

Ondřej Pavlík

## Filmy Angely Schanelec mezi nudou a vzrušujícím očekáváním

*Minimalistický pohyb v pomalé kinematografii*

Tvorbu německé režisérky Angely Schanelec<sup>1)</sup> můžeme řadit do takzvané *pomalé kinematografie*, mezinárodně označované jako *slow cinema*.<sup>2)</sup> Přívlastkem „pomalý“ autorčiny filmy popisují i filmoví kritici, mezi nimi například Derek Elley, který dokonce hovoří o „nesnesitelné statičnosti“.<sup>3)</sup> Pozvolné plynutí času se také promítá do názvů režisérčiných snímků: MŮJ POMALÝ ŽIVOT (2001), ODPOLEDNE (2007), CESTA SNŮ (2016). A co je nejdůležitější, samotné filmy vybízí ke zklidněnému sledování svými převážně nehybnými kompozicemi, důrazem na velké celky, prodlouženým trváním jednotlivých záběrů, líně se pohybující kamerou, tlumeným herectvím nebo všednodenními dialogy, které primárně nerozvíjejí dramatickou zápletku, ale meandrovitě se krouť napříč banálními historkami a nikam nevedoucím štěbetáním.

Tentýž základní výčet formálních postupů můžeme nicméně pozorovat i v řadě dalších pomalých filmů, a to od geograficky, kulturně i historicky vzdálených tvůrců, jako jsou thajský auteur Apichatpong Weerasethakul, italský režisér Michelangelo Antonioni, český filmař Václav Kadrnka nebo belgická režisérka Chantal Akerman. Nabízí se tedy otázka: Proč právě Angela Schanelec? Čím pro nás mohou být její filmy v souvislostech pomalé kinematografie zajímavé?

1) Angela Schanelec bývá, společně s Christianem Petzoldem a Thomasem Arslanem, chápána jako ústřední figura takzvané berlínské školy, volného uskupení autorských německých filmařů, v počátcích sdruženého okolo Německé filmové a televizní akademie v Berlíně (dffb). Oproti ostatním tvůrcům spojovaným s berlínskou školou přitom Schanelec nejvýrazněji, nejvytrvaleji klade důraz na každodennost svých minimalisticky vyprávěných příběhů. Režisérčinu tvorbu tak lze i pro její formální vyhraněnost a asketičnost přirovnávat například k dílu Chantal Akerman a Roberta Bressona, tedy modernistickým uměleckým filmařům zmiňovaným v souvislosti s pomalou kinematografií.

2) Místo tohoto anglického termínu, který se uchytil i v českém filmově-kritickém prostoru, budu ve své studii používat pojem *pomalá kinematografie*, případně hovořit o *pomalých filmech*.

3) Derek Elley, Review: Passing Summer. *Variety*, 11. 3. 2001. Dostupné online: <<http://variety.com/2001/film/reviews/passing-summer-1200467376/>>, [cit. 20. 1. 2018].

## Pomalá kinematografie jako politický vzdor

Začít můžeme u bližšího pohledu na odborný diskurs okolo pomalé kinematografie, tedy na dominantní linie uvažování, jež utváří způsob, jakým se o těchto filmech přemýšlí, debatuje a píše. Leccos napoví samotné označení „pomalá kinematografie“. Pokud budeme o určité skupině filmů mluvit jako o pomalých, automaticky to znamená, že někde jinde existují také filmy rychlejší, nebo dokonce rychlé. Jinými slovy, filmy mohou být pomalé pouze *ve vztahu k* jiným filmům. K jakým?

Relační rozměr pomalé kinematografie se odráží již ve vlivné stati Matthewa Flanagana, která je jedním z prvních pokusů o systematictější uchopení tohoto fenoménu.<sup>4)</sup> Vstup kontemplativních filmů, objevujících se převážně na mezinárodních festivalech, v úvodu svého textu Flanagan navazuje na zrychlující se tempo amerických mainstreamových snímků. Pomalá kinematografie přitom podle něj vytváří vzdorovitou opozici vůči těmto akcelerovaným hollywoodským filmům, jejichž kamera je těkává, střih velmi rychlý a záběry převážně detailní.<sup>5)</sup> Řečeno terminologií Davida Bordwella tak jde o filmy využívající takzvanou zesílenou kontinuitu, která zejména v první dekádě nového tisíciletí dosáhla svého vrcholu v akčních snímcích, jako byla například série filmů o Jasonu Bourneovi.<sup>6)</sup>

O protiváze ke kinematografii akce mluví také Ira Jaffre, který toto spojení vetkl přímo do názvu své knihy *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*.<sup>7)</sup> S pomalými filmy coby kontrastní reakcí na „ultrarychlou estetiku“ hollywoodských filmů z přelomu tisíciletí operují také Tiago de Luca a Nuno Barradas Jorge v úvodu svého sborníku *Slow Cinema*.<sup>8)</sup> A nezůstávají v tomto směru pouze u kinematografie, ale souběžně zmiňují také výrazně se zrychlující moderní svět, především s ohledem na závratné tempo, jakým v současnosti vyrábíme a konzumujeme různé komodity, a to včetně těch pocházejících z kulturního průmyslu.<sup>9)</sup>

Prvním důležitým rysem uvažování o pomalých filmech je tedy jejich zdánlivě nevyhnutelné opoziční postavení. Jako by nebylo možné si pomalou kinematografii představit bez toho, aniž bychom ji chápali jako tendenci, která se *proti* něčemu vymezuje, ať už pro-

4) Matthew Flanagan, Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9, listopad 2008, č. 29. Dostupné online: <[http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)>, [cit. 20. 1. 2018].

5) Tamtéž.

6) Podrobněji k zesílené kontinuitě srov. David Bordwell, Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 5–28.

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

8) Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge, Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas. In: Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, s. 10.

9) Určitou paralelu ke snahám systematictěji uchopit pomalé filmy představuje v českém kontextu článek Zdeňka Holého věnovaný tzv. *vyprázdněné naraci*. Přestože tato stať časově předchází následujícím mezinárodním debatám o pomalé kinematografii, v jistých ohledech se s nimi shoduje. Místo konvenčního děje nabízí podle Holého filmy s vyprázdněnou narací „vlastní děj, [...] kterým se stává sám film, jeho pohyby“. Na příkladech filmů DVACET DEVĚT PALEM (2003), HNĚDÝ KRÁLÍČEK (2003) a GERRY (2002) pak autor tyto nenarativní pohyby nachází zejména v neurčitých významech nebo znejistujících stylistických postupech. Podobně jako autoři píšící o *slow cinema*, také Holý vnímá zmíněné postupy jako znak sebereflexivity filmů, které tímto poutají divákovu pozornost k sobě jako médium. Zdeněk Holý, Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. *Cinepur* 14, 2005, č. 40, s. 22–24.

ti estetickým normám současných mainstreamových snímků, nebo proti podmínkám života v pozdním kapitalismu.

V tomto prvním rysu je přitom částečně obsažen i druhý důležitý rys, totiž způsob, jakým jsou filmy náležející do pomalé kinematografie analyzovány a interpretovány. Podobně jako se jejich pomalé tempo zdá být nevyhnutelně spojené s určitým vzdorem vůči rychlým filmům a rychlému světu, tak se i jejich estetika zdá být v tomto směru nevyhnutelně politická.

Jak Flanagan uvádí ve své dizertační práci, „[o]sobitá estetika pomalých filmů obvykle vychází z míst, která byla z globalizace vyloučena, nebo jí byla zasažena nepřímo[.]“<sup>10)</sup> Konkrétně dává za příklad filmy argentinského tvůrce Lisandra Alonsa, litevského režiséra Šarunase Bartase nebo portugalského autora Pedra Costy, jež pojednávají o marginalizovaných lidech z okraje společnosti, přežívajících „ve vzdálených či neviditelných místech“ a živících se manuální prací, která se „čím dál více ocitá mimo dosah obřích spekulativních toků finančního kapitálu“.<sup>11)</sup> V podobném duchu se vyjadřuje Song Hwee Lim, když hovoří o nudě, kterou pomalé filmy často zprostředkovávají, jako o podvrtném vyjádření neefektivity a nečinnosti — tedy něčeho, co se přímo zločinně vzpírá diktátu kapitalistické společnosti orientované na co největší efektivitu.<sup>12)</sup>

S odkazem na teorie Jacquese Rancièra je pak polický rozměr pomalé kinematografie prezentován jako něco, co je neoddelitelnou součástí jejího estetického působení. Je to přitom právě radikální formální a stylistické pojetí těchto snímků, jehož senzorický efekt dává zakoušet jiné vnímání reality. Pomalá kinematografie tak

nepřichází pouze s temporální estetikou, která konvenuje určitému typu diváků, preferujících umělecké filmy. Formulováním odlišného vztahu mezi filmovými obrazy a publikem skrze celkové záběry, jejich prodloužené trvání a tropus čekání tato kinematografie prosazuje nové cesty vnímání času, nové způsoby vidění a nové subjektivity, které jsou politicky oddané étosu pomalosti.<sup>13)</sup>

Že tento typ uvažování nepřevládá pouze v odborné diskuzi o pomalé kinematografii, ale rovněž v diskuzi o uměleckých či artových filmech obecně, dokazují studie a publikace věnované berlínské škole.

Zřejmě nejvlivnější jsou v tomto směru texty Marca Abela, který ve své knize *The Counter-cinema of the Berlin School*<sup>14)</sup> označuje berlínskou školu za *kontrakinetografii*.<sup>15)</sup>

10) Matthew Flanagan, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. Nepublikovaná dizertační práce. University of Exeter 2008, s. 118.

11) Tamtéž.

12) Song Hwee Lim, Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness. In: Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, s. 91.

13) Tamtéž.

14) Marco Abel, *The Counter-cinema of the Berlin School*. New York: Camden House 2013.

15) Termín *kontrakinetografie* zpopularizoval Peter Wollen ve svém textu věnovaném snímku Jeana-Luca Godarda *LE VENT D'EST* (1970). Godardův maoistický film podle něj představuje radikální vzpouru proti „ortodoxní kinematografii“, reprezentované jak institucemi, tak sérií estetických norem. Estetickou dimenzi této vzpoury pak Wollen znázorňuje prostřednictvím sedmi opozic, jež proti sobě staví postupy ortodoxní kinematografie a postupy kontrakinetografie. Peter Wollen, *Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est*.

Tedy opět za estetickou, ale zároveň i politickou vzpouru proti německému filmovému establishmentu a typu filmů, které produkuje.

Estetika filmů berlínské školy je podle Abela specifická tím, že diváky nutí „nově“ pohlízet na Německo, přičemž se v tomto směru ocitá v protikladu ke „státnímu filmu“ a jeho sociopolitickým a kulturním hodnotám, které jsou od přelomu milénia dychtivě propagovány množstvím filmově-průmyslových byrokratů a podpůrných médií.<sup>16)</sup> Tuto estetiku dále autor vymezuje jako areprezentační realismus, který skrze formální prostředky — dlouhé celkové záběry, precizní rámování, pomalé tempo, poetické užití diegetického zvuku — vytváří nedramatické tenze a činí realitu vnímatelnou. Divácké smysly jsou tak podle něj směřovány k poetické textuře snímků, která zdánlivě obyčejným životům postav propůjčuje takřka hmatatelnou výjimečnost.<sup>17)</sup> Na filmech Angely Schanelec posléze Abel vyzdvihuje, jak skrze práci s řečí a (německým) jazykem zviditelňují neschopnost komunikovat v době neoliberálních společností kontroly.<sup>18)</sup>

Výrazné stopy tohoto kontrakinematografického uvažování, které téměř vždy ústí v interpretace směřující ke společensko-politické realitě, najdeme také u dalších autorů písicích o berlínské škole. Thomas Schick ve své studii o filmech Thomase Arslana a Angely Schanelec například vysvětluje, jak se tyto filmy odchylují od klasických norem a nakonec v jejich zvláštních estetických strategiích nachází politický potenciál nejednoznačně divákům předkládat neduhy současné německé společnosti.<sup>19)</sup> Autoři publikace *Berlin School Glossary* zase uvádějí, že filmy berlínské školy operují s *estetikou odmítání* (*aesthetics of refusal*), kterou „říkají, ne“ křiklavě nevkusným konvencím akčních filmů, romantických komedií a kostýmních dramát,<sup>20)</sup> přičemž se „vyhýbají reprezentačním praktikám mainstreamových hraných filmů a nezastávají zjevná politická stanoviska.“<sup>21)</sup>

Pokud jsou tedy pomalé filmy, potažmo filmy berlínské školy dominantně chápány jako výraz vzdoru nebo opozice, ať už proti rychlejším typům kinematografie, středně-proudým snímkům nebo kapitalismu, a jejich estetika je přitom považována za jejich ústřední politický nástroj, nutně zde o těchto filmech vzniká unifikovaná a zároveň parciální představa. Je to nicméně naopak ryze apolitický pohled na estetiku pomalých snímků, který nám pomůže lépe a v jistém ohledu komplexněji pochopit, jak tyto filmy navozují účinek zbrzděného plynutí času, nudy a statičnosti. Ale jak přitom zároveň týmiž prostředky mohou v divácích vyvolávat emocionální odezvu.

Jak bude ilustrovat následující analýza snímku *MŮJ POMALÝ ŽIVOT*, ústředním principem filmů Angely Schanelec je *pohyb*. Konkrétně odlišné formy různě dynamického po-

*Afterimage* 2, 1972, č. 4, s. 6–17. Přestože se Marco Abel k tomuto Wollenovu pojetí kontrakinematografie přímo nehlásí a v některých podstatných ohledech se od něj dokonce odklání, v obecném smyslu vzpoury proti filmovému establishmentu jej přejímá a na příkladu berlínské školy jej dále rozvádí a aktualizuje.

16) M. Abel, *The Counter-cinema of the Berlin School*. New York: Camden House 2013, s. 7–8.

17) M. Abel, c. d., s. 15–16.

18) M. Abel, c. d., s. 114.

19) Thomas Schick, Stillstand in Bewegung. In: Thomas Schick – Tobias Ebbrecht (eds.), *Kino in Bewegung: Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Dresden: VS Verlag 2011, s. 79–103.

20) Roger F. Cook – Lutz Koepnick – Brad Prager, Introduction: The Berlin School — Under Observation. In: Roger F. Cook – Lutz Koepnick – Kristin Kopp – Brad Prager (eds.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol – Chicago: Intellect 2013, s. 8.

21) R. F. Cook – L. Koepnick – B. Prager, c. d., s. 16.

hybu, které se v každém díle projevují trochu jiným způsobem a na jiných rovinách. Právě tyto odlišnosti posléze vyniknou na příkladech dvou dalších režisérčiných snímků ODPOLEDNE a ORLY (2010). Kratší oddíly věnované těmto dvěma snímkům si tak nekladou za cíl být soběstačnými analýzami. Jejich cílem je postihnout hlavní rozdíly v práci s pohybem napříč zkoumanými filmy, a naznačit tak obecnější platnost tohoto principu, stejně jako jeho variabilitu a dynamičnost.<sup>22)</sup>

Systematická práce s pohybem v díle Angely Schanelec současně dokládá, že filmy pomalé kinematografie mohou být samy o sobě plné nejrůznějších kontrastů, pohybů a protipohybů. Ukáže se, že tytéž výrazové prostředky, které bychom mohli vnímat jako okázalou vzpouru proti normám mainstreamových filmů, jsou ve skutečnosti jen jednou z částí uceleného formálního a stylistického systému. A že tyto snímky pohyb nejen zbrzdí, ale zároveň jej také akcelerují a zdůrazňují.<sup>23)</sup>

### Redukce a redundance ve filmu MŮJ POMALÝ ŽIVOT

V souvislosti s estetikou pomalé kinematografie a filmů berlínské školy bývá často zmiňován také pojem *redukce*.<sup>24)</sup> Z charakteristických výrazových prostředků, jež tento dojem redukce navozují, můžeme jmenovat například strohou mizanscénu, časové a prostorové elipsy nebo mlčenlivé a zdánlivě bezdějové pasáže. Ačkoli tyto prostředky najdeme také v tvorbě Angely Schanelec, při podrobnějším pohledu na její filmy se zdá, že výraz *redukce* je vystihuje jen zčásti. Kromě nejrůznějších mezer, zkratk, kompresí a obstrukcí tyto filmy charakterizuje i zřetelná *redundance*: množství postav, lokací, dialogů.

Vezmeme si film MŮJ POMALÝ ŽIVOT. Syžet snímku, jehož stopáž nedosáhne ani 80 minut, se odehrává zhruba během půl roku. Setkáváme se tu s celou řadou postav, které spo-

22) Filmografie Angely Schanelec aktuálně čítá sedm celovečerních snímků. Tři z nich, na které se zaměřuje tento text, nicméně dle mého soudu nejlépe demonstrovují různé podoby autorčiny poetiky, především s ohledem na proměňující se typy pohybové dynamiky. Volba MÉHO POMALÉHO ŽIVOTA, ODPOLEDNE a filmu ORLY mi tak umožní sledovat roli pohybu napříč vyprávěním a stylem, a to vždy v pozmeněných konfiguracích. Další rovinu by pak mohl představovat režisérčin čtvrtý celovečerní film MARSEILLE (2004), v němž pohybová dynamika oproti ostatním snímkům zasahuje také do roviny významů.

23) Metodologicky zde vycházím z poetologického uvažování o filmu, jak je formuloval David Bordwell v knize *Poetics of Cinema*. V analyzovaných filmech si tak všímám *jednotlivosti*, které lze vnímat jako významné. Mezi nimi se snažím vysledovat pravidelnosti, jež následně tvoří určité *vzorce*. Zároveň se ptám po účelu těchto vzorců, který se v rámci jednotlivých filmů může měnit. Na vyšší úrovni pak nacházím obecnější řídící principy, které můžeme v tvorbě Angely Schanelec chápat jako ústřední součást její autorské poetiky. Současně se ptám, jak tyto filmy interagují s divákem, tedy jaké účinky vyvolávají. Více viz David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008. Abych mohl filmy zkoumat a rozpoznávat jejich postupy a účinky, využívám ve své práci nástroje neoformalistické analýzy. K východiskům neoformalismu více viz Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 29, 1998, č. 1, 1998, s. 5–36.

24) Rüdiger Suchsland používá v kontextu německého filmu termín *estetika redukce* ve spojení s vizuální disciplínou, strážlivostí a chladnou, ale extrémně pozornou observací. Rüdiger Suchsland, *Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen und die „Berliner Schule“*. *Film-Dienst* 58, 2005, č. 13, s. 6–9. Flanagan pak v souvislostech *slow cinema* hovoří o redukcích zasahujících do výstavby minimalistického vyprávění. Matthew Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 16:9, listopad 2008, č. 29. Dostupné online: <[http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)>, [cit. 20. 1. 2018].

lu vedou množství dialogů a zažívají série událostí. Valerie, kterou bychom mohli označit za ústřední protagonistku filmu, se na začátku léta stěhuje do nového pokoje v Berlíně. Přes svoji bytnou Marii se Valerie seznamuje s její rodinou, bratrem Thomasem, manželem Alexanderem, dcerou Clarou a chůvou Mariou.<sup>25)</sup> S rozvedeným fotografem Thomasem, který se svojí bývalou manželkou střídavě pečuje o syna Louise, se Valerie navíc intimně sblíží. Přestože Valerie plánuje strávit léto v Berlíně, musí později odcestovat domů na jih Německa za otcem, který vážně onemocněl. Potkává se tu také s bratrem Benem nebo s otcovou milenkou. Dále ve filmu vystupuje například Valeriina kamarádka Sophie, která odjíždí na půlroční pracovní pobyt do Říma, nebo Johanna, kamarádka Marii, která chce s Thomasem konzultovat svoje fotografické nadání.

Již na základě tohoto neúplného výčtu postav a událostí by mělo být zřejmé, že kromě estetiky redukce se snímek *MŮJ POMALÝ ŽIVOT* vyznačuje také zjevnou redundancí. Nabízí se tak otázka, jakým způsobem se tyto protikladné strategie redukce a redundance ve filmu projevují a jaká je mezi nimi dynamika.

Odrazit se můžeme od toho, co o *MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ* píše Paul Cook v kapitole věnované pojmu *nuda*.<sup>26)</sup> S konceptem nudy, tvrdí Cook, pracují filmaři berlínské školy zcela záměrně, protože jde o způsob, jak reflektovat vnitřní rozpoložení protagonistů, potácejících se bezcílně od jedné situace k druhé.<sup>27)</sup> Sophie z filmu *MŮJ POMALÝ ŽIVOT*, která stráví půl roku na pracovní stáži v Římě, je podle něj právě takovou postavou.<sup>28)</sup> V úvodní scéně ji vidíme konverzovat s Valerií v kavárně, stěžovat si na nepříjemného číšníka, mrzutě se zamýšlet nad tím, jestli má vůbec smysl do Itálie jezdit a uvažovat o tom, jaké to tam asi bude. V jedné ze závěrečných scén vidíme Sophii opět v kavárně, kde se tentokrát místo nepřítomné Valerie dává do řeči s vedle sedícím mladíkem. Její dojmy z šestiměsíčního pobytu v cizině přitom nenaznačují, že by pro ni šlo o šťastné období. „Řím je krásný,“ říká, „ale možná jsem od toho čekala moc,“ dodává za chvíli. „Celou dobu jsem byla tak trochu nadšená a zároveň tak trochu znuděná. Čekala jsem, až se něco stane,“ popisuje Sophie svoje pocity, které se zdají být příznačné pro celé její životní směřování. Cook k tomu dodává, že je to právě dynamika „nudy a očekávání“, která není určující jen pro Sophii, ale zároveň vystihuje dojem ze sledování samotného snímku.<sup>29)</sup>

Ve vztahu k polaritě redukce a redundance a tomu, jak se projevuje v *MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ*, nás ovšem dynamika nudy a očekávání přivádí ke vzrušujícím otázkám. Pokud snímek obsahuje množství postav, událostí a motivů, jakým způsobem navzdory tomuto množství zprostředkovává dojem očekávání a nudy? Jinými slovy, pokud film obsahuje tolik různých podnětů, jak je možné, že jej i přesto můžeme považovat za nudný?

Odpovědi na tyto otázky, které podrobněji rozvedu v analýze, se budou týkat toho, jak film na úrovni vyprávění zachází s pohybem. Náznaky možného pohybu, stejně jako pohyb samotný, jsou totiž snímek záměrně a systematicky zbrždžovány, a to na rovině po-

25) Ve filmu jsou skutečně dvě postavy s velmi podobným jménem, Marie a Maria. Rozlišovat je od sebe budu odlišným skloňováním.

26) Paul Cook, Boredom. In: *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol – Chicago: Intellect 2013, s. 67–74.

27) P. Cook, c. d., s. 68–69.

28) P. Cook, c. d., s. 69–70.

29) P. Cook, c. d., s. 70.



stav, událostí a časoprostorových mezer. Ojedinělý kontrapunkt k tomuto zbrždžovanému pohybu pak představuje scéna, v níž je pohyb naopak zdůrazněn, tentokrát v oblasti hebreckého projevu.

Vzhledem ke zmíněnému množství postav, samostatných scén a motivů považuji za důležité před samotnou analýzou nejprve připojit podrobnou segmentaci syžetu pro následující snazší orientaci. K jednotlivým segmentům budu referovat prostřednictvím jejich čísla.<sup>30)</sup>

- I. Kavárna (záběry 1–2). Valerie má sraz se Sophií, která jí sděluje, že na půl roku odjíždí pracovat do Říma. Sophie nahlas uvažuje, jaké to v Itálii bude a jestli se vůbec vrátí domů. Valerie říká, že má v plánu zůstat v Berlíně. Z rozhovoru vyrozumíme, že si ve městě sehnala nový pokoj. Valerie poprvé zmiňuje svého otce v souvislosti s klavírem, který by si od něj mohla do Berlína přivést.
- II. Jezero (záběry 3–5). Maria hlídá Claru, která se koupe v jezeře. Maria přitom na lavičce píše dopis. Clara vyleze z vody a ptá se Marii, jestli píše Josefovi a zda mu píše, že ho miluje.
- III. Mariin byt (záběry 6–7). Valerie s Thomasem stojí vzadu na balkoně. Marie přichází zkontrolovat Claru, která leží v obývacím pokoji na gauči a čte si. Valerie říká Thomasovi, že pokoj v Mariině bytě si sehnala přes Karla, který v domě také bydlí. Thomas si vybavuje, že v tomto pokoji bývalo v létě horko; přechodně tam bydlel v době, kdy se rozváděl. Na balkon přichází Marie a hledá mobil; vyrozumíme, že se s Thomasem a Valerií chystají odejít pryč. Thomas a Valerie se baví o Marii; Thomas si myslí, že Marie z bytu nikdy neodejde; stala se v něm matkou. Z balkonu slyšíme, že do bytu přišel někdo další, zřejmě Maria. Na odchodu z balkonu Valerie vypráví Thomasovi o svém mladším bratrovi, který žije na jihu Německa, nedaleko místa, kde spolu vyrostli.
- IV. Mariin byt (záběry 8–9). Maria hlídá Claru poté, co Valerie, Thomas a Marie odešli z bytu pryč. Maria mimo záběr tančí na hudbu z opery Král duchů.
- V. Restaurace (záběr 10). Valerie, Thomas, Marie a její manžel Alexander sedí u jednoho stolu. Marie a Alexander hovoří o své nadcházející dovolené na Sardinii, kam poletí i s dcerou Clarou. Alexander přemlouvá Thomase, ať jede s nimi a vezme svého syna Louise. V době Valeriiny nepřítomnosti Marie o Valerii prozrazuje, že končí studium architektury.
- VI. Mariin byt (záběry 11–13). Alexander z chodby pozoruje spící Claru a na chvíli si k ní lehá do postele. Alexander pak přichází do kuchyně za Marií. Marie zmiňuje, že byty v jejich domě se budou nabízet k prodeji a vyjádří zájem byt koupit. V závěru scény oba probírají, jak se spolu vyspí.
- VII. Centrum Berlína (záběry 14–17). Na ulici Thomase zastavuje Johanna, kamarádka Marii. Dozvídáme se, že Thomas je fotograf. Johanna poprosí Thomase, zda by se nemohl podívat na její fotografie vojáků a posoudit, zda je talentovaná.

30) Při tvorbě syžetové segmentace jsem se inspiroval Kristin Thompsonovou a její segmentací v analytické kapitole věnované snímku ZACHRAŇ SI KDO MŮŽEŠ (ŽIVOT) (1980) Jeana-Luca Godarda. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1988, s. 268–271.

- VIII. Centrum Berlína (záběry 18–21). Thomas a Valerie jdou do muzea. Po cestě potkávají na lavičce Thomasovu známou Lindu. Linda přerývaně vypráví o tom, že se jí domů nastěhovala její sestra se svým černošským manželem, kterého si nedávno vzala v Africe.
- IX. Mariin byt (záběry 22–23). Valerie sedí v pokoji u stolu, píše na notebooku a kouří.
- X. Obchod v centru Berlína, ulice (záběry 24–26). Thomas tráví čas se synem Louisem.
- XI. Centrum Paříže (záběr 27). Thomas si u pokladny kupuje lístek, zřejmě do kina. V rozostřeném pozadí se chlapec s dívkou francouzsky domlouvá na tom, kdy si k ní může přijít vyprat.
- XII. Pohled na strom z okna blíže nespecifikovaného bytu / domu (záběr 28). Pravděpodobně se jedná o pařížský byt, v němž se Thomas sešel s neznámým mužem (zřejmě umělcem), aby s ním udělal rozhovor.
- XIII. Centrum Paříže (záběry 29–30). Thomas sedí na vrcholu vysokých schodů s výhledem na město. Kolemjdoucí asijský turista Thomase poprosí, aby ho vyfotil.
- XIV. Centrum Berlína (záběry 31–32). Thomas se schází s kolegou. Říká mu, že se v Paříži sešel s mužem, se kterým měl natočit rozhovor, ale on mu odmítl cokoli říct. Thomas kolegovi pouští z diktafonu nahrávku, na které je slyšet hlasitý zpěv ptáků. Na dotaz kolegy Thomas říká, že před mužovým oknem byl strom, ze kterého byli ptáci slyšet.
- XV. Pokoj, zřejmě Thomasův (záběry 33–35). Valerie se před Thomasem svléká do naha a lehá si na postel.
- XVI. Letištní hala (záběry 36–39). Marie, Alexander a Clara se vrací ze Sardinie. Valerie a Thomas je vítají na letišti. Marie prozrazuje, že otěhotněla.
- XVII. Mariin byt (záběry 40–43). Do bytu z venku přichází Maria s Clarou. Valerie pracuje ve svém pokoji. Clara nabídne Valerie, že jí nakreslí obrázek, aby v pokoji neměla prázdné stěny. Maria, Clara a Valerie si v kuchyni sedají ke stolu a rozehrávají Člověče, nezlob se. Valerie zpovídá Mariu ohledně její svatby a toho, zda chce mít děti. Do bytu přichází Marie s Alexanderem, Maria naopak odchází. V noci Alexander přichází vzbudit Valerie. Z dopisu od bratra se Valerie dozvídá, že její otec vážně onemocněl.
- XVIII. Nádražní čekárna; paluba dopravní lodi (záběry 44–47). Valerie cestuje za otcem.
- XIX. Nemocnice; ulice; auto (záběry 48–52). Valerie navštěvuje otce v nemocnici. Poté se na ulici setkává s bratrem Benem a odjíždí s ním autem. V autě Valerie s Benem řeší, zda otec zemře.
- XX. Kupé vlaku; auto; koupaliště (záběry 53–62). Valerie se na koupališti setkává se starší ženou, přítelkyní (zřejmě milenkou) svého otce. Valerie ženě sděluje, že její otec je po mrtvici hospitalizován a umírá. Dozvídáme se, že žena navštěvovala Valeriina otce tajně, aniž by o tom něco tušil její manžel.
- XXI. Klub (záběry 63–65). Valerie s Benem tančí na diskotéce.
- XXII. Berlín; ulice, bistro (záběry 66–67). Thomas se setkává s bývalou manželkou, která mu přivádí jejich syna Louise. Thomas s Louisem se chystají vyrazit do kina. Thomasovi volá Valerie.
- XXIII. Loděnice, jih Německa (záběr 68). Valerie s Benem se domlouvají, jak otce pohřbí. Ben vypráví o Matthiasovi, Valeriině bývalé lásce.



- XXIV. Berlín; kino, ulice (záběry 69–72). Thomas s Louisem v kině. Thomas odchází ven, kde potkává svoji exmanželku. Žena navrhuje Thomasovi, aby prodali jejich společný, teď již zchátralý dům. Thomas je proti. V závěru scény se žena svěří, že uvažuje o tom, že se z Berlína odstěhuje.
- XXV. Prosklená pracovna (záběry 73–78). Valerie konzultuje s profesorem svoje texty. Profesor se ptá, jak se má Sophie. Valerie neví, Sophie se jí z Říma neozvala.
- XXVI. Park; prosklená hala (záběry 79–84). Svatba Marii a Josefa. Johanna připomíná Thomasovi, že mu chtěla ukázat svoje fotky. Valerie se vyptává Thomase na jeho bývalé manželství. Na cestě zpět v parku se Marie svěří Thomasovi, že Alexander ji poslední rok podvádí s vdanou ženou. Thomas se Marie ptá, proč šla na potrat.
- XXVII. Berlín, ulice (záběry 85–87). Sophii zastavuje její kamarád André a svěří se jí, že se s ním čerstvě rozešla jeho přítelkyně. Sophie pomůže Andrému dostat se do domu, kde jeho přítelkyně bydlí, když se do zvonku ohlásí jako pošťačka.
- XXVIII. Kavárna (záběry 88–89). Sophie čeká na Valerii. Vedle ní sedí u stolu mladík a čte noviny. Mladík požádá Sophii o cigaretu a dá se s ní do řeči o jejím půlročním pobytu v Římě.
- XXIX. Paluba dopravní lodi; vlakové nádraží (záběry 90–92). Valerie odjíždí na pohřeb otce. Při návratu zpět ji na nádraží čeká Thomas.
- XXX. Pokoj; pohled z okna na strom (záběry 93–94). Na zdi pokoje vidíme černobílou fotku malé Valerie a jejího otce. Poslední záběr evokuje týž záběr stromu z Paříže; rovněž znovu slyšíme zpěv ptáků.

### **Izolované postavy: MŮJ POMALÝ ŽIVOT**

V celé filmografii Angely Schanelec pravděpodobně nenajdeme jiný snímek, v němž by se vyskytovalo takové množství postav. Postavami přitom v tomto kontextu nemyslím pouze protagonisty snímku, kteří se objevují v řadě scén, ale také postavy, na které narážíme třeba jen jednou, častokrát pouze v dialozích. Od prvních scén přitom MŮJ POMALÝ ŽIVOT vzbuzuje očekávání ohledně toho, zda se zmiňované postavy ve filmu objeví, případně jakou budou mít úlohu v dalším dění. Tato očekávání snímek naplňuje jen částečně, a vytváří tak neuzavřenou strukturu, poznamenanou četnými redukcemi. Řada postav nakonec představuje jen volné motivy, které až do konce zůstávají „nudnou“ součástí všednodenních rozhovorů.

Hned v úvodní scéně filmu (I) se z rozhovoru Sophie a Valerie dozvídáme o pěti postavách, které tím či oním způsobem souvisí s životy obou dívek. Sophie vykládá o svých rodičích, kteří se od sebe odloučili: otec se z domu odstěhoval pryč, matka se chystá na výlet do Francie. Domácí konflikt se dotkl také jejich uklízečky Sonji — Sophiin otec chce, aby šla uklízet do jeho nového bytu, matka je pochopitelně proti. Svěho otce poté zmíní také Valerie, když nahlas uvažuje o tom, že si od něj do Berlína nechá přivést svůj klavír. Sophie nakonec nad pohárem zmrzliny přemýšlí, koho pozve na svůj večírek na rozloučenou před odjezdem do Itálie, a rozpovídá se o svém kamarádovi Gregorovi.

Z těchto pěti postav se přitom snímek znovu vrátí jen k jedné z nich, Valeriinu otci, kvůli kterému dívka podniká celkem dvě cesty na jih Německa. Nejprve otce navštěvuje

v nemocnici, kde je po mrtvici hospitalizován, a podruhé, když otec umírá, odjíždí na jeho pohřeb. Paradoxní je, že ačkoli má Valeriin otec na následující směřování děje poměrně zásadní vliv, ze zmíněných pěti postav dostává v dialogích jednoznačně nejméně prostoru. Dozvídáme se pouze o jeho existenci, a to jen díky tomu, že Valerie hovoří o svém klavíru.

O ostatních postavách naopak z rozhovoru obou dívek získáváme nepoměrně více informací. Uklízečka Sonja má raději Sophiina otce než její matku. Dívky se navíc poměrně dlouho přou o to, jakého je Sonja původu: Sophie si myslí, že je Polka, Valerie si je naopak jistá, že pochází z Ruska. Kamaráda Gregora pak Sophie popisuje jako případného Valeriina nápadníka: pracuje jako stylista, jenže měří jen metr padesát a má příliš svalnaté tělo, takže požadavkům jemné intelektuálky nevyhoví.

Ačkoli bychom na základě tohoto relativně podrobného popisu nejrůznějších vlastností a charakteristik mohli očekávat, že postavy budou v dalším dění hrát důležitou roli, již se s nimi znovu nesetkáme. Místo toho snímek následně vpravuje do děje (ať už přímo, nebo zprostředkovaně skrze dialogy) další postavy, z nichž většina opět nepřesáhne hranice jedné scény. Thomasova známá Linda vzrušeně vykládá o své sestře, která se jí do bytu nastěhovala se svým africkým manželem (VIII). Sophiin kamarád André si stěžuje na svoji (bývalou) partnerku, která se s ním čerstvě rozešla a není ochotná se s ním vůbec bavit (XXVII). Obecně lze říct, že tyto osamocené, se životem nespokojené postavy spojuje téma mezilidských problémů a zpretrhaných vazeb. Je to ale zároveň postradatelnost a osamocenosť těchto figur na rovině formálního uspořádání, skrze kterou nám snímek zprostředkovává jejich zkušenost.

### **Nudné události: MŮJ POMALÝ ŽIVOT**

Odtud můžeme plynule přejít k událostem, které s postavami úzce souvisejí. A jak je patrné z přiložené segmentace, také v případě událostí lze vypočítat podobný nepoměr jako v případě postav. Zatímco na rovině fabule (zejména to, o čem postavy hovoří) je ve filmu událostí relativně mnoho, na úrovni syžetu (co ve filmu skutečně vidíme) naopak relativně málo. Očekávání, která v nás snímek ve vztahu k událostem vzbuzuje, se přitom často překrývají s očekáváním samotných postav. Pokud jde o událost, k níž se protagonisté předem slovně upínají, je pravděpodobné, že ji nakonec neuvidíme. A obráceně, události, které ve filmu sledujeme, obvykle přicházejí bez jakékoli minulé verbální nářky.

Zmiňovaný půlroční pobyt Sophie v Římě je v tomto ohledu zřejmě nejtypičtější. Nakonečně Sophiiny úvahy nad tím, jaké to asi v Itálii bude, prozrazují, že jde o událost, která má velký význam nejen pro ni, ale potenciálně také pro samotný film. V souladu s následným dívčím roztrpčením, že během celých šesti měsíců nakonec nezažila nic výjimečného, se ani my spolu s ní do ciziny nepodíváme. Událost místo toho ve filmu rezonuje pouze zprostředkovaně ve dvou paralelních rozhovorech (I a XXVIII), v nichž kontrast mezi očekáváním a následným zklamáním vyplývá čistě ze Sophiina projevu. Obdobně film zachází s rodinnou dovolenou Marie, Alexandra a Clary na Sardinii. Plánovaný výlet nejprve Marie a Alexander rozebírají ve scéně v restauraci (V). Poté již sle-

dujeme jen rozmrzelé reakce obou manželů po návratu, když je Valerie s Thomasem vyzvedávají na letišti (XVI).

Jindy si postavy nějakou událost naplánují, ale nakonec k ní vůbec nedojde. Johanna, kamarádka Marii, například poprosí Thomase, zda by mohl posoudit její fotografický talent (VII). Thomas dá Johanně svoje telefonní číslo a řekne jí, aby se mu ozvala. Když se o několik měsíců později oba setkávají na svatbě Marii (XXVI), Johanna Thomasovi v krátkém mimoobrazovém dialogu připomene, že její zájem o konzultaci stále trvá. Snímek tak zdůrazní, že společné setkání dosud neproběhlo a zůstalo pouze na hypotetické rovině. Z možné události fabule se stal motiv, který neopustil rovinu dialogů.

Pokud se naopak postavy „dávají do pohybu“ nebo se spolu setkávají, obvykle se tak děje překvapivě, náhodou a bez předchozího upozornění. Nejvýraznější událostí v tomto ohledu je bezpochyby Valeriina cesta na jih Německa za nemocným otcem. Dějová odbočka, která naruší původní Valeriiny plány zůstat přes léto v Berlíně, přitom tvoří v rámci filmu nezvykle soudržný syžetový blok (XVIII–XXIII), přerušený pouze jednou poměrně krátkou scénou z Berlína (XXII), v níž nicméně Valerie figuruje alespoň zprostředkovaně, když telefonuje Thomasovi. Stejně jako pro Valerii, také pro nás je vážný zdravotní stav jejího otce — a následná vynucená cesta mimo Berlín — překvapením. Výskyt významné události tak znovu podvrací naše očekávání. Tentokrát ale proto, že přichází navzdory tomu, o čem spolu do té chvíle postavy hovořily.

Prostřednictvím těchto kontrastů na úrovni událostí a jejich reprezentace v syžetu jako by snímek vyjadřoval to, co v souvislosti s nimi zažívají samy postavy. Události, kterým předem přikládáme význam a vidíme v nich potenciál dalšího vývoje, nakonec žádnou výraznější změnu nepřinesou. A naopak, události, které předvídat nedokážeme, se nakonec ukáží být transformativní. Snímek přitom znovu využívá polaritu redundance a redukce, kdy první typ událostí je v dialozích výrazně reflektován, ale v syžetu se jinak neobjevuje, a obráceně.

### **Zahlazování časových a prostorových elips: MŮJ POMALÝ ŽIVOT**

Z předchozích odstavců mimo jiné vyplynulo, že některé potenciálně důležité události, jako Sophiin pobyt v Římě nebo dovolenou Mariiny rodiny, snímek vůbec neukazuje. Zároveň vzniká dojem stagnace a nehybnosti — zredukování potenciálně významné události na rovinu dialogů v tomto případě podtrhuje její výslednou bezvýznamnost nebo zklamané očekávání, jež zažívají postavy. Jak je to ale v případě, kdy protagonisty sledujeme „v pohybu“, tedy zejména na nejrůznějších cestách mimo domov? Také tady film pracuje s časovými a prostorovými elipsami, jenže způsob, jakým je stylisticky ztvárňuje, jejich existenci potlačuje. Alespoň v prvních chvílích se tak může zdát, že ve skutečnosti k žádnému skoku v čase nebo prostoru vůbec nedošlo. V přechodech, které jsou výrazně diskontinuální, tak snímek záměrně navozuje zdání kontinuity. Navzdory dramatickému pohybu na úrovni vyprávění opět přichází efekt setrvávání na místě.

K zahlazení časového a prostorového skoku předně dochází na přelomu dvou syžetových bloků. Na konci prvního z nich sledujeme Thomase, jak se svým synem Louistem tráví čas v Berlíně (X) — nejprve oba vidíme v knihupectví, poté jak spolu ve velkém celku



obr. 1



obr. 2



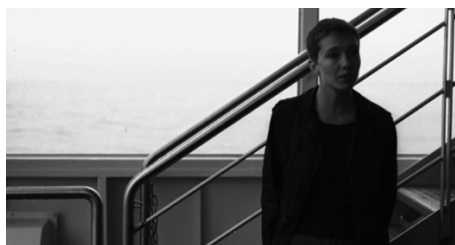
obr. 3



obr. 4



obr. 5



obr. 6

kráčí po rušné ulici (obr. 1). Následuje polocelek, v němž Thomas kupuje u pokladny lístek do kina (XI). Kontinuitu s předchozím záběrem udržuje jak prostředí centra města, tak namodralé svícení, kterým snímek signalizuje dobu (letního) večera (obr. 2).

V zadním rozostřeném plánu se však dva mladí Francouzi, opření o zeď, domlouvají na tom, kdy si chlapec může do dívčina bytu přijít vyprat prádlo. Na konci záběru pak k pokladně přichází další mladá dívka, která si o lístek opět řekne francouzsky. Že jsme se zničehonic ocitli v Paříži, definitivně potvrdí až přespršití záběr, v němž Thomase poprosí o fotku asijský turista a anglicky na rozloučenou omluvně pronese: „Díky, nemám tu v Paříži žádné známé.“ Důvod Thomasovy cesty, o které se film předem nezmiňuje, pak vychází najevo až v další scéně, ve které se Thomas, už zpět v Německu, schází v Berlíně se svým kolegou. Z jejich hovoru vyrozumíme, že Thomas měl v plánu udělat v Paříži rozhovor s jedním starým mužem, zřejmě významným umělcem. Záměr ovšem nevyšel, když mu muž na místě odmítl cokoli říct. Snímek tedy Thomasově cestě věnuje celý syžetový blok, jenže na úrovni stylu nejprve potlačuje, že se vůbec uskutečnila.

K obdobné strategii snímek přistupuje také ve scénách uvnitř ucelených syžetových bloků, konkrétně například během Valeriiny návštěvy jižního Německa. Nedaleko nemocnice,

kde leží její otec, se Valerie setkává se svým bratrem Benem. Spolu pak odjíždějí autem pryč, zřejmě k Benovi domů.<sup>31)</sup> Po cestě, kterou dlouho sledujeme zevnitř auta, mimo jiné sourozenci probírají, zda jejich otec zemře (obr. 3). Následují dva záběry: velký celek, v němž sledujeme Benovo auto projíždět krajinou německého venkova, a polodetail z kupé jedoucího vlaku, ve kterém si neznámá postarší žena maluje obličej. Poté se znovu ocitáme uvnitř jedoucího auta, které na cestě maloměstem zastavuje u železničního přejezdu (obr. 4).

Tato sekvence je matoucí i pro svou okázalou diskontinuitu: Kdo je žena ve vlaku, jak souvisí s příběhem Valerie, Bena a jejich otce a proč nám ji film ukazuje právě teď? Pro nás je však v tuto chvíli podstatné, že snímek zde současně vytváří zdání kontinuity v rámci záběrů z jedoucího auta. Přestože to může vypadat, že jde v obou případech o stále tutéž jízdu autem, kterou spolu započali Valerie a Ben, ve skutečnosti se jedná o dvě odlišné, samostatné jízdy, jež od sebe dělí blíže nespecifikované množství času (může jít o desítky minut, několik hodin nebo také celý den). Ve druhém záběru z auta totiž ve voze nesedí oba sourozenci, ale pouze Valerie, která — jak následně zjišťujeme — vyrazí kontaktovat právě onu ženu z vlaku, otcovu milenkou.

Zjevnou elipsu přitom snímek opět potlačuje stylistickými prostředky. Zatímco v prvním záběru kamera zezadu snímá jak sedadlo řidiče, na kterém sedí Ben, tak sedadlo spolujezdce, na kterém sedí Valerie, ve druhém záběru vidíme pouze ruku na volantu. Právě při pozornějším pohledu na ruku, která se nachází v levém dolním rohu rámu, se můžeme dovědět, že došlo k předem nesignalizované změně situace: delikátní zápěstí naznačuje, že auto už neřídí muž (Ben), ale žena (zřejmě Valerie). Jde přitom v tuto chvíli o jediné vodítko, které ukazuje, že muselo uplynout větší množství času, než by se mohlo zdát. V záběru tentokrát absentuje i zpětné zrcátko, v němž bychom mohli zachytit obličej řidiče. Stylistická kontinuita (obdobný typ záběru, totožný interiér auta, velmi podobné exteriéry, stejné barevné ladění kompozice) navíc nedává důvod se domnívat, že by se od minula odehrály jakékoli zásadnější změny. Snímek tak znovu dělá okázalé temporální skoky a zcela vynechává některé události (Ben s Valerií dojeleli do cíle, Valerie sama vyrazila na další cestu autem...), ale tyto vysoce eliptické přechody umně maskuje.

Tytéž postupy pak najdeme i na úrovni dvou navazujících záběrů, kdy je elipsa pouze časová a místo zůstává zachované. Takovou zkratku obsahuje scéna, v níž Valerie na palubě trajektu cestuje z Berlína na jih Německa (XVIII). V jednom ze záběrů vidíme zády k nám neznámého muže, jak si opřený o karoserii auta čte noviny. Valerie v zadním plánu nejprve postává opřená o zábradlí lodních schodů a ke konci záběru pomalu vychází levou stranou z rámu pryč (obr. 5). Další záběr jako by Valerii následoval: v bližším rámování ji nejprve vidíme dokončit pohyb a opřít se znovu o zábradlí na místě, ke kterému předtím směřovala (obr. 6). Vzápětí se ale Valerie, s pohledem upřeným mimo záběr, zeptá: „Prosím vás, ty noviny, které jste četl...“ Na to slyšíme muže odvětit, že noviny již bohužel vyhodil.

Mezi těmito dvěma záběry tak evidentně musel uběhnout dostatek času na to, aby muž stihl noviny dočíst, vyhodit je a vrátit se zpět. Střih, který se zdánlivě řídí návazností Valeriina pohybu, ale tuto temporální mezeru opět zahlazuje. Až v kontrastu s dialogem, jenž nemá ve filmu jinou funkci, vyjde najevo nesoulad mezi stylem a vyprávěním — tempo „reálného života“ je zřetelně pomalejší, než se nám ze sledování filmu zdá.

31) Cíl jejich cesty není ve filmu artikulován explicitně ani náznakem.

### Dynamický herecký projev: MŮJ POMALÝ ŽIVOT

Doteď jsem popisoval, jakým způsobem se film MŮJ POMALÝ ŽIVOT snaží dostat svému názvu a tlumit jakékoli náznaky dynamického vývoje. Mnohé postavy často nezasahují do dalšího dění, ale jsou izolovány do samostatných scén a všednodenních dialogů. Potenciálně dramatické události film okázale vynechává, a naopak zdůrazňuje zklamání a stagnaci, kterou v souvislosti s nimi protagonisté zažívají. A když konečně sledujeme postavy na cestách a v pohybu, dynamiku těchto přesunů snímek zbrzdí zahlazováním časoprostorových mezer a matoucím zacházením s kontinuitou a diskontinuitou. Nyní se chci ale naopak věnovat oblasti, ve které v tomto snímku k výraznému dynamickému pohybu prokazatelně dochází — hereckému projevu.

Navzdory relativně velkému množství postav, které se ve filmu více či méně objevují, můžeme Valerii označit za hlavní hrdinku příběhu. Detail její tváře je prvním záběrem filmu. Když Valerie odjíždí za svým otcem, spolu s ní opouštíme Berlín a na této cestě ji poměrně dlouho sledujeme. Jako jediná z postav Valerie získává „privilegium“ voiceoveru, který celý snímek uzavírá. Spolu s Valerií navíc prožíváme tragickou událost — nemoc a později smrt jejího otce. Dramatický potenciál této události nicméně film znovu systematicky tlumí. Při Valeriině návštěvě nemocnice je postava jejího otce skryta za sklo, v němž se odráží koruny stromů. Otcův pohřeb nevidíme; jsme o něm pouze zkratkovitě zpraveni prostřednictvím Valeriiny závěrečné voiceoverové promluvy. Přesto je však Valerie postavou, která v průběhu filmu prochází výraznou, byť jen krátkodobou transformací. Tato transformace přitom neustí z dramatických událostí, jež hrdinka zažívá, ale místo toho se odehrává na úrovni charakterizace postavy, a především na úrovni jejího nonverbálního vystupování.

Herecký projev postav ve filmech Angely Schanelec můžeme obecně řadit mezi jeden z typických rysů utvářejících estetiku redukce. Režisérka záměrně vede herce k umírněnému projevu, který může působit monotónně, ale spíše se zakládá na drobných změnách mimiky a promyšlené řeči těla. Také z tohoto důvodu bývá Schanelec označována — a sama se k tomu hlásí — za následovkyni metod Roberta Bressona, včetně jeho pojetí herců-modelů.<sup>32)</sup> Jak nicméně vyplývá z následujících odstavců, v MĚM POMALÉM ŽIVOTĚ (stejně jako ve valně většině svých dalších filmů) se režisérka nekompromisností Bressonových filmů zdaleka neblíží. O poznání častěji Schanelec pracuje s vyškolenými herci, kteří obvykle pocházejí — stejně jako ona — z divadelního prostředí. Určitou míru herecké stylizace<sup>33)</sup> doplňuje důraz na realistické vykreslení figur, jejichž drobná gesta a subtilní tělesné i verbální projevy ukazují na jejich povahové vlastnosti.

Právě Valeriin naturel přispívá k tomu, že projev její herecké představitelky Ursiny Lardi je zasažený redukcemi ještě výrazněji než v případě dalších herců. Úspornost výra-

32) Principy své autorské metody Bresson artikuloval ve své knize *Poznámky o kinematografu* (Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin 1998). Bresson do svých filmů neobsazoval vyškolené herce, ale neherce, které nazýval *modely*. Expresivitu jejich projevu přitom omezoval na minimum a věřil, že jedině tak vyjde najevo jejich přirozená podstata. Příbuznost Angely Schanelec s Bressonem vystoupila do popředí zejména v souvislosti s jejím zatím posledním snímkem *CESTA SNŮ*, v němž je inspirace francouzským filmařem zcela zjevná. Jordan Cronk, Interview: Angela Schanelec. *Film Comment*, 3. 1. 2017. Dostupné online: <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-angela-schanelec/>>, [cit. 20. 1. 2018].





obr. 7



obr. 8



obr. 9

zu a nízká míra expresivity tak není daná jen režisérčiným vedením, ale faktem, že Valerie je tichá, spíše introvertní, lehce zakřiknutá mladá žena, která vůči vnějšímu světu převážně zaujímá defenzivní postoj. Její strnulé držení těla, kdy napjatou šíjí ještě zdůrazňuje kraťounký sestřih, prozrazuje neustávající vnitřní napětí (obr. 7). Valerie má také ve zvyku chránit se před svým okolím obrannými pozicemi svých rukou, které vsedě skládá pod sebe nebo je přes sebe nejrůznějším způsobem kříží (obr. 8).

Rozpačitá gesta hrdinky rovněž doprovází její promluvy, obzvláště ve chvílích, kdy se sama zřejmě cítí před ostatními neadekvátně nebo trapně. Takto reaguje například ve scéně v restauraci (V), když Alexanderovi a Marii, kteří se chystají na Sicílii, vysvětluje, proč ji neláká vyjet na dovolenou. „Bylo to pro mě vždycky stresující,“ říká Valerie o svých výletech a zajiždí přitom rukou pod stůl, patrně aby se poškrábala na noze. Význam zvláštních obranných pohybů, které značí hrdinčinu nejistotu a uzavřenost, tak podtrhují i její výroky. V nich se Valerie kromě jiného sama přiznává k tomu, že ji žádné velké dobrodružství neláká a nejraději tráví čas doma.

K Valeriině charakteristické fyzické strnulosti, která jako by odrážela i její podobně rigidní přístup k životu, přitom snímek nabízí jeden nečekaný výrazný kontrast. Ten přichází ve scéně, v níž Valerie při své návštěvě jižního Německa zavítá spolu s bratrem na tamní vesnickou diskotéku. Hlasitá hudba sourozence vyprovokuje ke zběsilému tanci na prázdném parketu — Valeriina strnulost je tatam a místo ní přichází divoké pohyby rukou i celého těla, při nichž se dívka chvilkově dostává i mimo rám záběru, posléze se vrací a pokračuje v křepčení (obr. 9).

Zhruba dvou a půl minutový plynulý záběr je tak jedinou scénou, v níž Valerie vystupuje ze své ochranné ulity a oddává se zcela spontánnímu pohybu. Šok z nezvykle dyna-

33) Srov. M. Abel, c. d., s. 111–150.

mického pohybu, který ještě akcentuje rázná rocková hudba, zároveň tvoří emocionální vrchol snímku, v němž jsou jinak systematicky bržděny jakékoli dramatické posuny. Tohoto „výbuchu pohybu“, který podle ní funguje jako „ostrý kontrast k celkově letargickému tempu filmu“, si ve své studii všímá také Olivia Landry.<sup>34)</sup> Chápe jej přitom jako součást nenarativní poetiky atrakcí, která se zde v aktualizované podobě propisuje do uměleckého snímku ovlivněného modernistickou tvorbou. Spíše než opozice narace — atrakce, kterým lze tyto taneční výjevy uchopit na úrovni řady dalších filmů berlínské školy, se ale pro snímek *MŮJ POMALÝ ŽIVOT* ukazuje znovu klíčová polarita redukce — redundance. Právě v této scéně na diskotéce sledujeme v porovnání se zbytkem filmu nadbytečný, excesivní pohyb, který však snímkem není jakkoli bržděn nebo zpomalován.

### Pozvolný a dynamický pohyb kamery: *ODPOLEDNE*

Jak vyplynulo z analýzy *MÉHO POMALÉHO ŽIVOTA*, v tomto filmu významně figuruje pohyb postav na úrovni vyprávění (náhlé cesty, přesuny v prostoru a čase). Snímek přitom tento pohyb systematicky tlumí, ponechává jej pouze ve formě dějového příslibu nebo svým stylem zahlašuje, že k němu vůbec došlo. Jak je to ale v případě režisérčiných filmů, které s tímto typem pohybu nepracují, odehrávají se převážně na jednom místě, navíc v krátkém časovém rozmezí několika dnů či hodin? Jsou pak tyto snímky statictější než ostatní autorčiny filmy, nebo se práce s pohybem o to více projevuje na jiných estetických rovinách díla?

Výraznou časoprostorovou soudržností se vyznačuje například *ODPOLEDNE*. Film volně inspirovaný divadelní hrou *RACEK* ruského dramatika A. P. Čechova se odehrává během několika letních dnů, povětšinou v prostředí dvojdomku u jezera na tiché periferii. Protagonisté ve svém sídle tráví většinu času, a když občas podnikají krátký výlet do nedaletkého města, snímek to s dostatečným předstihem předznamenává. Mladý začínající spisovatel Konstantin a jeho bývalá láska, sousedka Agnes, spolu doráží do centra poté, co je v několika dlouhých, po sobě jdoucích záběrech sledujeme vycházet z domu a míjet autobusovou zastávku. Následné skupinové vyjížďce autem, které se kromě Konstantina účastní i jeho matka Irina — úspěšná divadelní herečka, jeho churavějící strýc Alex a malá sousedka Mimmi, zase předchází relativně dlouhé dohady o tom, kdo pojedje a kdo zůstane doma.

Ještě než začala *ODPOLEDNE* natáčet, vnímala Angela Schanelec podle svých slov tuto fixaci příběhu na jedno místo jako obrovskou změnu. „Dosud jsem dělala filmy, v nichž jedna lokace střídala druhou. Během psaní scénáře [k filmu *ODPOLEDNE*] jsem si proto neustále říkala: ‚Tak kdy přijde ten skok?‘ Pořád jsem čekala, až děj odskočí někam jinam,<sup>35)</sup> uvedla režisérka. Výrazné omezení pohybu na úrovni vyprávění nakonec vykompenzoval dynamičtější styl snímku. Jinde řekla: „Chtěla jsem být blízko postavám ve chvílích, kdy spolu hovoří. Množství detailních záběrů a jejich délka vyústily v množství pohybů kamery. To se stalo rozhodujícím pro rytmus celého fil-

34) Olivia Landry, *Dance and Theatricality of Berlin School Cinema*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 89, 2014, č. 1, s. 3.

35) Interview Angela Schanelec und Reinhold Vorschneider. *Revolver* 2015, č. 33. Dostupné online: <<http://www.revolver-film.com/hefte/heft-13-schanelec-vorschneider/>>, [cit. 20. 1. 2018].



obr. 10



obr. 11

mu.<sup>36)</sup> Konkrétně tedy v ODPOLEDNI vystupují do popředí signifikantně užívané stylistické prostředky, detaily a polodetaily, hudební motivy a pohyby kamery a postav. V rámci těchto prostředků pak ve filmu dochází k nejdramatičtějším posunům.

Výstižně si charakter těchto posunů můžeme ilustrovat na tom, jak v ODPOLEDNI funguje blízké rámování v kombinaci s pohybem kamery. S detailními záběry, které často postavy ukazují ve vzájemném rozhovoru, zde Schanelec pracuje specifickým způsobem, v němž zcela absentuje konvenční postup záběr/protizáběr. Mezi jednotlivými účastníky dialogu se snímek přesouvá buď stříhem, nebo častěji pozvolným přerámováním kamery. Právě tato přerámování, při nichž kamera volně pluje prostorem často nezávisle na tom, kdo zrovna hovoří, konstituují určitý stabilní typ pozvolného pohybu. Současně však v jedné vzácně dramatické scéně dochází k nečekanému zesílení či akceleraci těchto stylistických postupů.

Zmíněná scéna přichází krátce po emotivním dialogu Konstantina a Agnes. V něm se postupně dozvídáme, že oba bývalí milenci k sobě stále chovají určité city, ale z různých důvodů se zdráhají je projevit. Poté vidíme zjevně rozrušenou Agnes, kterou u východu z domu na zahradu zastaví právě dorazivší Irina se svým novým partnerem Maxem. Irina navrhuje, aby šli všichni společně k jezeru, a odejde se nahoru převléct. Když pak v letních šatech schází opět dolů, zahlédne Konstantina stát u kuchyňské linky s nožem v ruce. „Co to děláš? Harakiri?“ zeptá se Irina. Na svoji otázku nedostane odpověď, rozeběhne se ke svému synovi, vytrhne mu nůž z ruky a sama se přitom pořeže.

Vyhrocenou scénu snímek podtrhuje nečekaným, v kontextu celého filmu ojedinělým zesílením ustavených stylistických postupů. Nejprve pozorujeme v polodetailu Irinu, její pohled směrem ke Konstantinovi a postupnou proměnu jejího výrazu. Irinin úprk ke kuchyňské lince pak kamera sleduje nezvykle rychlým přerámováním, jež nás přenáší blíže k centru dění (obr. 10 a 11). Tento stylistický extrém přitom doprovází i náhlá proměna funkce mimoobrazového prostoru, který se z dějiště každodenních banálních dialogů najednou stává dějištěm dramaticky vypjaté akce. Tytéž postupy (pohyby kamery, polodetaily), které doteď tvořily stabilní systém, se v otevřeně konfliktním momentu mění ve zprostředkovatele chaotické situace.

Styl filmu ODPOLEDNE je komplikovanější, než z těchto stručných analytických poznámek vyplývá, a našli bychom v něm další odchylky, ve kterých se snímek nečekaně dává „do pohybu“. Postupy, které bychom mohli chápat jako narušení klasických mainstreamo-

36) Arsenal — Institut für Film und Videokunst e.V., Berlinale Forum: Nachmittag. Dostupné online: <[http://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user\\_upload/forum/pdf2007/3132\\_nachmittag.pdf](http://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2007/3132_nachmittag.pdf)>, [cit. 20. 1. 2018].

vých norem (odmítání záběrů/protizáběrů), jež navíc demonstruje neschopnost hrdinů spolu komunikovat, jsou však znovu především důležitou součástí dynamického vývoje filmu. Místo zbrzděného pohybu kamery i postav ve vypjaté scéně náhle přichází zrychlený pohyb, v němž se jindy osamostatněné stylistické prostředky plně podvolují probíhajícímu dramatu.

### Inscenované figury na autentickém letišti: ORLY

Snímek MŮJ POMALÝ ŽIVOT koncentroval sérii pohybů a protipohybů zejména do roviny vyprávění. ODPOLEDNE oproti tomu soustředilo svoji pohybovou dynamiku do oblasti stylu. Film ORLY, který se z velké většiny odehrává v útrobách titulního pařížského letiště, pak oba tyto přístupy vcelku rovnoměrně kombinuje a s pohybem na úrovni postav pracuje ve vyprávění i stylu.

ORLY se zaměřuje na několik postav, které tráví čas čekáním na odlet a jejichž životy se přitom v průběhu několika hodin více či méně prolínou. Vincent se na letišti náhodou seznámuje s Juliette. Matka cestuje s dospívajícím synem Benem na pohřeb jeho otce. Mladý pár německých turistů na dovolené zažívá — aniž by si to zřejmě uvědomoval — první záchvěvy nevyhnutelného konce svého vztahu.

Určitou staticnost vyčkávajících postav na jedné straně znovu vyvažuje akcentovaný pohyb v oblasti stylu. Tentokrát snímek zužitkovává prostředí letiště, kde Schanelec natáčela za běžného provozu. Kameraman Reinhold Vorschneider přitom používal teleobjektivy, aby mohl herce snímat z dálky a nezasahoval tak příliš do každodenního chodu letištní haly. Mezi protagonisty volně proudí davy „autenticky“ zachycených turistů, kteří až na výjimky do inscenovaného děje nijak nezasahují.

Právě tato tenze mezi autentickým prostředím rušného pařížského terminálu a inscenovaným dramatem, jež se v něm odehrává, slouží jako výchozí bod pro dynamické zacházení s postavami. Snímek totiž na několika místech záměrně stírá rozdíl mezi tím, co se jeví jako takřka dokumentárně zachycený letištní ruch, a tím, co je součástí předem připraveného scénáře.

Některé z ústředních postav se tak nenápadně vynořují z toku kolemjdoucích, aniž bychom je — alespoň při prvním zhlédnutí filmu — mohli rozpoznat jako jedny z protagonistů. Například ve scéně, v níž se Juliette poprvé na lavičce dává do řeči s Vincentem, se Ben se svojí matkou nachází za nimi, ve venkovním prostoru za skleněnými dveřmi letiště (obr. 12, šipkami zvýraznil OP). Protože je ale vidíme poprvé a neslyšíme jejich dialog, považujeme je, stejně jako skupiny lidí procházejících v předním prostorovém plánu, za náhodně zachycené návštěvníky terminálu. Nedlouho poté pak podobným způsobem vstupuje do filmu dvojice německých turistů, kteří zprvu zády ke kameře, obtěžkaní zavazadly, procházejí kolem telefonujícího Vincenta.

ORLY navíc paralelně uvádí protagonisty do pohybu i na rovině vyprávění. Jednotlivé dvojice postav dostávají prostor v různých částech filmu, různě se od sebe oddělují a některé z nich po určité době z děje zcela mizí. Vincenta a Juliette takto například ztrácíme již ve 32. minutě filmu. Naopak pár německých turistů slyšíme poprvé promluvit až v druhé polovině snímku. Postava krátkovlasé pracovnice za přepážkou mezitím prochází syžetem v krátkých scénách, oddělených nepravidelnými časovými intervaly.



obr. 12

ORLY tak tímto způsobem vytváří nejistotu ohledně toho, které z postav zasáhnou do děje, v jakém čase, na jak dlouho a do jaké míry. Je to jen jeden z prostředků, jímž film dynamizuje probíhající děj, který se, podobně jako ostatní režisérčiny snímky, převážně odehrává v ležérním tempu nevzrušivých konverzací a každodenních, zdánlivě banálních scén.

## Závěr

Zmíněným postupům, jež v různých obměnách, intenzitách a variacích prochází napříč tvorbou Angely Schanelec, lze na jednu stranu rozumět jako ústřednímu rysu režisérčiny autorské poetiky. Určující roli systematického marginalizování (zbrždění, upozadování) a zdůrazňování (akcelerování, uvolňování) pohybu ostatně potvrzuje i autorčin zatím poslední snímek CESTA SNŮ. To je pozoruhodné i proto, že film v jistých ohledech znamená odklon od režisérčiny předchozí tvorby.

Schanelec se v CESTĚ SNŮ vůbec poprvé velmi věrně až epigonsky drží bressonovského stylu inscenování herecké akce. Nemůžeme tak již mluvit o uměleckém realismu, typickém pro její předchozí filmy, ale o ryzí stylizaci, která se projevuje modelovým, toporným projevem postav. Další poměrně radikální posun se odehrává v časovém trvání syžetu, který začíná v Řecku poloviny 80. let a následně po přesunu do Berlína postupně pokračuje až do současnosti. Tyto masivní časové posuny nicméně neprobíhají skokově, ale podobně jako v MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ jsou naopak filmem umně maskovány. Vnímání rychle plynoucího času přitom mimo jiné zbrzdí i to, že ústřední dvojice protagonistů, Kenneth a Theres, se po celou dobu vůbec fyzicky nezmění. I poté, co uplyne několik desetiletí, je hrají titíž herci. Posuny navíc snímek nezdůrazňuje ani odlišnou stylizací na rovině líčení nebo kostýmů — hrdinové vypadají, jako by nezestárli, nosí stále stejné oblečení. Navzdory určitým rozdílům tak podobně jako v režisérčiných dřívějších filmech snímek řídí dynamika vzájemně protichůdných pohybů, kdy tentokrát výjimečně rychlý pohyb napříč velmi dlouhým časovým rozpětím vyvažuje téměř až statická práce s vzezřením postav i jejich neměnným hereckým projevem.

Kdybychom se naopak měli vrátit k rané tvorbě Angely Schanelec, snímkům jako MÍSTO VE MĚSTECH (1998) nebo ŠTĚSTÍ MÉ SESTRY (1995), mohli bychom v nich vypořádat spíše zárodky později jasně identifikovatelné autorčiny poetiky. Typické časoprostorové elipsy již ve filmu MÍSTO VE MĚSTECH doprovázejí hrdinčiny cesty do zahraničí, ale s ohledem na pohybovou dynamiku netvoří podobně komplikovaný, soustředěně budovaný systém, jako je tomu například v MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ. Dlouhé, přerývané promluvy

ústřední protagonistky filmu *ŠTĚSTÍ MÉ SESTRY* jednoznačně určují rytmus snímku, ale výrazněji přitom nevzbuzují očekávání ohledně budoucího vývoje vztahů a osudů postav.

Podrobnější zkoumání autorské poetiky Angely Schanelec nicméně přináší nuancovanější pohled nejen na uvažování o filmařích berlínské školy, ale také na smýšlení o pomalé kinematografii jako takové. Přínejmenším v případě pomalých snímků této režisérky totiž vychází najevo, že strohý, reduktivní styl pomalých filmů není nutně určován pouze svým radikálně kontrastním vztahem k normám mainstreamové, takřikajíc rychlejší kinematografie. Jde zároveň o součást komplexních, vzájemně rozporných pohybů, jež zásadně utváří účinek, který tyto filmy navozují, a to aniž bychom jej museli nutně chápat politicky. Je to důkaz, že ona *pomalá kinematografie* neznamená pouze filmy vzpurně zdlouhavé, ale že jejich pohyb může mít řadu různých fází a rychlostí. A že tyto různé fáze a rychlosti ve výsledku mohou vzbuzovat minimalistickou, a přesto intenzivní diváckou odezvu.

#### Analyzované filmy:

*Můj pomalý život* (Německo, 2001)

**Původní název:** Mein langsames leben. **Režie a scénář:** Angela Schanelec. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Střih:** Bettina Böhlér, Angela Schanelec. **Hrají:** Ursina Lardi, Andreas Patton, Anne Tismer, Wolfgang Michael, Sophie Aigner, Clara Enge, Nina Weniger, Devid Striesow, Angela Schanelec, Rüdiger Vogler ad. **Produkce:** Schramm Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). **Distribuce:** Peripher.

*Odpoledne* (Německo, 2007)

**Původní název:** Nachmittag. **Režie a scénář:** Angela Schanelec. **Námět:** Anton Pavlovič Čechov (divadelní hra *Racek*). **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Střih:** Bettina Böhlér. **Hrají:** Jirka Zett, Miriam Horwitz, Angela Schanelec, Fritz Schediwy, Mark Waschke, Agnes Schanelec, Katharina Linder, Tobias Lenel ad. **Produkce:** Nachmittagsfilm, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). **Distribuce:** FSK Kino & Peripher Filmverleih GmbH.

*Orly* (Německo/Francie, 2010)

**Režie a scénář:** Angela Schanelec. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Střih:** Mathilde Bonnefoy. **Hrají:** Josse De Pauw, Maren Eggert, Natacha Régnier, Bruno Todeschini, Mireille Perrier, Emile Berling, Jirka Zett, Lina Falkner, Marie Carmen De Zaldo, Thomas Bleu ad. **Produkce:** Ringel Filmproduktion, Nachmittagsfilm, La Vie Est Belle Films Associés, Films Boutique, ZDF / 3sat, CinéCinéma. **Distribuce:** Baba Yaga Distribution, Piffel Medien.

**Další citované filmy:** *Cesta snů* (Der traumhafte Weg; Angela Schanelec, 2016), *Dvacet devět palm* (Twenty-nine Palms; Bruno Dumont, 2003), *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), *Hnědý králíček* (The Brown Bunny; Vincent Gallo, 2003), *Le vent d'est* (Groupe Dziga Vertov, 1970), *Marseille* (Angela Schanelec, 2004), *Místa ve městech* (Plätze in Städten; Angela Schanelec, 1998), *Šťěstí mé sestry* (Das Glück meiner Schwester, 1995), *Zachraň si kdo můžeš (život)* (Sauve qui peut (la vie); Jean-Luc Godard, 1980).



**Ondřej Pavlík**

Interní doktorand Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Ve svém výzkumu se zaměřuje na českou filmovou kritiku a současnou uměleckou kinematografii. Přispívá do časopisů *Cinepur* a *A2* a do rozhlasového pořadu *Reflexe: Film!* na ČRo Vltava.

## SUMMARY

**The Films of Angela Schanelec: Between Boredom and Excited Anticipation***Minimalistic Motion In Slow Cinema*

Ondřej Pavlík

The analytical study analyses the films of the German director Angela Schanelec in the context of *slow cinema*. While existing scholarship on slow cinema emphasizes its oppositional relationship to rapidly accelerating contemporary Hollywood cinema and neoliberal capitalism, here the focus is on contradictions within slow films themselves. Drawing upon David Bordwell's analytical poetics of cinema and Bordwell's and Kristin Thompson's neoformalist approach, this study proposes that Schanelec's films are driven by mutually opposed, systematically developed types of *motion* that appear on the level of form and style. More specifically, slow or decelerated motion is often contrasted with unchecked or accelerated motion. As the detailed analysis of *PASSING SUMMER* demonstrates, this film heavily decelerates motion on the level of narration (characters, events, spatiotemporal ellipses), which is then contrasted with a sudden isolated burst of unchecked motion on the level of acting. The following brief analyses of *AFTERNOON* and *ORLY* then illustrate how the interplay of different types of motion changes across Schanelec's oeuvre. *AFTERNOON* features a similar dynamics, this time on the level of style where a stable intrinsic norm, consisting of slow camera movements and close framings, is sporadically challenged by unexpected deviation. Finally, *ORLY* evenly combines diverse types of suppressed and accentuated motion on the level of both form and style. As this study shows, slow films do not have to be exclusively understood as an opposition to an extrinsic dominant film practice. They themselves are full of various exciting oppositions and contradictions.