

Začátek filmu jako výzva pro analýzu

Annette Insdorf, *Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes*. New York: Columbia University Press 2017.

Začátky (stejně jako konce) filmů se vzhledem ke své hraniční, a tedy markantní pozici vyznačují zvláštní přitažlivostí.¹⁾ Bývají nazírány jako „prahy“, které determinují divácký vstup do (fikčního) světa filmu a poté zase vystoupení z něho,²⁾ a zároveň jako místa, kde se koncentrují zásadní významové a strukturní rysy filmového díla, jež se stávají podstatným zdrojem vodítek pro divácké porozumění a interpretaci. Fundamentální práci o vlastnostech a funkcích začátku filmů představuje obsáhlé pojednání německé badatelky (nyní profesorky na univerzitě v Bonnu) Britty Hartmannové *Aller Anfang* z roku 2009.³⁾ Autorka zde podává podrobný přehled směrů dosavadního zkoumání (a klíčových metafor, s nimiž jednotlivé směry operují) a v návaznosti na to předkládá teoretický model filmového začátku, zakotvený v pragmatice a v kognitivním přístupu. K hlavním komponentům daného modelu náleží jednak přítomnost inicializační funkce, tedy rozvinutí postupů a strategií, jež etablojí fikční svět,

způsob vyprávění, žánr či styl filmu, jednak iniciační program, tj. soubor impulzů, které slouží k uvedení diváka do způsobu fungování filmu, zakládají vzájemnou interakci.⁴⁾ Náležitost modelu je pak testována na několika obsáhlých příkladech analýzách.

Mezinárodní odborný dosah a využití návrhů a reflexí, které jsou obsaženy v práci Britty Hartmannové, evidentně omezuje fakt, že je dostupná pouze v německé verzi. Před nedávnem uveřejněná monografie Annette Insdorfové *Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes* vzhledem ke „světové“ angličtině takovou jazykovou komplikaci postižena není. Při shodě v obecném tematickém zaměření ovšem do značné míry působí jako protipól náročně pojatého, na vědeckou obec zaměřeného, do teoretických a metodologických aspektů problematiky ponořeného pojednání německé autorky. Je to mimo jiné dáno způsobem vzniku knihy, jejím deklarovaným cílem a konstrukcí předpokládaných čtenářů.

1) Totéž samozřejmě platí rovněž pro začátky a konce verbálních textů i dalších kulturních artefaktů, které se rozvíjejí v čase.

2) Srov. např. Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.), *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds*. Udine – Gorizia: Forum 2004. K obsahu této publikace srov. Petr Mareš, Téma: Filmové hraniční zóny. *Iluminace* 17, 2005, č. 2, s. 95–101.

3) Britta Hartmann, *Aller Anfang: Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009.

4) B. Hartmann, c. d., s. 99–102.

Annette Insdorfová, filmová historička a žurnalistka, která je po mnoho let pedagogicky spjata s Kolumbijskou univerzitou v New Yorku, v roce 2014 na této univerzitě realizovala v rámci pravidelného cyklu (*Leonard Hastings Schoff Memorial Lectures*) sérii přednášek pro veřejnost s filmovými ukázkami. Své výklady pak v rozšířené podobě vydala v knižní edici, která je pro publikaci přednášek určena. I když transpozice mluvených projevů do tištěné verze s sebou nesla nezbytnost „nalézt novou a koherentnější strukturu“ (s. ix), kniha si chce zachovat zaměření na rozsáhlý okruh recipientů se zájmem „přemýšlet a hovořit o filmu“. Jinak řečeno, publikace cílí na „široké cinefilní publikum v akademickém prostředí i mimo ně“ (s. x) a obrací se k němu s nabídkou prohloubení a kultivace jeho porozumění filmovým dílům.

Za této situace je pochopitelně namísto otázka, zda a nakolik takto pojatá monografie přispívá — v porovnání s dosavadními zpracováními — k rozvoji reflexe o problematice začátku filmů a zda se zejména pro odborného zájemce může jevit jako hodná četby. V souvislosti s tím lze obecně poukázat na dva (dost rozdílné) aspekty: kniha podněcuje, třebaže spíše implicitně, k uvažování o tom, jaké komplikace a sporné body jsou s výzkumem začátku filmů spojeny, a na druhé straně přináší řadu nepopíratelně pozoruhodných analytických a interpretačních výkonů.

Ve shodě se svým (už zmíněným) celkovým zaměřením monografie neusiluje o vybudování rozvinutého teoretického rámce, ale vychází ze stručně formulovaných tezí, jež jsou traktovány jako evidentně platné a podepřené zkušeností autorky i předpokládanou zkušeností dalších diváků („má zkušenost při sledování filmů svědčí o tom, že [...]“, s. ix; „s jinými diváky sdílím“, s. 1). Základní tvrzení, od něhož se odvíjejí další výklady, se v úvodní části knihy objevuje v několika variantách: „velké filmové dílo charakterizuje tendence poskytnout v několika prvních minu-

tách klíče pro odemknutí zbytku filmu“ (s. ix); „kvalitní filmy představují v několika prvních minutách tematické a stylistické komponenty, které budou v průběhu filmu rozvinuty“ (s. 1); „první scény nás připravují k tomu, abychom kvalifikovaně ocenili film, který následuje“ (s. 4). Začátku se tak sice připisuje jednou větší míra působení (dodává „klíče“), jindy míra menší (je „přípravou“), jeho prominentní postavení je ale stále zdůrazňováno.

Uvedené formulace působí efektně, avšak zároveň podněcují k různým otázkám a pochybnostem. Jeden z problémů je spojen se stanovením hranice začátku — zcela oprávněně se můžeme ptát, kde začátek, na který se autorka programově zaměřuje, končí. V titulu knihy i jinde (s. 5, 163) se metaforicky operuje s výrazem *ouverture*, předehra, který asociuje relativně uzavřenou úvodní část díla, jež předjímá a charakterizuje následující dění. Jindy se hovoří o úvodní sekvenci či sekvencích (s. ix, 1, 5 aj.), o počátečních, resp. prvních scénách (podtitul; s. 4) nebo bez bližší specifikace o začátku (*opening*, s. 5, 14 aj.). Ne zcela zřejmý zůstává v této souvislosti status tzv. titulkových sekvencí (*credit sequences*), jimž je věnováno několik zmínek (s. 5–7). Jako určité kritérium pro postižení hranice začátku se pak nejspíš jeví rozsah „ustavovacího času“ (*establishing time*, s. 5), který patrně odpovídá fázi etablování základních rysů filmu, o níž hovoří Britta Hartmannová. Délka úseku filmu, jemuž je věnována soustavná pozornost, je ovšem v práci stanovována zcela pragmaticky, podle potřeb výkladu o daném díle.

Otázky ale může vzbuzovat zejména zásadní předpoklad: opravdu lze paušálně tvrdit, že začátek je jakousi koncentrovanou miniaturou celku, že nám, jsme-li pozorní a vnímaví recipienti, může poskytnout klíče k tomuto celku a že lze analýzou začátku odhalit vlastně vše, co je pro sémantiku a výstavbu filmu podstatné a co se pak v jeho průběhu variuje?⁵⁾ Insdorfová sice uvádí,

5) Je třeba říci, že tento předpoklad Insdorfová sdílí s některými dalšími badateli, kteří se analýzou začátků filmů

že jde o vlastnost „velkých“ filmů, resp. výtvorů „talentovaných režisérů“ (s. ix), avšak zde narážíme opět na sporný bod. Nemělo by to tím spíše platit pro komerční mainstreamové filmy, které pracují s jednoduššími strukturami a ustálenými schématy a snaží se být vůči divákům vstřícnější?

Autorčin celkový přístup i způsob výkladu exemplárně dokládají problémy, které jsou s reflexí nad začátky filmů spjaty. Začátek jistě můžeme (asi ne úplně vždy, ale nepochybně v mnoha případech) traktovat jako speciální segment, v němž se reflektuje celek, a někdy (což už je další stupeň) jako segment, z něhož můžeme celek vyložit. Nedospíváme k tomu ale (jen) pozorováním samotného začátku, z něhož odvozujeme předpokládané vlastnosti následujících pasáží, nýbrž mnohem spíše zpětně, tím, že kvality identifikované v průběhu filmu jako podstatné projektujeme do (mnohdy náznakových a mnohoznačných) rysů přítomných na jeho začátku. Klíče, které nám měl začátek poskytnout, tak máme opravdu v ruce až poté, co jsme získali přehled o celém filmu. Dosvědčuje to i fakt, že se výklady v knize velmi často dotýkají různých fází probíraného filmu, včetně jeho konce, a snaží se o jejich vzájemné vztahování a osvětlování.

Obecné otázky, o nichž dosud byla řeč, tvoří určitou implicitní rovinu textu. Zaměříme se nyní na stěžejní složku monografie, tedy na sled výkladů o různých filmech, jež se od teoretických problémů často odpoutávají. Autorka chce především podat instruktivní příklady postižení významové i formální výstavby začátků daných filmů, a to prostřednictvím důkladné/detailní analýzy (*close analysis*, s. x, 1). Ukazuje se ovšem, že pod tím rozumí hlavně snahu respektovat komplexní povahu zkoumaného materiálu, nikoli systematickosti a metodologickou jednotnost rozborů. Ve spojitosti s tím lze zmínit, jak v jed-

nom rozhovoru zněla odpověď Insdorfově na otázku, co charakterizuje její přístup k filmům. Zdůraznila, že jde o přístup primárně „sympatický“, tedy že se vždy řídí specifícností daného filmu, snaží se dospět k odpovídajícímu bezprostřednímu „naladění“, jež se stane bází pro proniknutí do povahy díla.⁶⁾

Kniha je rozčleněna do osmi kapitol. I když jejich názvy působí jako označení různých typů začátku, autorčinou ambicí evidentně nebylo vytvoření exaktní klasifikace podle jednotných kritérií; výslovně upozorňuje, že stanovené kategorie jsou neostré a že se překrývají (s. 2). Dělení na kapitoly je tak především podřízeno tomu, aby se staly vhodnou osnovou pro umístění a uspořádání jednotlivých analýz. Určující prvek je proto někdy formální (důraz na mizanscénu proti důrazu na montáž), někdy narativní (hledisko jedné postavy a uvedení kolektivního protagonisty, orientace diváka proti zavádění na falešnou stopu). Výklady jsou rámovány kapitolami, v nichž se pozornost z různých hledisek soustřeďuje (i) na verbální vyjádření: jde jednak o adaptace literárních děl, jež jsou porovnávány se svými předlohami, jednak o filmy, na jejichž začátku získává určující pozici vypravěčský hlas (*voice-over*).

Osobitý a místy překvapivý je výběr a řazení filmů, které jsou v jednotlivých kapitolách probírány. Autorčino nazírání není primárně historické — nesnaží se hledat vlivy, návaznosti a vývojové tendence. Volba filmů podrobovaných analýze je naopak neskrývaně subjektivní a je založena na až těkavém přecházení mezi značně odlišnými díly, přičemž pojítkem nejednou bývá způsob uplatnění hudby. Insdorfová na jedné straně pokládá za potřebné znovu se věnovat některým kanonickým a už opakovaně a detailně analyzovaným dílům (včetně filmu *SUNSET BOULEVARD* [1950] od Billyho Wildera nebo Hitchcockova

zabývali. Srov. např.: Thierry Kuntzel, *Le travail du film*, 2. In: *Communications* 23. *Psychanalyse et cinéma*. Paris: Seuil 1975, s. 148–149 (začátek jako „matrice“ filmu). Důkladný přehled podává B. Hartmannová, c. d., zvláště s. 48–53, 57–62.

6) Alexis Tonti, *Five Minutes with ... Annette Insdorf*. *Columbia College Today*, spring 2014, s. 10. Dostupné online: <https://www.college.columbia.edu/cct/archive/spring14/around_the_quads5>, [cit. 15. 1. 2019].

PSYCHA [1960]), i když riskuje, že bude k dosa-
vadním poznatkům moci dodat jen málo nového,⁷⁾ na straně druhé se soustavně zabývá také
filmy málo známými a v určitém aspektu exklu-
zivními. Otevřeně se tu prosazují autorčiny indi-
viduální preference, které jsou podloženy i její
biografií. Čtenáře by mohlo udivit, že badatelka
spjatá s New Yorkem klade neobyčejný důraz na
polskou kinematografii, resp. na díla polských re-
žisérů. Tento zájem je ovšem podložen autorči-
nou osobní historií (její rodiče byli polští Židé,
kteří přežili holokaust)⁸⁾ a projevil se mimo jiné
publikací několika monografií o polských filmo-
vých tvůrcích.⁹⁾ V dané souvislosti získávají v kni-
ze význačné postavení rovněž filmy s tematikou
druhé světové války a utrpení Židů.¹⁰⁾ Konečně
Insdorfová navazuje i na své práce o Françoisovi
Truffautovi nebo Philipu Kaufmanovi.¹¹⁾ Autorka
tak v práci o začátcích filmů syntetizuje nejdůle-
žitější témata, jimiž se zabývala v průběhu své vě-
decké dráhy — knihu otevřeně prezentuje i jako
určitou sumu svých osobních odborných zájmů
a připomínku toho, co už dříve vykonala. (Ob-
dobně reflektuje také svou mnohaletou pedago-
gickou zkušenost: často odkazuje na podněty
a postřehy studentů z kurzů věnovaných filmu
a zahrnuje jejich vyjádření do výkladu.)

Postupně se dostáváme k základní jednotce
knihy, tedy k analýzám rozmanitých filmů priz-
matem jejich začátků. Tyto elementární jednotky,
někdy jen volně a asociačně kladené vedle sebe,
představují bázi monografie; právě v nich spočívá
její nepochybný přínos. Insdorfová zde prokazuje
schopnost velmi subtilního a přitom přesného
a důkladného pozorování rozličných složek fil-
mu, přičemž tyto složky neatomizuje, ale snaží se

je neustále nahlížet v jejich vzájemných relacích
a respektovat jednak komplexní audiovizuální
povahu filmu, jednak jeho procesualitu. Soustav-
ně si tak všímá nejen zobrazených předmětů a je-
jich (často postupné) sémantizace, ale také rámo-
vání obrazu, funkcí barvy či světla a jejich
výtvarných kvalit, střihové skladby — a ve spoji-
tosti s tím také vkladu a účinku zvukové stopy,
řeči, ruchů, a především hudby. Zvláště podíl ka-
meramanů a hudebních skladatelů je popisován
a hodnocen velmi detailně. Paralelně s postiho-
váním strukturních a významových rysů začátku
jsou prostřednictvím obousměrného interpretač-
ního pohybu po filmovém díle hledány rysy, kte-
ré je sjednocují a přispívají ke konstituování jeho
smyslu.

Řada analýz, jež jsou v knize shromážděny, do-
kládá, s jakou citlivostí a vynalézavostí dokáže
autorka aplikovat svůj „sympatetický“ přístup na
velmi rozmanitě a odlišně koncipované filmy.
Např. rozbor *PIANA* (1993) od Jane Campionové
se s velkou pozorností i ke zdánlivým drobnos-
tem soustřeďuje na způsob, jakým film „ekono-
micky stejně jako enigmaticky“ (s. 44) uvádí na
scénu svou protagonistku Adu, a to s využitím cí-
lené prezentace jednotlivých vizuálních a audi-
tivních prvků. Přejít od rozmlžených úzkých
vertikálních objektů k záběru prstů zakrývajících
Adin obličej, mezi nimiž je patrné jen jedno oko,
je interpretován jako nastolení kontrastu mezi
subjektivním a objektivním obrazem a mezi na-
hlížením a zakrýváním. Současně se prostřednic-
tvím hrdinčina vyprávění konstituuje zásadní
motiv vnitřního hlasu; dětsky působící zvuk řeči
přitom poukazuje na napětí mezi mentálním
projevem a Adinou faktickou němostí (naposledy

7) Srov. Kyle Stevens, Kyle Stevens reviews Cinematic Overtures. *Critical Inquiry*, 25. 7. 2018. Dostupné online: https://criticalinquiry.uchicago.edu/kyle_stevens_reviews_cinematic_overtures/, [cit. 15. 1. 2019].

8) Insdorfová se narodila v roce 1950 v Paříži; krátce nato se rodina přestěhovala do USA.

9) Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Miramax Books 1999; též, *Intimations: The Cinema of Wojciech Has*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2017.

10) Insdorfová je autorkou ceněné publikace *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

11) Anette Insdorf, *François Truffaut*. Revised and Updated Edition. Cambridge: Cambridge University Press 1994; též, *Philip Kaufman*. Chicago: University of Illinois Press 2012.

promluvila v šesti letech). Na této bázi pak autorka rozvíjí úvahy o tom, jak se rysy charakterizující začátek promítají do dalšího průběhu filmu. Obdobně třeba v pasáži věnované SCHINDLEROVU SEZNAMU (1994) od Stevena Spielberga Insdorfová dokládá, že „prvních několik minut brilantním způsobem buduje jeviště pro dramatické zvraty, které budou následovat“ (s. 63). Podílí se na tom mimo jiné paralela mezi dohasínající šabatovou svící a kouřem z komína lokomotivy nebo zobrazení kláves psacího stroje.

Knihu *Cinematic Overtures* bezpochyby můžeme označit za až ostentativně nesystematickou; neusiluje o přesné vymezení konceptů a kategorií, se kterými operuje, je do značné míry volným sledem jednotlivých analýz. Autorka nijak neskrývá subjektivnost ve výběru probíraných filmů, ale také dává najevo osobní angažovanost, jež je zdrojem tohoto výběru. Přínos knihy můžeme vidět hlavně v tom, že zde nacházíme citlivé, důkladné a pečlivé (byť opět subjektivně zabarvené) analýzy, které instruktivně upozorňují na fakt, že začátek představuje velmi důležitou a komplexní složku filmového díla, a nabádají nás, abychom k němu přistupovali odpovídajícím způsobem.¹²⁾

Petr Mareš

12) Tato recenze vznikla za podpory projektu Univerzity Karlovy Progres Krize racionality a moderní myšlení (Q14).