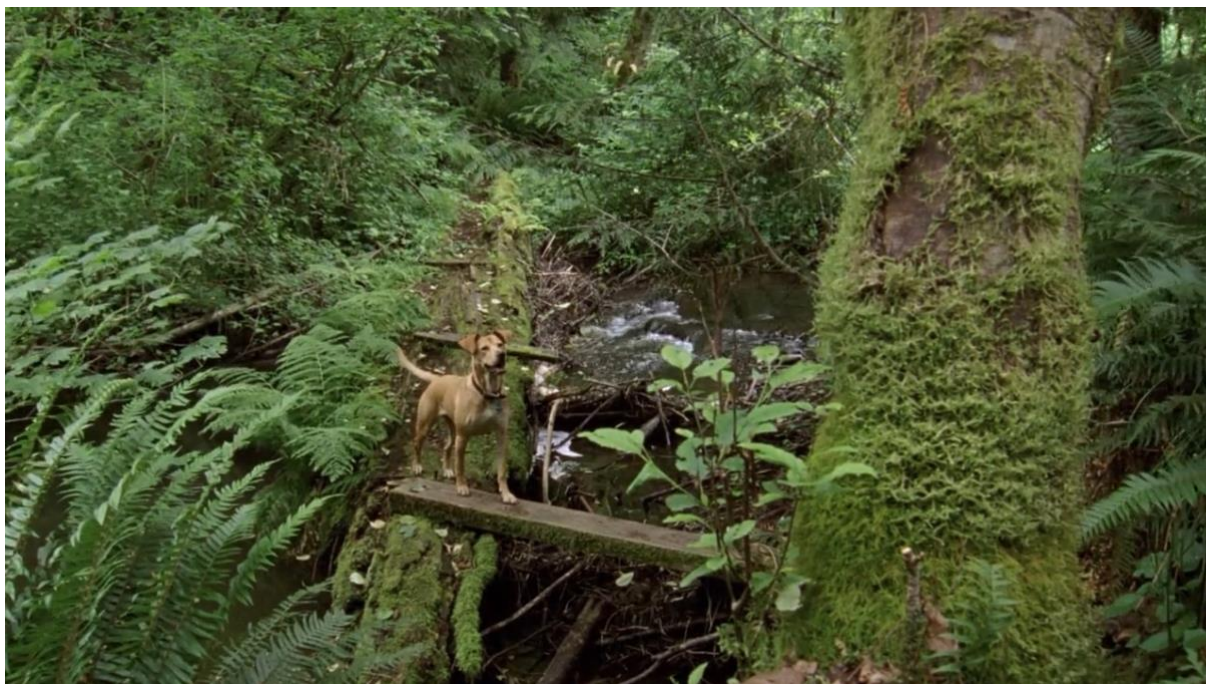
Právě kontrast mezi dialogovými a nedialogovými scénami je v případě *Staré radosti* jednou z nejdůležitějších charakteristik, které tvoří zvláštní harmonii mezi pomalostí a pocitem svižného vývoje děje. Film je často popisován tak, že disponuje prořídilými dialogy, což není úplně pravda. Kurt je poměrně výrazný extravert s velkými sklony k dlouhému a bohatému vyprávění, při nichž často vede komplikovaně strukturovaný monolog, ve kterém se leckdy sám ztrácí, neboť většinou hledá myšlenky až uprostřed vět. Co do počtu promluvených slov

by se film proto jen těžko dal charakterizovat jako tichý a kromě samotného závěru spolu po většinu času bez dlouhých pauz obě postavy promlouvají. Tento pocit „prořídých“ dialogů vzniká až díky na první pohled poměrně nenápadné strukturalizaci scén. Až při bližším zkoumání totiž odhalíme, že se ve filmu ani v jednom případě neobjevují dvě dialogové scény vedle sebe. Každá dialogová scéna je oddělena minimálně jednou pomlkou, kterou typicky tvoří sekvence záběrů na krajinu v kombinaci s hudbou, rádiem nebo výjimečně tichem. Tímto strukturálním oddělováním vzniká poměrně vyvážený rytmus meditativních pauz a poměrně upovídáných scén. V obou případech však ponechává Reichardt záběrům poměrně bohatý prostor a nespěchá z dialogové scény pryč nebo naopak z meditativní sekvence do dialogu. Uvedme dva příklady.

Scéna večerního kempování u ohně trvá 9 min a 36 s, během kterých probíhá velmi bohatý a živý dialog prakticky po celou dobu trvání. Rozhovor přátel se v průběhu emocionálně proměňuje od lehkého humoru, pseudointelektuálního filozofování až po velmi intimní a citlivou debatu. Této scéně je tak darován poměrně štědrý prostor s velkým množstvím dialogů, po ní zase následuje 3 min dlouhé ranní sklizení noclehu ve statických záběrech a absolutní tichosti.

Jiný příklad střídání dialogů a pomlky najdeme krátce po setkání Marka a Kurta. Jakmile se dvojice přátel vydá na cestu, sledujeme jejich první dialog v autě po dobu téměř dvou a půl minuty rozdělený pouze do dvou záběrů, který má každý krátce přes minutu. Nyní následuje výrazná sekvence pomlkových scén. Sledujeme dvě a půl minuty pouze záběry na krajinu v doprovodu s hudbou, následně téměř dvě minuty tankování (s výměnou jen pár výplňových slov) a ještě jednu minutu záběrů na krajinu s hudbou, než začne další dialogová scéna. Mezi oběma dialogovými scénami je tak téměř pět a půl minut dlouhá pomlka, během které se děj nikam nevyvíjí a náš obraz o postavách se ničím neobohacuje. Získáváme však prostor na meditaci, pozorování krajiny, jsme přinuceni zvýšit naši trpělivost a citlivost a naopak snížit potřebu pouze po příběhotvorném obsahu.

Přestože v daných pomlkách nejsou žádné dialogy a děj se dočasně nevyvíjí, je potřeba zmínit, že doprovodná hudba je i přes svojí minimalistickou instrumentalizaci poměrně výrazná a svou líbivostí zmírňuje zpomalující efekt scén. Hudbu komponovala přímo pro film americká indie kapela Yo La Tengo, která v dialogu s režisérkou složila jemné kytarové melodie, jež obzvlášť v kombinaci se záběry na ubíhající krajinu mají romantizující efekt. Těžko bychom tyto melodie označili za emocionálně neutrální, zároveň svojí příjemnou barvou a jednoduchostí zaplňují částečně divákovu mysl, takže tyto pauzy nejsou úplně plnohodnotné. Množství užití hudby navíc také není zanedbatelné (možná je hudba dokonce nadužívaná), což reflektuje i sama režisérka: „*Ve filmu je hodně hudby, možná víc, než by bylo třeba. Ale jejich hudba se mi nesmírně líbila*“ (Kelly Reichardt on OLD JOY, 2019).



(obr. 5)

Vedle dvojice přátel do příběhu zasadila Reichardt také svého vlastního psa Lucy. Je to vůbec poprvé, co se zvířetem pracuje, a jak jsme si v samostatné kapitole o tomto tématu popsali, stává se z toho posléze jeden z hlavních opakujících se motivů její tvorby. Lucy je ve *Staré radosti* tichým společníkem Markovi a Kurtovi, se kterými tu a tam interaguje s klackem v tlamě. Na jejich cestě lesem pobíhá kolem nich a vydává se na svoje vlastní malá dobrodružství při prozkoumávání krajiny. Její přítomnost do filmu přináší kontrast blažené lehkosti vedle existenciálních bojů jejich dvounohých přátel. Zároveň svou přirozeností necvičeného psa, kterého kamera pozoruje v jeho nevyzpytatelnosti namísto toho, aby vyžadovala konkrétní úkon, dodává Lucy scénám téměř až dokumentární autenticitu.

Způsob, jakým je Lucy záběrována a stříhána, přispívá také ke zpomalení. V několika případech najdeme záběr, ze kterého Mark a Kurt vycházejí a ponechávají za sebou v samostatném rámu Lucy. Jedním z takových příkladů je záběr, ve kterém přecházejí po dřevěné římsce jeden po druhém nejprve Kurt, poté Mark, kteří oba opouštějí záběr, v tu chvíli přibíhá Lucy (obr. 5), která se zastaví na několik vteřin uprostřed římsy a teprve po chvíli ji přechází též. Reichardt záměrně nechává záběr dostatečně dlouho, aby se pozornost od lidských protagonistů mohla přesunout na psa, kterého tak nenápadnou filmovou řečí povyšuje na stejnou úroveň. Tímto lehkým zastavením vytváří režisérka mimodějový nádech a meditativní prostor a zároveň tím přesměrovává pozornost na subtilnější úroveň záběru.

Vztah Marka a Kurta je od začátku do konce protkaný ambivalencí, která pohání v divákově zvědavost. O dvojici přátel toho víme velmi málo. Reichardt záměrně zamlčuje významné klíčové informace, které se snažíme rozklíčovat ze střípků jejich rozhovorů, ale také z jejich

nonverbální řeči. Nevíme, jak dlouho se neviděli, jak vypadalo jejich přátelství v minulosti, a vhození doprostřed situace se snažíme aktivně dekódovat, jak jejich vztah vypadá teď. Právě v tom spočívá napětí *Staré radosti*. Ze strohosti informací se divák snaží neustále prozkoumávat ty nejjemnější nuance a hledat v nich odpovědi. Z obou přátel je současně cítit vřelost, ale stejně tak neznámá tenze. Při nočním kempování (obr. 6) se na malou chvíli těmto do velké míry nevysloveným energiím přiblížíme, když se Kurt rozhodne ve své zranitelnosti obnažit a otevřeně adresovat nespokojenost aktuálního vztahu se slovy: „*Chybíš mi, Marku. Chybíš mi vážně, strašně moc. Chci, abychom byli zase opravdoví přátelé. Něco mezi námi je a vůbec se mi to nelíbí. Chci, aby to zmizelo.*“ Jelikož však Markova odpověď je buďto skutečně překvapená nebo naopak záměrně ignorující „*Kámo, o čem to mluvíš? Jsme v pohodě.*“, dále se o tom už spolu nebaví. V divákovi se však usazuje nezodpovězená otázka s mnoha různými interpretacemi, kterým režisérka svými pomlkami dává mnoho prostoru vzkvétat.



(obr. 6)

Veškerá nevyslovená ambivalentní tenze má pak svůj vrchol v bezkonkurenčně nejpomalejší scéně filmu. Celý film Mark a Kurt putují krajinou a lesem, aby došli k údajně mystickému horkému prameni v horách, který Kurt popisuje jako „*mimo tento svět*“. Když k němu konečně dojdou, nastává téměř 14 min dlouhá scéna, která je kromě jediného monologu celá v tichu. Je to jediná scéna, která poprvé nabízí skutečně dlouhé a uvolňující ticho, nerušené hudbou ani autorádiem, ale naopak tvořené pouze kontaktním zvukem tekoucí vody a zpěvu ptáků. Barva těchto přírodních zvuků se postupně proměňuje v souladu s emocionálním vývojem scény. Díky skutečnému zastavení akce a meditativnímu záběrování

přírody získává zvuk prostor pro aktivní vnímání diváka a jemnými zvukovými proměnami přispívá k formování emocí.

Po příchodu k dřevěné konstrukci s dvěma dřevěnými vanami pozorujeme detailně zaznamenaný postup práce, při kterém muži opakovaně nabírají vodu do kbelíků, nalévají je do vany a postupně se svlékají v plné nepřerušované délce. Jakmile se s nahými těly naloží do teplé vody, ulehají s občasným usrkáváním piva do relaxující nehybnosti, zatímco režisérka stříhá detaily na tekoucí vodu narážející do dřevěné stavby, Lucy prozkoumávající les opodál, páru nad pramenem, uvolněné nohy protagonistů a jejich tváře, zpívajícího ptáka na větvi nebo slimáka pomalu lezoucího po mechu. Po sedmi minutách této tiché meditativní sekvence začne Kurt ve svém rozsáhlém monologu vyprávět zmatený příběh, který se dlouho zdá, že nikam nevede, dokud ho nespojí se svým snem. Když potkal v obchodě indickou prodavačku, uvědomil si, že se mu den předtím ta stejná žena zjevila ve snu, aniž by ji předtím kdy viděl. V tom snu ho objala a řekla mu: „*Všechno je pohodě. Ty jsi v pohodě. Smutek není nic jiného než vyprchaná radost.*“ S těmito slovy jako by se duševně Marka poprvé skutečně dotknul, načež se vzápětí rozhodne i pro fyzický dotek.



(obr. 7)



(obr. 8)

Kurt se přiblíží zády k ležícímu Markovi a začne mu masírovat ramena. Ten je nejdříve zaražen a situaci se ve zmatení brání. Po Kurtově naléhání, aby se prostě uvolnil, se teprve pomalu začíná zklidňovat a masáž přijímá. Sledujeme, jak se zavřenýma očima Mark postupně opouští svou křečovitou tenzi (obr. 7) a při něžném doteku svého přítele pomalu pouští ruku se svatebním prstenem volně do vody, v pohybu tak jemném, že může vyvolávat až interpretaci sexuálního potěšení (obr. 8). Reichardt se však do dalšího rozvíjení homosexuálních významů nepouští a místo toho mistrovsky za užití jemných prostředků balancuje na hraně komplexní nejednoznačnosti. Co tento dotyk pro každého z nich znamená a jestli je to poprvé, co se takto dotýkají, se nedozvíme. Patrně však je, že poprvé za celý film nacházejí oba konečně skutečné napojení, i když jen na krátkou chvíli. Tento něžný, platonický dotek je něco, co na plátně muži dělají jen zřídka (pokud vůbec). Reichardt však tyto tradiční stereotypy maskulinity ruší a s upřímností umožňuje mužským postavám nevídanou citlivost a

otevřenost. Tuto sekvenci pak zakončuje jemně s obrazy přírody ukazujícími, jak voda pomalu stéká ze dřeva a jak opodál teče řeka do malého vodopádu.

Po celou cestu zpátky k autu a jízdu domů nepromluví ani slovo. Téměř pět a půl minuty s nimi v tichosti přemýšlíme nad tím, co se vlastně stalo a co to pro ně znamená. Při rozloučení si přátelé slíbí, že si brzy znovu zavolají. Kurt však následně nejde domů, ale bloudí po noční ulici. Mark zastaví před domem a nemá se k návratu. Různí kritici docházejí k různým závěrům o úspěšnosti nebo neúspěšnosti obnovení jejich přátelství. Ve skutečnosti jsou všechny pohledy otevřené a film končí s otevřeným koncem, který každý čte podle vlastního scénáře, který si v dlouhých pomlčkách, pomalém tempu a minimalistické formě napsal každý sám.

6. Wendy a Lucy



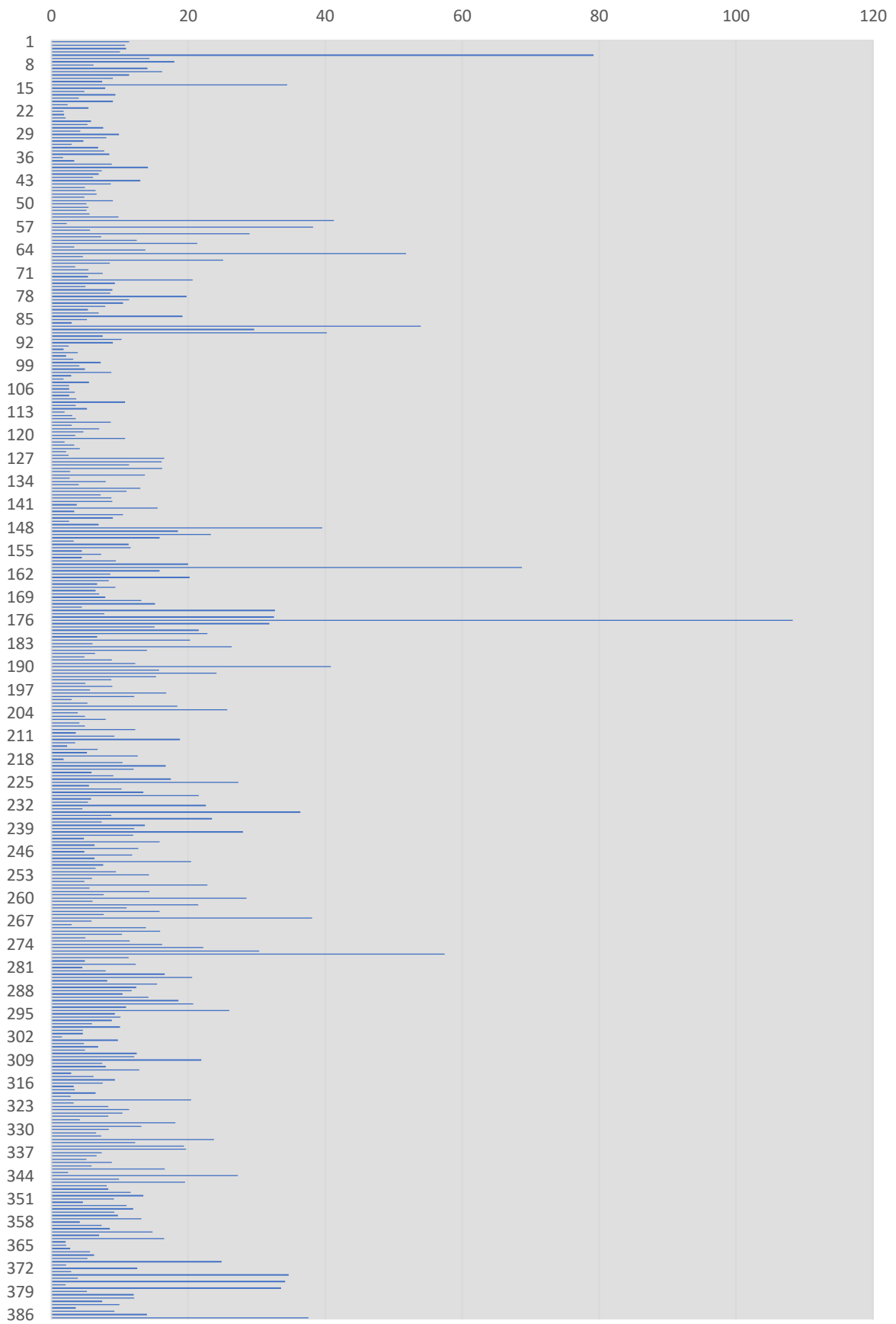
(obr. 9)

*„Bez adresy se nedá sehnat adresa.
Bez práce neseženeš práci.“*

Po úspěchu *Staré radosti* tentokrát nemusela Kelly Reichardt čekat dalších dvanáct let, než bude moct natočit další film, a už po dvou letech uvádí snímek *Wendy a Lucy*. Film přichází v době tzv. Velké recese, kdy se celosvětový ekonomický trh propadá do velké krize, což je vzhledem k obsahu snímku příznačné načasování osudu. Film pokládá provokativní otázku, jaké povinnosti máme v době finanční tísně k druhému člověku, kterého série nešťastných drobných příhod a nedostatek záchranné sítě v podobě finančních rezerv nebo rodiny přivede až na život na ulici. V kontextu silně individualizované společnosti, kterou ovládá neoliberalismus a v níž je upřednostňováno soukromé před komunitním, zkoumá Reichardt tento politický problém prostřednictvím intimního příběhu Wendy. Ta se svým psem Lucy putuje na Aljašku, kde věří, že si najde dobře placenou práci, a zajistí si tak důstojné životní podmínky. V malém městě Oregonu se jí však porouchá auto a když je kvůli neúspěšné krádeži psího žrádla převezena na několik hodin na policejní stanici, ztratí navíc také psa, který mezitím zůstal přivázaný před obchodem a následně zmizel neznámo kam. Film sleduje zoufalou Wendy, která se snaží vyřešit oba problémy (opravu auta a nalezení psa), avšak ani jeden nemůže přímo ovlivnit, a tak nezbývá než s napětím čekat, zatímco jí pomalu ubývají nepřilíš velké úspory. Lucy se jí nakonec podaří nalézt. Závada na autě je však mnohem závažnější, než původně předpokládala. Na opravu nemá dostatek peněz, čímž přichází o jedinou střechu nad hlavou. Rozhodne se tedy nechat svého nejbližšího čtyřnohého přítele v náhradní péči, zatímco se sama vydává v nákladním vlaku neznámo kam.

Nyní se opět podívejme na graf:

Wendy a Lucy (délky záběrů ve vteřinách)



Již na první pohled je zřejmé, že oproti *Staré radosti* je čistě stříhový rytmus v případě *Wendy a Lucy* o něco rychlejší. Konkrétně v číslech to při čisté filmové stopáži 74 min 24 s a celkovém počtu 387 stříhů vychází na 11.53 s ASL. To je v porovnání s mainstreamovým rytmem stále poměrně vysoké číslo, nicméně výrazně nižší než v případě *Staré radosti*. Podobné výsledky vyplývají také z porovnání záběrů kratších než 4 s, kterých je tentokrát 61 (nejkratší má 1,5 s), zatímco záběry delší než jedna minuta jsou pouze 3 (nejdelší 108 s). Pokud bychom posunuli hranici „delších“ záběrů o něco níž, stříhů delších než 30 s najdeme 22, což také není příliš vysoké číslo. Nyní se v souvislosti s grafem podíváme blíže na několik vybraných záběrů.

Podobně jako v případě minulé analýzy i tentokrát tvoří velká část kratších záběrů detail popisnější akce jako otočení klíčkem v zapalování auta, uchopení jablka v samoobsluze nebo snímání otisku prstů. Oproti *Staré radost* však nalezneme daleko větší počet rychlejších stříhů v rámci dialogových sekvencí. Není tomu tak úplně vždy, nicméně při bližším pozorování si můžeme všimnout, že nejčastěji jsou v rozhovorech krátce střiženy vedlejší postavy. V některých okamžicích jim je sice věnován důstojně dlouhý prostor, nicméně Wendy je ve stříhu vždy dominantnější, co se délek týče. Oproti *Staré radosti* se tedy stříhový rytmus v dialozích zrychluje, nicméně vzhledem k tomu, že *Wendy a Lucy* má pouze jednu hlavní postavu, okolo které je celý příběh vybudován, je tato změna pochopitelně dramaturgicky motivována.

Naopak jeden z nejdelších záběrů najdeme hned v úvodu filmu. Kamera velmi klidnou a pomalou jízdou sleduje Wendy, jak jde krajinou osvětlenou zapadajícím sluncem a venčí svého psa. Ten vesele pobíhá kolem a chytá hozené klacky, zatímco Wendy klidnou chůzí kráčí vpřed. Snovost tohoto výjevu ještě podporuje něžně pobrukováná melodie, kterou Wendy svou chůzí provází a teplé zbarvení do zlatých tónů díky magické hodince. Záběr trvá celkem 1 min 19 s a kromě meditativního zklidnění slouží z dramaturgického hlediska jako velmi důležitý kontrast k pozdějším událostem. Bez nadsázky se totiž jedná o jediný skutečně pozitivní obraz, ve kterém se minimálně na okamžik zdá, že je vše v pořádku. Díky této expozici, která nepodává výpověď informační (v průběhu celého filmu se o minulosti postavy nedozvíme prakticky nic, stejně tak můžeme pouze hádat motivaci její cesty) jako spíše emocionální, můžeme s hlavní postavou pocítit tento klid a štěstí, díky čemuž víme, za co po zbytek filmu bojuje, co je v sázce a co může ztratit.

V pozdější části filmu, když se Wendy vrátí z policejní stanice před obchod, nenajde tam uvázaného svého psa a začne ho v panice hledat, můžeme identifikovat další případ zpomalujícího záběru. Tentokrát se jedná o dlouhý statický záběr komponující celek zadního vchodu obchodu spolu s popelnicemi a výhledem skrz vrata do ulice. Wendy přechází blíž a dál od kamery, nervózně svého psa hledá, volá ho jménem a vymění si také několik silně konfrontačních slov s mladým zaměstnancem, který její krádež dříve nahlásil a nyní mu

skončila směna. Délka této scény přesahující krátce jednu minutu zprostředkovává jednak zoufalost protagonistky a zároveň prodlužuje nepříjemné trapno z opětovného setkání s člověkem, který jí jen o několik hodin dříve řekl: „*Pokud si člověk nemůže dovolit psi žrádlo, neměl by psa vůbec mít.*“

Posledním samostatným záběrem nad jednu minutu je telefonát rodině, který se Wendy rozhodne učinit po kolapsu auta a ztrátě psa. Ve statickém polocelku snímaného z venku telefonní budky (obr. 10), v jejíchž skleněných dveřích se odrážejí světla projíždějících aut, sledujeme nekomfortní hovor, ze kterého je patrné, že rodina nechce Wendy pomoci, a to ani psychicky. Můžeme jenom hádat, co v sobě pasivně agresivní slova „*co po nás chce, abychom jako dělali?*“ skrývají za příběh z minulosti. Zdali je za nimi ublížení, vzdálení nebo jestli si vůbec kdy byli blízcí. Nicméně z každého vysloveného slova a jemného nonverbálního herectví Michelle Williams zjišťujeme nepříjemnou skutečnost, že protagonistka nemá vůbec nikoho, o koho by se mohla potenciálně opřít. Bohatá kontinuální délka tohoto záběru umocňuje palčivost této situace a tíživost celého telefonátu. Tuto emoci pak nechává režisérka doznít v následujícím 30 s záběru, ve kterém noční silueta Wendy sedí na kapotě svého rozbitého auta a hledí nehybně před sebe.



(obr. 10)

Nyní se pojďme zaměřit na pomalost vzniklou nikoliv v jednotlivých záběrech, ale v jejich spojení, případně zapřičiněním dalších složek filmové řeči.

Ve srovnání se *Starou radostí* má *Wendy a Lucy* zhruba o třetinu více dialogů, přičemž jednotlivé dialogové scény na sebe navíc často přímo navazují, aniž by je oddělovaly větší

pomlky, jako tomu bylo v případě předchozího filmu. Samotné drama a napětí nevzniká z něčeho neznámého, ambivalentního, má naopak velmi konkrétní, a navíc existenciálnější podobu. Přesto však film vytváří srovnatelný, ne-li dokonce větší dojem pomalosti, a to už z povahy samotné dramatické situace. Hrdinka totiž nemá mnoho prostředků, jak se svým problémem bojovat. Snaží se například vylepit letáky s fotkou ztraceného psa, po většinu času se však točí v kruhu úmorného čekání a repetice. Každé ráno tak sledujeme, jak rutinně provádí základní hygienu na veřejných záchodcích benzínové pumpy, jak chodí do autoservisu a čeká, až bude opravené auto, jak se beznadějně ptá v útulku, zdali se neobjevila Lucy, a jak stejnou otázku pokládá starému hlídači parkoviště Wallymu. Zdá se, že ten jediný s Wendy upřímně soucítí a snaží se jí navzdory své podobně oslabené pozice pomoci. Například jí zapůjčuje mobilní telefon, dává jí dobré rady, snaží se jí psychologicky podpořit a nakonec jí také daruje šest dolarů. To se nemusí zdát jako vysoká částka, pokud bychom netušili, že i on je rád za vůbec nějakou práci. Vysokou místní nezaměstnanost spolu v jednu chvíli komentují společně se silně problematickým a nefunkčním systémem, který vytváří určitou „hlavu XXII“:

„Wendy: Tady v okolí není moc práce, co?

Wally: To bych řekl. Nevím, co tu lidé celý den dělají. Býval tu mlýn, ale ten už je dávno zavřený.

Wendy: Bez adresy nebo telefonu stejně práci neseženete.

Wally: Bez adresy se nedá sehnat adresa. Bez práce neseženeš práci. Všechno je to pevně dané.“



(obr. 11)

Svým věčným čekáním přináší Wendy do filmu pomalost, která místy působí, jako by se čas zcela zastavil. Oproti *Staré radosti*, kde je dvojice přátel na výletě v neustálém pohybu, je Wendy oproti tomu zaseknutá v daném místě a v dané situaci. V této souvislosti můžeme vzpomenout na Beckettovo *Čekání na Godota*, ve kterém je samotné čekání ústředním motivem hry. Právě totiž čekání (a s ním spojená neschopnost proces jakkoliv ovlivnit) obnažuje čas a záměrně ho dává pocítit ve své syrové formě. Vnímání času se proměňuje s tím, jak moc aktivní během něj jsme. Pokud jsme tedy nuceni k pasivitě v absolutní formě čekání, tak je divákova pozornost přesměrovávána ke skutečnosti, jak pomalu ubíhá čas. (obr. 11)

Pomalost dává režisérka pocítit také množstvím záběrů, v nichž zobrazuje přesun postavy z jednoho místa na druhé. Jen výjimečně totiž Reichardt vytváří stříhem elipsy, ve kterých bychom se v rámci stříhu přesunuli do jiného prostředí. Naopak často zaznamenává chůzi Wendy v plné délce, jak přichází a odchází ze záběru (nebo alespoň větší část akce) a to navíc v několika záběrech po sobě. Režisérka tak dává pocítit důsledek toho, že Wendy přišla o auto a musí se pohybovat pěšky. Každý přesun je proto dlouhý, pomalý, a navíc strávený v nepříjemném prostředí plném projíždějících aut.

Dalším aspektem, který dává Reichardt pocítit čas, je práce se zvukem. Ve *Staré radosti* jsme mohli nalézt mnoho dlouhých záběrů nebo sekvencí, které jsme v této práci nazvali pomlkami. Tyto sekvence však velmi často obsahovaly mluvené slovo z autorádia nebo melodickou hudbu. V případě *Wendy a Lucy* režisérka nepoužívá žádnou hudbu nebo jiné „zaplnující“ elementy a pracuje pouze s kontaktním nebo diegetickým zvukem. Celý film tak provází zvuková atmosféra projíždějících aut v různém stupni intenzity od velmi hlasitého provozu po klidnější, případně bzučení umělých zářivek na veřejných záchodcích nebo ohlušující hučení klimatizace na policejní stanici. Každý zvuk se tak v pomalém tempu vyprávění stává výrazným aktérem, přičemž tento posun směrem k syrovější stylu přispívá k realističtější tíživosti.

I tentokrát režisérka pracuje s množstvím záběrů, ve kterých přesouvá pozornost od děje směrem k samotnému prostředí. Tentokrát se však protagonistka pohybuje téměř výhradně na okraji města, vzhledem k urbanismu amerických měst je tudíž obklopena množstvím silnic, benzínových pump, drive-in restaurací, obchodních domů, graffiti a celkově nehostinného betonu. Vedle toho je ve filmu také velká řada záběrů na projíždějící nákladní vlaky, které charakterizují průmyslové město a předznamenávají závěr filmu. Příroda do tohoto prostředí prosakuje pouze sporadicky, převážně skrz pro Reichardt typickými záběry na ptáky v letu nebo sedící na elektrických kabelech. Samotná Wendy do přírody zamíří pouze dvakrát. Jednou ve snové scéně s Lucy, kterou jsme popsali výše. A podruhé v radikálně opačné emoci.

Když je auto převezeno do servisu, ztrácí Wendy svou střechu nad hlavou, a je proto nucena strávit noc venku. V danou chvíli netuší, že to není jediná noc, kterou takto bude muset strávit, ale spíše její první noc bez domova. Všechny své věci si sbalí do batohu a podle rady hlídače Willyho cestou zanechává pachovou stopu, aby ji Lucy případně mohla snadněji vystopovat. Zastavuje se proto u stojanu pro kola nebo u lampy, aby tam přivázala kusy svého oblečení. Nakonec dojde až na okraj města do zalesněné části, kde si v 57vteřinovém záběru připravuje nocleh. Celá cesta i činnost probíhají zcela beze slov v dlouhých, pomalých záběrech. Tímto bohatým zaznamenáním celého postupu v kontinuitě s minimálním střihem klade režisérka důraz na prožívání času spolu s postavou.

Po časovém skoku doprostřed noci sledujeme spící Wendy, ke které se blíží mužská postava. Když se Wendy probudí, muž ji okřikne, ať se na něj nedívá. Wendy proto nehybně leží zabalená do své deky, zatímco pravděpodobně duševně nemocný muž říká nesourodé věty, ve kterých však zazní ostrá slova vůči lidem a společnosti a také věty „*Snáším se být hodný chlapec. A oni mě prostě nenechají. [...] Vždyť musí vědět, že jsem holýma rukama zabil přes 700 lidí.*“ Pak se náhle otočí a odejde stejně rychle jako přišel. Wendy rychle balí věci a v následných sedmi záběrech trvajících dohromady jednu minutu běží bez jediného slova městem, než se zamkne na veřejných záchodech a konečně si v bezpečném prostředí dovolí pláč. Celá noční sekvence v lese je snímána pouze v detailních záběrech na tváře Wendy a daného muže. Scéna je záměrně nasvícena tak temně, že jejich rysy téměř jenom tušíme. Z Wendy vidíme pouze její oči a ústa zakrytá dekou, tvář muže vidíme jen v obrysu. V obrazu tak nemáme příliš mnoho informací, které bychom mohli číst, proto svou pozornost upíráme jednak do vlastní představivosti, a jednak do zvukové složky. Režisérka totiž v této scéně příznačně využívá diegetický zvuk projíždějícího vlaku, který se zesiluje v korespondenci se stupňujícím napětím. Dramatické nárazy o pražce a houkání tak umocňují emocionalitu neznámé hrozby. Stejně jako Wendy netušíme, jestli jí muž chce ublížit fyzicky, sexuálně, nebo jestli je skutečně jenom nepřítel, ale neškodný. Zároveň také připomeňme, že obrazy vlaků se v průběhu filmu opakují několikrát, navíc závěrečná scéna končí tím, že Wendy naskakuje do nákladního vlaku, a začíná tak pouť tuláka bez domova. Do jisté míry proto sirény tohoto vlaku symbolicky oznamují změnu v jejím životě, přičemž celý okolní minimalismus a pomalé tempo pomáhají tomuto prvku skutečně zaznít.

7. Zkratkou v Oregonu



(obr. 12)

„Glory White: Nevíš, o čem si povídají? Řekl ti to?

Emily Tetherow: Tobě to muž neřekl?

Glory White: Tentokrát ne.“

Se svým prvním historickým filmem *Zkratka v Oregonu* porušuje Reichardt své nepsané pravidlo natáčet s malým rozpočtem a úzkým štábem. Na tento film se jí podařilo získat dva miliony dolarů, které využila na ambiciózní pohled do dějin ze zanedbávaného úhlu pohledu neúspěšných migrantů osidlujících západ Ameriky, a to především z pohledu žen. I přes skokově výrazně vyšší rozpočet⁵ a přítomnost většího štábu (30-50 lidí) se však režisérce podařilo udržet svůj nekompromisní autorský rukopis, který naopak ještě posílila. Kombinací silných prvků slow cinema a feministického anti-westernu vytvořila Reichardt jedinečně odvážný snímek vyžadující velkou trpělivost a aktivitu diváka, čímž si jednak okamžitě získala nadšené reakce, ale také otrávené kritiky, z nichž nejznámější je článek *Eating Your Cultural Vegetables* (Konzumování kulturní zeleniny) od redaktora New York Times Magazine Dana

⁵ Jenom krmení pro voly a koně stálo stejně jako celý rozpočet filmu *Stará radost* (Hall, 2019, s. 87).

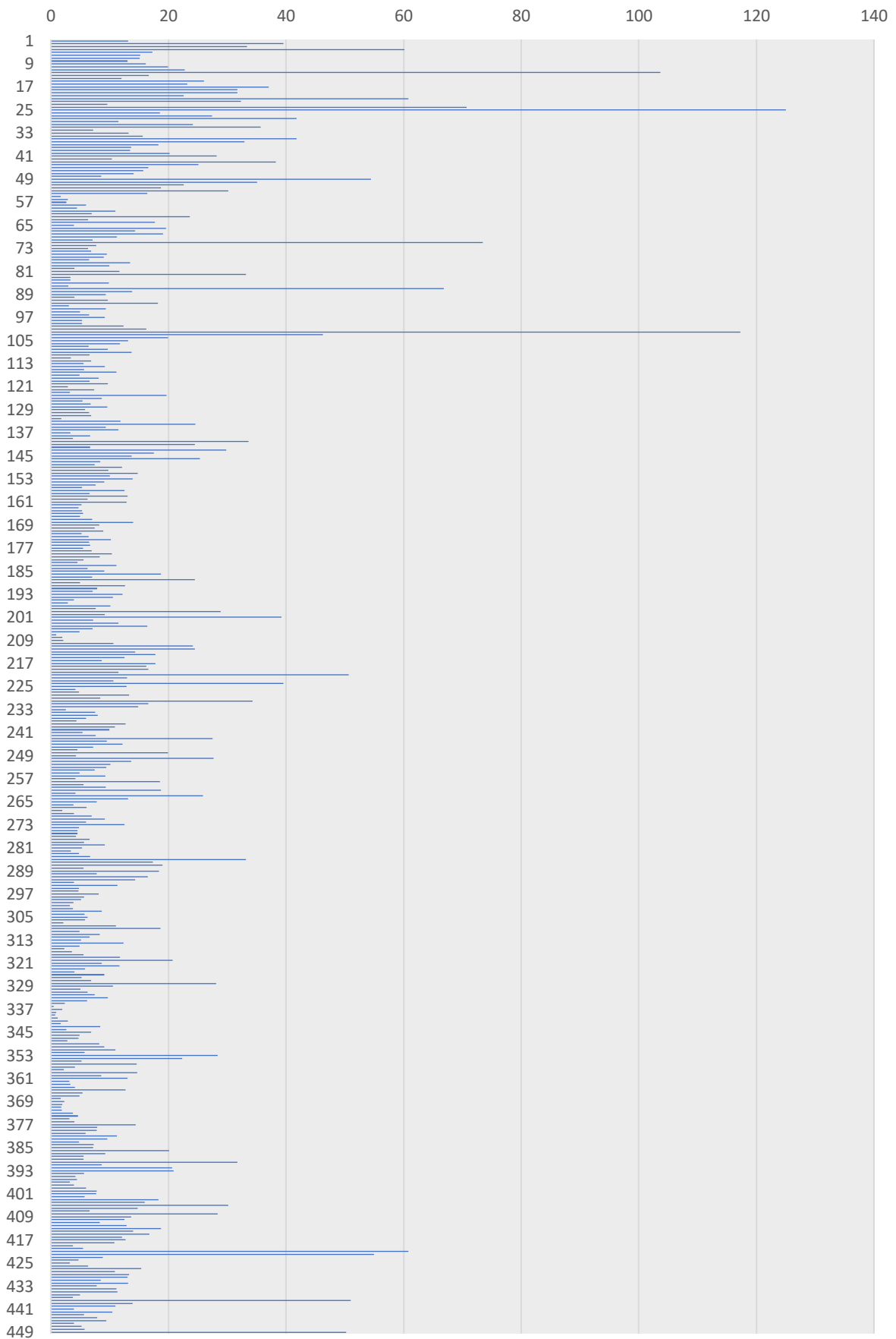
Koise. Ten přirovnává sledování filmů slow cinema k nepříjemné nutnosti jíst vedle chutnějších potravin také zeleninu. K tomuto se vyjadřuje slovy: „*Na konci [Zkratkou v Oregonu] jsem se dokázal vcítit do vyčerpání osadníků; měl jsem pocit, že jsem prošel podobně vyčerpávající zkušeností*“ (Kois, 2011).

Film volně zpracovává skutečné historické události nechvalně známé „Oregon Trail“ (Oregonské cesty), někdy též nazývané jako „Terrible Trail“ (Strašlivé cesty). V roce 1845 putuje skupina tří párů vyprahlou pouští s těžkými vozy naplněnými věcmi, jež táhnou voly, koně a osel. Jejich pomalý a vyčerpávající pohyb vpřed je motivován příslibem blahobytu, který jim má nabídnout nový život na západě Ameriky, jež byl v té době pomalu osídlován. Tato země zaslíbená je však v nedohlednu. Jelikož namísto hlavní trasy zvolila skupina migrantů na doporučení svého průvodce Meeka jeho vlastní a údajně bezpečnější „zkratku“⁶, potýkají se nyní pod nekompromisně žhnoucím sluncem s postupně ubývajícimi zásobami vody a vzrůstající existenciální nejistotou. Postupně v Meekovo vedení ztrácejí důvěru, a tak se po náhodném setkání s původním obyvatelem skupina rozhodne tohoto cayuského muže zajmout a využít ho k tomu, aby je zavedl k pitné vodě. Nejen kvůli jazykové bariéře však skupina ve skutečnosti neví, jestli je muž skutečně vede k vodě nebo naopak ke svému kmeni, aby se osvobodil. V této ambivalenci film také končí. Osud skupiny i záměr původního obyvatele zůstávají neznámé.

Podívejme se nyní na následující stránce opět na graf z našeho měření:

⁶ Původní název filmu Meek's Cutoff (Meekova zkratka) tuto skutečnost lépe vystihuje a více zdůrazňuje.

Zkratkou v Oregonu (délky záběrů ve vteřinách)



Již na první pohled můžeme pozorovat výrazné spektrum délek, ve kterých vedle průměrně dlouhých záběrů ční několik velmi dlouhých. Při čisté filmové stopáži 96 min 39 s a s počtem 449 střihů tentokrát vychází měření na 12,92 s ASL. To je stále méně než v případě *Staré radosti*, nicméně téměř o necelé dvě sekundy více než *Wendy a Lucy*. Ačkoliv se samostatně nejedená o závratně vysoké číslo, stále bohatě převyšuje dobovou normu. Záběrů kratších než 4 s najdeme tentokrát 60 (nejkratší má pouze 12 framů), což je téměř srovnatelné číslo s předchozím filmem, delších záběrů nad 1 min je však 9 (nejdelší má 125 s), případně záběrů nad 30 s dokonce 36, což je naopak výrazně vyšší číslo oproti *Wendy a Lucy*.

Kratší záběry jsou často použité v dramatických momentech jako například v případě přetrhnutí lana a pádu vozu z útesu, kde je sedm velmi krátkých záběrů vytvářejících náhlou dynamiku, která je v přímém kontrastu s jinak dosavadním klidným tempem. Takových momentů však ve filmu není mnoho a daleko častěji najdeme kratší délky v dialogových sekvencích nebo záběrech sledujících reakce migrantů. Celkově se totiž ve filmu nachází devět postav, které tvoří kompletní výpravu, přičemž hlavní protagonistka filmu Emily Tetherow (opět ztvárněná Michelle Williams) se ze skupiny vynořuje velmi pomalu. Režisérka proto zprvu dokumentuje skupinu osadníků jako jeden celek a pomalu nám představuje všechny postavy. V důležitých okamžicích, jako jsou noční porady, skupinové hlasování nebo jiné kolektivní scény, do příběhu střihově zahrnuje každého rovnocenně, což má za důsledek často rychlejší střihy, abychom všechny postavy v dané situaci stihli prozkoumat. Jedním takovým příkladem je okamžik, kdy Emily obrátí zbraň proti Meekovi, který hrozí zastřelením cayuského muže. Poté, co Emily nabije namířenou zbraň, následuje sekvence šesti krátkých detailních záběrů na strnulé tváře osadníků, kteří s napětím a bez hlesu pozorují situaci. Krátké záběry jsou tedy celkově využity nikoliv samoúčelně, ale vždy ve vztahu k celkové nátuře příběhu a formy – buďto k lokálnímu dynamickému využití, které slouží jako kontrast k pomalosti, nebo k dramaturgickému zahrnutí celé skupiny migrantů do příběhu.

Na druhé straně najdeme několik případů dlouhých záběrů, které výrazně přispívají ke zpomalení filmu.

Při sbírání suchých klacků na rozdělání ohně před sebou Emily náhle zpozoruje nohy cayuského muže. Po krátké výměně pohledů oba vyděšeně utíkají opačnými směry. Původní obyvatel ke koni a na něm pryč. Emily zpátky do kempu. Zde následuje jeden kontinuální záběr staticky komponovaný v celku (obr. 13), ve kterém protagonistka příběhu ke svému vozu, vytahuje zbraň, nabíjí, míří k obloze a vystřelí varovný výstřel, načež následně velmi dlouze nabíjí k druhému výstřelu. V nezkrácené podobě tak sledujeme celý postup nabíjení dobové zbraně, až Emily konečně znovu zvedne zbraň k obloze a se střihem vystřelí ještě jeden varovný výstřel. Záběr má 1 min 6 s a kromě úvodních otázek osadníků „co se děje?“, je celý kompletně beze slov. Režisérka zde v kombinaci s temporytmickým zastavením a minimalistickým snímáním umožňuje přesunout pozornost na jemnou a zdlouhavou práci,

kteřou nabití tehdejší zbraně vyžadovalo. Zároveň tak podává historicky přesný pohled, který se málokdy ve filmu zobrazuje bez elipsy nebo stylizace a také tím zvyšuje emocionální napětí scény. Čas, který je nutný k nabití zbraně, je zde přímo tematizován.

Další příklad výrazného delšího záběru můžeme lokalizovat ke konci filmu, Ve velkém statickém celku (obr. 14) nejprve sledujeme prázdnou pouštní krajinu, do které pomalu vstupují cayuský muž s Meekem a následně skupina migrantů se svými vozy. Náhle jeden z mužů zavravorá a padne k zemi. Po celou dobu minutového záběru nezazní jediné slovo, slyšíme pouze vítr a vzdálené skřípání a vrzání dřevěných kol, které po pádu muže utichne. Reichardt tímto záběrem docílí několika efektů. Jednak tím upíná pozornost na velikost samotné krajiny a na zoufalou malost člověka v ní, zároveň dlouhým časováním tematizuje čas, který úmorné a velmi pomalé putování touto krajinou zabírá. V neposlední řadě tím také zobrazuje dramatickou událost silně nesentimentálním způsobem, jako by pád a pravděpodobně blízká smrt člověka v kontextu celé široké krajiny (a možná i celé planety) byla malicherně bezvýznamnou událostí. Nad tím vším má divák možnost meditovat díky bohaté délce záběru a velmi malým, pomalým změnám v něm, které jsou snímány v úsporném stylu.



(obr. 13)



(obr. 14)

Další zpomalení v rámci jednotlivých záběrů najdeme během nočních hovorů Emily se svým mužem. Večery jsou jediná chvíle, kdy jsou páry o samotě. Teprve tehdy proto mohou ženy důvěrně hovořit se svými muži a sdílet s nimi pochyby, obavy nebo s nimi otevřeně probírat plány. Ve filmu jsou dva dvouminutové záběry z těchto situací. Toto rytmické zastavení koresponduje s fyzickým zastavením postav po celodenním vyčerpávajícím putování, zároveň Reichardt vytváří přirozenou příležitost, jak divákům sdělit důležité dějové informace. Je to právě na noční procházce s lucernou, kdy se ve dvanácté minutě filmu divák konečně dozvídá první základní informace o ději a postavách.

Když se totiž přesuneme na skladebnou rovinu, najdeme v ní velmi silné prvky slow cinema, z nichž jednou z nejvýraznějších je samotný úvod filmu. Podobně jako *Wendy a Lucy* začíná

film tzv. „in medias res“, neboli vprostřed dění. V tomto případě je však expozice skutečně velmi pomalá a vyžaduje velkou trpělivost a pozornost diváka.

V úvodních záběrech sledujeme ve velkých celcích a z velké dálky skupinu osadníků, jak složitě a pomalu brodí řeku se svými vozy, vykládají náklad na jednom břehu a nad hlavami jej přenášejí po hruď ve vodě. Následně jedna z žen věší mokré prádlo, jiná žena umývá v řece špinavé nádoby a muž kbelíkem naplňuje pitnou vodu do velkého sudu. Vše bez jediného slova, v dlouhých záběrech a pouze za zvuku proudící řeky. Teprve až ve čtvrté minutě se objevuje první slovo – jeden z mužů vyrývá do spadlého suchého stromu nápis „LOST“ (ztraceni). Následují další dvě minuty tichého putování krajinou, tentokrát již skutečnou pouští, až konečně v šesté minutě zazní první mluvené slovo, kterým je modlitba. Během těchto slov opět sledujeme každodenní práci osadníků jako vyšívání nebo zahrabávání ohně. První detailní záběr do tváře se objevuje až v sedmé minutě s Meekem, první detail do tváře Emily (o které zatím nevíme, že se stane protagonistkou příběhu) až v deváté minutě. A teprve až ve dvanácté minutě konečně přichází již zmiňovaný záběr noční procházky Emily se svým manželem, ve kterém teprve zjišťujeme, kam celá skupina migrantů směřuje, jak dlouho již cestují „zkratkou“ (5 týdnů) a že z hlavní trasy sestoupili právě na radu Meeka, kterému nyní přestávají důvěřovat. Oproti *Staré radosti* a *Wendy a Lucy*, v nichž se základní motivace postav pro jejich výpravu a směr jejich cesty dozvídáme prakticky ihned, Reichardt v případě *Zkratkou v Oregonu* tyto informace před divákem odsouvá naopak velmi dlouho. I tehdy se však dozvídáme pouze absolutní minimum, které pro děj potřebujeme znát. Jakýchkoliv hlubších motivací, informací o minulosti nebo pozadí postav se v průběhu filmu nedočkáme.

Inspiraci k tomuto odvážně strohému uchopení filmové řeči a stavění dramatu získala režisérka mimo jiné při četbě deníků z pozůstalosti skutečných migrantů. V jednom z rozhovorů říká:

„Deníky z té doby byly na začátku cesty tak obsáhlé. Lidé psali o krajině a o tom, kam se chystají, o nebi na zemi, o svých snech a ambicích. A jak ta cesta pokračovala, tak se to psaní zúžilo na prosté seznamy: kamenitá cesta, čtyřikrát překročená řeka, špatná tráva. A ženské deníky zase: postavit stan, rozdělat oheň, prostě seznam povinností. To mi připadalo opravdu zajímavé, jak minimalistické to bylo a jak tvrdé.“ (NYFF48)

Zkratkou v Oregonu tak začíná právě ve chvíli, kdy jsou pomyslné deníky postav už zúžené pouze na pár prostých slov. Migranti už přišli o své sny a soustředí se pouze na každodenní úkoly a tiché směřování vpřed. V podobně chladném minimalismu je stavěná i celá filmová řeč úvodu, která nás svým pomalým tempem a dlouhým odpíráním expozičních informací vede k prostému pozorování těchto činností a dává nám prostor nad nimi přemýšlet. V tomto duchu je také velmi výmluvná skutečnost, kterou režisérka prozradila v jiném rozhovoru (Quart, 2011), že vedle deníků čerpala inspiraci také z filmu *Nanuk – člověk primitivní* / *Nanook of the*

North (1922). Podobně jako v jednom z nejkoničtějších dokumentů světových dějin kinematografie zaznamenává Reichardt s téměř až etnografickou fascinací jednotlivé úkony a k podobně vnímavému pozorování motivuje i diváka.

Podobně jako ve *Staré radosti* i v případě *Zkratkou v Oregonu* tvoří velkou část stopáže filmu dlouhé pomlky beze slov. Ve filmu najdeme mnoho dlouhých pasáží, ve kterých osadníci v úplné tichosti putují vpřed, často ve velkých statických celcích. Tyto sekvence přesouvají pozornost ke zvukovému designu, který díky minimalistickému obrazu může bohatěji vyniknout. Jemné zvuky skřípajících vozů, noční zpěvy cikád nebo proudící vítr spoluvytvářejí tíživou atmosféru prázdnoty, pomalosti a beznadějnosti. Zároveň se ve filmu na několika málo místech objevuje také komponovaná hudba. Ta je oproti *Staré radosti* výrazně minimalističtější, abstraktnější a také je jí užíváno v daleko střízlivějších délkách. Skladatel Jeff Grace vytvořil pro film půvabně děsivé a zlověstné melodie za použití violoncella a flétny, které ve své strohosti a repetici dokonale napomáhají posilovat emocionalitu scén, aniž by na sebe příliš upoutávaly pozornost (jako tomu do jisté míry bylo ve *Staré radosti*). Zároveň samotné melodie jako by samy tematizovaly nemilosrdně ubíhající čas. V určitých pasážích se objevují opakující se zvuky, které svou barvou a intervalem připomínají staré hodiny nebo dokonce kostelní zvony. Hudba jako by připomínala ztenčující se zásoby vody a odpočítávala tak postavám jejich zbývající čas. S těmito myšlenkami postavy putují vpřed vyprahlou krajinou a diváci mají díky pomalému tempu filmového vyprávění možnost s nimi prožívat jejich korespondující pomalost pohybu i pomalu se přibližující plíživou hrozbu smrti.



(obr. 15)

Reichardt přitom svým nekompromisně autorským způsobem pracuje s jedním z nejkonzervativnějších žánrů a ohýbá ho do specifické podoby, kterou bychom mohli nazvat jako feministický anti-western. V tradičním westernu očekáváme mužské heroické akce se střelbou a rychlou jízdou na koni snímané v širokouhlých záběrech romantizujících krajinu a dobývání západu. Ve filmu *Zkratkou v Oregonu* nic z toho nenajdeme, nebo spíše naopak najdeme přesný protiklad všeho zmíněného.

V popředí pozornosti tohoto filmu je ženský úhel pohledu. Už z kraje filmu režisérka citlivými prostředky zobrazuje hierarchizaci žen v silně patriarchálním prostředí. Veškeré rozhodování o dalším pokračování výpravy, a tedy o osudu skupiny dělají, výhradně muži na svých poradách, zatímco ženy zůstávají stát opodál a nejenže nemají v tomto rozhodování žádný hlas, velmi často dokonce ani obsah těchto porad neslyší. Když proto skupina narazí na alkalické jezero, které jim stojí v další cestě, muži předávají ženám otěže od volů, aby zůstaly stát u vozů, a sami se jdou poradit. Kamera však zůstává v blízkosti žen, a tak z jejich pohledu sledujeme více jak minutový záběr, ve kterém se ve velkém celku v dálce baví muži a záměrně vzdálený je i zvuk. Ten je důmyslně smíchán tak, aby dialogy byly v tu chvíli na samé úrovni slyšitelnosti. Stejně jako ženy tak po více jak minutu sledujeme muže, kterým tu a tam rozumíme střípky jednotlivých slov, ale celkové porozumění je nám odepřeno. Takových scén je ve filmu několik, přičemž tento aspekt často probírají mezi sebou i samotné ženy.

„Glory White: Nevíš, o čem si povídají? Řekl ti to?

Emily Tetherow: Tobě to muž neřekl?

Glory White: Tentokrát ne.“

Také samotný formát 1.33:1 mimo to, že výrazně pomáhá odromantizovat krajinu, která naopak ve filmu hraje nehostinnou roli připomínající plíživé nebezpečí, zároveň vychází z dobového kostýmu žen a jejich vnímání prostoru. Dobové čepce, které ženy nosily (obr. 15), jim totiž výrazně omezovaly periferní vidění, a byly tak schopné vidět pouze určitý výřez před sebou. Celkový prostor proto vnímaly výrazně zúženě a stejně tak pracuje s obrazem i režisérka.

Namísto obvyklé westernové rychlé akce se střelbou na koních získáváme syrově realistický pohled na neviditelnou práci žen, která se v pozadí celé výpravy skrývá. V dokumentárně „nanukovském“ tempu tak sledujeme, jak ženy například každé ráno vstávají dříve než muži, aby rozdělaly oheň a pracně melou kávu, aby si ji muži mohli po probuzení vypít. Přesto však obzvlášť díky hlavní postavě Emily nejsou ženy portrétovány pouze jako submisivní nebo pasivní postavy. I když nemají žádné právo účastnit se mužských porad, tak přesto mají nemalý vliv na své muže, které v nočních důvěrných rozhovorech svými názory ovlivňují, aby je tak nepřímou zastupovali. Je to také právě žena (Emily), která v průběhu celého filmu jako jediná vystřelí ze zbraně, jediná má odvahu opakovaně se postavit Meekovi čelem a nakonec si u něho vydobýt respekt.

Všechny výše zmíněné anti-westernové prvky přispívají pomalému tempu a vynucují trpělivost, která je nezbytná k tomu, abychom ve zklidnění v těchto na první pohled nenápadných aspektech vnímali ženský pohled.

8. Závěr

Tato práce se zabývala analýzou filmů režisérky Kelly Reichardt z hlediska jejich zařazení do proudu slow cinema. Na základě teoretických východisek jsme definovali charakteristické rysy tohoto filmového stylu a pokusili jsme se je identifikovat v díle Reichardt. Nejprve jsme pojmenovali pro její dílo typické motivy: meditativní důraz na zobrazování krajiny, výrazné exponování zvířat nebo subtilní práce s politickými tématy, a popsali jsme, jakým způsobem tyto prvky přispívají k vytváření pomalosti. Následně jsme využili kombinaci statistické metody měření délek záběrů a hloubkové analýzy. Na vybraném vzorku tří filmů (*Stará radost*, *Wendy a Lucy* a *Zkratkou v Oregonu*) jsme zkoumali, jakých konkrétních výrazových prostředků Reichardt využívá k dosažení minimalistického vyprávění a pomalého tempa. Touto analýzou jsme také probádali, v čem je v rámci slow cinema její práce s pomalostí specifická, proč ji někteří kritici do tohoto proudu řadí a jiní nikoliv a také jsme se na vybraných příkladech pokusili přiblížit, jak dojem pomalosti ve filmu vzniká obecně.

V případě filmu *Stará radost* jsme naším měřením dospěli k výsledku 17,01 s ASL, u *Wendy a Lucy* 11,53 s ASL a v případě *Zkratkou v Oregonu* 12,92 s ASL. Ve všech třech filmech najdeme řadu příkladů, kdy dochází k výraznému zpomalení v rámci jednoho záběru. Tyto záběry jsme si lokalizovali a některé z nich blíže popsali ve vztahu k celkové struktuře filmu a významům, které svou délkou spoluvytvářejí. V každém z analyzovaných filmů pozorujeme pro autorčin rukopis typické zpomalení, například minutu a půl dlouhé zastavení v popsaném záběru z vnitřku auta ve *Staré radosti*, úvodní minutu a dvacet vteřin trvající záběr na procházku se psem ve *Wendy a Lucy* nebo minutový záběr na dokumentárně trpělivý záznam postupu práce nabíjení zbraně ve *Zkratkou v Oregonu*.

Každý z filmů nicméně buduje svoji specifickou pomalost důmyslnější stavbou než jen na úrovni jednotlivých záběrů. *Stará radost* například i přes velké množství mluveného slova využívá dlouhých, meditativních pasáží, kterými jednak vyvažuje jednotlivé dialogové scény a zároveň vytváří nedějové pomlky s akcentem na krajinu. *Wendy a Lucy* přináší do filmu pomalost skrze opakující se motivy čekání a nemožnost hnout se z místa, zatímco *Zkratkou v Oregonu* zobrazuje pomalost skrze nekonečné putování pouštní krajinou, realistické ztvárnění všedních činností a ohýbáním konzervativního filmového žánru do feministického anti-westernu, který akcentuje subtilní pohled z ženské perspektivy. Pomalost tedy není pro Reichardt jen formální pózou nebo hrou, ale naopak úzce vychází z témat daných filmů, jejichž nenápadná a často ambivalentní dramata zobrazuje s potřebnou citlivostí a respektem.

Výrazný minimalismus najdeme také z pohledu exponování postav a děje. Kromě filmu *Stará radost* vstupujeme do děje formou „in medias res“, tedy doprostřed rozběhnutého putování postav, a snažíme se pomocí malých střípků informací zorientovat v ději a dopátrat se motivací a cílů cesty protagonistů. Reichardt však často záměrně odsouvá významné

klíčové informace a některé dokonce úplně zamlčuje, čímž jednak aktivuje diváckou pozornost na jemnější úrovni a zároveň vytváří prostor pro vlastní divácké interpretace. Nejvýraznějším příkladem je expozice *Zkratkou v Oregonu*, v níž vyniká nekompromisní oddálení dějových informací, a pomalé pozorování postav v jejich všedním počínání. Reichardt tímto přístupem akcentuje subtilní nedějové prvky a vyzývá k trpělivému vnímání. Vytváří tak filmové vyprávění, ve kterém není podstatné soustředit se pouze na postavy a děj, ale stejně tak na další drobné, na první pohled přehlédnutelné, elementy.

Z formální stránky jsou pro Reichardt typické často statické záběry ve velkém celku nebo polocelku a v kombinaci se strohostí akce, dialogů a pohybu vede divákovu pozornost k jemnějším nuancím. Díky tomu získávají malé projevy civilního herectví větší pozornost, krajina získává většího emocionálního působení a zvukový design dostává prostor zaznít a být aktivně vnímán. Ve všech analyzovaných filmech najdeme výraznou práci se zvukovou atmosférou, která se zásadní mírou podílí na významu, dramatičnosti či naopak jemnosti scén. Typickými doklady tohoto rysu autorčina díla je ve *Staré radosti* tiché proudění a kapání vody v horkých pramenech, nebo naopak hlasité projíždění vlaku ve scéně hrozícího nočního napadení ve *Wendy a Lucy*.

Závěrem lze říci, že ačkoliv čistě statistické hodnocení tempa střihové skladby by mohlo vést k úsudku, že její filmy jsou spíše „relativně pomalé“, jak naznačuje King (2013), podrobnější analýza odhaluje komplexnější vrstvy pomalosti, které jsou důležité pro celkové vyznění jejích děl. Výsledky našeho zkoumání proto ukazují, že filmy Kelly Reichardt skutečně vykazují silné znaky slow cinema, a do tohoto proudu ji proto můžeme zařadit. Zároveň se podařilo ukázat, že dojem pomalosti nevzniká jen pomocí střihu a dlouhých záběrů, ale také sofistikovanou a minimalistickou prací s dalšími filmovými prostředky v celkové stavbě díla.

9. Seznam použitých zdrojů

9.1 Použitá literatura

BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979.

BORDWELL, David. Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, Vol. 55 (2002), no. 3, s. 16-28. ISSN 0015-1386.

BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-68-3.

DE LUCA, Tiago a JORGE, Nunno Barrandas. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

FUSCO, Katherine a SEYMOUR, Nicole. *Kelly Reichardt*. Urbana: University of Illinois Press, 2017.

HALL, E. D. *Refocus: The films of Kelly Reichardt*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

HASTIE, Amelie. Passing Time With Certain Women. *Film Quarterly*. Vol. 70 (2017), No. 3, s. 74-79.

HAYNES, Todd. Kelly Reichardt. *BOMB*. (1995), No. 53, s. 11-12 a 14-15.

HEENEY, Alex. An interview with sound designer Leslie Shatz. In: HEENEY, Alex a SMITH, Orla (eds.). *Roads to nowhere: Kelly Reichardt's broken American dreams*. Toronto: Seventh Row, 2020a, s. 340-350.

HEENEY, Alex. An interview with assistant editor Ben Mercer. In: HEENEY, Alex a SMITH, Orla (eds.). *Roads to nowhere: Kelly Reichardt's broken American dreams*. Toronto: Seventh Row, 2020b, s. 325-339.

JAFFE, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower Press, 2014.

KING, Geoff. Indie's Continuities: The Persistence of American Independent Tradition in Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*. *Revue française d'études américaines*. (2013), No. 136, s. 15-27.

KUČERA, Jan. *Filmová tvorba amatéra*. Praha: Orbis, 1961.

LIM, Song Hwee. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous*. Vyd. 2. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9.

PARDY, Brett. The Oregon context. In: HEENEY, Alex a SMITH, Orla (eds.). *Roads to nowhere: Kelly Reichardt's broken American dreams*. Toronto: Seventh Row, 2020a, s. 72-77.

PARDY, Brett. An interview with animal trainer Lauren Henry. In: HEENEY, Alex a SMITH, Orla (eds.). *Roads to nowhere: Kelly Reichardt's broken American dreams*. Toronto: Seventh Row, 2020b, s. 313-322.

PASZKIEWICZ, Katarzyna. *Genre, Authorship and Contemporary Women Filmmakers*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018.

QUART, Lenoard. The Way West: A Feminist Perspective: An Interview with Kelly Reichardt. *Cinéaste*. Vol. 36 (2011), No. 2, s. 40-42.

ROMNEY, Jonathan. In Search of Lost Time. *Sight & Sound*. Vol. 20 (2010), No. 2, s. 43-44. ISSN 0037-4806.

SALT, Barry. Statistical Style Analysis of Motion Pictures. *Film Quarterly*. Vol. 28 (1974), No. 1, s. 13-22.

SLADKÝ, Pavel. *Film jsou tajné dveře do reality: 10 zásadních režisérek a režisérů současnosti - portréty a rozhovory : Michael Haneke, Claire Denisová, Chou Siao-sien, Ulrich Seidl, Lars von Trier, Mohsen Machmalbáf, Elia Suleiman, Kelly Reichardtová, Cristi Puiu, Pong Čunho*. Universum (Euromedia Group). Praha: Euromedia Group, 2020. ISBN 978-80-242-6959-7.

SMITH, Orla. An interview with Kelly Reichardt. In: HEENEY, Alex a SMITH, Orla (eds.). *Roads to nowhere: Kelly Reichardt's broken American dreams*. Toronto: Seventh Row, 2020, s. 15-25.

VAN SANT, Gus. Kelly Reichardt. *BOMB*. (2008), No. 105, s. 76-81.

9.2 Elektronické zdroje

BAKER, Peter a RUTENBERG, Jim. *The long road to Hillary Clinton's exit*. Online. NBC News. 2008-06-08. Dostupné z: <https://www.nbcnews.com/id/wbna25026451>. [citováno 2024-08-08].

BORDWELL, David. *Unsteadicam chronicles*. Online. David Bordwell's website on cinema. 2007-08-17. Dostupné z: <https://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/17/unsteadicam-chronicles/>. [citováno 2024-08-08].

BRADY, Tara. *Kelly Reichardt: cinema's slow hand lights the fuse*. Online. The Irish Times. 2014-08-29. Dostupné z: <https://www.irishtimes.com/culture/film/kelly-reichardt-cinema-s-slow-hand-lights-the-fuse-1.1910794>. [citováno 2024-08-08].

CLIMENT, Michel. *The State of Cinema*. Online. Internet Archive. 2003. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.siff.org/fest03/special/state.html>. [citováno 2024-08-08].

DARGIS, Manohla. *In Defense of the Slow and the Boring*. Online. The New York Times. 2011-06-03. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html>. [citováno 2024-08-08].

Episode 28 – Kelly Reichardt. Podcast. In: Talk Easy with Sam Fragoso. In: Spotify. 2016-10. Dostupné z: https://open.spotify.com/episode/5JcirRDpz8pMhFhHklwdJU?si=z2yhdb_tR8WlwV8SsJk7Xw. [cit. 2024-08-09].

FILM AT LINCOLN CENTER. *From the Archives: Kelly Reichardt on Meek's Cutoff | NYFF48*. Online. 2022-09-26. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=T3Y2qLR1iN8>. [citováno 2024-08-08].

FLANAGAN, Matthew. *16:9 in English: Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. Online. 16:9. 2008-11. Dostupné z: https://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. [citováno 2024-08-08].

HACHARD, Tomas. *At the End of the Arc*. Online. Guernica. 2012-05-17. Dostupné z: <https://www.guernicamag.com/tomas-hachard-at-the-end-of-the-arc/>. [citováno 2024-08-08].

HALTER, Ed. *Old Joy: Northwest Passages*. Online. The Criterion Collection. 2019-12-12. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/6728-old-joy-northwest-passages>. [citováno 2024-08-08].

HOLÝ, Zdeněk. *Vyprázdňená narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*. Online. Cinepur. 2005-06-01. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/892-vyprazdnena-narace-aneb-vzrusujici-nejistota-filmoveho-pohybu>. [citováno 2024-08-08].

Kelly Reichardt. Podcast. In: IndieWire's Filmmaker Toolkit. In: Spotify. 2016-10. Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/63CBZMJwr2s2eUopV2v7zH>. [cit. 2024-08-09].

Kelly Reichardt on OLD JOY. Rozhovor. 2019. Dostupné z: <https://www.criterionchannel.com/old-joy/videos/kelly-reichardt>. [Paywall]. [cit. 2024-08-09].

KOILYBAYEVA, Bota. *Kelly Reichardt's Animal Kingdom*. Online. Little White Lies. 2023-12-01. Dostupné z: <https://lwlies.com/articles/kelly-reichardts-animal-kingdom/>. [citováno 2024-08-08].

Masterclass: Kelly Reichardt. Rozhovor. 2018. Dostupné z: <https://www.criterionchannel.com/videos/channel-c037869-masterclass-kellyreichardt-4>. [Paywall]. [cit. 2024-08-09].

MCCLANAHAN, Erik. *The Movies That Changed My Life: Kelly Reichardt, Director Of 'Night Moves'*. Online. IndieWire. 2014-05-28. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/the-movies-that-changed-my-life-kelly-reichardt-director-of-night-moves-85400/>. [citováno 2024-08-08].

PUTMAN, Catherine. *Countering Dominant Cinema: Temporality in Meek's Cutoff*. Online. Senses of Cinema. 2020-10. Dostupné z: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/>. [citováno 2024-08-08].

ROWIN, Michael Joshua. Q&A: *Kelly Reichardt, Director of Old Joy*. Online. Stop Smiling. 2006-09-22. Dostupné z: https://www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=655%3E. [citováno 2024-08-08].

SANDHU, Sukhdev. *'Slow cinema' fights back against Bourne's supremacy*. Online. The Guardian. 2012-03-09. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2012/mar/09/slow-cinema-fights-bournes-supremacy>. [citováno 2024-08-08].

SMITH, Nigel M. *Kelly Reichardt: 'Faster, faster, faster – we all want things faster'*. Online. The Guardian. 2017-03-01. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/01/kelly-reichardt-certain-women-director-michelle-williams-kristen-stewart-slow-cinema-maile-meloy>. [citováno 2024-08-08].

TUTTLE, Harry. *Slow films, easy life (Sight&Sound)*. Online. Unspoken Cinema. 2010-05-12. Dostupné z: <https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>. [citováno 2024-08-08].

WINTER, Elisa. *Filmmaker Kelly Reichardt, Wendy and Lucy*. Online. Gothamist. 2008-12-08. Dostupné z: <https://gothamist.com/arts-entertainment/filmmaker-kelly-reichardt-wendy-and-lucy>. [citováno 2024-08-08].

9.3 Citované filmy

Batman začíná / Batman Begins (Christopher Nolan, 2005)

Bourneovo ultimátum / The Bourne Ultimatum (Paul Greengrass, 2007)

Five Dedicated to Ozu (Abbas Kiarostami, 2003)

Chuť třešní / Ta'm e guilass (Abbas Kiarostami, 1997)

Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel / Jeanne Dielman, 23, quai du

Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

Jisté ženy / Certain Women (Kelly Reichardt, 2016)

Kolik je tam hodin? / Ni na bian ji dian (Tsai Ming-liang, 2001)

Liverpool (Lisandro Alonso, 2008)

Mechanický balet / Ballet mécanique (Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924)

Nanuk – člověk primitivní / Nanook of the North (Robert J. Flaherty, 1922)

Noc přichází / Night Moves (Kelly Reichardt, 2013)

První kráva / First Cow (Kelly Reichardt, 2019)

Řeka trávy / River of Grass (Kelly Reichardt, 1994)
Satanské tango / Sátántangó (Béla Tarr, 1994)
Showing Up (Kelly Reichardt, 2022)
Slon / Elephant (Gus Van Sant, 2003)
Stará radost / Old Joy (Kelly Reichardt, 2006)
Strýček Búnmi / Loong Boonmee raleuk chat (Apichatpong Weerasethakul, 2010)
Svět zítřka / Sky Captain and the World of Tomorrow (Kerry Conran, 2004)
Turínský kůň / A torinói ló (Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, 2011)
Vandin pokoj / No Quarto da Vanda (Pedro Costa, 2000)
Věčnost a den / Mia aioniótita kai mia méra (Theodoros Angelopoulos, 1998)
Victoria (Sebastian Schipper, 2015)
Wavelength (Michael Snow, 1967)
Wendy a Lucy / Wendy and Lucy (Kelly Reichardt, 2008)
Zkratkou v Oregonu / Meek's Cutoff (Kelly Reichardt, 2010)

9.4 Použité obrázky

Obr. 1 - REICHARDT, Kelly (režie). První kráva. Propagační obrázek filmu. 2019. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt9231040/mediaviewer/rm664648193/>. [cit. 2024-08-08].

Obr. 2 - REICHARDT, Kelly (režie). První kráva. Propagační obrázek filmu. 2019. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt9231040/mediaviewer/rm3298605569/>. [cit. 2022-08-08].

Obr. 3 – REICHARDT, Kelly (režie). Stará radost. Propagační obrázek filmu. 2006. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0468526/mediaviewer/rm637124096/>. [cit. 2022-08-08].

Obr. 4 - REICHARDT, Kelly (režie). Stará radost. Záběr z filmu. 2006.

Obr. 5 - REICHARDT, Kelly (režie). Stará radost. Záběr z filmu. 2006.

Obr. 6 - REICHARDT, Kelly (režie). Stará radost. Záběr z filmu. 2006.

Obr. 7 - REICHARDT, Kelly (režie). Stará radost. Záběr z filmu. 2006.

Obr. 8 - REICHARDT, Kelly (režie). Stará radost. Záběr z filmu. 2006.

Obr. 9 - REICHARDT, Kelly (režie). Wendy a Lucy. Propagační obrázek filmu. 2008.
Dostupné z: <https://midwestfilmjournal.com/2010/11/28/heroes-of-the-zeroes-wendy-lucy/>.
[cit. 2022-08-08].

Obr. 10 - REICHARDT, Kelly (režie). Wendy a Lucy. Záběr z filmu. 2008.

Obr. 11 - REICHARDT, Kelly (režie). Wendy a Lucy. Záběr z filmu. 2008.

Obr. 12 - REICHARDT, Kelly (režie). Zkratkou v Oregonu. Záběr z filmu. 2010.

Obr. 13 - REICHARDT, Kelly (režie). Zkratkou v Oregonu. Záběr z filmu. 2010.

Obr. 14 - REICHARDT, Kelly (režie). Zkratkou v Oregonu. Záběr z filmu. 2010.

Obr. 15 - REICHARDT, Kelly (režie). Zkratkou v Oregonu. Záběr z filmu. 2010.