

Články

ČAS A PLYNUTÍ
FILMOVÉHO SMYSLU

Čtyři „dlouhé“ filmy

Helena Bendová

*Proto se mně zdálo, že čas není ničím jiným,
než jakýmsi trváním, nevím však opravdu čeho?
Bylo by opravdu divné, kdyby ne samého ducha.*

Aurelius Augustinus

Délka filmu, jeho projekční čas, patří mezi formální charakteristiky díla, kterým se většinou nevěnuje mnoho pozornosti. U filmů dlouhých „přes míru“, trvajících dejme tomu kolem tří hodin a více, bývá jejich délka sice zaregistrována, ale často pouze jako důvod ke zvýšené divácké ostražitosti („únavná, normu překračující schválnost“). Tématem následujících řádků bude trvání filmu jako *významotvorný* prvek, sledování toho, jak se tento opomíjený formální rys *stává* kvalitou díla. Dobré dlouhé filmy bývají totiž dobré právě (i) díky své délce, což se pokusím ukázat na příkladech čtyř snímků: INTOLERANCE (1916, r. David W. Griffith, 178 minut), LUDWIG (1973, r. Luchino Visconti, asi 225 minut), KRÁSNÁ HAŠTEŘILKA (1992, r. Jacques Rivette, 225 minut) a CO DĚLAT? CESTA Z PRAHY DO ČESKÉHO KRUMLOVA A ZPĚT ANEB JAK JSEM SESTAVOVAL NOVOU VLÁDU (1995, r. Karel Vachek, 214 minut). Čas, který tyto čtyři filmy už *dopředu* tematizují svou minutáží, se pro ně stává následně klíčovým i v „obsahu“ (už z toho důvodu není jejich délka náhodná). Při svých interpretacích se omezím na tento jejich časový rozměr, onu nenutnou souvislost mezi tím, co se na první pohled jeví jako pouhá kvantita, počet minut projekce, a kvalitou, intenzitou díla.¹⁾ Zajímat mě budou obzvláště „difference a opakování“: tedy na jedné straně jak odlišných významů nabývá projekční

1) Podle Henri Bergsona je ovšem čas ve smyslu trvání vždy kvalitou – oproti prostoru, který je kvantitou. Čas kvantitativní, měřený, je podle něj čas symbolický, je to námi vykonstruovaná představa „kontaminovaná“ prostorovými metaforami: chápeme ho jako homogenní prostředí, v němž se *za sebe* řadí fakta vědomí podobně jako v prostoru. Zatímco takovéto zjednodušené vnímání času je typické pro naše povrchní já, dotýkající se prostoru, čistého trvání (charakterizovaného jako nerozlišená, kvalitativní mnohost, sled kvalitativních změn, které splývají, pronikají se, jsou bez přesných obrysů, jako čirá heterogenita) dosahujeme jen pomocí prohloubené reflexe, jež nám odhaluje naše vnitřní, fundamentální já. Srov. Henri B e r g s o n, *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha 1947.

čas (a čas vůbec) v těchto konkrétních dílech, jak rozdílná je jejich časovost, a na druhou stranu co mají společného, co vypovídají o čase (nejen) uměleckého díla obecně.

Rozsahu, velikosti díla si všímá už Aristoteles v *Poetice*, kde píše, že „rozsah je omezen možnostmi představení a vnímavostí diváků, s uměním nemá nic společného“²⁾. Zároveň ovšem poznamenává: „[...] to, co je krásné, ať již je to živočich, nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je nejen mít uspořádané, ale i mít jistou, ne nahodilou velikost. Krása totiž spočívá ve velikosti a v uspořádání.“³⁾ Rozpor je v tom spíše jen zdánlivý: v prvním případě je rozsah brán jako čistá kvantita (nelze popřít, že umělecky hodnotná mohou být díla s jakýmkoli rozsahem), v druhém jako kvalita (je to již nějak uspořádaná, naplněná velikost), přičemž Aristotelovo trvání na „jisté, ne nahodilé velikosti“ vyplývá z jeho představy, že ke každému dílu přísluší jakási *ideální velikost*, které má dosáhnout.

Říci o nějakém filmu kriticky, že je příliš dlouhý nebo krátký, je bezesporu možné a toto tvrzení lze také podpořit argumenty (poukázáním na scény zbytečné nebo naopak nevyužité v jejich dramatické síle, na kompoziční nevyváženosti atd.). Mluvit o „ideální délce“ určitého díla je ovšem značně problematické a svědčí ze všeho nejvíc o nadšení řečníka, jemuž došly argumenty a svůj dojem (sám o sobě relevantní) vydává za rys díla, nebo-li zaměňuje příčinu s následkem: nelze nijak dokázat, že „právě tato délka“ je absolutně nejlepší ze všech myslitelných. Tento statický a hypotetický model implikující jakýsi věčný, neměnný vzor, ideál, existující jakoby už před tím, než je film dokončen, možná dokonce i vytvořen, navíc problematizuje důležitý fakt, že „délka mění všechno“, jak jednou poznamenal Rivette⁴⁾. Jinak řečeno film, který byl prodloužen o x minut, už není tímtož filmem jako předtím – přidané záběry ovlivňují nejen bezprostředně sousedící záběry a scény, ale i celek filmu, jeho celkové vyznění, rytmus, strukturu.

V dějinách filmu nejsou ojedinělými případy, kdy byl tvůrce nucen sestříhat své dílo na „přiměřenější“ délku, v horších případech se tak stalo proti jeho vůli. Právě různě dlouhé verze „stejných“ filmů vypovídají mnohé o zásadní roli délky trvání filmu. Neexistuje pravidlo, které by určovalo poměr mezi množstvím vystříhaného materiálu a změnou umělecké hodnoty snímku, nicméně tento poměr – v každém konkrétním případě ovšem jiný – nelze popírat: změnou délky se mění dílo i jeho hodnota. Jak píše Béla Balázs: „Niet deja, ktorého priebeh, účinok by nezávisel od toho, v akom časovom rozpätí sa prežíva. Keď sa tá istá udalosť odohráva raz rýchle, inokedy pomaly – nedeje sa to isté.“⁵⁾ Přestože je možné si představit případy, kdy kratší verze působí sevřeněji, vyváženěji, svižněji atd. a následkem toho podařeněji, do filmové historie se zapsaly jako varovná mementa hlavně ty filmy, kdy zkrácení proběhlo násilně, na nátlak producenta, a důsledkem bylo poničení původně vynikajícího, leč „nediváckého“ díla.⁶⁾ I když nepodlehne

2) Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996, s. 73.

3) Tamtéž.

4) Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair, *Phantom Interviews over Rivette*. „Film Comment“ 1974, č. 5 (září – říjen), s. 22.

5) Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava 1958, s. 121.

6) Násilí zkracování jsme také často svědky u starých snímků opotřebovaných léty promítání a nešetrným zacházením: sama historie „krade“ části záběrů, plynutí času stravuje čas filmu vtahující ho zpět do předfilmové nicoty.

romantické rétorice, s níž jsou tyto případy tradovány generacemi rozezlených cinefilů (Stroheim jako filmový mučedník), je pozoruhodné, že u velkých, nezpochybnitelných děl poučení diváci snad vždy preferují verzi dlouhou. Při vytváření kratší verze, může někdy stačit málo (odstřiženého), aby se z filmu stal absolutní mrzák, jindy i radikálnímu zranění, způsobenému střihačskými nůžkami, odolá poměrně zdrav (viz například Renoirova PRAVIDLA HRY, která pro mě i v drasticky zkrácené verzi, 75 minut místo bezmála dvou hodin, zůstávají mistrovským dílem). Ve chvíli, kdy umělecky zajímavé jsou obě verze, divák obou verzí znalý volí zpravidla pro příští zhlédnutí snímku raději verzi dlouhou. Domnívám se, že to není jen z piety, z úcty k režisérovi, ale prostě proto, že delší verze – dobrého filmu – je lepší. Divák, jenž zná delší verzi, při pohledu na kratší (třebas také podařenou) trpí: vystříhané scény, jež většinou patří k narativně „nenutným“, ale o to více zázračným, mu *chybí*.

Rivettova KRÁSNÁ HAŠTEŘILKA existuje ve dvou verzích: na producentovo naléhání sestříhal Rivette i verzi dvouhodinovou, opatřenou podtitulem *Divertimento*. Jedná se o zvláštní případ, protože Rivette v *Divertimentu* nejen prostříhával původní materiál, ale zároveň použil trochu jiné záběry. Z několika verzí téže scény, které vznikly při natáčení, vybral do *Divertimenta* takřka pokaždé jinou, jejíž délku navíc rázně upravil, „zrychlil“ ji. Díky tomuto postupu můžeme (pokud známe verzi dlouhou) nejen s hrůzou sledovat, jak vymizelo vše „nepodstatné“, jako mlčenlivá dohrání scén, otvírání a zavírání dveří, osamostatnělé pohyby kamery při zadumaném rozhlížení po krajině, z dálky zaznívající zvony, vnitřní monolog hlavní hrdinky, a dokonce samé „jádro“ filmu, tedy dlouhé, mlčenlivé scény malování obrazu, ale i pozorovat, že tyto „jiné“ záběry týchž scén, kdy se herci trochu jinak pohybují, říkají tytéž věty odlišným způsobem, jsou méně účinné i samy o sobě. Nejzdařilejší záběry vybral Rivette do dlouhé verze a *Divertimento* sestavil z „pracovních“ záběrů, které názorně ukazují, na jakých nepatrnostech závisí umění – že k radikální změně vyznění stačí posun o pouhých několik centimetrů (ať už při pohybech herců, mimických záchvěvech jejich tváří, jejich vzájemných vzdálenostech v rámci záběru, nebo centimetrů filmového pásu). Jako by Rivette kratší film záměrně s trochou zlomyslnosti koncipoval jako nezvratitelný důkaz toho, že dobré čtyřhodinové filmy nemohou být kratší, že každé dílo potřebuje svůj čas⁷⁾. To je navíc jedno z hlavních témat KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY (paradoxně i té zkrácené): *proces* tvorby probíhající v nezredukovatelném čase potřebném k dosažení toho pravého výsledku – bylo by možné skončit dřív, postava malíře Frenhofera by se mohla spokojit s jedním z prvních obrazů, ale on chce zobrazit svou Krásnou hašteřilku, svou chiméru, a proto maluje stále nová plátna, mučí svou modelku křeče vyvolávajícími pozicemi, dokud nedospěje k tomu jedinému, až nesnesitelně pravdivému obrazu, který proto raději skryje za zdí (zobrazení těchto „nedělových“ scén malování, kdy jsme *přítomni* procesu zrodu díla, trvá zhruba polovinu filmu).

Tématem Rivettova filmu není ani tak výsledek tvorby (dokončený obraz diváci vůbec neuvidí), jako tvorba, její trvání. To je zkušenost pro časová umění velmi zásadní, protože ani zde „nejde“ primárně o strnulý výsledek (nějakou ideu, mravní poselství,

7) Hlavní hrdinka filmu, modelka Marianne, v jedné scéně říká malíři: „Nechte mě být mnou samou... Nechte mě najít mé vlastní místo, můj způsob pohybu, můj čas.“

doznívající pocit atd.), ale o každou jednotlivou prožitou vteřinu, o postupné nastávání díla. Bergson napsal, „když jde o cit, není tu přesného výsledku, leda že jsme jej pocítili; a abychom adekvátně ocenili tento výsledek, bylo by k tomu třeba *projít všemi fázemi citu* samotného a zaujmout totéž trvání.“⁸⁾ Navzdory řečenému nelze *Divertimentu* nic vytýkat, neporovnáváme-li ho s dlouhou verzí. *Divertimentu* chybí „pouze“ *výjimečnost* dlouhé verze, všechny ty subtilní náznaky a nepatrné pohyby, intenzita jednotlivých scén, meditativnost rytmu, vypointovanost a mnohovýznamost témat.

Poměrně banální zjištění, které je z výše napsaného možno vyvodit, zní, že pokud existuje (umělecký) důvod, aby film pokračoval a nepřekročí tím „možnosti představení a vnímavosti diváků“, tedy ať pokračuje: jediným odůvodněním jeho délky je to, že každá jednotlivá jeho část má svůj smysl, ať už sama za sebe nebo v rámci svého působení na celek díla. Píše o tom koneckonců opět už Aristoteles: „Nakolik je rozsah děje omezen přirozenou povahou věci, vždy je krásnější děj delší, pokud ovšem je přehledný.“⁹⁾ Objevuje se tak teze, se kterou je třeba nicméně zacházet opatrně, a sice, že samo prodlužování trvání díla (za podmínky, že přispívá k udržení případně zvýšení jeho zdařilosti) je čímsi žádoucím. Così podobného explicitně vyslovuje Viktor Šklovskij: „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme, a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvlášťňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“¹⁰⁾ Šklovskij mluví o prodlužování percepce v rámci díla, zatímco u prodloužené délky filmu se jedná spíše o prodloužení samotného rámce této percepce, nicméně existuje tu jistá korelace: dlouhé filmy „mají“ více času, a proto většinou určitým způsobem zpomalují svůj rytmus, své plynutí, a tedy divákovu percepci, navíc jejich neobvyklá délka je sama o sobě jedním ze způsobů „komplikování forem“ (prodlužujícím percepci).

Percepce času je pro člověka zvláštně obtížná – čas nám uniká, „mizí mezi prsty“, a díky tomu nás stále *překvapuje*: náhle si uvědomíme, že se už setmělo, kolik uběhlo let, jak to uteklo... V běžném životě žijeme většinou jaksí rychle a nevšímavě, zajati „obstaráváním“ a zjednodušujícími, „krátkými“ myšlenkami, mezi něž náleží i Bergsonem pranýřované chápání času jen pomocí prostorových metafor. Patří k našemu myšlení, že si svět jistým způsobem strukturujeme, polidšťujeme, abychom se v něm vyznali a přivlastnili si ho tak k ponejvíce praktickým účelům. Čas pro nás existuje, jak píše Frank Kermode, většinou jen jako to, co je ohraničeno (třeba zvukem hodin, počátečním tik a konečným tak): „Jsme schopni pociťovat trvání jen tehdy, když je organizované.“¹¹⁾ Soustředění na body zachytitelné v lineárním čase (budoucí cíle, minulá východiska), opomíjíme pak někdy to, co je mezi, samu přítomnost, čisté trvání. Hlubší vztah k času, a tím i k sobě samým, jsme schopni navázat jen v některých nevšedních okamžicích, kdy jako bychom byli více „přítomní“. Kermode připomíná v souvislosti s lidskou

8) H. Bergson, c. d., s. 153.

9) Aristotelés, c. d., s. 73.

10) Cit. podle Kristin Thompsonové, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 1, s. 11.

11) Frank Kermode, *The Sense of an Ending*. New York 1967, s. 45.

potřebou vytvářet fiktivní příběhy vnášející do chaosu života řád a shodu („concord-fiction“) Tomáše Akvinského, který vedle běžného, lidského času ohraničeného začátkem a koncem a vedle nekonečné věčnosti, objevuje třetí čas, *aevum*, čas andělů, který participuje na temporalitě lidské i věčné zároveň. Tento čas překonávající křesťanskou distanci mezi věčností a naším světem, byl dle Kermody následně polidštěn, aby vysvětlil ty momenty v lidském životě, kdy jakoby vystupujeme z našeho běžného času, sv. Augustin mluví o momentech pozornosti duše, psychologové o temporální integraci.¹²⁾

Mezi chvíle, kdy žijeme (Bergsonovými slovy) čas-kvalitu a ne čas-kvantitu, náleží mimo jiné okamžiky recepce uměleckých děl. Při vnímání uměleckého díla dochází k subjektivně prožívanému rozšíření času. Modifikován intenzitou prožitku, koncentrovaností této dějící se zkušenosti, a vyvázán z běžné časovosti, jakoby se čas zvláště prodlužoval či zpomaloval.¹³⁾ Specifiky estetické percepce, odlišné od percepce normální, se ve své knize o čase v možných světech (malířského) obrazu zabývá Vlastimil Zuska: píše o „*heterogenní kontinuitě* procesu recepce“, na níž se „vedle diferenciací významového pole podílí i vpád imaginace, imaginativní spolukonstituce výsledného útvaru“¹⁴⁾. Využívaje husserlovského pojmosloví konstatuje: „Bezhorizontová kvazičasovost imaginace se podílí na simultánní expanzi vnitřního časového horizontu, tj. expanzi živé přítomnosti, resp. její impresi – složky způsobené potlačením, resp. transformací protenční složky časového vědomí, které splývá do jisté míry s retencí, primární anticipace se kryje se setrváním v impresi, syčením retencionálního vědomí maximálně aktuálním prožitkem. Pobyt ve světě uměleckého díla probíhá v maximálně rozšířené živé přítomnosti, subjektivně pociťované jako dojem zástavy času, jako „zapomenutí na svět“.¹⁵⁾ V případě filmu bude (díky jeho obvyklému narativnímu charakteru stejně jako principiální *nestálosti* jednotlivých záběrů/obrazů) více posílena složka protenční, anticipační, i u filmu nicméně funguje „brzdící“ účinek imaginace a proces rozšíření přítomnosti. Zuska si všímá také toho, že při změnách stavů vědomí, dostavujících se třeba při požití drog, meditaci, hypnóze nebo recepci uměleckého díla, věsměs „dochází k *prodlužování* zdánlivé přítomnosti“ (provázenému zpravidla „koncentrací pozornosti“ a „odfiltrováním vnějšího světa“). Jedním z důsledků je poznání, že „existuje vzájemný vztah mezi komplexností sensorického inputu, estetickou libostí a délkou zdánlivé přítomnosti“, přičemž „proměnné ve zmíněném vztahu jsou všechny tři faktory“.¹⁶⁾ Spojovacím bodem mezi konceptem prodlužující se zdánlivé přítomnosti v rámci estetické percepce a významem délky

12) Tamtéž, s. 70 – 72. Pro Kermody je *aevum* velice blízké času uměleckého díla, speciálně románu, kde postavy jako by zároveň byly na čase a následnosti nezávislé a přitom v čase a následnosti obvykle jednají; „*aevum* koexistuje na temporálních událostech v momentě jejich nastání“. Tamtéž, s. 72.

13) Důležité je uvědomit si blízkost pojmů prodloužení, strnutí, opakování – každé z nich jako by bylo jakýmsi hraničním bodem dvou ostatních (v závislosti na mezích lidské vnímavosti, jež jim dodávají relativní, vzájemný charakter). Např. strnutí můžeme nazírat jako konečný stav neustálého, prodlužovaného opakování; opakování jako prodloužení něčeho původně singulárního, jako jeho strnutí, nepokračování, návrat atp.

14) Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha 1994, s. 30.

15) Tamtéž, s. 33n.

16) Tamtéž, s. 64 – 67.

filmu je důraz na konstitutivní roli času v uměleckém díle a také (v souvislosti se Šklovským) zmiňované přesvědčení, že dlouhé filmy zpomalují divákovu percepci (i) v závislosti na svém prodlužování trvání (film má oproti malířskému obrazu více „přímý“ vliv na časový průběh recepce).

* * *

Ve filmech snažících se prodloužit své trvání se objevuje několik specifických prodlužovacích technik: zpomalené záběry; opakování; dlouhé záběry; strnutí; rozvolnění narativní struktury. Uvedené prostředky nejsou rezervovány speciálně pro dlouhé filmy, nicméně domnívám se, že v dlouhých filmech bývá jejich užití častější a příznačnější (kvůli jejich důrazu na téma času), a také že zkoumání prodlužování probíhajícího v rámci záběru či scény je možné následně uplatnit při zkoumání vyšších rovin díla. Jednotlivé techniky prodlužování spolu často úzce souvisejí (viz třeba nezřetelná hranice mezi zpomalením záběru a jeho strnutím), někdy se překrývají (rozvolňování narativní struktury může být dosahováno prostřednictvím ostatních čtyř technik).

Zpomalené záběry jsou jedním z nejpůsobivějších, vpravdě magických filmových prostředků. „Neznám nic absolutněji dojímavějšího než zpomalený záběr, zbavující se nějakého výrazu,“ napsal Jean Epstein, režisér, který experimentoval nejen se zpomalenými záběry, ale i s využíváním zpomalených zvuků (viz jeho *ZAŘÍKÁVAČ BOUŘE*).¹⁷⁾ O síle zpomaleného záběru svědčí, že v podstatě ani nezáleží na tom, co znázorňuje; „samovolně“ estetizuje cokoli, co zobrazuje. Jeho očividná efektivita zapřičiňuje, že vedle promyšlených, originálních využití (vzpomeňme třeba na zpomaleně běžící pohřební průvod v Clairově *MEZIHŘE*, podvodní vizi ve Vigově *ATALANTĚ*, výbuch domu v Antonioniho *ZABRISKIE POINT* nebo takřka neznatelně zpomalené gangstery v Corneauově *UDAVAČI*) bývá této techniky celkem často zneužíváno, např. pro konvenční ozvláštňování násilných scén v akčních filmech, kterým je tímto způsobem dodáván dráždivý kontrast nízkosti a vznešenosti. Podstatné je, že tato zvláštní působivost zpomaleného záběru zdá se dokazovat existenci zcela přímé, až fyziologické spojitosti mezi prodloužením percepce a jejím „přepnutím“ do estetického módu, o níž byla řeč výše.

David Bordwell rozlišuje tři různá trvání (ve) filmu: trvání syžetu, trvání fabule a trvání projekce („screen duration“).¹⁸⁾ Konstatuje, že „se očekává, že trvání fabule bude delší než trvání syžetu, a o trvání syžetu se předpokládá, že bude delší než projekční čas,“ což je způsobeno tím, že „velmi málo příběhů zobrazuje každou akci v její celistvosti“.¹⁹⁾ Při zkoumání vzájemných vztahů mezi těmito třemi časy filmu si všímá také zpomalených záběrů, které reprezentují případ, kdy je prodlužována pouze délka projekčního času, zatímco trvání fabule a syžetu zůstává shodné.²⁰⁾

17) Jean Epstein, *Poetika obrazů*. Praha 1997, s. 62. „Zpomalení zvuku: vypíchnutím a oddělením hluků, vytvořením jakéhosi velkého detailu zvuku může zpomalení nechat promlouvat všechny bytosti, všechny předměty,“ napsal v souvislosti se *ZAŘÍKÁVAČEM BOUŘE*. Tamtéž, s. 64.

18) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press 1985, s. 81.

19) Tamtéž, s. 83.

20) Tamtéž.

Opakování je do jisté míry součástí takřka každého filmu: nemusí se jednat jen o zjevná zopakování celého záběru, gesta, znovuvyslovení věty, ale i o více či méně důrazné narážky na něco, co se už ve filmu „odehrálo“, připomínky předešlého, které způsobí jeho zopakování probíhající mimo plátno, v divákově mysli. Vedle běžných, výrazněji na sebe neupozorňujících opakování nutných hlavně z hlediska dějové srozumitelnosti (a tudíž vlastně „zrychlujících“ percepci, usnadňujících ji), mohou být rozmanitá opakování používána více „sama za sebe“, ve své reverzní, linearitu času narušující síle. Opakující se jako to, co se utkvěle vrací – to, co má uvíznout v *paměti*. Častým případem vracejících se záběrů (pohybů, slov atd.) jsou vzpomínkové obrazy: u jejich méně konvenčních použití bývá někdy záměrně zvýrazňován znepokojující rys opakování – nejistota, zda to, co vidíme, je opravdu to, co jsme již viděli, zda se opakuje to stejné nebo došlo k modifikaci (viz třeba falešné, před našima očima se měnící „vzpomínky“ ve Feyderově POLIBKU nebo psychoanalyticky interpretované, zabstraktně zobrazené vzpomínky v Pabstových ZÁHADÁCH LIDSKÉ DUŠE). Při opakování čehokoli jsme svědky na jedné straně *utvrzování* významu a na straně druhé jeho *modifikace* (plynutím času, tím, co se odehrálo mezitím, jiným kontextem – změna je ale koneckonců dána už samotným faktem zopakování, protože je rozdíl mezi tím, co se odehrálo jen jednou a tím, co bylo zopakováno). Zvláštní působivost mají opakování pro diváka „těžko vysvětlitelná“, ta, která nejsou lehce zařaditelná jako vzpomínka některé z postav, ta, která se vracejí jakoby svévolně, „nerealisticky“.

Hans-Georg Gadamer nalézá v základě umění tři prvky: hru, symbol a slavnost, pro něž všechny je charakteristický pohyb opakování a také vyřazení z běžného, prázdného času (času, který může být zkracován, který ve svém beztvarém rytmu ani není prožíván jako čas) provázené vřazením do času slavnostního, naplněného, kdy je čas zadržován a je možné v něm „pobýt“.²¹⁾ V souvislosti se symbolem Gadamer poznamenává, že opakování umožňuje znovupoznání: „Ve znovupoznání vždy spočívá, že se vlastně poznává víc, než jak je v zaujatosti prvního střetnutí možné. Znovupoznání vyloví trvalé z plynoucího.“²²⁾ Právě snaha čelit pomíjivosti, smrti, je dle Gadamera v jádru lidské potřeby vytvářet a prožívat umělecká díla: jako „hlubší antropologický motiv“ umění označuje snahu „prodloužit trvání“.²³⁾ „Ve zkušenosti umění jde o to, že se v uměleckém díle učíme specifickému způsobu setrvání,“ konstatuje.²⁴⁾

KRÁSNOU HAŠTEŘILKU, film o vzniku obrazu, který ovlivní životy všech čtyř hlavních postav, prostupují různá opakování na mnoha vzájemně propojených rovinách. Už sám obraz Krásná hašteřilka je vracejícím se dílem: malíř Frenhofer ho začal malovat před deseti lety, kdy mu modelkou byla jeho žena Liz, ale nedokončil ho, neodvážil se riskovat své manželství kvůli obrazu. Setkání s mladým malířem Nicolasem a jeho partnerkou Marianne v něm opět probudí touhu Hašteřilku dokončit. Stane se tak vlastně kvůli jedinému pohybu Marianne, která se náhle prudce otočí ve dveřích, když odchází z ateliéru, a pohlédne na Frenhofera – v tom okamžiku Frenhofer jako by na okamžik zahlédl svou

21) Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásneho (Umenie ako hra, symbol a slávnosť)*. Bratislava 1995, s. 74 – 76.

22) Tamtéž, s. 84.

23) Tamtéž, s. 83.

24) Tamtéž, s. 81.

Hašteřilku (tento jedinečný záběr se symptomaticky „nevešel“ do krátké verze). Zpětné pohyby jsou vůbec pro postavy typické: různá otočení a návraty postav v rámci záběru (seběhnou po schodech, pak se k někomu či pro někoho vrátí atp.) jsou velmi častá, ale přitom na sebe nijak výrazněji na první pohled neupozorňují (Rivette klade ve svých filmech vždy velký důraz na nenápadnou, ale o to působivější magii pohybů postav²⁵⁾). Několikrát se také stane, že do sebe postavy nečekaně, omylem narazí: zatímco tvořený obraz se zdá bez ustání nedostupný a vzdálený, tělesné dotyky tvoří zřetelnou protiváhu „chladu“ zcizujícího umění i hrozícího chladu vzájemných vztahů – pomocí těchto několika nečekaných srážek jsou postavy upomínány na svou blízkost, tělesnou i obecně lidskou. Marie-Anne Guérinová si ve své interpretaci KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY všímá toho, že i „setkání mezi postavami jsou okamžiky nárazu“ a, přiřazující k nim ony náhodné fyzické srážky, píše: „Tyto údery, tyto opakované srážky, označují pro každou z postav bod, odkud není návratu v jejím vztahu k jinému.“²⁶⁾ Jedinkrát je plynulá narace filmu výrazně „anti-realisticky“ narušena, a to formálně vybočujícím zopakováním záběru, v němž se pózující Marianne rychle otočí po malíři: je to další chvíle, kdy Frenhofer uvidí svou Hašteřilku, ale opět mu unikne. Není náhodou, že i poslední póza, do které Frenhofer Marianne při malování postaví a která je tedy tou finální, jež se – pravděpodobně – objeví na dokončeném obraze, je její pootočení směrem k němu.

Opakování má nezastupitelnou roli při vytváření rytmu: KRÁSNOU HAŠTEŘILKU rytmizují pravidelné střídání dne a noci (odehrává se během šesti dnů a nocí), opakující se zvuk zvonů a občasné pohledy kamery na okolní vesnici, přičemž tento poklidný, „přírodní“ rytmus domácího světa kolem je stavěn do kontrastu se stupňovaným napětím ve vztazích postav a v nelehce pokračující tvorbě obrazu. Zatvrzelost, s níž Frenhofer maluje stále nové verze téhož unikajícího obrazu, připomíná Rivettovo navracení se ke svým oblíbeným postupům a tématům, jichž je HAŠTEŘILKA, navzdory své jedinečnosti, plná (od metody natáčení preferující dlouhé záběry přes narativní rafinovanost snažící se vystříhat jakéhokoli násilí narace, specifický způsob práce s herci, hledání „kouzla“ jednotlivých okamžiků a využívání intertextovosti až po důraz na otevřenost díla projevující se v rámování i požadavku divácké spolupráce). Další opakování lze vidět v záměrném „klasicismu“ tohoto filmu, díky němuž Thomas Elseasser zařazuje vznik KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY do debaty probíhající uvnitř francouzské filmové kultury. HAŠTEŘILKA se svým „klasicismem“ (pečlivě komponované záběry, vyvážený rytmus atd.) dle něj slouží (především?) jako „povzbuzující znovupotvrzení hodnot nejen Umění, ale také evropského uměleckého filmu“. Rivette prý natočil *auteurský* film s plným vědomím toho, že to *musí* být *auteurský* film – z důvodů přežití: jako film o nemožnosti být *auteurem* a zároveň o nutnosti být jím. Klasicismus jako akt rezistence, ne konformismus.²⁷⁾

25) V prospektu k připravovanému projektu čtyř svých filmů spojených do série *Les Filles du Feu* (nakonec vznikly kvůli diváckému nezájmu jen dva a série byla přejmenována na *Scènes du vie parallèle*) Rivette mj. píše: „Ani návrat němému filmu, ani pantomima, ani choreografie: je to něco jiného, kde pohyb těl, jejich proti-postoj a napsání v prostoru plátna, bude základem mizanscény. [...] Vytvořit pohyby jejich těl jejich vlastní prostor [...]“. Viz Gilbert A d a i r, Michael G r a h a m, Jonathan R o s e n b a u m, *Les Filles du Feu. Rivette x4. „Sight and Sound“ 1975*, č. 4 (podzim), s. 235.

26) Marie-Anne G u é r i n, *Le peintre et son modèle*. „Cahiers du Cinéma“ 1991, č. 447 (září), s. 19.

27) Thomas E l s e a s s e r, *Rivette and the End of the Cinema*. „Sight and Sound“ 1991, č. 4 (duben), s. 20 – 23.

Ve všech těchto opakujících se motivech, navracejících se tématech a zpětných pohybech, v onom *hašteření* vracejícím každou odpověď jako neuspokojivou a zároveň provokujícím k pokračování, k neustávající tvorbě („Vy jste vždycky zklamaný z odpovědí,“ říká Marianne v jedné scéně Frenhoferovi), je skryt základní pohyb Rivettova filmu.

Jediný velký problém s filmem, jak se mi zdá víc a víc s každým dalším, je, kdy a proč začít záběr a kdy a proč ho ukončit.

Jean-Luc Godard

Dlouhé záběry znázorňují čas v jeho kontinuitě. Důraz je kladen na trvání času, jeho postupné nastávání. „Dlouhé záběry odpovídají svou estetikou určitému systému krystalizování reality,“ napsal v souvislosti s Wellesovým OBČANEM KANEM André Bazin.²⁸⁾ Na významu nabývá procesuální stránka skutečnosti, jednotlivých dějů (viz mlčenlivá pozorování toho, „jak se co dělá“ – utíká z vězení, krade atd. – v Bressonových filmech). Prodloužená délka záběru k sobě na jedné straně strhává divákovu pozornost, nutí ke koncentrovanějšímu vnímání nenarušovanému rychlými změnami záběru, úhlu kamery, místa, na straně druhé někdy odvádí diváka od hmotného, konkrétního obsahu záběru, umožňuje mu „ponořit se“ do času, v jakési pauze záměrně nabídnuté filmem si spojovat chvíle minulé, současné a budoucí nebo kontemplovat právě probíhající trvání.

Bergson píše: „Počitek, jedině tím, že se prodlužuje, se mění až k bodu, kdy se stává *nesnesitelným*. Totéž nezůstává zde týměž, nýbrž se zesiluje a *tloustne o celou svou minulost*.“²⁹⁾ Připomenut v této souvislosti by mohl být třeba proslulý „nesnesitelný“ (a přitom takřka hypnotizující) několikaminutový zoom na konci Antonioniho POVOLÁNÍ: REPORTÉR nebo experimentální snímek Michaela Snowa VLNOVÁ DÉLKA, o němž ohromený Wim Wenders napsal: „Je nepravděpodobné, že někdo udělá fascinující film tak, že 45 minut neukáže nic víc než místnost s okny.“³⁰⁾ Překročí-li délka záběru jistou hranici (délka „sama“, nikoli to, co se v záběru ne/děje), trvání záběru se stává jeho hlavním tématem, zobrazován je čistý čas, plynutí. Obrazu už v podstatě chybí referent, resp. je vyčerpán, divák si ho již dostatečně důkladně prohlédl: co zbývá pozorovat, je sám čas, čisté trvání, nepatrnost změn, čekání.

Režiséři známí svým využíváním dlouhých záběrů (např. Murnau, Renoir, Wenders, Sokurov, Rivette) patří nezřídka k tvůrcům vytvářejícím dlouhé filmy překračující normu hodiny a půl. Tendence neukončovat (záběr, film) odkazuje nejen k „realismu“, snaze zachytit nezavršený celek³¹⁾, ale je též symptomem ryzí cinefilie. Je tu totiž ona specifická „touha po nekonečnosti, kterou můžeme mít, když jdeme na film“, o níž píše

28) André Bazin, *Co je to film?*. Praha 1979, s. 81.

29) H. Bergson, c. d., s. 122.

30) Wim Wenders, *Dech andělů*. Praha 1996, s. 11.

31) V dokumentu JACQUES RIVETTE, LE VEILLEUR (1990) Rivette říká: „[...] nemám chuť rozkouskovať [...]. Myslím, že nemám ten temperament, zálibu nebo talent dělat montážní film; film funguje spíše podle kontinuity událostí vzatých více nebo méně v jejich globálnosti.“ Serge Dany, *Le veilleur. Entretien avec Jacques Rivette*. In: *Jacques Rivette. La règle du jeu*. Torino 1991, s. 13.

Wenders.³²⁾ Bazinovo kritizované teleologické pojetí dějin filmu by se s jistou nespravedlností koneckonců mohlo vykládat jako zpětná racionalizace jeho cinefilských zálib, jako pokus zdůvodnit lásku k filmu metafyzickou teorií filmového realismu. Mezní cinefilní touhou je, aby život nepozorovaně splynul s filmem. Fascinace dlouhými záběry/filmy možná vzniká v oněch chvílích, kdy tempo filmu začne sugerovat, že jde o „reálný čas“, ale přitom je to stále ještě film (s jeho intenzitou a zajímavostí chybějícími tak často „normálnímu životu“). Jde o onu zvláštní cinefilní naději, kterou dlouhé záběry/filmy dávají: naději, že mezi filmem a životem existuje *plynulý přechod*.

Pro LUDWIGA jsou dlouhé záběry charakteristické: kamera nehnutě setrvává na tvářích někdy explozivně, jindy pokoutně zachvacovaných střídajícími se emocemi, v pomalých jízdách se dotýká fragmentů hutného prostoru. Pocit plynulosti posiluje pozvolné, ornamentální krystalizování situací i (ponejvíce wagnerovská) hudebnost prolínající se výrazně do rytmu filmu. Pod povrchem této plynulosti nicméně číhají všudypřítomné ostré zlomy, trhliny. Kontinuita je nejistá, zdánlivá, v kterémkoli okamžiku může dojít k jejímu přerušování. Scény/sekvence působí velmi celistvě, ale zároveň uzavřeně, každá z nich je celkem s vlastní dramatičností a od dalších je většinou oddělena velkou časovou i prostorovou vzdáleností. Také mezi jednotlivými záběry v rámci scény jsou prudká oddělení, Visconti prostor pomocí kamery dramaticky tříští, zvýrazňuje odstup mezi postavami, ale tím i možnost náhlých sblížení, šťastných narušení samoty. Hudba na dlouhé minuty umlká, vrací se, opět mizí. Radikálně přerušovaná, nepředvídatelná kontinuita (časová i prostorová) není pouhým „formálním“ rysem filmu: příběh Ludwigova života je příběhem právě takové neustále zastavované plynulosti, nadějeplných čekání a následných zklamání, životních rozběhů končících v čím dále tím více ochromujícím strnutí.

Na začátku filmu je Ludwig mladý, krásný princ, před nímž se otevírá budoucnost (lehce rozechvělý, ale plný očekávání a ideálů v první scéně říká: „Jsem klidný. Pochopil jsem, jak mám vládnout.“). V jeho životním směřování, jež se zpočátku zdá tak jasné a lineárně přímé, se postupně začínají objevovat tvrdé zarážky, okamžitá zastavení nutící k přesměrování, zpomalení, ztrátě iluzí: je zrazen „přítelem“ Wagnerem, milovaná Elisabeth se uzamyká ve své nepřístupnosti (dané jejím manželstvím s jiným, věkovým rozdílem, ale také její neochotou opětovat Ludwigovu vášeň), z vladaření zbyly vyčerpávající spory s vládou, potupné kompromisy. „Nechci, abys na mě čekal. Nechci, abys marně doufal,“ říká Ludwigovi Elisabeth, ale právě to on dělá, všemu navzdory. „Chci být svobodný a hledat štěstí v tom, co není možné,“ prohlašuje v jedné scéně. Několikrát se Ludwig ostře postaví na odpor, rozhodnut prosadit si své, překonat onu nepřehlédnutelnou mezeru mezi snem a realitou, postupem doby se však spolu s rozpadem jeho snů rozpadá i jeho vůle, vlastní já: vzdor se mění v slabošská gesta, dětinskou zarytost, útky. Opakující se scény, v nichž Ludwig překypuje plány do budoucna, zpočátku plné radostné zanícenosti, se vytrácejí nebo se stávají falešně znějícím tyátrek (viz třeba scéna, v níž přehrávající Ludwig láká Kainze na cestu do Itálie). Tíha minulosti, tíha všech těch neuskutečněných

32) W. W e n d e r s, c. d., s. 15. O pár řádek výše tuto touhu po nekonečnosti Wenders popisuje: „Cosi má jít donekonečna nepřerušovaně dál. Marilyn Monroe ať nepřestává zpívat sama na pláži. Mick Jagger ať se nepřestává pohybovat tak, jak se pohybuje. Pornografie ať je v každém okamžiku pornografická. Všechno ať je mnohem koncentrovanější. Televizní hlasatel ať se neustále přeříkává.“ Tamtéž, s. 14.

budoucností, od nichž se nemůže odpoutat, ho nezadržitelně stravuje, přestává být schopen navázat přerušenu kontinuitu svého času, života, své osobnosti. Čas („čas neboli touha“ slovy Nicolase Grimaldiho) se začíná definitivně zastavovat, protože už není v co doufat, ale zároveň není možné *přestat* doufat. Ze scén se viditelně vytrácí život: nahrazován je mechaničností pohybů, nepřerušitelným mlčením, chorobnou zaplněností prostoru čistě dekorativními předměty, budovami, lidmi. Vše se znehybňuje, zpomaluje, ustrnuje v opakujících se kruhových pohybech (viz třeba zpomalený záběr koní běžících ve sněhu nebo scéna pitky se sluhy, po níž následuje mrtvolné nehybné ráno: kamera dlouze putuje pohledem po podlaze a stěnách, po spících tělech polonahých sluhů, až se nakonec Ludwig zvedne a pomalu, v příznačném *kruhu* obejde strom stojící uprostřed místnosti). Právě v těchto obrazech umírání (umírajících obrazech), po nichž se ztěžka rozlévá smutek, vrcholí tragédie Ludwigova života – prodlužování pohledu je gestem snažícím se zamezit onomu tak zřetelně nevyhnutelnému chátrání, *neuvěřit*, že tohle je konec.

Franz von Baader napsal: „Trýzeň časnosti není jen v tom, že trvá a nemění se, co trvat nemá, ale právě tak i v tom, že se mění či nezůstává, co by trvat mělo.“³³⁾ Výsměšná kontinuita času neosobních dějin nutící Ludwiga dostát roli vladaře, *fungovat* stále dál jako by se nic nestalo (viz třeba ironie scény, v níž Ludwig oznámí matce své zpola vynucené zasnubky a rozzuřený odejde, načež to matka okomentuje slovy: „Šílí radostí!“), ono neúprosné plynutí předstírající neexistenci diskontinuity, náhlých propastí, je stavěno do kontrastu k nikdy nepřítomné temporalitě věčnosti. Věčnosti Ludwig nikdy nedosahuje, nikdy jí není dost nablízku: ať už je to věčnost ve formě lásky, hrdinství nebo umění. Ludwigovým „vlastním“ časem se stává čas utrpení, nesnesitelně dlouhý a dekadentně krásný čas smutku (patří k podstatě smutku, že je dlouhý, v každém okamžiku nekonečný: krátký smutek je nesmysl). V tyranii stálých přerušení, stálých pádů tíhne k chlácholivosti prodlužovaného okamžiku, nastavovaného a nikam nevedoucího hédonismu – k této perverzii času („Perverzní je to, co zaměňuje rovinu pojmů“, říká Baudrillard³⁴⁾). Tématem Viscontiho filmu je samo *trvání konce*, který není (nemusí být) rychlým bodem, okamžitým, nesmlouvavým zánikem, ale může být postupný, vleklý, trýznivý.

Exploze zjevení rozbíjí kontinuitu tohoto času.

Theodor W. Adorno

Strnutí v mém pojetí může znamenat jak stop-záběr, tak i strnutí dějové, strnutí pohybu postavy, zámlku v řeči atp. Možná bych ho mohla vymezit jako nehybnost ve chvíli, kdy je očekáván pohyb (nejen fyzický, ale i myšlenkový, tematický, citový). Strnutí jako

33) Jan S o k o l, *Rytmus a čas*. Praha 1996, s. 138.

34) Jean Baudrillard, *O svádění*. Olomouc 1996, s. 18. Pro Baudrillarda se perverze rovná sexu bez svádění, znamená „předstírat svedení, předstírat že jsem sveden, ale nebýt, a zůstat tak neschopen svádění“. Tamtéž, s. 28. „Svádění je pohyblivé a efemérní, perverze je monotónní a neukončitelná.“ Tamtéž, s. 152. Ludwigův hédonismus zaměňuje rovinu pojmů tím, že se odmítá nechat dále svádět časem, přijímat ho v jeho komplexnosti, zaměňuje tajemnou hrůzu věčnosti (lásky) za pohodlnou okamžitost požitku, který si kupuje. Jeho smutek plyne z toho, že si to uvědomuje: Ludwig, v čase dějin si vysloužilší přízvisko „šíleného krále“, je, Weinerovými slovy, „šílenec, který se ví“.

protipohyb, reverzní čin odhalující *mezery* v plynulosti. Strnutí bývá proto vyhrazeno pro okamžiky vypadávající z linearity, z běžnosti, odkazuje k zadrženému dechu, ohromujícímu uvědomění, nemožnosti pokračovat (případně nemožnosti pokračovat stejným způsobem). Často přichází v okamžiku náhlého zjevení, šoku, jako požadavek určitého času *navíc*, nutného pro pochopení, vstřebání toho, co s okamžitou razancí ovládlo celé vnímající vědomí. Zastavení časovosti obsahuje šanci překonat strnutí pomocí tvořivosti, vrátit se do času bohatší, proměněný. Čas jako by byl zastaven proto, aby vznikl prostor pro člověka, aby se odkryly jeho nejniternější schopnosti.³⁵⁾

Rubem strnutí je hrozba konce, smrti, zvěcnění. Právě ve filmu jako „umění pohybu“ získává strnutí často děsivý rozměr – neguje médium, pro něž je pohyb oživujícím prvkem, a tedy sám život. Zvěcnění je nicméně hrozbou pro všechna časová umění, jak poznamenává Adorno: „Ernest Schoen se jednou vyjádřil s nedostižnou noblesou o ohňostroji jako o jediném umění, jež nechce trvat, nýbrž jen okamžik zářit a vyprsknout. Koneckonců by se tak podle této ideje měla vykládat časová umění, divadlo a hudba, jako protihra zvěcnění, bez něž by neexistovala, jež je však znehodnocuje.“³⁶⁾ Nechuť zakončit dílo (film) odpovídá možná intuitivní snaze tvůrců zabránit tomu, aby se z dějícího se díla stala pouhá „věc“ ohraničená začátkem a koncem – osamostatnělý, cizí předmět, chladný k autorovým intencím i reakcím diváka. O problematičnosti ukončeného díla hovoří Lévinas: „Stát, jenž uskutečňuje svou podstatu skrze díla, tíhne k tyranii a tímto způsobem dosvědčuje *mou absenci* v těchto dílech, jež se mi v ekonomických nezbytnostech vracejí jako cizí. [...] V mé promluvě jakožto činnosti jsem nepřítomen stejně tak jako chybím ve všem, co vytvářím. Jsem však nevyčerpatelným zdrojem – tohoto stále znovu obnovovaného dešifrování.“³⁷⁾ Averse vůči materiálním výsledkům tvoření se objevuje i u mnoha jiných myslitelů, jak si všímá Paul Ricoeur: Sokrates mluví o lhovosti knih vůči jejich adresátům, podle Rousseaua psaní ignoruje svého adresáta právě tak, jako ukrývá svého autora, pro Bergsona je zapsané slovo umrtvením hledání.³⁸⁾ KRÁSNÁ HAŠTEŘILKA „konkurenční“ vztah tvorby a díla (trvání a okamžiku jeho konce) tematizuje: přes všechnu bolestnost, kterou dokončené dílo přináší (modelka Marianne se zděšeně poznává v oné „chladné a suché věci“ na obraze; Frenhoferova manželka Liz, poté co uvidí dokončený obraz, na něj zezadu namaluje výmluvný černý křížek), bylo nutné obraz dokončit, nezastavit se v půli cesty. Dílo je stopa tvorby, jen skrze stopy se zjevuje tvorba a naopak.

INTOLERANCE, ačkoli ji považuji za odvážný a krásný film, je ze čtyř filmů, jež jsem si vybrala ke krátkým interpretacím, nejvíce ohrožována zvěcněním. U historických velkofilmů patří „nadměrná“ délka snímku k typickým, až konvenčním znakům: vnější efektivita žánru kladoucí důraz na rozlehlé dobové kulisy a davy statistů se promítá do snahy o obdobně monumentální délku filmu (viz třeba 212 minut BEN-HURA či 243 minut KLEOPATRY). INTOLERANCE není klasickým historickým velkofilmem – její délka je dána

35) Vlastimil Zuska v souvislosti s vnímáním (strnulého) malířského obrazu píše: „[...] při neměnném stimuluji kontinuitním poli (malbě) dochází k vertikálnímu nasměrování protence a anticipace k imaginativním obsahům a procesům vědomí.“ Viz V. Z u s k a, c. d., s. 64.

36) Theodor W. A d o r n o, *Estetická teorie*. Praha 1997, s. 45.

37) Emmanuel L é v i n a s, *Totalita a nekonečno*. Praha 1997, s. 155 a 161.

38) Paul R i c o e u r, *Teória interpretácie: Diskurz a prax významu*. Bratislava 1997, s. 58n.

záměrem propojit čtyři příběhy z různých dob a ve zkratce tak ukázat Griffithovo spirálovité pojetí dějin lidstva odvíjejících se v opakujících se střetech dobra a zla, mládí a stáří, intolerance a tolerance. Vedle neobvyklé paralelní narativní techniky a „velikosti“ základní myšlenky nicméně délku tohoto filmu ovlivňuje i jeho občasný příklon k velkofilmu. Například v bojových scénách v příběhu z Babylónu dlouhé záběry jako by někdy sloužily jen k předvádění obrovitých hradeb města, prapodivných strojů a davů bojovníků: konec scény je odsouván ne kvůli dramatickému napětí, ale kvůli věcem, které ještě nebyly ukázány. Strnulá, „nedějící se“ dekorativnost tak někdy převažuje nad živostí emocí skrytých „pod povrchem“ (viz též „nepravděpodobná“ loutková gesta královny a krále Babylónu, nehnutě stojící dvořané na dvoře Karla IX. nebo ilustrativně pojaté biblické epizody). V LUDWIGOVÍ se zdánlivě děje cosi podobného: tam ovšem je postupné zaplňování prostoru hypertrofovaným pseudo-uměním a následné mizení postav v bizarně přeestetizovaných prostorech součástí Ludwigova rozpadu – oproti tomu v INTOLERANCI věci chvílemi vítězí nad filmem samým, předvádějí se, zatlačujíce tak do pozadí „lidský prvek“ filmu. Potvrzením mohou být případy, kdy se filmoví publicisté (místo o filmu) rozepisují o peněžních nákladech, velikosti kulis, počtu statistiků, což jsou informace, jež samy o sobě nemají s uměním nic společného – odhalují selhání filmu jako něčeho duchovního, nehmotného, proudícího. Zmiňovaný sklon k převaze předmětů nad hrdiny je v INTOLERANCI nicméně velmi okrajový a Griffithovi se daří rozpohybovat nájezdy kamery nebo očistně individuálními, „okrajovými“ gesty i ty scény, v nichž se nejvíce blíží spektaklu (viz slavné jízdy kamery při slavnosti v Babylónu nebo náhlý střih na zívajícího chlapce mezi dvořany Karla IX.).

INTOLERANCI byla často vytýkána myšlenková naivita, nepřesvědčivost propojení zcela odlišných příběhů a dob na základě tak obecného pojetí boje nesnášenlivosti s tolerancí. Pro mě fungují jako spojující prvek především jistá „malá gesta“, okamžitá zjištění, ony zcela malé pohyby postav rozrážející s dětsky přímou vitalitou ztuhlost minulosti a neosobních systémů moci: Rapsód přeskakující kozu, která mu stojí v cestě; Horalka vášnivě pojídající cibuli na trhu nevěst; vesele hopsající Malý drahoušek; radostné gesto odcházejícího Chlapce poté, co požádal Malého drahouska o ruku a po kladné odpovědi mu byly přibouchnuty dveře před nosem. Těmto pohybům je vlastní okamžitost, příslušnost k přítomnosti a konkrétnímu, neopakovatelnému člověku – nezapadají do času historie, času té které doby, nejsou zapisovány do kronik jako „velké“ události typu válek, náboženských přenic nebo krvavých stávek. Osvobodivá síla pohybu je akcentována ovšem i na rovině více „kolektivní“: od tanečních zábav, jež chtějí zapšklé moralistky zakázat, až po dynamický závěr filmu plný záchranných pohybů. Jako protiklad pohybu symbolizujícího vitalitu a směřování k budoucnosti se několikrát objevují hrozná strnutí. Působivější než ona velká, kolektivní (např. vynucená nehybnost při modlení farizejů) jsou opět ta malá, čistě individuální a konkrétní, ozřejmující bez vytáček historických okolností a masových hypnóz tíhu okamžiku ležícího na jednom jediném člověku, na jeho okamžitém rozhodnutí (viz např. úředník, který při stávce běží zatelefonovat majiteli továrny a po jeho strohém, nelitostném příkazu na takřka neznatelnou chvíli strne, ochromen se podívá na telefon – než zvítězí servilita a on odběhne splnit rozkaz). V nejvypjatějších okamžicích se kamera zastavuje na detailech tváří, sledujíc „bezčasí“ emoce vyňaté z kontinua času i prostoru, někdy jako by v ochromení strnul sám film

(třeba v záběru, v němž je zabita Hnědoočka). Přímá střetnutí pohybu a strnutí (odkazující na Griffithovi vlastní princip paralelních, vzájemně se ovlivňujících dějů) zvyšují silně napětí: Horalku spěchající varovat krále zdržují opilci u brány; zavrácování kněze odvádějícího Chlapce na popravu znamená šanci pro zachránce dohánějící vlak s guvernérem.

Griffith nedává předem záruky, že Horalka přijede včas, Hnědoočka bude zachráněna, vůz číslo 8 dožene vlak, a záchrana na poslední chvíli se také často nakonec nevydaří. Navzdory opakováním, z nichž se čas skládá, nejsou výsledky nijak dány, člověk může překonat všechny překážky *stejně jako* selhat – v každém případě ale záleží na tom, zda se aspoň pokusil.

Smrt není řešení.

Fritz Lang v POHRDÁNÍ

Rozvolnění narativní struktury se neděje pouze jako zpomalení rytmu, znamená také vytrácení narace, upozorňování na nespojitost příběhu, na opomíjené mezistavy. Umožňuje otevírání se jiným možnostem, jiným koncům realizovatelným v rámci jednoho díla. Pro Paula Ricoeura je narace syntéza různorodého, hra neshody uvnitř shody. Při rozvolnění narativní struktury se důraz přesouvá na ono různorodé, na neshodu: pociťujeme napětí jednotlivé části, její osamostatnění k nesnesitelnosti, setrvání v okamžiku, který přitom musí pokračovat, a tak se zapojit do (nějaké) kontinuity událostí. Adorno píše: „Kategorie fragmentárnosti [...] není kategorií náhodné jednotlivosti, zlomek je tou částí totality díla, který jí odporuje.“³⁹⁾ Fragment proto není „chybou“, a když tak chybou nanejvýš potřebnou: vzdoruje totalitě narace, jež by jinak svou tendenci syntetizovat různorodé mohla provádět příliš jednoduše, nepravdivě.

Z hlediska syntézy má enormní význam okamžik konce, který zpětně osmysluje předešlé, jak si všímají Kermode i Ricoeur. Teprve poté, co je cosi ukončeno, můžeme poodstoupit a z tohoto odstupu nazřít minulé jako ucelenou strukturu nesoucí jisté významy. Důležitost konce pro naraci zdůrazňuje Ricoeur zjištěním, že „paradigmata kompozice jsou v západní civilizaci paradigmata zakončení“⁴⁰⁾. Moderní umění začalo výrazně problematizovat jak konec, tak fikci. Konec je silně fiktivní (vymyšlený) moment, bere-li ukončenost fikce v opozici k neukončenosti života. „Nepravda“ konce jako čehosi iluzorního a násilného je odkrývána díly směřujícími cíleně k významové i dějové nezavršenosti (zakončenost díla není jen záležitostí jeho „lineárního“ časového směřování, ale jedná se i o „vertikální“ završenost významů: jednotlivé scény mohou být nedokončené, mnohovýznamové, slova nedorečená atp.). Nicméně prazákladní lidská potřeba smyslu (syntézy, inteligibilního konce) zůstává (Lévinas píše o konci lidského života si všímá, že „úzkost smrti je přesně v této nemožnosti přestat“⁴¹⁾). Střetávají se zde dvě

39) T. W. Adorno, c. d., s. 66.

40) Cit. podle Jiří Pechar, *Být sám sebou. Pojem identity a jeho meze*. Praha 1995, s. 85.

41) E. Lévinas, c. d., s. 41. („Umírání je úzkost, protože umírající bytost, přestože se ukončuje, přece nekončí.“ Viz tamtéž.)

stejně legitimní touhy: pokračovat, tj. měnit (se), a touha dokončit (se), spočinout. Jinými slovy touha po klidu konce a touha po neklidu tvorby. Je to paradoxně právě tvorba, co s sebou přináší konce v množném čísle – tvorba, která přitom jakoby nikdy nekončí, protože stále znovu, v kterémkoli svém okamžiku, začíná a rozevívá tak zdánlivou definitivnost skončeného směrem k novému a nečekanému. Tvorba je spjata s pohybem, s trváním: „Jest samou podstatou trvání a pohybu, tak jak se jeví našemu vědomí, že jsou neustále na cestě tvoření,“⁴²⁾ píše Bergson. Objevuje se tak myšlenka, že vedle celku, jenž svou jednotu získává ze své uzavřenosti, zakončenosti, existuje jiný typ celku, který není nutně definován nějakým koncem, ostrými hranicemi. Zatímco ten první tíhne ke strnulosti ukončené, definitivní struktury, druhý celek se děje, je otevřený. Bergson takovýto dějící se celek nachází při analýze trvání: „Trvání zcela čisté je forma, které nabývá sled našich stavů vědomí, když se naše Já nechá žít, když se zdržuje toho, aby odlučovalo stav přítomný od stavů minulých. [...] Lze tudíž chápati sled bez rozlišení, a jako vzájemné pronikání, jako solidaritu a intimní organizaci elementů, z nichž každý – *jsa představitelem celku* – neodlišuje se a neizoluje se od něho, leda jen v myšlení, schopném abstrahovati.“⁴³⁾ (Zvýraznila H. B.) Trvání je zároveň neukončené, bez ustání se tvořící a zároveň jednotné, nedělitelné. Gilles Deleuze, vycházející z Bergsona, v souvislosti s filmem píše o otevřeném celku, který není možné redukovat na množinu složenou z částí: „Kdyby bylo zapotřebí definovat celek, definovali bychom jej Vztahem. [...] [Celek] není složen z částí, leda ve velmi úzkém smyslu, poněvadž jej nelze dělit beze změny jeho povahy v každé etapě dělení. [...] Celek se vytváří a nepřestává se vytvářet v jiné dimenzi bez částí, jako něco, co žene množinu z jednoho kvalitativního stavu do druhého, jako ryzí a neustálé stávání, které těmito stavy prochází. [...] Celek je to, co se mění, je to otevřenost anebo trvání.“⁴⁴⁾ Snaha (post)moderního umění narušovat syntetizující tendence narace a směřovat k fragmentárnosti a „neukončenosti“ plyne nejen z jeho nutného popírání předešlých konvencí, ale též z toho, že předkládá složitější typ otevřeného (rozpadajícího se) celku, z něhož divák obtížněji než dříve tvoří nějakou konečnou významovou syntézu. To, že v něm někteří nenalézají jistotu klasické výstavby příběhu, nemusí ovšem nijak znamenat, že by toto umění „rezignovalo na smysl“ a muselo sklouznout do nekomunikace, nebo naopak komunikace čistě povrchové a roztěkané.

Film Karla Vachka (se signifikantně dlouhým názvem) *CO DĚLAT? CESTA Z PRAHY DO ČESKÉHO KRUMLOVA A ZPĚT ANEB JAK JSEM SESTAVOVAL NOVOU VLÁDU* je označován jako dokumentární film. Narace nepatří k výsadám filmu hraného, i dokumenty nám předkládají vyprávění, syntézu různorodého (dokumenty bývají ovšem přirozeně „méně narativní“ než fikce díky své svázanosti s realitou, náhodnými okamžiky, neukončeností). *CO DĚLAT?* je plné rozmanitých vyprávění, historek, drobných příběhů. Celistvost vyprávění je radikálně rušena v mnoha směrech: především je tu pluralita vypravěčů, z nichž žádný nemá *a priori* privilegované postavení, ani sám tvůrce. Autor a jeho vyprávění

42) H. Bergson, c. d., s. 97.

43) Tamtéž, s. 83.

44) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Cit. podle nepublikovaného překladu Přemysla Maydla.

(samo o sobě vnitřně celistvé a tím film sjednocující) stojí jednoduše *vedle* jiných lidí a jejich příběhů – dochází k mnoha náhlým dotekům, zázračným setkáním lidí, slov, obrazů. Jednotlivá vyprávění na sebe navzájem působí, přerušují se, přehlušují, jindy se sbíhají či doplňují. Vachek se nebojí stříhnout záběr v půlce věty, vrstvit na sebe několik zvukových i obrazových vrstev. Mnohé situace zůstávají nedokončené, příběhy nedopovězené, v nečekaných okamžicích se vrací, mizí v další trhlině, prolínají se s jiným příběhem. Nejenže je tak napínána každým záběrem pozornost diváka, jenž se musí smířit s tím, že ho tento film přesahuje, že spoustu významů v tom rychlém proudění nezachytí⁴⁵⁾, ale hlavně jsme přímými svědky *tvoření smyslu*: sledujeme, jak určitá vyprávění postupně nabývají smyslu (někdy je nutné se k nim opakovaně vracet, aby se tak stalo – dát jim čas), jiným jak se to vůbec nepodaří, případně jak dostávají význam až při setkání s dalšími příběhy. Odhalován je tak sám mechanismus narace – kdy a jak slova i obrazy nabývají smyslu, jak odlišit banalitu od myšlenky, co je důležité v příběhu historie, v příbězích života jednotlivých lidí, k čemu má cenu se vracet.

Houstnoucí síť významů, témat, okamžiků zůstává otevřená čemukoli a komukoli: Vachek se nesnaží vnucovat své pravdy, násilně sjednocovat vyprávění do podoby jednotného plynutí názorů. Jedním z vracejících se vizuálních motivů je prapor vytvořený speciálně pro tento film: příznačně rozpohybovaný, vlající, objevující se v nepředvídatelných okamžicích, připomíná prostřednictvím myslitelů na něm zobrazených (Darwin, Marx, Freud, Einstein, Picasso) jak sílu myšlení, tvořivosti, jež je v tomto filmu tak vytrvale hledána (a nacházena), tak nebezpečí velkých, ucelených koncepcí, jejichž tvůrci v zájmu jednotnosti své teorie opomněli to, co se jim nehodilo. Z této chyby, jak Vachek ve filmu říká, pak vzniká diktatura té které koncepce: „Svět musí být rozevřený mezi myšlenkami, když nemáme jejich správné spojení.“ Jeho film proto zůstává rozevřený všemu, co svou intenzitou přitáhne pozornost kamery/mysli: ačkoli Vachek důsledně pokračuje v rozvíjení svých témat, okolní svět se mu do filmu prodírá, proudí jím – a to i v okamžicích, kdy „jde proti“ filmu samotnému. Narušení kontinuity (režisérovy koncepce) jsou nejen tolerována, ale dokonce vítána jako nezbytná a tvořivá: Ivan M. Jirous, který v autobuse odmítne přistoupit na tyhle „orgie intelektualismu“ (trefně sám o sobě říká: „Je dobře, že je tady někdo, kdo to přidusí, někdo ze Žižkova.“), je právě tím, kdo tam „sedí proti tomuhle filmu“, jak se vyjádří Vachek, a přitom chvíle, kdy se Jirous ve filmu objeví, patří k nejsilnějším. Podobně i užvaněný opilec, jenž režiséra pronásleduje puzen touhou být natočen, do filmu nakonec opravdu patří, i když třeba jen jako určitá záměrná „chyba“. Vachek se nebojí dělat chyby, resp. je schopný se k nim přiznat: sám mluví o tom, že musí být „dostatečně hloupý“, jednak aby neměl stoupence, jednak aby zůstal tvořivý. Otevřenost a tolerance vůči jinakosti plyne také ze zmiňovaného důrazu na proces vznikání smyslu, proces tvorby: tvorba je pro Vachka vždy veřejná, na rozdíl od manipulující magie, která operuje s tajemnem – tvorba nás nechává sdílet radost ze svého vznikání, zatímco magie utahuje svůj původ, svou druhou tvář.

45) V jednom rozhovoru Vachek poznamenal: „V rychlém proudění (třeba politickém) se skutečnost [...] lépe rozlamuje.“ Viz Jiří P e ň á s, *Také film má rozrážet skořápky*. „Lidová demokracie“ 23. 10. 1993, č. 247, s. 9.

Simultánnost situací (zhmotňovaná zejména vrstvením zdánlivě nesouvisejících obrazů a zvuků) je nečekaná, ale nenáhodná: objevována je tak možnost kontinuity vyššího řádu, jež je založena ne na jednoduché lineární plynulosti času a prostoru, ale na kontinuitě ducha, významu. Otevřenost, ona neustálá rozbíhavost k novému, nijak nepřekáží kruhovým, zcelujícím pohybům. Vachek krouží kolem lidí, se kterými hovoří, zajímá se o to, co se vrací, co se opakuje (o každoroční slavnosti, rituály, tradice, historky o strašidlech, politické demonstrace atd.), kamera často pohledem ulpívá na kruhových předmětech a pohybech (viz třeba kruh jing a jang na motorce, pes točící se dokola, vodní mlýnek, kruhové hlediště atd.). Témata, lidé, slova a situace se vracejí, vztahy se upevňují, přítomnost je rozšiřována o minulost, jež není závažím, ale volbou. Celek, aniž by se uzavíral, získává stále zřetelnější, pevnější tvar. Konec filmu nepřináší nějaké konečné zjištění, jež by dalo smysl předchozímu. Film se nepodvoluje běžnému uzavření mezi počáteční a závěrečné titulky, zarputile je přesahuje.⁴⁶⁾ Narace v tradičním smyslu syntetizující síly, jež směřuje k nějakému jasně danému konci, upřednostňuje nutnost před náhodností, definitivnost před rozevřeností významů (snaží se nás přesvědčit, že seřazení událostí, jež nám předkládá, bylo nutné, že nabízený konečný význam je nevyhnutelný). Vachek tuto ideologizující moc narace ve svém filmu zblízka zkoumá a narušuje. Dvojice nutnosti a náhody připomíná dvojici tragického osudu a radostné tvorby, o níž několikrát ve snímku hovoří. Stejně jako „tvorba překonává fatum“, tak v jeho filmu nad nutností konce vítězí celková otevřenost díla, tvořivost ne-nutnosti.

Myslet znamená být trpělivý.

Friedrich Nietzsche

Dlouhé filmy mají specifický vliv na iluzivnost snímku, na estetickou distanci diváka: zároveň ji boří (jako „realistické“ plynutí) a zároveň ji zvětšují, upozorňují na ni tím, že jdou proti konvenci, proti příběhu, proti oné běžné manipulaci, jíž nás narativní díla ovládají. Divák vystavený několikahodinovému působení díla začíná být filmem jaksi „uondán“, podléhá mu, dostává se do zvláštního stavu *spoluplynutí* s dílem. Na druhou stranu nenormálnost situace ho nutí uvědomovat si svou pozici diváka („dívat se na hodinky“), nemluvě o nepříjemných fyzických pocitech z dlouhého sezení, únavě, přetížení pozornosti. Všechny zmiňované doprovodné fyzické zážitky ovšem mohou některé z dlouhých filmů záměrně využívat, počítat s nimi a obracet jejich distanční účinek takřka na vtahující: např. při sledování KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY se divák ocitá vzdáleně v trochu podobné situaci jako hlavní hrdinka, která je nucena malířem, aby pózovala ve vyčerpávajících, krkolomných pozicích. Stejně jako se ona nakonec sama rozhoduje dokončit započaté, i divák překonává případné nepohodlí čtyřhodinového sezení a rozhoduje se zůstat v kině, stát se spolupracovníkem, někým zúčastněným. Podobně můžeme u LUDWIGA uvažovat o tom, že divákův umělecký zážitek zvyšuje, že si film s hlavním hrdinou doslova *protřpí*, než oba dospějí ke kýženému, a přeci stále oddalovanému,

46) O neukončenosti se Vachek ve filmu přímo zmiňuje: „Všichni pořád mají tu nekrofilní tendenci, jako že se něco hroutí, něco je dočasně, a já bych chtěl, aby žili s vědomím, že to nikdy nekončí.“

deptavě tragickému i osvobodivému konci. Vachkovu filmu *CO DĚLAT?* bylo kritiky často vytýkáno, že je „příliš“ (dlouhý, chaotický, rychlý, bezohledný...): jeho „potíží je bezmíra“⁴⁷⁾. Tato jeho ne-míra je ovšem dle mého zcela záměrná, je to protikonvenční, „nepohodlný“ umělecký prostředek, díky němuž se Vachek tak intenzivně dotýká skutečnosti, svých utkvělých témat, zázračných nahodilostí i nezavršených spojitostí (lapi-dárně řečeno: všechna velká díla jsou v něčem ne-mírná). V jednom interview Vachek řekl: „Ten, kdo se dívá na film – a vnímá umění vůbec – je uzavřen ve skořápce. Prvním tahem umělce je rozrazit tu skořápku. Musíte diváka *vyvést z míry*, aby mohla vklouznout do otevřeného vědomí vnímatele živá myšlenka.“⁴⁸⁾ (Zvýraznila H. B.) To, že je i s divákem veden dialog, znamená, že i na diváka jsou kladeny požadavky, že musí dílu *odpovídat* a ne jen pasivně přijímat: na otevřenost filmu reagovat svou otevřeností, nabízené významy si určitým způsobem přestrukturovat, třídit, tvůrčím způsobem doplňovat.

Helena Bendová (1976)

Studentka filmové vědy na FF UK v Praze.

(Adresa: Cukrovarnická 51, 162 00 Praha 6; e-mail: helena.bendova@ff.cuni.cz)

Citované filmy:

Atalanta (L'Atalante; Jean Vigo, 1934), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova a zpět aneb Jak jsem sestavoval novou vládu* (Karel Vachek, 1995), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916), *Jacques Rivette, le Veilleur* (Claire Dennis, 1990), *Kleopatra* (Cleopatra; Mankiewicz, 1963), *Krásná hašteřilka* (La Belle Noiseuse; Jacques Rivette, 1992), *Ludwig* (Luchino Visconti, 1973), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1924), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pohrdání* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963), *Polibek* (The Kiss; Jacques Feyder, 1929), *Povolání: reportér* (Professione: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1975), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1938), *Udavač* (Le Cousin; Alain Corneau, 1997), *Vlnová délka* (Wavelength; Michael Snow, 1967), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Zařikávač bouře* (Le Tempestaire; Jean Epstein, 1947).

47) Jiří Cieslar, *Souboj s Vachkem*. „Kritická příloha Revolver revue“ 1996, č. 6, s. 102.

48) J. Peňás, c. d.

SUMMARY

THE TIME AND PASSAGE OF FILM SENSE

Four "long" films

Helena Bendová

The topic of this article is the length of film duration as a meaning-adding component. The non necessary connection between what presents as mere quantity, i.e. between the number of projection minutes and quality, is demonstrated using the example of four long films (INTOLERANCE, LUDWIG, LA BELLE NOISEUSE, WHAT IS TO BE DONE?). Critical evaluation of films as "too short" or "too long" – supportable by argumentation – is contraposed by the insupportable claim about the "ideal length" of this or that work. The Aristotelian idea of an optimal size of a work is compromised by the fact that the length of a film changes the latter substantially, as various length versions of "the same films" prove. The abbreviated version of LA BELLE NOISEUSE deprives the film not only of the subtle hints, of the meditative nature of its rhythm, of the poignancy and ambiguity of the scenes, *and* also of the main theme – the process of the creation of a painted image (film). As long as there is an (artistic) reason for the film to continue without exceeding the "feasibility of the performance and the viewers' attention span" (Aristotle), let it continue: the justification of its length is the fact that each of its individual parts has a purpose, either on its own or as a part of its effect on the work as a whole. Indeed, the prolongation of the duration of a work (persistence) appears to be an aesthetic objective in itself (see Shklovsky, Gadamer). The perception of time is difficult for people – time is elusive, it catches them unawares. We perceive time only by delimiting it, simplifying it – therefore we usually pass over the net duration, the present (see Bergson, Kermode). During the perception of a work of art there seems to be an extension of the illusory present, an intensification of the time experience (see Zuska).

Films striving to extend their duration apply certain specific protraction techniques: slow motion; repetition; freeze-frame; slowing down of the narrative structure. 1. *Slow motion shots* exerts a special effect – they seem to aesthetise spontaneously anything they depict, which is proof of the direct connection between the extension of perception and its switch to the aesthetic mode. 2. *Repetition* is, to a certain degree, present in almost all films; it is usually necessary for the maintenance of the coherence of the plot; sometimes, however, it is used more or less for its own sake for its reverse, time-linearity disrupting force. During repetition we witness, on the one hand, consolidation of meaning and, on the other hand, its modification. 3. *Long shots* illustrate time in its continuity, with accent on the duration of time. They guide the viewer to a more concentrated perception, to digression from the specific content of the shot to the film whole, or to contemplation of the passage of time. Some traditional film theoreticians (Balázs, Bazin, Kracauer) observe film as a medium whose strength rests in the ability to unveil reality. In their preference of film realism they emphasise the feature of incompleteness inherent in the film medium. The tendency not to complete (a shot, a film), refers not only to realism but also to pure cinephilia: long shots/films offer hope of the existence of a smooth transition from film to life. 4. *Freeze-form* is perceived as immobility at a moment when movement is expected. It reveals gaps in continuity, it refers to withheld breath, the inability to continue. It offers an opportunity to overcome this by creativeness. The opposite of freeze-frame is a threat of the end, death, materialisation. The reluctance to complete the work may reflect the effort of its creators to prevent the transformation of the work into a mere cold, alienated "object". 5. The slowing down of the narrative structure is achieved not only by the slowing down of the rhythm, it also implies the dwindling away of the narration, the disruption of its totalising tendency. This is linked to the "problematisation" (deferral) of the end which is of key importance for the narration, giving it, in reverse, its sense (Ricoeur, Kermode). The desire for the peace of the end, and the desire for the excitement of creation are, nevertheless, equally legitimate. Aiming at

non-completeness, and stress on duration are typical for the open type of the whole and opposite to the whole defined by its borders (see Bergson, Deleuze).

By their flow, long films demolish the illusory component (the aesthetic distance of the viewer), and simultaneously point it out by exceeding the norm. Any possible accompanying physical experience, as well as the non-moderateness of the work's length, may be utilised intentionally by such films to reinforce viewer enjoyment.

Translated by Naďa Abdallaová