

Obzor

Filmy, které pracují

Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work.

International Industrial Film Workshop.

Bibliothek des Ruhrgebiets, Bochum, 9.–10. prosince 2004.

Filmová historiografie posledních dvaceti let, označovaná někdy jako „nová filmová historie“, se systematicky zaměřovala na oblasti filmových dějin, které byly dříve opomíjeny, protože neodpovídaly estetickým koncepcím filmového autora a jedinečného uměleckého díla. Po intenzivní a dosud přetrvávající vlně zájmu o ranou kinematografii se do centra pozornosti evropských a amerických badatelů dostal amatérský a rodinný film a v posledních době také tzv. jazykové verze. Nejnovější „znovuobjevenou“ oblastí filmových dějin je po bochumské konferenci, organizované Vinzenzem Hedigerem a Patrickem Vonderauem, bezpochyby tzv. průmyslový film.

V Bochumi, která leží v Porúří, tradičním průmyslovém regionu bývalého Západního Německa, se sešli filmoví historici a archiváři z řady zemí a institucí, aby společně uvažovali o perspektivách výzkumu evropské filmové produkce, která vznikala na zakázku průmyslových podniků či státních institucí a jejímž primárním tématem byla průmyslová výroba, použití a využití průmyslových produktů, výrobní technologie a sociální souvislosti výroby. V prvním bloku konference přednesli své příspěvky představitelé lokálních průmyslových archivů a muzeí, které schraňují mj. i filmové fondy: Horst A. Wessel, ředitel Mannesmann-Archivu v Mühlheimu, Ralf Stremmel, ředitel Historisches Archiv Krupp v Essenu, Stefan Przigoda z Deutsches Bergbau-Museum v Bochumi, Astrid Dörnemannová z Thyssen-Krupp-Konzernarchiv v Duisburgu a Paul Hoffmann z Kinemathek im Ruhrgebiet v Duisburgu. Tito archiváři, většinou vybavení akademickým historickým vzděláním, popsali základní problémy, jež jejich instituce musely v minulosti řešit při shromažďování a prezervaci německých průmyslových filmů, které byly ještě někdy před dvaceti či deseti lety rozptýlené v nejrůznějších podnikových skladech nebo ležely v archivech zapomenuty a bez odpovídající odborné péče. Všichni řečníci prokázali porozumění pro kulturně-historický význam těchto filmových materiálů a navrhli postupy, jak získávat další nearchivované materiály, jak je technicky zabezpečit a uspořádat způsobem, který by odpovídal kontextu jejich historické funkce a použití, jak je co nejpřesněji žánrově definovat, katalogizovat a doplnit o nefilmové prameny. Společným rysem výkladů archivářů byl důraz na enormní množství zachované (a samozřejmě i nezachované) filmové-průmyslové produkce: v první fázi pátrání po průmyslových filmech se vždy zdálo, že jich není mnoho, že o nich nikdo nic neví, ale v dalších fázích naopak vycházelo najevo, že výsledný objem překonal všechna očekávání.

Příspěvky akademických filmových historiků je možné rozdělit do dvou částí: na metodologické reflexe a případové studie. V první skupině prezentovali svou koncepci historického výzkumu koordinátoři konference Vinzenz Hediger, toho času profesor filmových a mediálních studií v Bochumi, a Patrick Vonderau, berlínský filmový historik a současně Hedigerův spolupracovník na bochumské katedře. Univerzitní pozice obou mladých badatelů jsou z části financovány společností Krupp a k jejich povinnostem patří právě výzkum dějin průmyslového filmu. Základním východiskem jejich přístupu je předpoklad, že moderní průmyslová produkce je jako taková fundamentálně spjata s mediálním sebe-znázorňováním – ať už se jedná o fotografie, podnikové

časopisy, přednášky doprovázené diapositivy, průmyslové filmy, nebo televizní pořady či webové stránky. Každá společnost či odvětví se nějakým způsobem pokouší reflektovat a archivovat svou činnost, vysvětlovat pracovní postupy svým zaměstnancům a prezentovat se spotřebitelské veřejnosti či obchodním partnerům, všude funguje nějaký kanál vnitřní a vnější komunikace. Studovat dějiny průmyslové výroby tedy nutně znamená studovat také způsoby, jak struktury průmyslu dávaly smysl a logiku vlastní činnosti skrze mediální dokumentaci a sebe prezentaci. Všechna média, která jsou průmyslem takto využívána, by měl výzkum průmyslového filmu brát v úvahu jako součásti jedné „mediální sítě“, seskupené kolem průmyslové výroby.

Hediger s Vonderauem v návaznosti na svůj příspěvek navrhli mezinárodní výzkumný program zaměřený na dějiny evropského průmyslového filmu 10. a 50. let 20. století. 10. léta vybrali proto, že toto období umožní napojit výzkum na výsledky a metody historiografie raného filmu, s nímž průmyslové filmy sdílejí některé rysy (druhotný význam autora, recyklace obrazů, šíření alternativními kanály, odvozenost od dalších médií a institucí). Volba 50. let má tři základní důvody: jsou „zlatou érou“ výroby průmyslového filmu a současně zlomovým obdobím v dějinách médií díky nástupu televize a filmových nových vln, které prosazovaly ideu sebevyjádření umělce a zákazkovou tvorbu stigmatizovaly (tvůrci nových vln sice často začínali zakázkovými filmy, ale pak se za ně styděli); zadruhé 50. léta umožní zkoumat mediální reflexi vlivu Marshallova plánu a formování Evropské unie na základě mezinárodních dohod o průmyslové spolupráci; zatřetí se nabízí možnost srovnat mediální praxi průmyslů na obou stranách „železné opony“.

Další, částečně analogický výzkumný program nastínil Thomas Elsaesser, jeden z průkopníků „nové filmové historie“ a vedoucí amsterdamské katedry mediálních studií. Elsaesser problém dějin průmyslového filmu zasadil do své koncepce paralelních historií filmu, podle níž je třeba vedle hlavního proudu dějin hraného filmu sledovat paralelní vývoj různých nezábavných a non-fikčních způsobů použití kinematografického aparátu: ve vědě, ve vojenství, v systémech dozoru, ve školách a v neposlední řadě i v továrnách. Tyto alternativní či paralelní historie byly sice tradičními filmovými historiemi opomíjeny, ale to neznamená, že jsou historicky méně důležité. V určitých historických obdobích se naopak dostávaly do popředí zájmu: v době raného filmu, během přechodu na zvuk, v 50. letech díky nástupu televize a v 80. a 90. letech vlivem digitálních médií.

Další koncepcí, kterou Elsaesser navrhl aplikovat na dějiny průmyslového filmu, je zkoumání „sítí“ jakožto alternativa k tradiční koncentraci na osobu umělce: mezinárodních sítí filmařů, fotografů či architektů sdružených kolem jednotlivých měst, které jim v dané době nabízely nejlepší uplatnění (např. Paříž, Berlín, ale také Zlín), a sítí médií sdružených kolem průmyslových společností či odvětví. Tyto sítě mediální praxe podle něj mj. nabízejí možnost nově interpretovat avantgardní hnutí 20. a 30. let, především pak jeho vztah k průmyslu. Vedle avantgardy vysokého umění je třeba uvažovat o „avantgardě průmyslového modernismu“, která byla tvořena podniky a institucemi, jež realizovaly projekty radikální modernizace, racionalizace a aplikace nových technologií. Do této „jiné“ avantgardy, kde již neplatí dělení na politickou levicí a pravici či na čisté a užitkové umění, nespádají jen průmyslové filmy několika významných avantgardistů jako Ruttmann či Vertov, ale také sériové výrobky neznámých či bezejmenných vykonavatelů průmyslových zakázek. V komplexu *avantgarda – průmysl – technologie* hraje „umělecký svět“ jen dílčí roli a význam průmyslové filmové tvorby lze pochopit pouze tehdy, vezmeme-li v úvahu konkrétní okolnosti a příležitosti, za jakých došlo k propojení tvůrce se zadavatelem, filmaře s průmyslem, a záměry, které tato zakázka sledovala. To podle Elsaessera znamená přechod od zkoumání filmového díla jako autonomního textu ke zkoumání filmu jako události.

Michèle Lagnyová, emeritní profesorka filmové historie na Univerzitě Paříž III, nejprve popsala činnost hlavních francouzských institucí archivujících filmy a jejich vztah k průmyslovému filmu,

a poté načrtla projekt výzkumu, který by se zaměřil na proměňující se reprezentaci sociálního prostředí práce a vztahu člověka ke stroji a na národní stereotypy v zobrazování průmyslu. Důležité je podle ní také analyzovat vztahy mezi fikčními a nonfikčními filmy pojednávajícími o průmyslu, ikonografii a stylové postupy migrující mezi oběma kategoriemi, což doložila na příkladu podobnosti mezi Renoirovým ČLOVĚKEM BESTIÍ a dobovým průmyslovým filmem o práci strojevedoucího v lokomotivě. Dalším zajímavým vztahem mezi průmyslovými a hranými filmy je skutečnost, že ty první často dosahovaly vyšších číslech návštěvnosti, v případě některých průmyslových filmů francouzských společností z oblasti energetiky a železnic to bylo až několik miliónů diváků.

Frank Kessler, profesor filmových studií na Utrechtské univerzitě a expert na evropský raný film, problematizoval kategorii průmyslového filmu poukazem na to, že různé kontexty použití a recepce mohou změnit žánrové zařazení téhož filmu: jednou může být chápán jako dokument, jindy jako propagační film, ještě jindy jako film školní, podle toho, zda je promítán v továrně, na výstavě, ve škole, či na filmovém festivalu. V další části příspěvku se Kessler zaměřil na interpretaci raných filmů o vzniku potravinářských výrobků, hlavně sýru, z hlediska filmů průmyslových. Kromě toho poukázal na zajímavou skutečnost, že celá série raných filmů, tzv. „factory gate films“, čili filmů o továrních branách (počínaje slavným snímkem bratří Lumièreů), nese rysy průmyslového filmu, protože tyto filmy měly jednak upevňovat vztah dělníků k jejich zaměstnavateli, a jednak prezentovaly ekonomickou sílu průmyslníka, který se mohl chlubit tak velkým počtem zaměstnanců.

Martin Loiperdinger, profesor filmových studií na Trierské univerzitě, specialista na raný německý film a spoluzakladatel časopisu *KINtop* (spolu s F. Kesslerem), začlenil do diskuse otázku tzv. „Industriebilder“, filmů natáčených po roce 1907 o průmyslových procesech, které divákovi zprostředkovávaly jako něco, co nemůže spatřit na vlastní oči, podobně jako cestovatelské filmy ukazovaly exotické kraje. V těchto filmech se obvykle předváděla výroba běžných konzumních produktů s pomocí nové technologie, která byla zárukou větší hygieničnosti a kvality. Jejich cílem bylo vyvolat u diváka důvěru, že technologie skutečně zaručí kvalitu výrobku. Loiperdinger také poukázal na to, že průmyslové filmy vyjadřují určitou ideologii práce, protože před kamerou se každý zaměstnanec snaží naplnit implicitní schémata ideálně prováděné práce. Proto tyto filmy neukazují unavené, chybující, protestující dělníky, ale ani dělníky, kteří si vybírají mzdu. Badatel by se tedy měl ptát, jaké aspekty práce a výroby průmyslové filmy systematicky skrývají a proč.

Yvonne Zimmermannová, mladá švýcarská historička nonfikčního filmu, položila ve svém metodologickém příspěvku důraz na potřebu zbavit se koncentrace na autorské osobnosti, která stále přetrvává jako určující model i v historických výzkumech dokumentárních filmů. Pouze důsledné zřeknutí se estetických kritérií výběru a fixace na osobnost filmového tvůrce nám umožní uchopit kompletní série průmyslových filmů, nereduktivně určit jejich základní bázi tvořenou opakujícími se schématy a klišé, a dospět k charakteristice komplexních vztahů mezi filmy a průmyslem. Kromě toho není možné spokojit se se zkoumáním filmů a s nimi bezprostředně souvisejících pramenů, protože vysvětlení dynamiky jejich vzniku a fungování často bude skryto v dějinách samotných průmyslových organizací a společností.

V druhé části příspěvků byla prezentována řada případových studií z různých evropských zemí a průmyslových oblastí: filmy o architektuře a urbanistice Rotterdamu 30. let (Floris Paalman), průmyslové filmy korporace vyrábějící optická zařízení Carl-Zeiss-Jena (Malte Hagener), dokumenty o poválečné rekonstrukci norského průmyslu (Björn Sørenssen), švýcarské turistické snímky a filmy o hygieně (Anita Gertiserová, Pierre-Emmanuel Jaques). Sám jsem přednesl příspěvek o dvou odlišných strategiích českého průmyslového filmu na příkladu Bati a Zlína na jedné straně a Pražských obecních plynáren na straně druhé. Baťa je evropsky unikátním příkladem

syntézy průmyslové společnosti, města a filmu. Systematicky využíval řadu médií a prostředků k mnohotvárné prezentaci své průmyslové výroby navenek i dovnitř, k dokumentování vlastního systému organizace práce a volného času dělníků a hlavně nové urbanistické koncepce Zlína, který se následně v průmyslových filmech stal hlavním nástrojem propagace společnosti samotné. Filmová produkce zadávaná pražskými plynárenskými podniky naopak nedokumentuje růst jedné společnosti, nýbrž rozvoj plynárenství v Praze a modernizaci dalších průmyslových odvětví vlivem použití nového zdroje energie – plynu. Baťovy průmyslové filmy jsou určeny různorodému publiku mezinárodních návštěv a výstav, zatímco filmy pražských plynáren oslovují především odborníky. Spoluautorkou mého příspěvku je historička českého dokumentárního filmu NFA Eva Pavlíková a cenné rady jsem získal také od ředitele NFA Vladimíra Opěly. Předběžné zmapování fondů NFA do roku 1945 ukázalo, že výzkum průmyslového filmu by mohl posloužit jako vhodný pilotní projekt pro nové zhodnocování archivní sbírky v oblasti užitkového nonfikčního filmu.

Celou konferencí se prolínalo několik leitmotivických idejí, které nepochybně sehraji klíčovou roli v navazujícím mezinárodním výzkumu:

- Průmyslový film je novou výzvou k přehodnocení kulturního významu archivních fondů, v jejichž rámci byl dosud marginalizován ve prospěch filmů spadajících do různých kánonů filmového umění.

- Průmyslový film je impulsem k alternativní definici filmu nikoli jako soběstačného díla či „textu“, nýbrž jako užitkového produktu neodlučitelného od svého zadavatele, jako nástroje sloužícího určitým praktickým funkcím, který nemá hodnotu a význam sám o sobě, ale pouze ve spojení s konkrétním účelem a kontextem použití. V krajním případě může být dokonce bez znalosti kontextu zcela nepochopitelný.

- Průmyslový film je příkladem oblasti filmové praxe, kde se v extrémní podobě uplatňují mechanismy zastírání autorství, recyklace obrazů, multiplikace verzí a opakovaného používání pro odlišné účely.

- Průmyslový film je neobyčejně prchavou a proměnlivou kategorií, kterou nelze označit za žánr v běžném smyslu, protože je těsně spojen se světem průmyslové výroby a s jejími interními pravidly. Je třeba jej chápat jako subkategorii filmů tvořených na zakázku, užitkových filmů, a současně jako zastřešující termín pro řadu subžánrů nonfikčního filmu: filmy reprezentující *image* společnosti, filmy instrukční, propagační, turistické, výstavní, školní, vědecké, kulturní atd.

- Díky průmyslovému filmu se nabízejí nové konceptuální rámce pro výzkum dějin filmu obecně: město, průmyslová společnost a průmyslová výstava.

- Průmyslové filmy nás naléhavě nutí vystupovat z vnitrotextového hlediska a zohledňovat pragmatickou dimenzi použití a recepce, která může zcela měnit jejich povahu a význam. Otázka použití a recepce je zde ale zároveň ještě obtížnější než v případě hraného filmu, protože za průmyslové filmy diváci neplatili vstupné, obvykle byly šířeny netradičními distribučními okruhy a místo v běžných kinech promítány ve školách, na výstavách, v podnikových kinech, přednáškových sálech atd.

- Všechny uvedené body jsou dohromady výzvou nově promýšlet celé dějiny kinematografie prizmatem průmyslových filmů a obecněji filmů užitkových či zakázkových neboli též filmů, za něž nikdo nikdy neplatil, ale které samy „přicházely“ za divákem. Toto znovupromyšlení umožňuje zahrnout do centra pozornosti i jiná média, které lze chápat jako předchůdce nebo následníky průmyslového filmu: průmyslovou fotografii, přednášku provázenou diapozitivy, dokumentární formy rozhlasu, televizní dokumenty a naučné pořady (např. pseudovědecké pořady o zdravé výživě), webové stránky prezentující průmyslové společnosti atd.

Petr Szczepanik