

„Kwartalnik Filmowy” nr 122 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1627>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Paweł Biliński
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-4724-4542>

Na peryferiach Stanów Zjednoczonych. Obrazy stanu Oregon w wybranych filmach Kelly Reichardt

Słowa kluczowe:

Kelly Reichardt;
krajobraz;
Oregon;
western;
nomadyzm

Abstrakt

Artykuł dotyczy twórczości Kelly Reichardt – reżyserki, która od połowy lat 90. pozostaje jedną z kluczowych postaci amerykańskiego kina niezależnego. Wychodząc od założeń badaczy skoncentrowanych na zagadnieniu krajobrazu, autor przygląda się podejściu Reichardt do pejzażu jako takiego oraz charakteryzuje wizję stanu Oregon obecną w jej produkcjach. Przywoływane w tekście wypowiedzi Reichardt potwierdzają, jak istotne było dla niej poznanie Jonathana Raymonda – pisarza i przyszłego scenarzysty opisywanych w artykule dzieł. W kolejnych filmach – zwłaszcza tych, którym w tekście poświęcono największą uwagę (*Old Joy* /2006/, *Meek's Cutoff* /2010/, *Pierwsza krowa* /*First Cow*, 2019/) – oboje nie tylko przyglądali się stanowi z północno-zachodniego wybrzeża USA, ale też wykorzystali tamtejsze lokacje do nakreślenia portretu wspólczesnej amerykańskiej prowincji. Opowiedzieli o niej, operując poetyką *słow cinema* i odnosząc się do gatunku westernu.

Pierwsza scena. W ujęciu ustanawiającym oglądamy preriowy krajobraz – teren skąpo porośnięty drzewami. Na horyzoncie widać pasmo górskie, nad którym wiszą niemal w bezruchu chmury. Z lewej strony – niewielkich rozmiarów zbiornik wodny, w centrum – liche ogrodzenie, po prawej – stojące w rzędzie słupy telegraficzne. Kadr przecinają tory kolejowe biegnące pomiędzy ogrodzeniem a szeregiem słupów. Statyczność ujęcia po chwili przerywa nadjeżdżający z oddali pociąg, którego wagony powoli wypełniają widoczną część krajobrazu, a na ekranie pojawia się napis *Certain Women* (pewne kobiety).

Takim widokiem rozpoczyna się *Kobięcy świat* (*Certain Women*, 2016), szósty pełnometrażowy film Kelly Reichardt. Ów krótki fragment to zarówno ujęcie ustanawiające, informujące widza o miejscu akcji, jak i malowniczy pejzaż, który jako taki zwraca na siebie uwagę. Za sprawą charakterystycznego *mise en scène* z prologu reżyserka – jak mówiła w wywiadach – chciała dokonać przewrotnego przeciwstawienia krajobrazu charakterystycznego dla westernu¹ napisowi sygnalizującemu pierwszoplanową rolę kobiet², które – co wiemy z dziejów kina amerykańskiego – nieczęsto pełniły istotne funkcje w opowieściach o Dzikim Zachodzie XIX w.³ Dla Reichardt przestrzeń ma kluczowe znaczenie – wraz z operatorem Christopherem Blauveltem kreuje postacie w taki sposób, by widz odnosił wrażenie, że bohaterki stanowią *przedłużenie lokacji, w jakiej się znajdują*⁴. *Są one produktem miejsc, z których się wywodzą* – komentowała twórczyni ich status, wyraźnie przy tym zaznaczając, jak dużą rolę przywiązuje do doboru miejsca akcji swoich dzieł⁵.

Nie bez powodu krytycy po premierowych pokazach *Kobiecego świata* porównywali oglądanie tego filmu do *patrzenia na piękny obraz w momencie wysychania farby*⁶. Zwraca bowiem uwagę nie tylko malarskość jego poszczególnych ujęć, ale także swoiste tempo akcji, niemal pozbawionej punktów zwrotnych i sprawiającej wrażenie *regresyjnej*⁷. Reichardt w *Kobiecym świecie* – oraz innych swoich produkcjach – sprzęga sposób inscenizowania ze spowolnionym rytmem opowieści. Dowodem na to jest jedna ze scen, która posłużyła za wizualną inspirację dla okładki wydania filmu na płycie Blu-ray, przygotowanej przez The Criterion Collection. Widniejąca na niej reprodukcja obrazu Riccarda Vecchia, nowojorskiego malarza oraz ilustratora⁸, przedstawia majestatyczne góry oraz stojący na pierwszym planie samochód pick-up i odwołuje się do finałowej sekwencji trzeciej opowieści z tego nowelowego filmu. W jednej ze scen główna bohaterka, mieszkająca samotnie ranczerka Jamie, wraca samochodem z miasta i w pewnym momencie, zmęczona długą podróżą, zaczyna zapadać w sen, a kierowane przez nią auto powoli zbacza z dwupasmowej drogi i wjeżdża na pustą polanę, gdzie stopniowo wytraca prędkość, po czym się zatrzymuje. Odbiorca znający dramatyczne finały podobnych scen z innych filmów mógłby się spodziewać, że nieodpowiedzialne zachowanie bohaterki doprowadzi do wypadku samochodowego, a być może nawet jej śmierci. Reichardt wybiera jednak inne rozwiązanie i wbrew naszym oczekiwaniom „wycisza” scenę, decydując się nie na dramatyzm, a wyekspozowanie westernowego pejzażu.

Choć *Kobięcy świat* wpisuje się w rozwijany przez Reichardt idiolekt wizualno-tematyczny, to spośród innych jej filmów wyróżnia go przede wszystkim miejsce akcji. Historię kilku kobiet osadzono w jednym z miast stanu Montana,

któremu wcześniej reżyserka się nie przyglądała; swoją uwagę koncentrowała dotąd na północno-zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych, zwłaszcza na Oregonie. Należy dodać, że wybór tych przestrzeni nie był przypadkowy i wynikał z potrzeby rozwijania autorskich pomysłów z dala od większych aglomeracji (oraz nowojorskiego czy hollywoodzkiego centrum filmowego), a także z chęci zademonstrowania przywiązania do peryferii i zgłębiania historii stanu.

Preferowany przez Reichardt model wyciszonego opowiadania oraz charakterystyczne prezentowanie przestrzeni to jej sposób na kino – kino *par excellence* amerykańskie. Wiąże się to nie tylko z tym, że jej filmy były produkowane przez tamtejsze wytwórnie (zwłaszcza przez koncentrującą się na kinie niezależnym FilmScience), a ich akcja dzieje się na terenie Ameryki Północnej, ale również z podejmowaną przez reżyserkę problematyką oraz mnożonymi przez nią tropami, które można odnaleźć w kinie amerykańskim i uznać za kształtujące określone wyobrażenie o Stanach Zjednoczonych. Refleksja nad tematyką i dominantami estetycznymi filmów autorki *Meek's Cutoff* (2010) powinna zatem łączyć się z namysłem również nad *mise en scène* jej dzieł oraz specyficznym ukazywaniem przez nią przestrzeni. Niezależność od Hollywood pozwoliła Reichardt nie tylko rozbudować własne uniwersum⁹, ale także pójść pod prąd dominujących tendencji w zakresie sposobów opowiadania, a nade wszystko zdecydować się na eksplorację alternatywnych ścieżek.

Celem niniejszego szkicu jest między innymi próba odpowiedzi na pytania dotyczące doboru miejsc akcji większości filmów Kelly Reichardt. Co sprawiło, że reżyserka tak bardzo zainteresowała się Oregonem? W jakim celu koncentruje uwagę na tamtejszych lokacjach i do czego ów stan może jej służyć? Wreszcie – jak go pokazuje? Ta ostatnia kwestia niewątpliwie ma związek także z przyjmowanym przez Reichardt sposobem opowiadania, podkreślającym jej fascynację krajobrazem. W historii kina amerykańskiego z podobnym podejściem – kiedy to twórcy za sprawą narracji akcentowali charakter obserwowanego pejzażu – mieliśmy do czynienia niejednokrotnie. Zwracała na to uwagę Barbara Kita: *Analizując filmy pochodzące z różnych okresów kina pod kątem związku zachodzącego między rozwojem praktyk kinematograficznych i przedstawianiem na ekranie piękna krajobrazu, Adams Sitney dochodzi do wniosku, że rytm filmu współgra z pejzażem. To dość banalne stwierdzenie niesie istotne konsekwencje związane ze statusem krajobrazu w filmie, który oczywiście może być zmienny i różnorodny. Uprawniony wydaje się wniosek, że im wolniejszy rytm filmu, tym bardziej krajobraz jest obecny, istotny, eksponowany, stając się „trzecią postacią”¹⁰.*

Wydaje się, że Reichardt jest szczególnie zainteresowana takim sposobem strukturywania filmów, przy czym pejzaż nigdy nie zdominował jej opowieści i nie odgrywał w jej produkcjach roli pierwszoplanowej, jak miało to miejsce choćby w radykalnie minimalistycznych eksperymentach Jamesa Benninga, konsekwentnego obserwatora (i na swój sposób komentatora) amerykańskich krajobrazów¹¹. Jednak to właśnie z inspiracji dziełami tych artystów, którzy uczynili pejzaż najważniejszym i najbardziej charakterystycznym elementem swojej



Kobiety świat, reż. Kelly Reichardt (2016)

twórczości, biorą się dominanty estetyczne kina Reichardt. Łączy się to z jej wizją Oregonu i zaproponowanym obrazem prowincjonalnej części Ameryki Północnej.

Dla Kelly Reichardt nie bez znaczenia jest także relacja, jaka zachodzi między krajobrazem a wpływającym nań człowiekiem. W książce o estetyce krajobrazu Beata Frydryczak przywołuje opinie badaczy stawiających tezę dotyczącą stopniowej „humanizacji” pejzażu, który ich zdaniem ma charakter „uczłowieczony”: *proces ten (...) trwa od zarania, czyli od czasu, gdy człowiek zaczął wycinać lasy, uprawiać ziemię i wytyczać drogi, by ziemię uczynić przychylniejszą swoim egzystencjalnym celom*¹². W kontekście twórczości Reichardt jest to o tyle istotne, że jej filmy można odczytywać jako dzieła politycznie zaangażowane, odnoszące się właśnie do zawłaszczania ziem i traktujące o wpływie ludzi na środowisko. Ma to związek z refleksją nad krajobrazem, jaka zrodziła się na gruncie amerykańskim w XIX w. – z myśleniem podszytym świadomością ekologiczną, która swój pierwszy wyraz znalazła w *działaniach oraz refleksji piewców i admiratorów dziewiczego krajobrazu amerykańskiego: Ralpa W. Emersona i Henry’ego D. Thoreau czy Johna Muira*¹³. Reichardt trudno uznać za bezpośrednią kontynuatorkę ich myśli – jej kino jest w równym stopniu wyrazem szacunku wobec „dziewiczego” pejzażu, co świadectwem zainteresowania przestrzenią dotkniętą działaniem człowieka. Obie te perspektywy artystka stara się łączyć w sposób organiczny, realizując filmy operujące powolną narracją, czerpiące z tradycji neorealizmu¹⁴, w których z czułością przygląda się ludziom w czasach kryzysu społeczno-politycznego.

Krajobrazowi nadała Reichardt szczególne znaczenie w trzech dziełach: *Old Joy*, jej pierwszym oregońskim filmie, a także westernowych *Meek’s Cutoff* oraz *Pierwszej krowie* (*First Cow*, 2019). To właśnie na nich skoncentruję się w niniejszym tekście, podejmując próbę analizy ich komponentów narracyjno-estetycznych i przyglądając się sposobom prezentowania przez Reichardt przestrzeni Oregonu. Tak sformułowaną refleksję winno jednak poprzedzić przesłedzenie drogi artystycznej reżyserki, co pomoże ustalić powody jej zainteresowania tym stanem oraz decyzji o wyborze metody narracyjnej.

Droga do Oregonu

Oregon jest miejscem akcji – i na swój sposób tematem – sześciu filmów Reichardt: *Old Joy*, *Wendy i Lucy*, *Meek’s Cutoff*, *Night Moves* (2013), *Pierwszej krowy* i *Showing Up* (2022). Co jednak istotne, jej filmografię otwiera dzieło traktujące o bohaterach próbujących wyjechać z miejscowości znajdującej się na południowej Florydzie, nieopodal Miami (stamtąd wywodzi się autorka). W wyprodukowanym w 1994 r. debiucie *River of Grass* nietrudno dostrzec zapowiedź późniejszych tropów charakterystycznych dla filmów Reichardt. Potwierdza to dająca się wyczytać z tej produkcji reżyserska taktyka kontestowania klasycznych wzorców opowiadania i niekonwencjonalne podejście do schematów gatunkowych, a także operowanie motywem wędrowki. Do tych kwestii twórczyni podeszła z przekorą, realizując – jak sama podkreślała – *film drogi bez drogi, historię miłosną bez miłości i kryminał bez intrygi kryminalnej*¹⁵. Pozytywne przyjęcie debiutu przez krytyków nie pomogło reżyserce w rychłym sfinalizowaniu kolejnego projektu¹⁶. W kontekście swoistego restartu kariery kluczowe było spotkanie z Jonathanem Ray-

mondem, pisarzem związanym z Oregonem, którego Reichardt poznała dzięki Toddowi Haynesowi, innej ważnej postaci amerykańskiego kina niezależnego¹⁷. Zachwycona *The Half-Life*, opublikowaną w 2004 r. powieścią Raymonda (na jej podstawie została zrealizowana *Pierwsza krowa*), zaproponowała mu współpracę, której pierwszym efektem stał się film *Old Joy* – jej drugie pełnometrażowe dzieło. Od tamtej pory działalność duetu zaowocowała produkcją sześciu filmów¹⁸, w których ukazano bohaterów przemierzających (mniej lub bardziej otwarte) przestrzenie Oregonu.

Katherine Fusco i Nicole Seymour, monografistki twórczości Reichardt, zaznaczały, że w trakcie przedłużającej się stagnacji, związanej z niemożliwością ukończenia drugiego filmu, reżyserka wiodła na przełomie wieków życie nomadki, podróżując po Stanach Zjednoczonych i zatrzymując się na noclegi u znajomych¹⁹. Taki obraz jednostki, stale poszukującej swojego miejsca, traktującej samą drogę jako zasadniczą dla budowania tożsamości, koresponduje z tematyką kina Reichardt. *Wszyscy w tym filmie wydają się samotni i poszukujący* – notowała E. Dawn Hall w odniesieniu do *River of Grass*, zwracając przy tym uwagę, że podobnie można scharakteryzować bohaterów z innych dzieł reżyserki²⁰. Jej ówczesny tryb życia mógł więc wpłynąć na rys postaci z jej późniejszych filmów²¹.

Wydaje się zatem, że skoncentrowanie się na oregońskich przestrzeniach może wynikać z podejmowanych przez Reichardt poszukiwań swojego miejsca na ziemi²², z dala od blichtru Hollywoodu i bohemy artystycznej Nowego Jorku²³. Szczególne zainteresowanie Oregonem pozwoliło jej wnikać w świat rzadziej eksplorowany przez rodzimych filmowców i naszkicować wieloaspektowy portret tamtejszego środowiska, ale także, *pars pro toto*, ukazać amerykańską prowincję jako taką. Warto przy tym podkreślić, że mimo to Reichardt pozostawała outsiderką – role jej przewodników po Oregonie pełnili Roger Faires (odpowiedzialny za *location scouting*²⁴) oraz wspomniany Raymond. *Mam duże przywiązanie do tego miejsca* – mówiła w jednym z wywiadów, odpowiadając na pytanie o Oregon – (...) *ale tak naprawdę ma to związek z faktem, że Raymond pisze z myślą o tym, co widzi przez okno*²⁵. Gdzie indziej zaznaczała, że docenia autora *The Half-Life* za to, iż potrafi pisać politycznie bez wspomniania o samej polityce²⁶, dzięki czemu jego utwory są czymś więcej niż prozą społecznie zaangażowaną, choć niewątpliwie pewne obecne w niej wątki usprawiedliwiają zasadność takiej interpretacji²⁷. Z tego względu bazujące na twórczości Raymonda oregońskie filmy Reichardt, tak bardzo skoncentrowane na tamtejszych pejzażach, niewolne są od wtretów politycznych, a dodatkowo wzbogacają je dyskretnie podane tezy dotyczące współczesności lub historii regionu.

Możliwość zgłębiania lokalnego kontekstu (dzięki pracy i wiedzy Raymonda) oraz oddalenie od centrów produkcji filmowej w Stanach Zjednoczonych to istotne czynniki, które miały wpływ na decyzję Reichardt o kontynuowaniu kariery właśnie w Oregonie, gdzie *notabene* często realizowano inne filmy. Z tamtejszych lokacji korzystano przy realizacji zarówno imponujących inscenizacyjnie scen z *Generała* (*The General*, reż. Buster Keaton, 1926), jak i niszowych dzieł w rodzaju *Złej nocy* (*Mala Noche*, reż. Gus Van Sant, 1985)²⁸. Jest przy tym znamienne, że twórcy kilku istotnych filmów amerykańskich z XXI w., których fabuła dotyczyła szeroko pojętej ucieczki od cywilizacji, zdecydowali się na zdjęcia właśnie



Meek's Cutoff, reż. Kelly Reichardt (2010)



Night Moves, reż. Kelly Reichardt (2013)

w stanie Oregon – to kazuś między innymi takich produkcji, jak *Wszystko za życie* (*Into the Wild*, reż. Sean Penn, 2007), *Dzika droga*, *Captain Fantastic* (reż. Matt Ross, 2016), *Zatrzyj ślady czy Świnia* (*Pig*, reż. Michael Sarnoski, 2021). Można wobec tego sądzić, że oregońskie lasy, tereny Gór Kaskadowych czy Wielkiej Pustyni Piaszczystej (tam kręcono *Meek's Cutoff*) znakomicie się komponują z tego typu historiami. W pewnym sensie jest to również potwierdzeniem obecnego statusu owego stanu, a także związanych z nim skojarzeń²⁹. Reżyserce zafascynowanej peryferyjnością, a zarazem wiodącej półosiadły tryb życia, tak pojmowany Oregon pozwolił rozwinąć twórczość eksplorującą typowo amerykańskie (niekoniernie wielkomięjskie) przestrzenie.

Skoncentrowanie na krajobrazie

Zainteresowanie pejzażem (zwłaszcza *stricte* amerykańskim) Kelly Reichardt przejawiała już u progu kariery artystycznej, kiedy to – mieszkając jeszcze w rodzinnym Miami – zaczynała jako fotografka (wówczas otrzymała nawet za swoje zdjęcia niewielką nagrodę pieniężną, w wysokości 16 dolarów)³⁰. I choć potrzeba rozstania z Miami sprawiła, że Reichardt zdecydowała się na zniszczenie fotografii przedstawiających przestrzenie tego miasta³¹, to nie porzuciła chęci kontemplowania krajobrazu. Wspominała o tym w rozmowie z Fusco i Seymour, przywołując nazwiska tych, których twórczość miała duży wpływ na jej pracę: *W trakcie przygotowań do „Meek's Cutoff” nie rozstawałam się z książką Roberta Adamsa o amerykańskim Zachodzie, dużo rozmyślając także o jego fotografiach. Z kolei gdy pracowaliśmy nad scenariuszem do „Night Moves”, Jon Raymond zwrócił mi uwagę na Charlesa Burchfielda, (...) więc wybrałam się na wystawę jego malarstwa. I te kolory, ten sposób ujmowania natury mocno wpłynęły na moją perspektywę. Do tych prawdziwie „amerykańskich” artystów – Joela Sternfelda, Stephena Shore’a – do tego typu amerykańskiej fotografii i amerykańskiego krajobrazu czuję się szczególnie przywiązana. W sumie chciałabym wyruszyć poza Stany Zjednoczone i nakręcić film gdzieś indziej, ale nie wiem, czy byłabym w stanie w takim samym stopniu wnikać w obce sobie miejsca. Za bardzo pociągają mnie oblicza amerykańskiego kina i jego gatunki, amerykańskie gatunki³². W innym miejscu dopowiadała, że fotografie autorstwa Shore’a i Adamsa stanowią dla niej najważniejsze źródło inspiracji ze względu na sposób ujmowania ewolucji amerykańskiego krajobrazu i wpływu, jaki na ów krajobraz wywarł człowiek³³. Z kolei Sternfeld okazał się dla Reichardt istotny jako artysta przenikliwie portretujący obrzeża Ameryki, w tym choćby miejsca niedydysiejszych zbrodni³⁴ czy obszary niszczące na skutek ludzkiej aktywności³⁵. Nie bez znaczenia są tu także inspiracje malarstwem amerykańskim – dziełami pejzażystów z Hudson River School³⁶, Frederica Remingtona³⁷ czy wspomnianego Burchfielda, który chętnie przyglądał się naturalnemu otoczeniu i architekturze małomiasteczkowej, co następnie poddawał swoistej stylizacji.*

Namysł nad przestrzeniami jest w przypadku Reichardt – jak zostało zaznaczone – wyraźnie sprzężony z narracją jej dzieł, zaś predylekcja do długich ujęć, przedstawiających rozległe panoramy miejsc niemal jednoznacznie kojarzących się z pejzażami charakterystycznymi dla Ameryki Północnej, wiąże się nade wszystko z jej nieustającą fascynacją tamtejszą historią i kulturą. Nie dziwi zatem,

że po nakręceniu kilku filmów z akcją osadzoną we współczesnym Oregonie Reichardt zdecydowała się na wiwisekcję także przeszłości stanu. Podjęła również swoistą dyskusję z amerykańskimi gatunkami, zwłaszcza zaś z westernem.

W głąb lasu

Film *Old Joy* był dla Reichardt przełomowy z kilku względów, także pozartystycznych. Reżyserka nie tylko przerwała nim wieloletnie milczenie, ale też zbudowała przy tej okazji kolektyw twórczy – zespół stałych współpracowników. Przede wszystkim jednak *Old Joy* wydaje się istotny z uwagi na dobór narracyjno-estetycznych środków wyrazu, które z czasem stały się znakiem rozpoznawczym kina Reichardt³⁸. Powolny rytm opowieści, wspomniane już preferowanie długich ujęć, unikanie chwytów dynamizujących tok fabuły, portretowanie bohaterów znajdujących się w drodze czy reinterpretowanie wzorców gatunkowych – z tym zetkną się widzowie także w *Wendy i Lucy*, *Meek's Cutoff* czy *Pierwszej krowie*, ale również w *Kobięcym świecie*.

Old Joy, adaptacja opowiadania Jonathana Raymonda pod tym samym tytułem³⁹, skupia się na losach dwóch trzydziestoparoletnich mężczyzn, znajomych z czasów szkolnych, którzy spotykają się po latach, by wyruszyć na wycieczkę w głąb lasu na terenie Gór Kaskadowych. Poza wspólną przeszłością niewiele ich łączy – małomównemu Markowi (Daniel London) blisko do ustatkowania się u boku partnerki, z którą spodziewa się narodzin pierwszego dziecka, zaś Kurt (Will Oldham) to rozkojarzony włóczykij-samotnik, bez perspektyw na rychłą stabilizację. Entuzjazm obu bohaterów na myśl o wypadzie przywołującym nostalgiczne wspomnienia dość szybko ustępuje uświadomieniu sobie rozmaitych różnic między nimi. Co ważne, Reichardt rezygnuje tutaj z analizy wzajemnych relacji Marka i Kurta. Zamiast tego decyduje się na dedramatyzację, nie doprowadzając do tarć, do jakich mogłoby dojść w filmie zorientowanym na wyeksponowanie rozżewu między postaciami.

Reżyserkę znacznie bardziej interesuje zawieszanie akcji i kierowanie uwagi odbiorców na pejzaże Oregonu, do których kontemplacji skłania melancholijna ścieżka dźwiękowa indierockowej grupy Yo La Tengo. Ekspozycja okolicznych krajobrazu i sportretowanie drogi dwóch mężczyzn może budzić skojarzenia z *Easy Riderem* (reż. Dennis Hopper, 1969)⁴⁰. Jeśliby jednak faktycznie traktować film Reichardt jako XXI-wieczny rewers klasyka kontestacji, to nie tylko ze względu na analogiczny portret dwóch mężczyzn wybierających się w podróż (w reżyserskim debiucie Hoppera bohaterowie przemierzają na motocyklach kraj z zachodu na wschód, w *Old Joy* postacie jada starym volvo w stronę zamiejskich lasów; w obu filmach podróż wiąże się z wędrówką w głąb siebie), ale także z uwagi na próbę ukazania mniej pocztówkowej części Ameryki Północnej⁴¹.

Choć *Old Joy* nakręcono między innymi w Portland, to Reichardt unikała prezentowania samej aglomeracji. Kolejne lokacje są w charakterystyczny sposób ukazywane z okna samochodu prowadzonego przez Marka. Postindustrialny pejzaż wypełniają podobnie wyglądające podniszczone domy, a ich ujęciom towarzyszą dochodzące z offu dysputy polityczne emitowane przez radio. Rozmowa na temat podziałów i nierówności społecznych nie zostaje – co znamienne –

w jakikolwiek sposób skomentowana przez głównego bohatera, skupionego na jeździe autem. Dyskusja dotycząca wpływu ustawy podpisanej przez Lyndona Johnsona, zakazującej dyskryminacji rasowej podczas głosowania, także swoiście uzupełnia widoki za oknem, a ponadto zachęca do odczytywania tej produkcji w kontekście kina społecznie zaangażowanego, jak i fotografii Sternfelda, znanego z prac akcentujących wpływ człowieka na środowisko.

W filmie tym istotny jest także sam rytm opowieści – leniwy, podkreślający czas trwania, uzyskany za sprawą redukcji narracyjnych środków wyrazu. Co znaczące, zastosowanie języka charakterystycznego dla *slow cinema*⁴² pozwoliło położyć nacisk na przestrzeń filmową, która tym samym stała się równorzędnym bohaterem opowieści. Jest to widoczne między innymi w scenach jazdy autem przez przedmieścia Portland, kiedy kamera na zmianę pokazuje twarz Marka oraz widziane z okna samochodu ulice, domy i mieszkańców. W innych ujęciach, gdy obaj protagoniści poszukują celu swojej wędrówki, oglądamy coraz bardziej wyludnione przestrzenie, a liczba mijanych domostw wyraźnie się zmniejsza, aż w końcu widać wyłącznie lasy i jednakowe drogi⁴³, po których trudno nawigować (nawet, jak się okazuje, z pomocą mapy). Wreszcie, w najważniejszej sekwencji dzieła, kiedy mężczyźni spacerują po jednej z oregońskich puszczy i docierają do Bagby Hot Springs, ogólnodostępnych cieplic położonych w lesie Mount Hood, pobyt w tych miejscach jest „celebrowany” nie tylko przez bohaterów – ujęcia stają się dłuższe, a rytm filmu jeszcze bardziej zwalnia, jakby narrator postanowił dołączyć do postaci i również oddać się zadumie, niespiesznemu, wspólnemu relaksowi.

Obrazy leniuchowania w głęszy zostały zainspirowane zdjęciami Justine Kurland, której prace fotograficzne wzbogaciły wydanie opowiadania *Old Joy* Raymonda z 2004 r. Widać na nich ludzi (często nagich) przemierzających zalesione tereny, co przypomina właśnie ujęcia z drugiego dzieła Reichardt, koncentrującego się na portrecie mężczyzn wkraczających w głąb dziczy. Reżyserka zaadaptowała oba teksty kultury, odrzucając w swym dziele „udomowienie” (w domu pozostała tylko partnerka Marka, która niezbyt entuzjastycznie przyjęła pomysł jego wycieczki z kolegą z dawnych lat) na rzecz „włóczęgostwa” i ucieczki z miasta, przypominającego o codziennych troskach i realiach politycznych. Koresponduje to ze sposobem na życie samej Reichardt, co warto podkreślić, nawet jeśli odrzuca ona możliwość interpretacji jej filmów w kluczu autobiograficznym. *Jestem przyzwyczajona do filmowania na zewnątrz. Najtrudniejsze dni zdjęciowe to dla mnie zawsze czas kręcenia w czterech ścianach. Wtedy czuję się ograniczona. (...) Wnętrza są dla mnie trudne, bo większość czasu spędziłam, kręcąc na zewnątrz*⁴⁴ – mówiła.

Reichardtowski *Old Joy* wpisuje się w formułę powolnego, małego kina; z jednej strony odcina się od dominującego dyskursu (nie rezygnuje przy tym z przekazu politycznego, czego dowodem te fragmenty, w których Mark słucha audycji o polityce; skądinąd znaczące jest, że bohaterowie nie rozmawiają o współczesnej sytuacji kraju epoki George’a W. Busha), z drugiej zaś korzysta z określonych konwencji gatunkowych i opiera się na przyznaniu dużej roli przestrzeni. Swymi kolejnymi produkcjami reżyserka potwierdziła, że najbardziej interesują ją wypowiedzi artystyczne na tych właśnie płaszczyznach. Przyznała też, że uprzywilejowanie pejzażu miało dla niej szczególne znaczenie – realizując

Old Joy, wciąż myślała o twórczości Petera Huttona, awangardowego reżysera specjalizującego się w realizacji niszowych, galeryjnych filmów, w których rolę pierwszoplanową odgrywał krajobraz jako taki⁴⁵.

Pejzaże oregońskich westernów

Choć już *Old Joy* można by nazwać za reżyserką *newage'owym westernem*⁴⁶, to jej wspomniane predylekcje najdobitniej potwierdzają jednak *Meek's Cutoff* oraz *Pierwsza krowa* (oba z akcją osadzoną w XIX w.). Pierwszy z filmów stanowi reinterpretację historii Stephena Meeka, który w latach 40. XIX w. miał pokierować grupy osadników szlakiem pozwalającym uniknąć konfrontacji z – jak sądzono – wrogo nastawioną ludnością rdzenną, a którego błędne wskazówki doprowadziły wiele osób do śmierci z wycieńczenia. Z kolei fabuła *Pierwszej krowy* traktuje o współpracy dwóch mężczyzn (kucharza z Maryland oraz imigranta z Chin), którzy w małym miasteczku zaczynają prowadzić niewielki biznes – sprzedają ciasteczka przygotowane na bazie mleka podkradzonego nocą od krowy należącej do naczelnika fortu. Obydwa dzieła, choć różne w tonie, niejako się dopełniają i wykorzystują stale obecne w kinie Reichardt motywy wizualne.

O skupieniu reżyserki na oregońskim pejzażu w *Meek's Cutoff* świadczy już wyciszony prolog, w którym pierwsze słowa padają dopiero po blisko siedmiu minutach projekcji. Przez dłuższy czas oglądamy obrazy perii powolnie przemierzanej przez grupkę ludzi. Ujęcia ustanawiające są przeplatane krótkimi scenami prezentującymi drobne prace bohaterów przygotowujących się do dalszej podróży po krótkiej przerwie, poświęconej na uzupełnienie zapasów wody, umycie naczyń czy nakarmienie zwierząt. Moment, w którym jeden z mężczyzn na kawałku wyschniętego drzewa wyźłabia nożem napis *lost* (zagubieni), wyraźnie komunikuje, w jak trudnym położeniu są bohaterowie. Kiedy zaś w jednym z kolejnych ujęć oglądamy kobietę biegnącą za popychaną wiatrem chustą, otrzymujemy sugestię, z jak ogromnym obszarem mamy do czynienia (wydaje się, że pustkowie sięga po horyzont), zaś niezróżnicowanie otoczenia podpowiada, iż bohaterowie faktycznie mogli się zagubić⁴⁷.

Kontrastuje to z dominującymi narracjami klasycznych westernów o szlaku oregońskim⁴⁸ – takich jak *Droga olbrzymów* (*The Big Trail*, reż. Raoul Walsh, 1930) czy *Jak zdobyto Dziki Zachód* (*How the West Was Won*, reż. Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, 1962) – w których bohaterowie nie mieli problemów z ustaleniem trasy swojej podróży, a w istocie drogi, jaką ma podążać Ameryka. Reichardt rozmywa tę pewność bohaterów, prezentując ich błądzących po wszechobecnych stepach w nieznanym kierunku i bez nadziei na rychłe obranie właściwego kursu. Ze względu na estetykę i powolny rytm opowiadania (podkreślają go miarowe i natrętne odgłosy poruszających się kół u wozów oraz oszczędna muzyka Jeffa Grace'a) *Meek's Cutoff* wyróżnia się na tle innych reprezentantów gatunku, także tych współczesnych⁴⁹, których realizatorzy skądinąd chętnie decydują się na reinterpretację tropów proponowanych onegdaj przez reżyserów klasycznych filmów o Dzikim Zachodzie. Przyjęta przez Reichardt strategia sprawia, że *Meek's Cutoff* w niczym nie przypomina westernów pokroju *Drogi do San Juan* (*The Wagon Master*, reż. John Ford, 1950) – brak tu wątków miłosnych, przemoc

nie jest wysuwana na pierwszy plan, zrezygnowano z manichejskich podziałów na dobro i zło (w te wierzy jedynie buńczuczny traper Stephen Meek), zaś autorka unika ukazywania *majestatycznych krajobrazów*⁵⁰. O ile wspomniane dzieło Forda wpisuje się w tradycję filmów prezentujących Zachód *jako swego rodzaju Eden – miejsce, w którym ludzie nieprzystosowani, odtrąceni przez społeczeństwo, zmęczeni cywilizacją lub po prostu uciekający przed biedą, wymiarem sprawiedliwości czy zemstą mają szansę na nowe, szczęśliwe życie*⁵¹, o tyle w *Meek's Cutoff* mamy do czynienia z wyraźnym odejściem od uproszczonego sposobu ukazywania świata i porzucając wizji przestrzeni skolonizowanej⁵².

W przypadku opisywanego filmu nie bez znaczenia pozostaje wąskie kadrowanie (w tak zwanym formacie akademii, czyli 1,37:1), zainspirowane fotografiami Roberta Adamsa, który – jak zaznaczała Reichardt – chętnie stosował formę kwadratu, gdyż ta pozwala zwrócić uwagę odbiorcy na znajdujące się na pierwszym planie obiekty czy postaci (to natomiast zmienia nasze postrzeganie krajobrazu)⁵³, a przy tym uniknąć charakterystycznego dla klasycznego westernu monumentalizowania pejzażu⁵⁴.

W porównaniu do *Meek's Cutoff*, filmu *postapokaliptycznego*⁵⁵ skoncentrowanego na bohaterach uciekających przed niebezpieczeństwem i konfrontujących się z wysuszonym, pozbawionym życia krajobrazem, *Pierwsza krowa* jawi się jako dzieło niemal zupełnie odmienne; to western melancholijny, wydobywający na pierwszy plan nietypową, bo rzadko w tego typu filmach przedstawianą przyjaźń dwóch mężczyzn – Otisa „Cookie’ego” Figowitza (John Magaro) i Kinga-Lu (Orion Lee). Słysząc tu echa *Old Joy*, jednak o ile ten właśnie film uwypuklał różnice między bohaterami, o tyle w *Pierwszej krowie* zostały ukazane postacie stopniowo dochodzące do porozumienia i udzielające sobie wsparcia.

Akcja *Pierwszej krowy* rozgrywa się nieopodal rzeki Kolumbia, w gęsto zalesionych lokacjach⁵⁶, w których pożywienia szuka „Cookie”, zatrudniony jako kucharz w grupie traperów. Poznanie Kinga-Lu, chińskiego przybysza ukrywającego się przed ścigającymi go Rosjanami, okazuje się punktem zwrotnym w życiu ich obu. Niedługo potem zaczną wieść niebezpieczny żywot złodziei mleka potrzebnego im do zainicjowania intratnego biznesu. Warto zaznaczyć, że ich pierwsze spotkanie zostało nakręcone w niemal całkowitej ciemności (Christopher Blauvelt, operator filmu, podkreślał, iż wiele scen nocnych zrealizowano za dnia i z użyciem sprzętu mającego ukryć ów fakt⁵⁷), z minimalnym oświetleniem, co było zainspirowane wizją Dzikiego Zachodu, jaką prezentował między innymi Frederic Remington w swoich „nocnych” obrazach⁵⁸. Oglądając tę scenę oraz inne ujęcia rozgrywane w lesie, odbiorca może odnieść wrażenie, że główni bohaterowie wtapiają się w przestrzeń, podobnie jak to miało miejsce w *Old Joy*⁵⁹. W przypadku *Pierwszej krowy* takie „znikanie” wydaje się uzasadnione – przybywający z zewnątrz „Cookie” i King-Lu w drugiej połowie filmu, kiedy ścigają ich przedstawiciele lokalnego bogacza, muszą się ukryć, by uniknąć śmiertelnej konfrontacji. Ich droga wiedzie więc od lasu (tu spotykają się po raz pierwszy, kiedy jeden z nich szuka pożywienia, a drugi – schronienia przed napastnikami) przez otwarte tereny miasteczka, gdzie kontaktują się z członkami lokalnej społeczności, z powrotem do lasu, jedynej przestrzeni dającej poczucie bezpieczeństwa.



Old Joy, reż. Kelly Reichardt (2006)



Pierwsza krowa, reż. Kelly Reichardt (2019)

To ziemie pełne bogactwa – mówi na początku filmu jeden z mężczyzn, przekonany, że znalazł się na terenach, gdzie można zainicjować przedsiębiorcze działania, które doprowadzą do szybkiego wzbogacenia się. Swoistą dziewiczość lokacji podkreśla reakcja mieszkańców na przyjazd krowy (wabiącej się Ewa), pierwszego takiego zwierzęcia w okolicy. Mniej więcej w tym samym momencie do powstającego miasteczka przybywa „Cookie”, outsider szukający jakiegokolwiek zlecenia, które pozwoliłoby mu trochę zarobić. Na miejscu witają go brytyjscy osadnicy, patrzący nań z mieszaniną ostrożności i rezerwy. Kamera Blauvelta przygląda się temu z uwagą, wychwytyjąc wszechobecne błoto i surowość quasi-budowlanych konstrukcji. Ukazywany krajobraz kontrastuje z przywołaną wypowiedzią o rzekomym bogactwie, ale też rodzi skojarzenia ze scenami przybycia tytułowego bohatera *McCabe’a i pani Miller* (*McCabe and Mrs. Miller*, reż. Robert Altman, 1971) do miejsciny w stanie Washington. Podobnie jak w westernie Altmana, specjalizującego się w dekonstruowaniu amerykańskich gatunków, tak i w filmie Reichardt po miasteczku przechadza się bohater grany przez Reného Auberjonois, będący swego rodzaju łącznikiem między oboma dziełami, których twórcy reinterpretują schematy westernowe.

Jednym z kluczowych fragmentów *Pierwszej krowy* jest rozgrywający się współcześnie prolog. W długim ujęciu otwierającym, zainspirowanym pejzażowym kinem Petera Huttona⁶⁰, widzimy płynącą powoli barkę, co – jak twierdzi Reichardt – niektórym mogłoby się kojarzyć z dziejami handlu w Stanach Zjednoczonych, jako że widoczna w kadrze rzeka Kolumbia była ważnym kanałem obrotu towarowego już dla rdzennych Amerykanów⁶¹ (ci zresztą, choć niemal pozbawieni głosu, są drugoplanowymi postaciami zasadniczej części akcji *Pierwszej krowy*). Scena ta jest ważna również ze względu na jej główną bohaterkę (Alia Shawkat), która w trakcie spaceru z psem natrafia na – wywachseną przez zwierzę – płytko zakopaną ludzką czaszkę. Niezrażona znaleziskiem, zaczyna przeszukiwać miejsce i kopie tak długo, aż uda jej się zebrać wszystkie znajdujące się w ziemi kości, układające się w dwie ludzkie sylwetki. Sens tej sceny, przerwanej ujęciem „Cookie’ego” zbierającego grzyby, stanie się jasny dopiero w finale, kiedy zmęczeni ucieczką mężczyźni położą się w krzakach, by odpocząć przed dalszą drogą. Ich śmierci Reichardt jednak nie pokazuje; zamiast tego swoisty *bromance* wieńczy słowami Kinga-Lu podtrzymującego na duchu swego kompana. Wydaje się, że także w kontekście tego zakończenia moment kopania koreluje z postawą reżyserki, dążącej do reinterpretacji tropów właściwych kulturze amerykańskiej. Kelly Reichardt rozwija przy tym quasi-historyczną narrację dotyczącą Oregonu, stanu kojarzącego się ze zmitologizowanym wręcz szlakiem⁶², którym osadnicy podróżowali z nadzieją na poprawę swej egzystencji w nowym miejscu.

Bazując na znajomości reguł gatunkowych westernu, Reichardt zaprezentowała alternatywne narracje dla tego typu filmów. Odnosi się to również do westernowej przestrzeni. O ile bowiem – jak pisała Maurizia Natali – amerykański pejzaż można ideologicznie i estetycznie spoić z amerykańską fantazją bycia (i zachowywania się jak) imperium⁶³, o tyle propozycja Reichardt opiera się – jak można sądzić – na poszukiwaniu mniej konwencjonalnych sposobów opowiadania o historii kraju, a demitologizacja (w *Meek’s Cutoff* słyszymy: *Nie możesz sobie wyobrazić, czego dokonaliśmy, jakie miasta zbudowaliśmy*) ma w tym wypadku pole-

gać na zastąpieniu optyki kolonizacyjnej perspektywą antyprzemocową i feministyczną (jej nośnikiem w *Meek's Cutoff* jest postać grana przez Michelle Williams, konfrontująca się z pewnym siebie Stephenem). Mamy więc do czynienia z audiowizualnym „przepisywaniem” historii Oregonu, który kolejny raz posłużył reżyserce jako synekdocha całego kraju.

Chociaż fabuły *Meek's Cutoff* oraz *Pierwszej krowy* dotyczą wydarzeń z XIX w., to w filmach tych można upatrywać nadziei w przemianach sposobu myślenia⁶⁴ (finał pierwszego sugeruje, że Meek zrezygnuje z postawy konfrontacyjnej) lub w swoistym wychyleniu ku przyszłości (*vide* prolog drugiego). W tym właśnie sensie są to dzieła aktualne, a przy ich interpretacji należy brać pod uwagę kontekst XX i XXI w., również z tego względu, że pewne chwytły wizualne czy motywy w obu westernach niejako rymują się z rozwiązaniami inscenizacyjnymi oraz problematyką filmów Kelly Reichardt dziejących się w Oregonie dnia dzisiejszego.

Pejzaże kina zaangażowanego, czyli Ameryka według Reichardt

Oglądając filmy Kelly Reichardt, trudno nie zwrócić uwagi na jej wyczulenie społeczno-polityczne oraz to, jak duży nacisk kładzie na prezentację krajozobrazu. W *Old Joy* czy *Wendy i Lucy* pokazuje rzeczywistość widzianą z okna samochodu (mogą się tu nasuwać skojarzenia z filmami Wima Wendersa z lat 70. i 80., przede wszystkim z *Alicją w miastach* / *Alice in den Städten*, 1974/ oraz *Paryżem, Teksasem* / *Paris, Texas*, 1984/) albo okiem kamery podąża za bohaterami przemierzającymi przestrzenie małych miast Wybrzeża Północno-Zachodniego czasów postindustrializmu⁶⁵. Jeśli w *Wendy i Lucy* – opowieści o młodej kobiecie, która w trakcie podróży na Alaskę zatrzymuje się w jednym z oregońskich miasteczek z powodu awarii auta – Reichardt nie uwypukla pejzażu jako takiego, to przede wszystkim w celu zwrócenia uwagi odbiorcy na – jak mówiła – *brzydkie oblicze Ameryki*, gdzie odgrywana przez Michelle Williams nierzucająca się w oczy bohaterka jakoby zlewa się z beżem ścian niemal identycznych budynków⁶⁶.

Spółeczne zaangażowanie reżyserki oraz specyficzne metody inscenizacji w sposób szczególny splotły się w jawnie proekologicznym *Night Moves* – filmie ukazującym troje działaczy przygotowujących się do podłożenia bomby przy lokalnej zaporze wodnej. Bohaterowie wierzą, że ich gest zostanie odczytany jako wyraz buntu przeciw nadmiernej eksploatacji środowiska. *Mieszkańcy Oregonu wiedzą, że ich zapory wodne dostarczają energię Kalifornii*⁶⁷ – mówiła Reichardt, potwierdzając przynależność swego filmu do tak zwanego kina zaangażowanego. W *Night Moves*, bardziej niż w którymkolwiek innym jej dziele, przeznaczony do kontemplacji krajozobraz ma wywoływać u odbiorcy określone emocje. Do takiej reakcji prowokuje zwłaszcza scena prezentująca bohaterów płynących łodzią uzbrojoną w ładunki wybuchowe w stronę miejsca, gdzie ma dojść do eksplozji. Przez kilka minut kamera pokazuje na przemian to twarze przejętych buntowników, to rzekę i wystające z niej pnie, akcentując problematykę ekologiczną (związaną z filozofią antropocenu⁶⁸) i budując atmosferę powolnego thrillera, w którym – jak się okaże w drugiej połowie filmu – działania postaci pierwszoplanowych bezpośrednio doprowadzą do śmierci człowieka. Co ciekawe, to właśnie *Night*

Moves, uważany za najsłabsze dzieło w dorobku Reichardt⁶⁹, szczególnie wyraźnie podkreśla właściwe reżyserce skoncentrowanie na pejzażu, jej zainteresowanie amerykańskim krajobrazem, wyczerpanie na kwestie społeczno-polityczne oraz skłonność do podejmowania aktualnych tematów.

Oglądając oregońskie produkcje Reichardt, trudno nie spostrzec, że mniej interesują ją przestrzenie wielkomiejskie – nawet jeśli pod koniec akcji *Old Joy* widzimy centrum miasta pełne neonów i szyldów reklamowych, to w całym filmie dużo większą rolę odgrywają tereny pozamiejskie i krajobrazy z nielicznymi ludźmi. Znamienne jest również to, że autorka *Pierwszej krowy* rzadko precyzuje, gdzie rozgrywa się dana akcja. Tylko w *Old Joy* jeden z bohaterów wspomina o podróży w pobliże Estacady. Z kolei *Meek's Cutoff* zaczyna się od planszy informującej o czasie i miejscu akcji, zresztą niezbyt ściśle, ponieważ napis *Oregon, 1845* nie ujawnia, jakie tereny przemierzają osadnicy.

Zdjęcia do filmów Kelly Reichardt były kręcone w Portland (wyjątkiem w tym względzie jest *Meek's Cutoff*), a także w Salem, Woodburn, Astorii (*Wendy i Lucy*), Roseburgu, Medford, Ashland (*Night Moves*), na terenach hrabstwa Harney (*Meek's Cutoff*) oraz rozmaitych parków krajobrazowych na północnym zachodzie Oregonu (*Pierwsza krowa*)⁷⁰. Może to zatem świadczyć o zamiarze eksplorowania terytoriów tego stanu, ale również stanowić dowód na odmienne podejście Reichardt, która za ważniejsze od „gdzieś w Oregonie” uznaje „gdzieś na terenie Stanów Zjednoczonych” i dla której tak duże znaczenie ma doświadczenie drogi (istotne, że jest to droga wyłącznie w obrębie kraju, nigdy poza jego granicami).

Kelly Reichardt, zafascynowana Ameryką i amerykańskimi gatunkami, pozostaje więc jedną z czołowych portrecistek swojej ojczyzny – skupiając uwagę na jednym stanie, ma ambicję szkicowania szerszej panoramy, pokazywania uniwersalnych krajobrazów, które mogą się kojarzyć niekoniecznie wyłącznie z Oregonem, ale również szerzej: z narracjami, obrazami i gatunkami charakterystycznymi dla tekstów kultury powstałych w Stanach Zjednoczonych.

¹ E. Dawn Hall, *The Films of Kelly Reichardt*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018, s. 134. Już Rick (Charles F.) Altman w kanonicznym tekście zwracał uwagę na symptomatyczne obrazy westernu, które odsyłają do naszej pamięci gatunku filmowego: *Kiedy pociąg jedzie po przekątnej ekranu na początku filmu „Człowiek, który zabił Liberty Valance’a”, coż możemy na to poradzić, iż rozumiemy szersze znaczenie tego obrazu?* (C. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 22).

² Zob. wywiad wideo z Kelly Reichardt zamieszczony wśród materiałów dodatkowych do tego filmu (wydanie na płycie Blu-ray w ramach The Criterion Collection, 2017).

³ Zdaniem Graeme’a Harpera i Jonathana Raynera takie ujęcia, jak to otwierające *Kobięcy świat*, mają zasugerować widzowi, z jakiego

rodzaju przestrzeniami będzie miał do czynienia w danej scenie. W przypadku tego filmu jest to o tyle zwodnicze, że jego kolejne fragmenty wyraźnie kontrastują z naszymi oczekiwaniami. Zob. G. Harper, J. Rayner, *Introduction – Cinema and Landscape*, w: *Cinema and Landscape*, red. G. Harper, J. Rayner, Intellect, Bristol – Chicago 2010, s. 20.

⁴ A. Gregory, *The Quiet Menace of Kelly Reichardt's Feminist Westerns*, „The New York Times Magazine”, 16.10.2016, <https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html> (dostęp: 1.03.2023).

⁵ Tamże.

⁶ J. Michelitch, *Thinking of Lightspeed: The Flickering Transformations of Kelly Reichardt's Cinema*, „Cinéaste” 2016, t. 42, nr 1, s. 6.

⁷ E. Taylor, „Certain Women”: *Trapped under the Big Sky*, Criterion.com, <https://www.criterion.com>.

- criterion.com/current/posts/4941-certain-women-trapped-under-the-big-sky (dostęp: 1.03.2023).
- ⁸ O pracy nad okładką Vecchio mówił w wywiadzie wideo zamieszczonym na stronie internetowej wydawnictwa. Zob. *Riccardo Vecchio Paints „Certain Women”*, Criterion.com, <https://www.criterion.com/current/posts/5718-riccardo-vecchio-paints-certain-women> (dostęp: 1.03.2023).
- ⁹ Również, co warto zaznaczyć, w odniesieniu do kwestii produkcyjnych. Reichardt chętnie bowiem współpracuje z osobami, z którymi już wcześniej dane jej było tworzyć. Dotyczy to aktorek i aktorów (Michelle Williams – cztery wspólnie zrealizowane filmy, James Le Gros – trzy role w filmach Reichardt), producentów (Anish Savjani i Neil Kopp – siedem wspólnych projektów, Todd Haynes i Vincent Savino – pięć współprodukowanych filmów), operatorów (Christopher Blauvelt – autor zdjęć do czterech produkcji), kompozytorów (Jeff Grace – twórca ścieżek dźwiękowych do trzech dzieł Reichardt), jak również osób pełniących kilka funkcji na planach filmowych Reichardt (*vide* udział Larry’ego Fessendena, który kilkakrotnie pojawiał się na ekranie, a także trzy razy współprodukował dzieła Reichardt) czy – nade wszystko – jej etatowego scenarzysty Jonathana Raymonda, który napisał (samodzielnie lub z reżyserką) sześć scenariuszy. Nie można przy tym zapomnieć o suczce Lucy, która występuje w jednej z głównych ról w *Old Joy* (2006) oraz *Wendy i Lucy* (*Wendy and Lucy*, 2008); jej zresztą *Kobięcy świat* jest dedykowany.
- ¹⁰ B. Kita, *Z dala od innych... Pejzaż w drodze*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 260.
- ¹¹ Nt. innych reżyserów sytuujących pejzaż na pierwszym planie swojej twórczości zob. M. Lefebvre, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, w: *Landscape and Film*, red. tegoż, Routledge, New York 2006, s. 28.
- ¹² B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 45.
- ¹³ Tamże, s. 49.
- ¹⁴ Interpretowanie twórczości Reichardt przez pryzmat estetyczno-narracyjnego dziedzictwa neorealizmu ma już swoją tradycję w piśmiennictwie poświęconym jej filmom. Zwracały na to uwagę we wstępie do swojej książki Katherine Fusco i Natalie Seymour, dostrzegając paralele między *Wendy i Lucy* a *Umbertem D.* (reż. Vittorio De Sica, 1952). Zob. K. Fusco, N. Seymour, *Kelly Reichardt*, University of Illinois Press, Urbana 2017, s. 1-35.
- ¹⁵ E. Levy, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York 1999, s. 402.
- ¹⁶ Z tego względu Reichardt przez wiele lat albo uczestniczyła w produkcji programów telewizyjnych, albo realizowała niszowe filmy krótkometrażowe, co było dla niej swoistą szkołą w zakresie montażu (nie licząc pełnometrażowego debiutu, Reichardt zmontowała wszystkie swoje dzieła). Więcej na ten temat zob. K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 116-117; R. Gilbey, *Kelly Reichardt: How I Treked Across Oregon for „Meek’s Cutoff” Then Returned to Teaching*, „The Guardian”, 9.04.2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> (dostęp: 1.03.2023); tenże, *The Quiet American*, „Sight and Sound” 2021, t. 31, nr 5, s. 40.
- ¹⁷ Nawiasem mówiąc, Reichardt zaczynała przygodę z kinem od terminowania m.in. na planie u Haynesa – w trakcie realizacji *Poison* (1991) pracowała w pionie scenograficznym.
- ¹⁸ Raymond nie pracował z Reichardt jedynie przy realizacji *Kobiecego świata*.
- ¹⁹ K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 5.
- ²⁰ E. Dawn Hall, dz. cyt., s. 8.
- ²¹ Tamże, s. 9. Jedną ze współpracownic reżyserki zwracała nawet uwagę, że prowadzony przez nią i długo trwający nomadyczny tryb życia mógł wzbudzać niepokój u jej bliskich, przypuszczających, iż nie potrafi ona zapuszczać korzeni.
- ²² *Zbiera się tu coraz więcej wyrzutków – mówią Katherine*. – *Wszyscy jesteśmy uchodźcami albo wygnańcami* – pisał Chuck Palahniuk, szkicując portret największego miasta Oregonu. Zob. C. Palahniuk, *Uchodźcy i wygnańcy. Spacer po Portland w stanie Oregon*, tłum. M. Potulny, Wydawnictwo Niebieska Studnia, Warszawa 2008, s. 12.
- ²³ Zwracała na to uwagę Todd Haynes w jednym z materiałów dodatkowych zamieszczonych na wspomnianym już wydaniu *Kobiecego świata* na Blu-ray.
- ²⁴ W tym charakterze – poszukiwacza lokacji – Faires był angażowany również przy produkcji innych filmów, których akcja rozgrywała się w stanie Oregon, choćby *Sali strachu* (*Green Room*, reż. Jeremy Saulnier, 2015), *Dzikiej drogi* (*Wild*, reż. Jean-Marc Vallée,

- 2014) czy *Zatrzyj ślady* (*Leave No Trace*, reż. Debra Granik, 2018).
- ²⁵ K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 6.
- ²⁶ E. Dawn Hall, dz. cyt., s. 147.
- ²⁷ *Jedna z najważniejszych zawartych przez mnie przyjaźni to ta z Jonathanem Raymondem, zainteresowanym dynamiką małych społeczności i przenikającymi je działaniami politycznymi* – mówiła Reichardt w innym wywiadzie. Zob. H. Guest, *The Social Animal*, „Film Comment” 2020, t. 56, nr 2, s. 32.
- ²⁸ Obszerne, choć zapewne niepełne zestawienie filmów nakręconych w Oregonie można znaleźć na anglojęzycznej stronie Wikipedii (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_shot_in_Oregon /dostęp: 1.03.2023/), a o historii przemysłu filmowego w tym stanie pisano na stronie OregonEncyclopedia.org (zob. E. Battistella, *Oregon and the Film Industry*, https://www.oregonencyclopedia.org/articles/oregon_and_the_film_industry/#.ZBS85PaZM2w /dostęp: 1.03.2023/).
- ²⁹ Z pewnością nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, że Oregon postrzega się jako miejsce, którego władze swego czasu starały się kłaść nacisk na działalność proekologiczną. Zob. D. R. Larson, *Keeping Oregon Green: Livability, Stewardship, and the Challenges of Growth, 1960-1980*, Oregon State University Press, Corvallis 2016.
- ³⁰ E. Dawn Hall, dz. cyt., s. 9.
- ³¹ Tamże.
- ³² K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 116.
- ³³ H. Guest, dz. cyt., s. 33. Dodajmy, że Shore’a i Adamsa wiąże się przede wszystkim z fenomenem tzw. nowej topografii oraz pozbawionymi osobistego komentarza zdjęciami ukazującymi współczesny amerykański krajobraz. Zob. N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Baturo – Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005, s. 529.
- ³⁴ Zdjęcia tych lokacji zebrano w albumie Joela Sternfelda zatytułowanym *On This Site: Landscape in Memoriam* (Chronicle Books, San Francisco 1997). Zob. również K. Palmer Albers, *Joel Sternfeld’s Empty Places*, „Environmental History” 2015, t. 20, nr 1, s. 113-119.
- ³⁵ K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 79.
- ³⁶ H. Guest, dz. cyt., s. 35.
- ³⁷ Tamże, s. 34.
- ³⁸ J. Rosenbaum, *Crossing Kelly Reichardt’s Wilderness*, JonathanRosenbaum.net, <https://johathanrosenbaum.net/2022/12/crossing-kelly-reichardts-wilderness/> (dostęp: 1.03.2023).
- ³⁹ *Old Joy* znalazło się w zbiorze Jonathana Raymonda *Livability: Stories*, z którego inne opowiadanie, *Train Choir*, posłużyło za podstawę literacką kolejnego filmu Reichardt, *Wendy i Lucy* (jego premiera zbiegła się z datą wydania książki Raymonda). Warto dodać, że na ostatniej stronie autor dziękuje kilku osobom, w tym Reichardt za to, że coś tutaj [tj. w opowiadaniach] dostrzegła (J. Raymond, *Livability: Stories*, Bloomsbury, New York 2009, s. 261).
- ⁴⁰ Wkrótce po premierze festiwalowej James Hoberman uznał *Old Joy* za pomniejszoną, grunge’ową wersję „*Easy Ridera*” (J. Hoberman, *North by Northwest*, „The Village Voice”, 12.09.2006, <https://www.villagevoice.com/2006/09/12/north-by-northwest/> /dostęp: 1.03.2023/).
- ⁴¹ *Old Joy* oraz *Easy Rider* mogą być również porównywane w zakresie podobieństw ich wymowy. Słynne *We blew it* (*Schrzaniliśmy to*), wypowiediane przez Wyatta (Peter Fonda) pod koniec filmu Hoppera, można by odnieść także do finałowych sekwencji obrazu Reichardt, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że wspólna podróż miała na celu zbliżyć Marka i Kurta, a nie ujawnić różnice przeszkadzające im w nawiązaniu głębszej relacji.
- ⁴² Nt. interpretacji filmów Reichardt w kontekście *slow cinema* zob. m.in.: E. Gorfinkel, *Exhausted Drift: Austerity, Dispossession and the Politics of Slow in Kelly Reichardt’s „Meek’s Cutoff”*, w: *Slow Cinema*, red. T. de Luca, N. Barradas Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016; K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt.; A. Hastie, *Passing Time with „Certain Women”*, „Film Quarterly” 2017, t. 70, nr 3; C. Henry, *The Temporal Resistance of Kelly Reichardt’s Cinema*, „Open Cultural Studies” 2018, t. 2, nr 1. Warto dodać, że Marta Stańczyk, autorka książki o *slow cinema*, uznaje Reichardt za najważniejszą – obok Jima Jarmuscha – postać filmu amerykańskiego, którą można by kojarzyć z takim sposobem opowiadania (zob. M. Stańczyk, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 25).
- ⁴³ Pojawiają się również, co zapewne nie jest bez znaczenia, mosty, które mogą symbolizować pokonywanie kolejnych granic. *Każdy z mostów wydaje się oznaczać pozostawione przez nich przeszkody, problemy i zobowiązania, a także pragnienie zmiany* – odnotowywała Natalia Grabka w monograficznym szkicu o twórczości Reichardt (N. Grabka, *Nad Rzeką Traw. Antywesternowość filmów Kelly Reichardt*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, dz. cyt., s. 251).

- ⁴⁴ Zob. wywiad z Kelly Reichardt przeprowadzony w nowojorskim Film at Lincoln Center przy okazji pokazu *Night Moves* w 2014 r.: <https://www.youtube.com/watch?v=18zyN9FRew> (dostęp: 1.03.2023).
- ⁴⁵ Oboje pracowali zresztą jako wykładowcy w Bard College w Annandale-on-Hudson, w stanie Nowy Jork. Warto dodać, że *Pierwszą krowę* Reichardt zadedykowała właśnie Huttonowi (zmarł w roku 2016).
- ⁴⁶ E. Halter, „*Old Joy*”: *Northwest Passages*, Criterion.com, 12.12.2019, <https://www.criterion.com/current/posts/6728-old-joy-northwest-passages> (dostęp: 1.03.2023).
- ⁴⁷ Dodajmy, że zdjęcia kręcono nieopodal Burns – miasteczka, w pobliżu którego znajduje się wiele obszarów pustynnych. Zob. R. Gilbey, *Kelly Reichardt...* dz. cyt.
- ⁴⁸ O szlaku oregońskim traktuje również jedna z nowel filmu *Ballada o Busterze Scruggsie* (*The Ballad of Buster Scruggs*, reż. Joel Coen, Ethan Coen, 2018) z Zoe Kazan w roli głównej, na swój sposób powtarzając występ z *Meek's Cutoff*, gdzie zagrała podobną postać.
- ⁴⁹ Nt. narracji i tematyki współczesnych westernów zob. P. Włodek, *Amerykański western XXI wieku – między demitologizacją a postironią*, „*Studia Filmoznawcze*” 2017, nr 38, s. 157-175.
- ⁵⁰ L. Quart, *The Way West: A Feminist Perspective. An Interview with Kelly Reichardt*, „*Cinéaste*” 2011, t. 36, nr 2, s. 40.
- ⁵¹ J. Ostaszewski, Ł. A. Plesnar, *100 westernów*, Rabid, Kraków 2000, s. 44.
- ⁵² Zdaniem Natalii Grabki środki wyrazu stosowane przez Reichardt (m.in. jazdy kamery czy liczne długie ujęcia) miałyby korrespondować z *antywesternową* wymową jej filmów (N. Grabka, dz. cyt., s. 254).
- ⁵³ L. Quart, dz. cyt., s. 42.
- ⁵⁴ Podejście do krajobrazu w filmach Johna Forda opisywała m.in. Aleksandra Krajewska: *W przestrzeni tej wszystko rozciągnięte jest do ekstremum. Jeśli występują w niej wznieślenia, to są to olbrzymie Góry Skaliste, jeśli rzeka, to potężna Rio Grande, pustynia – w obrębie Wielkiej Kotliny. W dodatku jest krajobraz walki, który nieustannie domaga się użycia siły, umacniając przy tym panujący w świecie kolonistów patriachal* (A. Krajewska, *John Ford i pejzaż amerykańskiego pogranicza. Przypadek „Dyliżansu”, „Poszukiwaczy” i „Jak zdobyto Dzikie Zachód”*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, dz. cyt., s. 36).
- ⁵⁵ K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 95.
- ⁵⁶ „*Pierwsza krowa*” jest bardziej duszna: *gestwiny, drzewa i leśne poszycie wydają się pochłaniać i przytłaczać bohaterów* – pisał jeden z krytyków, zestawiając ów film z *Meek's Cutoff* (zob. S. Smoliński, *Pierwsza krowa*, „*Ekrany*” 2020, nr 4, s. 56).
- ⁵⁷ A. E. Hunt, *Day for Night for Day for Night: DP Christopher Blauvelt on „First Cow”*, „*Filmmaker Magazine*”, 5.03.2020, <https://filmmakermagazine.com/109294-day-for-night-for-day-for-night-dp-christopher-blauvelt-on-first-cow/#.ZB8G3PaZM2w> (dostęp: 1.03.2023).
- ⁵⁸ Więcej nt. tej części twórczości Remingtona zob. W. C. Sharpe, *What's Out There? Frederic Remington's Art of Darkness*, w: N. K. Anderson, współpr. W. C. Sharpe, A. Nemerov, *Frederic Remington: The Color of Night*, National Gallery of Art, Washington 2003, s. 17-51.
- ⁵⁹ E. Dawn Hall, dz. cyt., s. 47.
- ⁶⁰ H. Guest, dz. cyt., s. 35.
- ⁶¹ Tamże, s. 33.
- ⁶² Zmitologizowanie szlaku oregońskiego potwierdzają także okazjonalnie organizowane rekonstrukcje podróży osadników z XIX w. Zob. <https://www.oakoregontrail.com/> (dostęp: 1.03.2023).
- ⁶³ M. Natali, *The Course of the Empire: Sublime Landscapes in the American Cinema*, w: *Landscape and Film*, dz. cyt., s. 93.
- ⁶⁴ K. Fusco, N. Seymour, dz. cyt., s. 57.
- ⁶⁵ Tamże, s. 23.
- ⁶⁶ E. Dawn Hall, dz. cyt., s. 80; M. Chavez, *Ver-nacular Landscapes: Reading the Anthropocene in the Films of Kelly Reichardt*, „*Afterimage*” 2021, t. 48, nr 1, s. 43.
- ⁶⁷ N. James, D. Jenkins, *The Dam Busters*, „*Sight and Sound*” 2014, t. 24, nr 9, s. 58.
- ⁶⁸ Więcej na ten temat zob. M. Chavez, dz. cyt., s. 44-45.
- ⁶⁹ J. Rosenbaum, dz. cyt.
- ⁷⁰ Zob. spis filmów oraz lokacji wykorzystanych przy ich produkcji: <https://oregonfilm.org/oregon-film-history/> (dostęp: 1.03.2023).

Paweł Biliński

Adiunkt w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym* (2021). W latach 2012–2019 zajmował się edukacją filmową w Klubie Żak. Był jednym z pomysłodawców i redaktorów internetowego programu o kinie *Amatorzy TV*. Jest stałym współpracownikiem magazynu „Ekran”. Współredagował książkę *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2016). Publikował m.in. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Studiów Filmoznawczych”, „Panoptikum”, „Blizy”, portalu EdukacjaFilmowa.pl oraz w tomach zbiorowych.

Bibliografia

- Altman, C. F.** (1987). W stronę teorii gatunku filmowego (tłum. A. Helman). *Kino*, (6), ss. 18–22.
- Dawn Hall, E.** (2018). *The Films of Kelly Reichardt*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Frydryczak, B.** (2013). *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Fusco, K., Seymour, N.** (2017). *Kelly Reichardt*. Urbana: University of Illinois Press.
- Grabka, N.** (2020). Nad Rzeką Traw. Antywesternowość filmów Kelly Reichardt. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Ameryk* (ss. 241–256). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gregory, A.** (2016, 16 października). *The Quiet Menace of Kelly Reichardt’s Feminist Westerns*. NYTimes.com. <https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html>
- Guest, H.** (2020). The Social Animal. *Film Comment*, 56 (2), ss. 32–35.
- Halter, E.** (2019, 12 grudnia). „Old Joy”: *Northwest Passages*. Criterion.com. <https://www.criterion.com/current/posts/6728-old-joy-northwest-passages>
- Harper, G., Rayner, J.** (2010). Introduction – Cinema and Landscape. W: G. Harper, J. Rayner (red.), *Cinema and Landscape* (ss. 13–28). Bristol – Chicago: Intellect.
- Hoberman, J.** (2006, 12 września). *North by Northwest*. VillageVoice.com. <https://www.villagevoice.com/2006/09/12/north-by-northwest/>
- Hunt, A. E.** (2020, 5 marca). *Day for Night for Day for Night: DP Christopher Blauvelt on „First Cow”*. FilmmakerMagazine.com. <https://filmmakermagazine.com/109294-day-for-night-for-day-for-night-dp-christopher-blauvelt-on-first-cow/#.ZB8G3PaZM2w>
- James, N., Jenkins, D.** (2014). The Dam Busters. *Sight and Sound*, 24 (9), ss. 56–59.
- Kita, B.** (2020). Z dala od innych... Pejzaż w drodze. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Ameryk* (ss. 257–276). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Krajewska, A.** (2020). John Ford i pejzaż amerykańskiego pogranicza. Przypadek „Dyliżansu”, „Poszukiwaczy” i „Jak zdobyto Dziki Zachód”. W: B. Kita, M. Kempna-Pie-

- niążek (red.), *Filmowe pejzaże Ameryk* (ss. 33-58). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lefebvre, M.** (2006). Between Setting and Landscape in the Cinema. W: M. Lefebvre (red.), *Landscape and Film* (ss. 19-59). New York: Routledge.
- Levy, E.** (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press.
- Michelitch, J.** (2016). Thinking of Lightspeed: The Flickering Transformations of Kelly Reichardt's Cinema. *Cinéaste*, 42 (1), ss. 4-8.
- Natali, M.** (2006). The Course of the Empire: Sublime Landscapes in the American Cinema. W: M. Lefebvre (red.), *Landscape and Film* (ss. 91-123). New York: Routledge.
- Ostaszewski, J., Plesnar, Ł. A.** (2000). *100 westernów*. Kraków: Rabid.
- Palahniuk, C.** (2008). *Uchodźcy i wygnańcy. Spacer po Portland w stanie Oregon* (tłum. M. Potulny). Warszawa: Wydawnictwo Niebieska Studnia.
- Quart, L.** (2011). The Way West: A Feminist Perspective. An Interview with Kelly Reichardt. *Cinéaste*, 36 (2), ss. 40-42.
- Raymond, J.** (2009). *Livability: Stories*. New York: Bloomsbury.
- Rosenblum, N.** (2005). *Historia fotografii światowej* (tłum. I. Baturó). Bielsko-Biała: Baturó – Grafis Projekt.
- Smoliński, S.** (2020). Pierwsza krowa. *Ekrany*, (4), s. 56.
- Stañczyk, M.** (2019). *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Taylor, E.** (2017, 18 września). „*Certain Women*”: *Trapped under the Big Sky*. Criterion.com. <https://www.criterion.com/current/posts/4941-certain-women-trapped-under-the-big-sky>

Keywords:

Kelly Reichardt;
landscape;
Oregon;
western;
nomadism

Abstract

Paweł Biliński

On the Peripheries of the United States: Images of Oregon in Selected Films by Kelly Reichardt

The article concerns the work of Kelly Reichardt – a film director who since 1995 is regarded as one of the most prominent representatives of American independent cinema. Starting with the observations of researchers theorizing landscape, the author analyses Reichardt's approach to landscape as such and describes the vision of Oregon present in her work. The director's statements cited in the article confirm the importance of meeting the writer Jonathan Raymond – the future screenwriter of the discussed productions. In their subsequent films – especially those that are at the centre of author's interest (*Old Joy* /2006/, *Meek's Cutoff* /2010/, *First Cow* /2019/) – not only did they look at Oregon, but also used the Pacific Northwest state's locations to portray contemporary American country. In doing so, they used the poetics of slow cinema and conventions of the western genre.