

Články

JAK ZKOUMAT PRŮMYSLOVÉ FILMY: METODOLOGICKÁ ÚVAHA

Yvonne Zimmermannová

*Průmyslový film je pro Švýcarsko tím,
čím pro Ameriku Hollywood.*

Peter M. Wettler¹⁾

Je asi všeobecně známo, že vůbec první film v dějinách, ODCHOD Z TOVÁRNY bratří Lumièreů z Lyonu, promítнутý 22. března 1895, byl průmyslovým filmem. Přesto byl tento žánr oborem filmových studií až donedávna všeobecně opomíjen. I dnes, v době probuzeného badatelského zájmu, kdy takřka po celé Evropě vznikly či vznikají výzkumné programy, poznamenává průmyslový film trojice stigmat. První vyplývá ze skutečnosti, že jde o film jako takový. Film jako produkt populární kultury i nadále znepokojuje zastánce takzvané legitimní vysoké kultury. Za druhé – průmyslové filmy jsou filmy vyrobené na zakázku a jako takové odporují představě filmu coby osobního vyjádření a jedinečného autorského díla. A za třetí – vyrábějí se na zakázku průmyslu, a proto vždy nějakým způsobem reprezentují zájmy zadavatele. Jsou považovány za „podezřelé“, říká se o nich, že nemají „funkci umělecko-intelektuální, nýbrž pouze propagační ve smyslu *public relations*“²⁾. Podle názoru většiny kritiků jsou naprosto nesrovnatelné

1) Heidi Ungerer, Hollywood im Wirtschaftsfilm: 27. Internationaler Wirtschaftsfilm- und Video-Kongress. *Schweizerische Handels Zeitung* 1986, č. 36 (4. 9.), s. 33. Wettler v 80. letech řídil oddělení do kumentárního filmu společnosti Condor. Tato sekce, založená v roce 1946, dodnes ve Švýcarsku představuje hlavního výrobce zakázkových filmů.

2) Alexander J. Seiler, Kurz nach dem Jahre Null: Das Filmschaffen in der deutschen Schweiz. In: Neue Helvetische Gesellschaft (ed.). *Nebeneinander – und miteinander? Beiträge für eine bessere Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet. Jahrbuch der neuen Helvetischen Gesellschaft/Annuaire de la Nouvelle Société Helvétique*. Sv. 39. Bern: Jahrbuch-Verlag der Neuen Helvetischen Gesellschaft 1968, s. 187. Švýcarský filmař Alexander J. Seiler začal svou tvůrčí dráhu titulem IN WECHSELNDEM GEFÄLLE, snímkem vyrobeným v roce 1962 na zakázku turistického průmyslu. Proslavil jej titul SIAMO ITALIANI (1964), dokumentární snímek o italských přistěhovalcích pracujících ve Švýcarsku. Seiler sám sebe chápe jako „svobodného“ filmaře a z ideologických i uměleckých důvodů staví autorský film proti takzvané „nesvobodné“ výrobě filmů na zakázku. Představuje typický postoj „nového“ švýcarského filmu, který mohl těžit z vládní podpory kinematografie zavedené v roce 1963.

s uměním a vysokou kulturou a jako takové mohou být jen okrajovým předmětem badatelského zájmu. Jak ale ukazuje výše uvedený citát, průmyslové snímky hrají ve filmových dějinách některých zemí rozhodující roli. Ve Švýcarsku kupříkladu průmyslový film jakožto specifická forma filmu zakázkového vskutku představuje současně kolébku i vyhnané nevlastní dítě skromné filmové produkce této země, je zároveň ekonomickou hnací silou a tím, co zajišťuje kontinuitu, i předmětem předsudků, nezájmu a umělecky podřadným, ne-li „nebezpečným“ prostředkem na vydělávání peněz.³⁾

V situaci, kdy se tak snadno nabízejí všechna tato stigmata, je na čase začít průmyslový film zkoumat nejen z hlediska jeho ekonomického významu či z hlediska hodnoty, kterou má jako historický zdroj – pro historiky dnes tak cenný, ale převážně využívaný k ilustračním účelům. Je naopak nutné zkoumat průmyslový film o sobě, vrátit se ke zdrojovým materiálům, analyzovat je a zasadit do nových perspektiv. Tento článek se věnuje otázce, jak studovat průmyslové filmy, a jeho cílem je načrtnout možné metodologické přístupy. Jde o oblast v současnosti převážně neznámou, a proto je pro analýzu průmyslových filmů nejprve třeba zavést metodologii. Následující postřehy nechť jsou čteny jako předběžný pokus o navržení východiska pro další debatu.

Hlavní závěry tohoto příspěvku vycházejí v převážné míře z výzkumného projektu „Pohledy a perspektivy: výzkum dějin nonfikčního filmu ve Švýcarsku do roku 1964“ (Ansichten und Einstellungen: zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz / Vues et points de vue: vers une histoire du film documentaire en Suisse), probíhajícího na katedře filmových studií univerzity v Curychu a financovaného Švýcarským národním fondem pro vědecký výzkum. Tento tří a půlletý projekt sestává ze tří částí a zabývá se filmy turistickými a cestovními, průmyslovými a naučnými.⁴⁾ Jeho záměrem je zavedení rozsáhlé databáze fondů nonfikčního filmu ve švýcarských filmových archivech typu Cinémathèque Suisse v Lausanne či Lichtspiel v Bernu, jakož i v soukromých archivech jednotlivých společností a organizací. Analýzu rozsáhlého vzorku filmů provází historický výzkum na poli produkce, distribuce, uvádění a recepce, který má přispět k vytvoření historie švýcarského nonfikčního filmu – oblasti, která byla dřívějšími badateli, zaměřujícími se na fikční film, převážně opomíjena. „Pohledy a perspektivy“ mají položit základy pro další výzkum v celonárodní i nadnárodní perspektivě. Sama se na projektu podílím, a proto i filmy a dokumenty, které zde budu uvádět, pocházejí z databáze vytvořené v jeho rámci. Příklady se nesoustřeďují na město či architekturu, ani na dvacátá

Pro historický vývoj od klasické intelektuální kritiky reklamy až k postmodernímu uznání jejího významu pro moderní svět viz Clemens Wischermann, Einleitung: Der kulturgeschichtliche Ort der Werbung. In: Peter Borscheid – Clemens Wischermann (eds.), *Bilderwelt des Alltags: Werbung in der Konsumgesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hans Jürgen Teuteberg. Studien zur Geschichte des Alltags*. Sv. 13. Stuttgart: Franz Steiner 1995. s. 8–19; Clemens Wischermann, Placing Advertising in the Modern Cultural History of City. In: Clemens Wischermann – Elliott Shore (eds.), *Advertising in the European City: Historical Perspectives*. Aldershot – Burlington – Singapore – Sidney: Ashgate 2000, s. 1–31.

3) Alexander J. Seiler, Kurz nach dem Jahre Null: Das Filmschaffen in der deutschen Schweiz. In: Neue Helvetische Gesellschaft (ed.), *Nebeneinander – und miteinander? Beiträge für eine bessere Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet. Jahrbuch der neuen Helvetischen Gesellschaft / Annuaire de la Nouvelle Société Helvétique*. Sv. 39. Bern: Jahrbuch-Verlag der Neuen Helvetischen Gesellschaft 1968, s. 192.

4) Pro podrobnější informace viz <http://www.film.unizh.ch/forschung/projekte>.

a třicátá léta,⁵⁾ a to nejen proto, že by nám pro takové téma chyběl sdostatek filmů,⁶⁾ nýbrž proto, že by tematické a historické vymezení znemožnilo zde zamýšlenou obecnou debatu o metodologických přístupech.

* * *

Analýza průmyslových filmů vyžaduje základní znalost dotyčného předmětu. První část textu se proto věnuje výchozím premisám. Nejlépe bude začít tím, že prozkoumáme obecnou povahu našeho předmětu a zaměříme se na jeho definice a charakteristické rysy, abychom mohli na teoretičtější rovině vymezit pole výzkumu.

V druhé části navrhneme metodu seriální analýzy jakožto přístupu k textu, který nám umožní stanovit obecné rysy v rovině estetiky a rétoriky. Tato metoda si klade za cíl vymezit specifické na pozadí typického. Průmyslové filmy lze chápat jako sériové výrobky průmyslu. Zdá se proto nejvhodnější podrobit je seriální analýze. Smyslem není propagovat empirické psaní historie průmyslového filmu. V nových oblastech výzkumu je však hodnota poznatků čerpaná z analýzy jediného příkladu neproduktivní, chybí-li další odkazy. Bude proto třeba vytyčit tyto odkazy, které nám umožní komparativní zkoumání určitých filmů, způsobů argumentace a stylu, a to v historické i národní a nadnárodní perspektivě.

Třetí část navrhuje doprovodný a komplementární kontextuální přístup. Volá po historickém výzkumu orálních a psaných pramenů, souvisejících nejen s filmovou produkcí, distribucí, uváděním a recepcí, ale též s ekonomickým, ekologickým, kulturním, politickým a společenským kontextem. Je to žel hodně práce, kterou je třeba udělat, abychom dotyčnému předmětu v jeho obsáhlosti vůbec porozuměli. Zatímco modus produkce a exploatace fikčních filmů v kinech je od zavedení narativně integrovaných celovečerních filmů (*feature films*) v polovině desátých let relativně stabilní a nadto byl již podroben rozsáhlému výzkumu, kontexty produkce a šíření průmyslových a jiných užitkových filmů zůstávají přes svoji rozmanitost a proměnlivost takřka neznámé. Z větší části je po nich třeba pátrat za hranicemi filmového průmyslu a sledovat způsob jejich uvádění mimo běžná kina. Průmyslové filmy jsou navíc soudobými produkty vyjadřujícími cíle a potřeby specifického publika ve specifickém okamžiku a ve specifických dějinných podmínkách. Mnoho průmyslových snímků nelze pochopit bez rozsáhlejší kontextualizace, a proto doposud zůstávají navýsost záhadné.

5) Což byla oblast vymezená jako jádro monotematického bloku tohoto čísla *Iluminace* ve výzvě k autorské spolupráci (pozn. red.).

6) Do jisté míry může být důvodem ztráta určitých filmů. Na druhé straně byl objem výroby ve Švýcarsku v této době v porovnání s Německem, Francií či Itálií velmi malý, třebaže byla plynulá výroba národního nonfikčního filmu zahájena již ve dvacátých letech. Zatímco fikční film nikdy nedosáhl průmyslové úrovně produkce a dodnes zůstává na úrovni řemeslné výroby, nonfikce vykazuje rysy standardizace a kontinuity, důležité pro filmový průmysl. Počet průmyslových snímků zůstává ale ve Švýcarsku až do šedesátých let nízký: 20 až 30 filmů ročně v porovnání s USA (okolo 2 000), Anglií (přes 800), Německem a Francií (obě země přes 200). Srov. Balz E. H a t t, *Der Industriefilm: seine Bedeutung im Dienste der Öffentlichkeit*. Sonderdruck aus der Zeitschrift *Industrielle Organisation*. Heft 5, 1969 (květen). Zürich: Betriebswissenschaftliches Institut der ETH, wf Wirtschaftsförderung, Gesellschaft zur Förderung der schweizerischen Wirtschaft, s. 4–5.

Premisy

Termín „průmyslový film“ dnes označuje filmy vzniklé na základě průmyslové zakázky, přičemž zadavatelem může být jediná společnost i celé průmyslové odvětví, vyjma filmových a televizních reklam.⁷⁾ Internetový slovník vydavatelství Bender v souladu s touto definicí uvádí, že průmyslový film je film vyrobený na zakázku nebo samotnou společností, která chce něco sdělit o své činnosti či o svých produktech.⁸⁾

Tyto definice, jakkoli široké, se snaží postihnout jednu důležitou věc: průmyslový film je filmem vyrobeným na zakázku, (audio)vizuálním komunikačním prostředkem průmyslu, filmem užitkovým. Ne náhodou definice dále v základních rysech naznačují různé kategorie podle způsobu použití, rozsahu využití či funkčnosti. Zmiňovaný Benderův lexikon vypočítává čtyři typy: film reprezentační (něm. *Repräsentationsfilm*, angl. *representation film*, často nazývaný též *image film*), který nabízí rozsáhlý vhled do celkového pole aktivit dané společnosti; odbytový film (*Vertreterfilm*, *sales film*), předvádějící potenciálním zákazníkům, jak určité výrobky působí a fungují; naučný či instrukční film (*Lehr- und Ausbildungsfilm*, *educational*); sloužící jako pomůcka při instruktáži personálu; film tržní a výstavní (*Messe- und Ausstellungsfilm*, *fair and exhibition film*), předvádějící návštěvníkům průmyslových výstav detaily výrobků a pracovního procesu. Na seznamu chybí film výrobní (*fabrication*), ukazující výrobu zboží, a film výzkumný (*research*), dokumentující vědecké experimenty.

Zaměříme-li se na dobové kategorie, Curt Ascher, generální ředitel akciové společnosti German industrial film, se v roce 1924 zmiňuje o čtyřech: reprezentační film, výrobní film, aplikační film (*application*; ukazující nástroje, stroje a další výrobky velkých rozměrů při použití) a instrukční film (*instruction*; názorně ukazující správné používání výrobků).⁹⁾ Různých dobových termínů a definic existuje dlouhá řada. Výrobním snímkům se kupříkladu rovněž říkalo dokumenty a dle popisu to byly filmy, které diváka poučovaly a informovaly o existenci, výrobě a použití určitých produktů.¹⁰⁾ Pro jiné byly dokumenty filmy o činnosti, výrobcích a povaze společnosti, organizace či instituce¹¹⁾ – kategorií, kterou můžeme dnes definovat jako film reprezentační či *image film*.

Dějiny termínů a definic bude ještě třeba napsat. Již nyní se ale můžeme z oné dobové škály popisů a kategorií poučit o tom, že průmyslové filmy nejsou objednávány kvůli nim samým, nýbrž pragmaticky a záměrně a často při specifické příležitosti, aby demonstrovaly, instruovaly a poučovaly, co je – dle zadavatele – v daném průmyslu k vidění, poznání a na práci.

7) Manfred Rasch, Vorwort. In: Manfred Rasch et al. (eds.), *Industriefilm 1948–1959: Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*. Essen : Klartext 2003, s. 7.

8) <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php>.

9) Curt Ascher, Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: Dr. E. Beyfuss – Dipl.-Ing. A. Kossowsky, (eds.), *Das Kulturfilmbuch*. Berlin : Carl P. Chrystelius'scher Verlag 1924, s. 160n.

10) Albert Masnata, Le film – moyen de publicité. In: *Informations économiques / Wirtschaftliche Mitteilungen* 8, 1929, č. 35 (18. 9.), s. 1.

11) Schweizerischer Reklame-Verband SRV (ed.), *Die Grundlagen der Filmwerbung: Eine Wegleitung für Auftraggeber*. Zürich : Schweizerischer Reklame-Verband 1949, s. 25.

Průmyslové filmy se také předvádějí ve specifickém kontextu a oslovují předem vymezené cílové publikum. To jsou určující znaky každého zakázkového filmu či užitkových filmů obecně a právě ony se zpravidla berou v úvahu při definicích průmyslového filmu. Kategorie navržené Balzem E. Hattem kupříkladu vznikly na základě kritérií „účelu“ a „cílového publika“.¹²⁾ Publikum se obvykle dělí do dvou skupin: publikum široké, neodborné, a obecnostvo odborné (inženýři, zaměstnanci, vědci, studenti atd.). Publikum lze rovněž rozdělit na základě funkce průmyslových filmů jako interních či externích komunikačních prostředků na vnitřní (personál, obchodní zástupci, akcionáři atd.) a vnější (návštěvníci, zákazníci atd.). Filmy určené pro širší publikum se promítaly v kinech, kde nonfikční snímky tvořily součást běžného programu, ve kterém se uváděly před hlavním filmem (či hlavními filmy) večera. Provázely rovněž přednášková turné, pořádaná buď představiteli daného odvětví nebo různými zájmovými skupinami, organizacemi, spolky a svazy, byly uváděny v rámci veletrhů a výstav, promítány návštěvníkům a zaměstnancům továren, potenciální klientele, žákům, studentům i odborníkům při různých příležitostech a na nejrozličnějších místech. Průmyslové snímky také putovaly do zahraničí, kde byly promítány na mezinárodních výstavách a veletrzích, při návštěvách zahraničních obchodních partnerů či zákazníků, na ambasádách nebo při oceánských plavbách.

Rozmanitost míst mimo kina, kde byly průmyslové a jiné typy nonfikčních užitkových filmů uváděny, je skutečnou výzvou oboru filmových studií. Nejenže je v případě těchto filmů obtížné a časově velmi náročné historicky vystopovat jejich cirkulaci. Představují pro nás též moment, ve kterém se zřetelně projevuje složitost filmové výroby, formy a záměru ve vztahu k uvádění, šíření a recepci filmů. Povaha filmu se může proměňovat dle kontextu, ve kterém je tento film uveden. Výrobní snímek, zaměřený na široké publikum a propagující určitý produkt, se může proměnit ve snímek naučný, je-li použit ve školách či na univerzitách, aniž by se v nejmenším změnil jeho text. (Multi-)funkčnost je tak dalším z charakteristických vlastností tohoto žánru. Věci se ještě více zkomplikují, vezme-li v úvahu, že dalším charakteristickým znakem je přizpůsobitelnost filmů různým typům použití, různým oblastem uplatnění a různým cílovým obecnstvům. Recepce průmyslového filmu je vysoce proměnlivá, podléhá změnám pod vlivem různých specifických způsobů užití, jakož i různých kontextů uvádění. Ve srovnání s pevně vymezenou a institucionalizovanou podobou uvádění fikčních filmů v kině v době před nástupem televize, videa, DVD a internetu má způsob využívání průmyslových a jiných užitkových filmů mimo kina mnohem větší potenciál oslovit početná a rozmanitá obecnstva při nespočetných příležitostech, třídami a předváděcími místnostmi počínaje a vlaky, loděmi či letadly konče. Na fikční filmy lidé chodí, ale užitkové filmy za nimi přicházejí samy. Tato evidentní schopnost alternativního oběhu, jež se u zakázkového užitkového filmu projevuje, vyvrací jeho takzvanou „marginálnost“.

Pro shrnutí tedy můžeme říci, že při analýze průmyslových filmů je třeba vzít v úvahu následující kategorie: příležitost a záměr, cílové obecnstvo, rozsah využití, distribuci

12) Balz E. Hatt, *Der Industriefilm: seine Bedeutung im Dienste der Öffentlichkeit*. Zvláštní vydání časopisu *Industrielle Organisation*, č. 5, 1969 (květen). Ed. Betriebswissenschaftliches Institut der ETH, Zürich. Zürich : wf Wirtschaftsförderung, Gesellschaft zur Förderung der schweizerischen Wirtschaft, s. 2n.

a předvádění. Je zapotřebí zkoumat funkčnost textu i kontextu. Ne náhodou dosud nebyl ani jedním slovem zmíněn filmový producent či tvůrce. V kontextu filmů vyrobených na zakázku hraje specifickou roli, a to i v tom, že působí jako jednatel průmyslu. Naplněním záměrů zadavatele překládá sdělení průmyslu do jazyka filmu. Působí jako článek mezi průmyslem a obecností, jako zprostředkovatel mediálního sdělení. Průmyslové filmy tedy nejsou dílem jednoho autora, ale funkčním nástrojem průmyslu. Za svoji formu vděčí praxi výroby a oběhu, nikoli osobnímu uměleckému výrazu. Nemívají definitivní ani režisérský sestřih. Jak bylo naznačeno výše, užitkové filmy se střihají, sestavují, přestřihávají a recyklují dle potřeb zadavatele. Tullberg Film, přední švédská společnost vyrábějící ve dvacátých letech průmyslové filmy, například vytvořila archiv obrazů a scén z různých konkrétních míst, které mohly být využity a opětovně využívány v mnoha dalších filmech.¹³⁾ A filmový teoretik Ernst Iros švýcarské vládě v roce 1942 navrhl vytvořit centralizovaný fond nepoužitých obrazů (pocházejících z fikce i nonfikce), jež by mohly být recyklovány v nových filmech – „nanejvýš užitečná mozaika, stavební sada či metoda stavebních kamenů“, velebil Iros svůj nápad.¹⁴⁾

Je zřejmé, že tyto předpoklady nutně vyvolají ostré odmítnutí ze strany filmařů, kteří se považují za nezávislé tvůrce uměleckých děl vyjadřující filmovým stylem a zpracováním námětu svoji osobnost, často zcela bez ohledu na obecnost. Přesto nebylo a dodnes není neobvyklé, že filmaři – často z ekonomických důvodů – přecházejí mezi autorskými filmy a filmy zakázkovými. Otevírají tak zajímavou oblast pro komparativní zkoumání účinku výrobní šablony na práci filmaře. Dále je třeba ověřit adekvátnost tradičního způsobu psaní o zakázkových filmech. Bývají považovány za „problematické“ v tom smyslu, že zajištění ekonomické základny pro výrobu průmyslových filmů musí být zapláceno kompromisem a omezením uměleckého výrazu.¹⁵⁾ Pokud jde o Švýcarsko, objevoval se tento názor již dlouho předtím, než nová generace filmařů zakázkový film v šedesátých letech odsoudila, a to nejen z uměleckých, ale i z ideologických důvodů. „Čím více je producent osvobozen od finančních starostí, tím větší je dilema umělce, jehož svobodu vyjádření omezují vy kalkuloované směrnice“, uzavírají švýcarské noviny *Die Tat* v roce 1950.¹⁶⁾ Zdá se, že ve Švýcarsku začátky tohoto diskursu korespondují se zavedením více či méně kontinuální výroby fikčních filmů na konci třicátých let. Analýza více než tisíce švýcarských nonfikčních filmů, většinou filmů zakázkových, provedená v rámci projektu „Pohledy a perspektivy“ ukazuje, že průmyslové snímky představují vysoce produktivní a poučnou oblast napětí mezi dobovými politickými, ekonomickými,

13) Mats Björkin – Pelle Snickars, 1923/1933: Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-fiction Film. In: Peter Zimmermann – Kay Hoffmann (eds.), *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Close up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*, sv. 6. Konstanz : UVK 2003, s. 274.

14) Ernst Iros, Produktionsplanung für die schweizerische Kultur-, Dokumentar-, Propaganda-, Lehr- und Unterrichtsfilm-Produktion („Baustein-System“). Montreux 1942. Nepublikovaný dokument uložený v bernském spolkovém archivu – E 3001(B) -/1: Bd. 46; 14.2.7.3. Tento návrh nebyl dále rozvíjen a byl by býval poškodil jak spolkové struktury země, tak soukromé uspořádání filmového průmyslu.

15) Max Engeli, Die schweizerische Dokumentarfilmproduktion: Eine Umfrage. *Tages-Anzeiger* 1950, č. 242 (14. 10.), s. 9.

16) r. b., Eine Jahresschau von Schweizer Filmen. *Die Tat* 15, 1950, č. 336 (10. 12.), s. 3.

společenskými a kulturními diskursy, záměry filmových zadavatelů a filmy samotnými, přičemž filmaři i producenti, každý po svém, k projektům přistupují s péčí a zaujetím. Lze také pozorovat, že některým filmařům a produkčním společnostem se podařilo zavést rozpoznatelný „osobní“ rukopis rétoriky a stylu. V této oblasti je ale nutné podniknout další národní a komparativní nadnárodní výzkum.

* * *

Pojetí průmyslových filmů jako pracovních nástrojů průmyslu není nové. Již v roce 1916 uvádí Victor Zwicky ve svém článku o využití demonstračních snímků v *Kinema*, prvním švýcarském filmovém časopise, že průmyslový film je „Mittelsmann“, prostředník, „pracující ve službách průmyslu“. ¹⁷⁾ Pojem práce nám připomíná, že zakázkový film není sám o sobě hlavním předmětem zájmu ani konečným produktem průmyslu. Je jeho pracovním nástrojem, který má být oporou skutečného podnikání a v tom nejširším smyslu zvyšovat produktivitu i spotřebu. Průmyslový film tak práci nejen ukazuje v rámci filmového textu, ale může ji také sám vykonávat.

Až pod vlivem první světové války a mezinárodní hospodářské krize, kterou tato válka způsobila, se začalo ve Švýcarsku diskutovat o využitelnosti filmů jakožto nového, moderního a mocného prostředku pro posílení (národní) ekonomiky. ¹⁸⁾ Víra v hospodářskou prospěšnost filmové produktivity a vůle z ní těžit nebyly nikdy tak neskrývané a osvobozené od kritiky jako tehdy. Práce, kterou měly průmyslové filmy vykonat „v zájmu naší národní ekonomiky“, byla podle dobových požadavků dvojí: na jedné straně měly za úkol propagovat švýcarské zboží a švýcarské přírodní krásy, a posílit tak turistický průmysl, a na druhé straně poučovat švýcarský lid o hodnotě národních výrobků a podporovat národní průmysl. ¹⁹⁾ *Semaine Suisse* (Švýcarský týden), organizace založená v roce 1917 za účelem propagace švýcarského zboží na domácím trhu, doprovázela své vzdělávací přednášky pro děti a dospělé diapozitivy a průmyslovými filmy, aby občany „obeznámila“ s národním průmyslem. ²⁰⁾ Průmyslový film se zde projevuje jako pracovní nástroj pro nacionalizaci hospodářství – tento raný příklad dokazuje výkonnou povahu žánru ve službách průmyslu. Nicméně hlavními produkty filmové výroby a filmového

17) Victor Zwicky, *Der Demonstrationsfilm*. *Kinema* 6, 1916, č. 51 (23. 12.), s. 4.

18) Jako model zde sloužily podobné aktivity v Německu. Článek Arthur Loeninga, uveřejněný v *Kinematograph Düsseldorf*, kde autor velebí průmyslový film jakožto „efektivní metodu, jak ovlivnit názory a trhy“, adekvátní nástroj propagace německé ekonomie na světovém trhu, byl přetištěn ve švýcarském časopise *Kinema* s výzvou k napodobení této činnosti [Arthur Loening, *Der Film als Industriepropagandamittel*. *Kinematograph Düsseldorf*; cit. in: *Kinema* 8, 1918, č. 18 (4. 5.), s. 3n.].

19) Schweizer Schul- und Volksskino (podepsáno A. Schrag, M. R. Hartmann), *Denkschrift über Schweizerische Filmpropaganda im Ausland und den Ausbau der Zentralstelle für Werbefilme*. Bern: Schweizerisches Schul- und Volksskino 1923 (15. 9.), s. 2.

Schweizer Schul- und Volksskino, švýcarská organizace pro výrobu vzdělávacího filmu založená v roce 1921, se věnovala produkci a mimokinové distribuci filmů, jež byly označeny jako hodnotné z hlediska vzdělávání. Tato nevýdělečná organizace vybudovala spolehlivou celonárodní distribuční síť, která dodávala i těm nejvzdálenějším vesnicím v alpských oblastech „dobré filmy“, mezi nimiž bylo i mnoho průmyslových.

20) *Semaine Suisse: annual report* 5, 1921/22, s. 15; *Semaine Suisse: annual report* 12, 1928/29, s. 17.

průmyslu jsou fikční či autorské filmy, finální výrobky připravené k prodeji a spotřebě publikem. Posláním fikčního či autorského filmu je oslavovat; povoláním průmyslového filmu je pracovat. Analyzovat průmyslové filmy tedy znamená zkoumat, jak konají své praktické úkoly, jak pracují svou rétorikou a stylem.

* * *

Toto pojetí by mohlo posloužit jako kritérium pro kvalitativní hodnocení. V případě průmyslových filmů není důležité, zdali snímek představuje umělecký úspěch, je-li z formálního hlediska mistrovským dílem. Podstatné je, jestli dělá svou práci. Film je z pracovního hlediska úspěšný, pokud s využitím přiměřeného stylu a konzistentní rétoriky naplní cíle zadavatele. Například promítání série švýcarských průmyslových filmů pro dospívající mládež, uspořádané Švýcarským týdnem v roce 1919 v Basileji, bylo místním tiskem přijato takto:

Při pohledu na tyto obrazy, které tak úchvatně vyjadřovaly sílu a schopnosti švýcarského národa, nás naplnil pocit pýchy. Nelze si představit lepší způsob, jak dětem vštípit význam národní produkce. Nechť se takto naučí vážit si vlastní práce s nezlomným přesvědčením, že se naše výrobky na světovém trhu vždy vyrovnají těm zahraničním.²¹⁾

Takovéto nadšené přijetí a oslava funkčnosti průmyslového filmu, převáží nad jakýmkoli formálními soudy. Kvalitně odvedená filmová průmyslová práce tedy znamená přesvědčivé zprostředkování záměrů zadavatele. Ani toto pojetí není nové, přinejmenším pro ty, kdo jsou prakticky zapojeni ve filmové výrobě: „Jen takový užitkový film, který osloví své cílové publikum, stojí za to, aby byl vyroben“, řekl Balz E. Hatt, zástupce Společnosti pro podporu švýcarského hospodářství.²²⁾ Dále poznamenává, že filmy ověřené festivalovými cenami, často tento požadavek nenaplnují. Užitkové filmy nemají za úkol být umělecky novátorské, ale být ku prospěchu zadavateli, což znamená oslovit cílové obecenstvo.

Praktická zkušenost zadávání a vyrábění průmyslových filmů stanovuje vodítka pro teoretické přístupy. Ukazuje nám, že hledat uznávané umělce a vyzdvihovat mistrovská díla není na místě, neboť takový přístup zcela přehlíží povahu analyzovaného předmětu.

Textuální přístup: seriální filmová analýza

Jaká metoda se tedy hodí pro analýzu průmyslových filmů? Jak jsem krátce nastínila v úvodu, navrhuji seriální analýzu co největšího počtu filmů, jež by vytvořila inventář společných rysů, formálních i obsahových. Cílem je odlišit zvláštní od typického, a tak

21) Cit. in: Schweizerarbeit im Film. *Kinema* 9, 1919, č. 8 (22. 2.), s. 4.

22) Balz E. Hatt, *Der Industriefilm: seine Bedeutung im Dienste der Öffentlichkeit*. Zvláštní vydání časopisu *Industrielle Organisation* 5, 1969 (květen). Ed. Betriebswissenschaftliches Institut der ETH, Zürich. Zürich : wf Wirtschaftsförderung, Gesellschaft zur Förderung der schweizerischen Wirtschaft, s. 3.

položit materiálové základy, které určí směr dalšího výzkumu. Seriální analýza představuje adekvátní přístup k průmyslovým filmům, neboť tyto filmy jsou samy dějinným výsledkem industrializace, sériovým produktem průmyslu, jeho (audio)vizuálním ekvivalentem, pokud jde o výkonnost, racionalitu a modernitu; neboli, jak řekl Zwicky, „produktivní kinematografii“.²³⁾

Analyzovat velké množství filmů ovšem neznamena vrhnout se na každý film, který potkáme – třebaže jich beztak nebude mnoho. Získat přístup k průmyslovým a jiným formám užitkového filmu bývá často časově náročný úkol, spočívající v hledání kopií, jež jsou roztroušené a mnohdy zapomenuté ve veřejných nebo soukromých archivech.²⁴⁾ Bohužel zde nemáme dostatek prostoru na to, abychom se zabývali otázkami stavu filmů a jejich konzervace ve vztahu k politice paměti. Po vytvoření korpusu každopádně volá ještě velké množství filmů. Kritérii mohou být: zadavatel, producent, distributor, uvádění, geografie (lokální podmínky, města, oblasti, národy) a čas. V projektu „Pohledy a perspektivy“ byl rámec vymezen jak zkoumaným obdobím (od roku 1896 do 1964),²⁵⁾ tak národním zaměřením (filmy vyrobené či šířené ve Švýcarsku). Dále byl kladen důraz na průmyslové filmy vyrobené na zakázku dvou švýcarských průmyslových odvětví, strojírenského a potravinářského. Na zřetel byly brány též filmy vzniklé na zakázku zájmových hospodářských sdružení typu profesních organizací a obchodních svazů. Celý korpus byl v některých bodech rozšířen o vzorky filmů z jiných odvětví, od jiných výrobců či filmařů a ze zahraničních produkcí, a to na základě recenzí a debat v písemných pramenech, podle důležitosti určitých profesionálů a celkové dostupnosti filmů. Toto rozšíření nás přivedlo k dalším nonfikčním žánrům, jakými jsou snímky turistické, cestopisné a naučné a k okrajům, na kterých žánry splývají a jejich hranice se rozostřují. Užitkové filmy často nevznikají na zakázku jedné společnosti či organizace, ale jako společný podnik několika ekonomicky zainteresovaných skupin. Využívat možnosti spolupráce je v zájmu zadavatelů i výrobců a jde o další charakteristickou okolnost vzniku nonfikčních snímků, které byly, přinejmenším ve Švýcarsku, povětšinou zakázkovými užitkovými snímky.²⁶⁾

Takto sestavený korpus čítal okolo 500 filmů, z nichž přes polovinu mělo formát 16mm. Většina těchto filmů byla sledována na stříhacích stolech, některé, podle dostupnosti,

23) Victor Zwicky, *Der Demonstrationsfilm*, s. 1.

24) Ve Švýcarsku lze kopie nalézt ve filmových archivech, ve spolkových, kantonálních či soukromých archivech společností, institucí a organizací nebo ve vlastnictví soukromých sběratelů. Některé společnosti učinily příkladná opatření, aby svoji (audio)vizuální paměť uchránily, jiné si vůbec neuvědomují jejich historickou hodnotu a kopie vyhodily nebo je ponechávají zkáze. Výrobní společnosti zpravidla žádné filmy neskladují, neboť autorská práva zůstávají zadavateli.

25) 1896 je rokem prvního oficiálně zaznamenaného veřejného uvedení filmu ve Švýcarsku, zatímco 1964 bývá obecně v učebnicích dějin filmu označován jako rok, od kterého se datuje počátek takzvaného „nového švýcarského filmu“.

26) Takzvaná „nezávislá“ tvorba nonfikčních filmů byla umožněna až zavedením vládní pomoci v roce 1963. Předtím byli profesionální filmaři, toužící točit „nezávislé“ filmy, odkázáni na dobrou vůli svých producentů. Jestliže produkční společnosti typu Condor někdy dovolily svým nejtalentovanějším filmařům tvorbu „nezávislých“ snímků (jako GRAT IM HIMMEL, 1947, a FUSIO, 1949, oba od kameramana Otto Rittera), bylo to hlavně kvůli vytváření image. Je zajímavé sledovat, že iniciativa nevycházela pouze ze strany zadavatelů, ale též producentů a režisérů.

na videu či DVD. Všechny snímky byly zapsány do elektronické databáze. Každý záznam mimo jiné obsahuje údaje o technických detailech (formát, materiál, délka, barva, zvuková stopa atd.), konzervaci, stavu a způsobu uložení, úvodních titulcích a mezititulcích, podrobný popis filmu, krátkou synopsi, žánrové zařazení a klíčová slova (rozdělená do kategorií formy a obsahu).

Takovýmto přístupem získáme mnoho. Seznam zaznamenává obrazy percepce, modely argumentace a stereotypy rétoriky i stylu. Odhaluje hromadění, přetrvávání, proměny a vývoj těchto rysů i vznik nových témat, formálních rysů a argumentačních strategií. Ukazuje podobnosti, které zajišťují filmové prototypy pro exemplární případové studie. Tato metoda také připomíná onu ohromující variabilitu a adaptabilitu filmového produktu vzhledem k proměňujícím se potřebám zadavatele: Průmyslové snímky jsou jako všechny užitkové filmy uváděny a znovuuváděny v různých verzích, přestříhány z němých na zvukové, doplňovány a aktualizovány s využitím nového materiálu, předělávány v barvě a opětovně využívány pro další šíření na výstavách, ve školách, v zahraničí atd. Seriální analýza je schopna zachytit různé verze, jakož i opakované používání stejných záběrů a obrazy recyklované v různých filmech. Daří se jí tak zviditelnit jeden z nejpodstatnějších charakteristických rysů tohoto žánru.

Vezměme si za příklad titul NEVIDITELNÁ SÍLA (UNSICHTBARE KRAFT / PUISSANCE INVISIBLE), snímek Charlese-Georgese Duvanela, zabývající se výrobou elektřiny ve Švýcarsku a jejím významem, který vznikl na zakázku Švýcarského ústředí pro podporu obchodu (Schweizerische Zentrale für Handelsförderung / Office suisse d'Expansion commerciale, OSEC), soukromé organizace pro propagaci švýcarského průmyslu v zahraničí, založené v roce 1927.²⁷⁾ Film byl uveden v roce 1933 v němé 35mm verzi o délce 900 metrů a ve zvukové 35mm verzi o délce 725 metrů. O čtyři roky později byl sestříhán na 460 metrů, doplněn o nový komentář a hudební doprovod a nově uveden pod názvem UŽITEČNÁ SÍLA (DIENSTBARE KRAFT / FORCES DOMPTÉES).²⁸⁾ Na počátku padesátých let byl na zakázku společnosti Electrodifusion Zürich tento již dvakrát uvedený film uveden znovu jako VODNÍ SÍLA, VĚČNÁ SÍLA (WASSERKRAFT, EWIGE KRAFT / ENERGIE BLANCHE). Snímek byl takto uveden v dlouhé a krátké verzi na formátech 16 i 35mm, v německé a francouzské verzi.²⁹⁾ Pokud vezmeme v úvahu rovněž titul DOBYTÍ ENERGIE (GEBÄNDIGTE KRAFT / CONQUÊTE DE L'ÉNERGIE) Andrého Guga z roku 1948, další film o vodní energii, vyrobený opět na zakázku Švýcarského ústředí pro podporu obchodu, uvidíme jasnou tematickou řadu, která, již jen svojí délkou, umocňuje dojem hospodářského významu

27) Tato organizace, ač soukromá, získala na výrobu průmyslových filmů finanční podporu od vlády. Filmy proto mají polooficiální status a jsou vůbec prvními filmy ve Švýcarsku, které dlouho před zavedením vládní podpory obdržely peníze od státu. Schweizerische Zentrale für Handelsförderung zahájila filmovou výrobu v roce 1930.

28) Office suisse d'expansion commerciale, Zürich et Lausanne, siège de Lausanne (ed.), *Rapport sur l'action de l'O.S.E.C. dans le domaine de la propagande filmée*. 1941 (leden), s. 6–7. Nezveřejněný dokument, uložený v archivu Cinémathèque suisse v Penthaz.

29) [Schweizerische Zentrale für Handelsförderung]/Office suisse d'Expansion commerciale, Zürich und Lausanne (ed.), *Catalogue de films suisses industriels et économiques / Katalog schweizerischer Filme industriellen und wirtschaftlichen Inhalts*. Sv. 4. Lausanne : Office suisse d'Expansion commerciale, Service du film 1956, s. 7.

„bílého uhlí“, jak se elektřině ve Švýcarsku přezdívá.³⁰⁾ V rámci takovéto série se ukazují stereotypní obrazy, struktury a argumentace. Filmy o Švýcarsku – domácí i zahraniční výroby – obvykle začínají horami, které se staly emblematickým obrazem pro celou zemi, celosvětově známým symbolem. Filmy o elektřině pokračují záběry tajícího ledu, proměňujícího se v potoky a řeky stékající do údolí, kde naplňují přehradní nádrže. Po scénách věnovaných výrobě a spotřebě elektřiny v průmyslu i domácnostech následuje cesta horskou železnicí vzhůru a filmy končí tam, kde začaly. Tento diskursivní aspekt přepravy je typickým rysem, společným průmyslovým a turistickým snímkům; stává se průsečíkem žánrů a jejich sdíleným prostředkem sloužícím šíření pohledů i perspektiv. Pojednává se zde především o přírodě a technologii, tradici a pokroku, jakož i o propojenosti průmyslu a turismu, hospodářství a národa. Domestikace a konzumpce přírody průmyslovou kulturou je pravděpodobně univerzálním rysem průmyslového filmu. Způsob, jakým jsou tyto motivy zprostředkovány, se ale může v případech jednotlivých zemí lišit.

Jednotlivá průmyslová odvětví či společnosti často znovu a znovu zadávaly zakázku na tentýž film, vždy zhruba každých deset let – ne proto, aby různými způsoby ukázaly zásadně odlišné věci, ale aby zobrazily své nejnovější stroje či vývoj filmových prostředků. Seriální analýza dává nahlédnout racionalitu výroby i přetrvávání obrazů a argumentů po delší časové období. Rovněž ilustruje, jak aktualizované a modifikované průmyslové snímky mohou dalece přesáhnout průměrnou životnost pěti až šesti let³¹⁾ a projít obdobími třiceti a více let nepřetržitého oběhu. Počet diváků, které takto osloví, často převyšuje údaje o návštěvnosti fikčních filmů v kinech. Malé náklady, vysoký zisk – navržený přístup nastiňuje efektivnost průmyslového filmu jakožto výnosného komunikačního nástroje průmyslu.

Tento přístup navíc vyznačuje podobnosti a rozdíly mezi určitými odvětvími. Může ukázat, jak je filmová výroba určována výrobou průmyslovou, jak produkt určitého odvětví ovlivňuje svůj filmový obraz. Kupříkladu čokoládu lze prodávat široké veřejnosti a stejně tak této veřejnosti promítat snímky o ní, zatímco polovýrobky pomocného průmyslu, jako jsou potrubní spojky či klikové skříně, oslovují buď pouze odborníky, nebo si žádají odlišné strategie zprostředkování, aby oslovily širší, neodborné publikum. Zdánlivá banalita, která má však obrovský vliv na způsob sebe-reprezentace (jednotlivého organizace nebo celé skupiny), na využití filmových kategorií, stylových rysů, rétorických strategií a odkazů na národní stereotypy. Přístup seriální analýzy umožňuje komparativní výzkumy filmových strategií v jednotlivých odvětvích a u přímých konkurentů. Je možné analyzovat stále i proměnlivé způsoby tvorby obrazu a prezentace produktů ve filmech.

30) Existoval rovněž bezpočet filmů o výstavbě přehrad a elektráren. Švýcarsko není jedinou zemí, kde hraje elektřina klíčovou roli; stejně tak představuje nejdůležitější část švédského průmyslu té doby. O jejím filmovém zprostředkování ve Švédsku viz Pelle Snickars – Mats Björkin, *Early Swedish (non-fiction) cinema and cartography. Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, 2002, č. 3; Pelle Snickars – Mats Björkin, 1923 – 1933: Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-fiction Film. In: Peter Zimmermann – Kay Hoffmann (eds.), *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Close up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*. Sv. 16. Konstanz : UVK 2003.

31) Hans Schaller, *Der Industriefilm schrieb Geschichte: 1895–1995: 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm*. Dortmund : Eigenverlag PR Trend Agentur 1997, s. 146.

Ze sociálně-kulturního hlediska odráží seriální analýza jak sebe-reprezentaci průmyslu, tak vztah zaměstnanec-zaměstnavatel ve vzájemném vztahu s veřejnými diskursy v hospodářství, společnosti, politice a kultuře. Pokud výzkum pokrývá delší časové období, lze dotyčné filmy číst jako barometry diskursivních tendencí. Z tohoto hlediska jsou průmyslové filmy více než jen službou zadavatelům, stávají se rozhodujícím médiem v tom smyslu, že zavádějí, prosazují a normalizují stereotypní obrazy a klišé týkající se toho, jak vnímáme nejen průmysl, ale také svou zemi, svět a sami sebe. Přístup tak rovněž usnadňuje analýzu z národního hlediska – hlediska, které se ve Švýcarsku ukázalo být nejproduktivnější a nejpoučnější, neboť užitkové filmy zde mají obrovský vliv na vytváření a potvrzování národní identity, jakož i určování obrazu národa v zahraničí. „Průmyslový film je pro Švýcarsko tím, čím pro Ameriku Hollywood“ – Tento citát nejen vysvětluje ekonomický význam nonfikce, ale také její charakteristickou moc v globálním měřítku vytvářet, prosazovat a šířit reprezentativní národní rysy. Zatímco hollywoodské fikční filmy celosvětově rozšiřují americký způsob života, švýcarským velvyslancem ve světě se stal právě zakázkový film.

Seriální analýza navíc poskytuje základní materiál pro komparativní nadnárodní výzkum. Takovýto výzkum je nezbytný k nastínění mezinárodních rysů průmyslových snímků i k vysvětlení společné rétoriky a stylistických vlivů. Historii forem průmyslového filmu lze psát pouze z nadnárodního hlediska, což je obzvláště důležité pro malé země s relativně skromnou filmovou produkcí. Švýcarsko si kupříkladu kvůli své malé geografické rozloze, četným kulturám a různým jazykům nikdy nevytvořilo vlastní národní styl. Stylově mezinárodní, obsahem národní – zdali tento popis charakterizující Švýcarsko objasňuje situace malých národů obecně, je třeba ověřit v nadnárodních výzkumech. Ale i národní historiografie průmyslového filmu se opírá o mezinárodní hlediska, aby byla s to spolehlivě odlišit, zhodnotit a interpretovat národní rysy.

A nakonec – navrhovaná metoda umožňuje komparativní výzkum filmových druhů a žánrů. Nabízí základní materiál pro analýzu průmyslových snímků ve vztahu k jiným formám nonfikce i fikce a dovoluje určit žánrově typické vlastnosti a rysy sdílené s jinými žánry. Ještě mnoho otázek čeká na odpověď: Je průmyslový film z hlediska techniky a stylu konzervativním, nebo progresivním žánrem? Nabízí experimentální pole pro filmaře, nebo je naopak omezenou oblastí, ovládanou zadavateli? Čím průmyslový film přispívá do dějin technických inovací? Co nám souběžné tendence ve fikci a průmyslovém filmu (jako např. sílící erotismus ve filmových textech šedesátých let či vzrůstající fikcionalizace průmyslových filmů v letech padesátých) říkají o vzájemných propojeních fikce a nonfikce a s ohledem na nová média? Jsem přesvědčena o tom, že obrát k filmové historii, zaměřený na průmyslový film, si vyžádá přehodnocení filmové historie jako takové. Seriální analýza pro to skýtá metodologickou oporu.

Kontextuální přístup: (filmově) historický výzkum

Fikční či umělecké filmy je možné analyzovat i pouze na základě textu. Průmyslové a jiné druhy užitkových filmů nikoli. Často již nehovoří za sebe, neboť kontext, na němž závisely a ke kterému odkazují, se proměnil. Kontextualizace tudíž napomáhá adekvátnímu čtení

a pochopení průmyslových filmů. Jak již bylo naznačeno výše, způsoby výroby a využití těchto filmů se odlišují od standardní praxe uvádění filmů v kinech i konvencí filmového průmyslu, a je nutné je ještě popsat. Užité filmy jsou k užítu jen tehdy, jsou-li využívány, a proto se další zásadní otázkou stává recepce. Bohužel zde neexistuje žádné měřítko kasovního úspěchu, neboť průmyslové snímky jsou jen malým dílem distribuovány komerčně a obecenstvo za ně zpravidla neplatí vstupné. Je třeba prostudovat recenze a reklamy v novinách a časopisech, jakož i nepublikované dokumenty ve veřejném i soukromém vlastnictví, abychom si mohli zpětně udělat obrázek o škále míst, počtu projekcí a diváků i vlastní době existence filmů. V tomto ohledu (jakož i v mnoha dalších) mohou velmi pomoci orální výpovědi. Zkušenosti lidí spojených s filmovou výrobou, ale i diváků, kupříkladu zaměstnanců továrny, přispívají k lepšímu porozumění textům i kontextům.

Historické prameny mohou dále poskytnout cenné informace o vztahu mezi výrobcem a zadavatelem a o jejich záměrech. „Podaří-li se nám udělat reklamu jménu Sulzer a pomocí našich filmů vyvolat zájem o naše výrobky, dosáhli jsme svého cíle.“ Jedná se o podstatu článku na téma „proč filmujeme“, uveřejněného v časopise Sulzerovy společnosti pro zaměstnance z roku 1956.³²⁾ Sulzer, kdysi jedna z největších švýcarských strojírenských společností, celosvětově proslulá výrobou čerpadel a dieselových motorů, založila v roce 1937 vlastní oddělení pro výrobu a distribuci filmů.³³⁾ To, že společnost „utrácí peníze za film“, je ospravedlněno jeho praktickým využitím: „[Filmy] dělají reklamu našim výrobkům doma i v zahraničí a pomáhají nám všem zajistit práci a platy.“

Poučné mohou být i dokumenty o nerealizovaných projektech. Georg Fischer (+GF+), další švýcarská kovoprůmyslová společnost vyrábějící širokou paletu produktů od potrubních spojek po pánve, v roce 1952 vyhodnocovala možnou zakázku na reprezentační film ku příležitosti stopadesátiletého výročí. Důvod, proč od projektu odstoupila, byl následující:

Předcházející studie o produkci +GF+ filmu byly vyhodnoceny záporně nikoli kvůli filmu samotnému, nýbrž na základě otázky, komu by byl film následně promítán. Problémy představoval náš výrobní program, který je určen současně vzdělanému inženýrovi i té nejobyčejnější hospodyně.³⁴⁾

Užitkový film je k ničemu, nelze-li ho využít: pokud film nedokáže oslovit své cílové obecenstvo, nevyplatí se jej vyrábět. Příklad zdůrazňuje záměry průmyslu v jeho zacházení s filmem jako s pracovním nástrojem a je příkladem vlivu výrobního programu na filmovou produkci.

* * *

32) J[ules] B i c h s e l, Sulzer-Werkfilme. *Sulzer Werkmitteilungen* 1956, č. 1 (leden), s. 1.

33) Je zajímavé sledovat, jak se první film této společnosti, snímek WASSERVERSORGUNG MIT SULZER-PUMPEN, vyrobený v roce 1937, připojuje k národně stereotypní rétorice užitím motivu vody dle výše popsaného dramatického vzorce.

34) Poznámky režiséra Ernsta Müllera, 16. 7. 1948. In: +GF+ Works Archive, Document 0829, Dossier 3.4.1. Jubiläumsfilm.

Je pochopitelné, že seriální analýza si nemůže klást za cíl historicky rekonstruovat kontext každého jednoho filmu. Takový přístup by překročil možnosti jakéhokoli většího projektu. Namísto toho navrhuje stanovit prototypické filmy a zkoumat způsoby jejich výroby, šíření a recepce. Výsledky poskytnou základní východiska pro podrobné studium paradigmatických procedur a exemplárních modelů. Historický výzkum závisí na dostupnosti písemných a orálních pramenů. Samozřejmě opět banalita, která ale podstatným způsobem určuje výzkum. Za prvé – mnoho dokumentů se nachází v soukromých archivech společností a organizací, které neposkytují přístup veřejnosti. Vstup do soukromých archivů závisí na přístupu a dobré vůli. Za druhé – výroba průmyslových filmů není hlavní aktivitou daného průmyslu. Tato skutečnost se odráží i v archivní praxi podniků a organizací: dokumenty vztahující se k filmům se zde všeobecně vyskytují jen vzácně a často bývají ukryty ve fasciklech, jejichž označení k filmu neodkazuje.³⁵⁾ Badatelé musejí někdy rozvíjet nápadité strategie, aby informace oklikou získali. Tyto okliky však nejsou ku škodě; naopak, mohou zásadně pomoci zasadit průmyslový film do širšího kontextu aktivit společnosti, například do vztahu k průmyslovému výzkumu, sociálnímu zabezpečení, vnitřním pravidlům, vnější osvěty, sebe prezentace a propagace. Filmy nebyly objednávány ani předváděny izolovaně, ale v rámci širší funkční koncepce, kterou je zapotřebí rekonstruovat. Pokud se zaměříme na aspekt propagační, tvoří průmyslové snímky součást složitějšího systému „propagandy“, jak se reklamě a styku s veřejností říkalo předtím, než toto slovo za druhé světové války pozbylo svoji nevinnost. Filmy je nutné v tomto smyslu analyzovat ve vztahu k přednáškám, službám zákazníkům, exkurzím do továren, kalendářům, brožurám, článkům a inzerci v novinách a časopisech. Takovýto funkcionalistický přístup vyžaduje nejen historický výzkum, ale též interdisciplinární bádání.

Širší pole výzkumu kupříkladu ukáže různé kořeny tohoto žánru. Manfred Rasch zasazuje zrození průmyslového filmu do kontextu vědeckých a vojenských experimentů, kde tento typ filmů zviditelňuje neviditelné jevy pomocí prostředků zpomaleného a zrychleného pohybu či mikroskopu.³⁶⁾ Diapozitivy používané v mezihrách ve vaudevillu a v kinech jsou pro Curta Aschera „zapřenou kolébkou“ průmyslového filmu.³⁷⁾ Věda a vojensství, odborné obecní a cirkulace mimo kina na jedné straně; reklama, populární kultura, široké publikum a uvádění v kinech na straně druhé. Ze zeměpisného hlediska, které přebírají Pelle Snickars a Mats Björkin, napomohl a usnadnil šíření informací o industrialismu, přenášených průmyslovými snímky, také rozvíjející se turismus a turistické snímky.³⁸⁾ Výzkum v rámci projektu „Pohledy a perspektivy“ nás dovedl ještě k další linii původu, k přednáškám ilustrovaným pomocí diapozitivů. Společnost Maggi,

35) To platí pro Švýcarsko, situace se samozřejmě může v každé jednotlivé zemi lišit.

36) Manfred Rasch, Zur Geschichte des Industriefilms und seines Quellenwertes: Eine Einführung. In: Manfred Rasch – Karl-Peter Ellerbrock – Renate Köhne-Lindenlaub – Horst A. Wessel (eds.), *Industriefilm: Medium und Quelle: Beispiel aus der Eisen- und Stahlindustrie*. Essen: Klartext 1997, s. 10 nn.

37) Curt Ascher, Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: Dr. E. Beyfuss – Dipl.-Ing. A. Kossowsky (eds.), *Das Kulturfilmbuch*. Berlin: Carl P. Chrysellius'scher Verlag 1924, s. 160.

38) Pelle Snickars – Mats Björkin, Early Swedish (non-fiction) cinema and cartography.

tradiční švýcarský výrobce polévkových klobás, vývarů a tekutých dochucovadel, pořádala od roku 1912 každý podzim po celé zemi turné přednášek s diapositivy, které mělo za cíl obeznámit zákazníky (zejména hospodyňky), znalce (lékaře, učitele, kněží a politiky) i žáky (budoucí zákazníci a znalce) s výrobou a kvalitou svých výrobků. Tyto aktivity zahrnovaly bezplatnou ochutnávku polévek a těšily se velké oblibě. V roce 1920 tyto přednášky uzavíralo promítání výrobního filmu, natočeného společností Eos Film Basel.³⁹⁾ Film se bohužel ztratil. Rozdávané texty přednášek ale strukturně a tematicky nápadně korespondují s údaji o prvním filmu Maggi v Německu (*DIE MAGGI-WERKE IN SINGEN AM HOHENTWIEL*, pravděpodobně z roku 1926, rovněž ztracen).⁴⁰⁾ Film v potravinářském průmyslu představuje technické rozvinutí toho, co přednášky říkaly a diapositivy ukazovaly. Průmyslový snímek není ale ani pohyblivý potomek nehybné fotografie, ani jednotlivou atrakcí, ale zdokonalenou součástí dříve zavedeného systému propagačních aktivit. Inovace, kterou přinesl film, tudíž neotevívá nové kanály šíření, ale sleduje staré cesty. Příklady podobných přednáškových turné zahrnujících filmová promítání, pořádaná nejrůznějšími zájmovými skupinami, je v prvních desetiletích dvacátého století bezpočet. Aktivity Švýcarského týdne, o nichž byla zmínka dříve, představují jen jednu z nich. Demonstrační film je pro Victora Zwickyho cennou náhradou nejen za přednášky, ale i za učebnice či jiné prostředky, ve kterých „mluvená i psaná slova selhala“. ⁴¹⁾ Z toho lze vyvodit, že průmyslový film nemá jediný počátek, ale různé kořeny pro různé kontexty fungování.

* * *

Kontextualizace je zapotřebí také k tomu, abychom porozuměli veřejným diskursům, na něž se filmy odvolávají. Průmyslové filmy veřejné diskursy pouze neodrážejí a neovlivňují, ale mohou jimi být také spouštěny. Výzvou průmyslu byly kupříkladu otázky životního prostředí či „hrozba“ komunismu během studené války. Průmyslový film představuje jeden možný způsob odpovědi. Má za úkol ve jménu průmyslu vyjednávat a nově ustavovat vztah mezi přírodou a technikou, tradicí a pokrokem, soukromými a veřejnými záměry či zaměstnavateli a zaměstnanci. Takovýto přístup zpravidla nejen stvrzuje a ilustruje historicky zavedené diskursy, ale též napomáhá jejich revizi. Ochrana životního prostředí se například stává filmovým problémem již v padesátých letech, dvě desetiletí před všeobecně předpokládaným „oficiálním“ začátkem debaty.⁴²⁾ Samozřejmě není náhodou, že se prvním ekologickým tématem ve Švýcarsku stává voda. *VODA V NEBEZPEČÍ* (*WASSER IN GEFAHR / EAUX MANACES*), film společnosti Condor vyrobený v roce 1952 na zakázku

39) Viz Fritz Müller, *Maggi-Chronik: II. Teil, 1. Juli 1912–31. Dezember 1947*. Winterthur 1961.

40) Viz Harriet Sihn, *Die Geschichte deutscher PR im wirtschaftlichen Bereich: die Firma Julius Maggi. Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Magister Artium, Fachbereich Sozialwissenschaften, Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1995*, s. 60 a A 63–A 82.

41) Victor Zwicky, *Der Demonstrationsfilm*, s. 1.

42) K historickému výzkumu ochrany životního prostředí ve Švýcarsku v padesátých letech viz Damir Skenderovic, *Die Umweltschutzbewegung im Spannungsfeld der 50er Jahre*. In: Jean-Daniel Blanc – Christine Luchsinger (eds.), *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich: Chronos and Andersen, Arne. 1998; „...und so sparsam!“ *Der Massenkonsum und seine Auswirkungen: Veränderung und Mentalitätswandel, dargestellt am „Schweizerischen Beobachter“*. Zürich: Chronos 1994.

švýcarského Svazu pro ochranu vody, je jedním z prvních domácích filmů na toto téma. Přísně vzato nejde (s ohledem na zadavatele) o průmyslový snímek, jedná se však o začátek řady průmyslových snímků zabývajících se nastolením souladu mezi ochranou vody, technikou a pokrokem.⁴³⁾ Kontextuální přístup může lokalizovat filmy ve vztahu k dobovým diskursům, ale rovněž určit vztah mezi jednotlivými filmy, tedy jejich mezifilmový dialog.

Někdy je kontextualizace třeba k vysvětlení argumentů a rétorických strategií, které se z dnešního hlediska zdají být zcela cizí či podivné. V rámci potravinářského průmyslu existovala série filmů představující autoritativní osobu, muže v nejlepších letech, který buď poučuje obecnost ve filmu či oslovuje do kamery přímo diváka. Ve filmu *WIR LEBEN IN EINER NEUEN ZEIT*, relativně neznámém titulu německého avantgardisty Hanse Richtera z roku 1938, objednaném společností Wander a vyrobeném curyšským Central Filmem, přednášející používá postupy tzv. *Tatsachenberichte* (reportáží).⁴⁴⁾ Tyto reportáže či zprávy o faktech a údaje o propagovaném výrobku – v tomto případě posilující ovomaltinový nápoj vyrobený z vajec, mléka a sladu – doprovázejí krátké scény, které dokumentují jeho blahodárné účinky. Zlatým hřebem je laboratorní experiment, ve kterém jsou čtyři generace laboratorních krys živeny pouze Ovomaltinem. Neuvěřitelné zdraví, kterému se těší, dokazuje v duchu této vědecky založené rétoriky nutriční vlastnosti propagovaného produktu.⁴⁵⁾ Nejde ovšem pouze o kvalitu. Pokud tuto filmovou strategii mají za cíl vzbudit větší důvěryhodnost či důvěru budeme analyzovat v širším kontextu, odráží změny ve stravování, zapříčiněné industrializací. Konec devatenáctého století a začátek století dvacátého se vyznačují narůstajícím úpadkem jídelních tradic a „zvědečtění“ (*Verwissenschaftlichung*) stravování: jídlo, dříve otázka instinktu, se stalo předmětem vědy.⁴⁶⁾

Kontextuální přístup k průmyslovým snímkům je interdisciplinární úkol, který vyžaduje propojení historického hlediska s ekonomickými, politickými, lékařskými, společenskými, kulturními a genderovými výzkumy, jakož i přírodními a technickými vědami.

43) Viz např. *TECHNIK UND NATUR / TECHNIQUE ET NATURE*, opět v produkci společnosti Condor a Victora Borela, vzniklý na zakázku společnosti Electric Power z curyšského kantonu v první polovině padesátých let.

44) Thomas T o d e, Hans Richter: Regisseur, Maler, Filmtheoretiker, In: *CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film* 35 (říjen 2001). Hamburg : Text + Kritik 2001; Angelika H o c h, Hans Richter, Filme nach 1933: Filmografie. In: *Kinemathek 95* (Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.) (ed.), *Hans Richter: Film ist Rhythmus*. Sv. 40, 2003 (červenec), Berlin.

Dalším filmem, který Richter ve Švýcarsku vytvořil, byl snímek *DIE NEUE WOHNUNG*, produkováný Praesens Filmem a vyrobený na zakázku Swiss Werkbund SWB u příležitosti první švýcarské výstavy Swiss Wohnungsausstellung Woba v roce 1930 v Basileji. Další informace viz Andres J a n s e r – Arthur R ü e g g, *Hans Richter: Die Neue Wohnung*. Baden : Lars Müller 2001.

45) *WO BERGE SICH ERHEBEN* od Huberta Schongera, dalšího německého režiséra, na zakázku společnosti Suchard v roce 1933 přesvědčuje diváka na základě podobné kombinace autoritativní osoby a sdělování faktů.

46) Viz např. Jakob T a n n e r, *Fabrikmahlzeit: Ernährungswissenschaft, Industriearbeit und Volksernährung 1890–1950*. Zürich : Chronos 1999; Jakob T a n n e r, *Ernährungswissenschaft, Esskultur und Gesundheitsideologie: Erfahrungen, Konzepte und Strategien in der Schweiz im 20. Jahrhundert*. In: Martin S c h a f f n e r (ed.), *Brot, Brei und was dazugehört: Über sozialen Sinn und physiologischen Wert der Nahrung*. Zürich : Chronos 1992, s. 85–103.

Mělo by být možné zrekonstruovat jejich vzájemné vztahy, vlivy a regulace. Pokud jde o Švýcarsko, dovoluje tato metoda zařadit mnoho filmů o vodě a elektřině do ekonomických, politických a národních kontextů. „Bohatá na malebné koutky, ale chudá na suroviny“ – to je typický úvodní komentář z titulu *WO EIN WILLE IST: DIE SCHWEIZ IN DER WELTWIRTSCHAFT / TENIR: LA SUISSE DANS L'ÉCONOMIE MONDIALE*, druhého filmu společnosti Švýcarského ústředí pro podporu obchodu, vyrobeného curyšským Praesens Filmem v roce 1932, filmu, který měl za úkol posílit náklonnost švýcarského lidu k národnímu průmyslu. Kromě vzdělání je voda vskutku jedinou surovinou země, motorem, který udržuje průmysl – a národ – v chodu. V dlouhém a často rozebíraném procesu od konce osmnáctého století do začátku století dvacátého přešla práva na výrobu vodní energie ze soukromých do veřejných rukou. Nakonec, s první světovou válkou, se provoz vodních elektráren stal národní otázkou.⁴⁷⁾ Právě v tomto národním kontextu je nutné analyzovat filmy o vodě, elektrické energii a elektrifikaci železničních lokomotiv.

A nakonec – kontextuální analýza průmyslových snímků rozšiřuje sféru kina o četné cesty alternativního šíření a různorodá místa předvádění, naznačuje ekonomický význam průmyslových zakázek pro výrobu filmů, ustavuje vztah mezi nezávislými filmy a filmy na zakázku a zdůrazňuje vzájemný poměr mezi dějinami a filmovými dějinami. Průmyslové filmy a užitkové filmy obecně představují filmy účelové, pracující s celou škálou retorických a stylových postupů na různých rovinách a při různých příležitostech. Stejně tak musejí i metody analýzy průmyslových filmů představovat funkční nástroje otevřené ne jedinému přístupu, ale mnohočetným perspektivám. Metody jsou stejně jako průmyslové snímky užitečné jen tehdy, jsou-li k užítu. Chovám naději, že zde navržený metodologický přístup seriální analýzy filmů kombinované s kontextuálním historickým výzkumem přispěje k lepšímu poznání tohoto žánru a bližšímu porozumění jeho vlivu na naše chápání minulosti a přítomnosti.

Přeložil Jakub Kučera

Poznámka o autorce:

Yvonne Zimmermannová vystudovala filmovou vědu, germanistiku, anglistiku na Curyšské univerzitě. Její doktorskou práci *Bergführer Lorenz: Karriere eines missglückten Films* vydá v roce 2005 nakladatelství Schüren. Řadu let pracovala jako filmová kritička pro různé švýcarské noviny a časopisy. Přednáší filmová studia na Curyšské univerzitě. Od roku 2003 se podílí na výzkumu dějin nonfikčních zakázkových a průmyslových filmů ve Švýcarsku do roku 1964, který je financován Švýcarským národním fondem pro vědu. Přeložený text napsala speciálně pro *Iluminaci*.

Z hlavních publikací: *Vom Berg- zum Heimatfilm: Zur Auswertungsgeschichte von Eduard Probsts „Bergführer Lorenz“ (CH 1942/43)*. In: Vinzenz Hediger, et al. (eds.), *Home Stories: Neue Studien*

47) Viz David Gugerli, *Redeströme: Zur Elektrifizierung der Schweiz 1880–1914*. Zürich: Chronos 1996.

zu *Film und Kino in der Schweiz*. Marburg : Schüren 2001; Die Berge aus Schweizer Sicht – ein Streifzug durch den Schweizer Spielfilm. In: Alexandra Schneider, (Hg.). *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz*. Zürich : Museum für Gestaltung 2002; „Die Geistige Landesverteidigung: ein zweifelhafter Segen für den Schweizer Spielfilm. In: Ursula von Keitz – Petra Kraus – Brigitte Bruns (eds.), *(EIN)BLICK in Nachbars Garten: Eine kleine Betrachtung schweizerischen Filmschaffens*. München : Schriftenreihe Münchner Filmzentrum 2002; Erinnerungen zum Schweizer Film: cinememoire. In: *Ciné-Bulletin: Zeitschrift der Schweizer Film- und Audiovisionsbranche* 2003, č. 328; Bilder von Arbeit und Interesse: Zur (Selbst-)Darstellung der Eisen- und Stahlindustrie im Industriefilm aus der Schweiz.“ *Ferrum: Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG* 2004, č. 76. Schaffhausen : Georg Fischer AG; Just Entertainment!: la presse et les films de divertissement du Troisième Reich en Suisse alémanique. In: Gianni Haver (ed.), *Le cinéma au pas: les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*. Médias & Histoires. Lausanne : Antipodes 2004.

SUMMARY

HOW TO DEAL WITH INDUSTRIAL FILMS: METHODOLOGICAL APPROACH

Yvonne Zimmermann

Industrial films are films by commission, (audio-)visual communication devices of the industry. They belong to the category of utility films. As is typical for utility films, they are never commissioned for their own sake, but in a pragmatic, intentional way and often on a specific occasion in order to demonstrate, educate and instruct what is – according to the commissioner – to be seen, learned and done in the industry. They are also exhibited in specific contexts and addressed to a defined target audience – be it a large, unspecialized or a small, specialized one.

Industrial films contradict to the concept of film as a unique work of an author. They owe their form more to the praxis of production and circulation than to an individual artistic expression. They have neither a final nor a director's cut. Instead they are cut, edited, re-edited and recycled according to the needs of the commissioner, to changing exhibition contexts and different target audiences. Industrial films are thus not the work of an author, but the working tool of the industry, one of other means to support productivity and consumption in the broadest sense.

Since industrial films have mostly been neglected by film studies until recently, a methodology of analyzing industrial films is to be established yet. The article is devoted to the question of how to deal with industrial films and suggests methodological approaches as a starting point for further discussion. It mainly draws its ideas from the Swiss research project "Views and Perspectives: Studies on the History of Non-Fiction in Switzerland to 1964".¹⁾

The paper focuses on a combined study of text (serial film analysis) and context (historical research). Serial film analysis, i.e. the analysis of large samples of films, is suggested as a method of textual approach in order to establish common traits both on an aesthetical and a rhetorical level. The aim is to determine the particular from the typical. Serial film analysis allows dressing an inventory that registers images of perception, patterns of argumentation and stereotypes in form and contents. It reveals the accumulation, persistence, variation and development of these traits and the appearance of new subjects, formal features and argumentative strategies. It captures different versions as well as re-used takes and recycled images in other films and accounts for similarities that procure filmic prototypes for exemplary case studies. Finally serial analysis provides the basic material for comparative transnational studies. Such studies are necessary to outline transnational features and to account for mutual rhetoric and stylistic influences. A formal history of the industrial film can only be written in transnational perspectives. This is especially important for small countries with a comparatively modest film production.

Fiction or art films can be analyzed textually only. Industrial and other forms of utility films cannot. They often do not speak for themselves any more because the functional context they depend on and refer to has changed. Thus contextualisation helps reading and understanding industrial films adequately. Industrial films must not be analyzed in isolation, but within a system of other media and in relation to larger developments in history. Thus a contextual approach asks for historical studies of oral and written sources not only of film production, distribution, exhibition and reception, but also of economical, ecological, cultural, political and social contexts. It calls for interdisciplinary studies. Since one cannot retrace the context of each and every analyzed film, close research on prototypical films and on exemplary modes of production, diffusion and reception is suggested instead.

Translated by Yvonne Zimmermann

1) For further information see www.film.unizh.ch/forschung/projekte/index.html.