

Obzor

Kontrola, efektivita, vědění – ke kontextům průmyslového filmu

Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau (eds.):

Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media.

Amsterdam: University of Amsterdam Press 2009, 495 stran.

Nedostatek zájmu o nonfikční filmové žánry ve filmové historiografii po dlouhou dobu souvisel s tím, že i mnohé filmové archivy se vůči shromažďování, ale i katalogizování a zpřístupňování dochované nonfikční tvorby stavěly spíše lhostejně. Tuto archivářskou i akademickou netečnost narušil až v první polovině devadesátých let úspěch několika individuálních projektů, které na potřebu archivování, popisu a studia tvorby zdánlivě efemérního významu upozornily. Jako jeden z prvních impulsů zejména pro archivní instituce možná i bezděčně zafungoval projekt maďarského filmaře Pétera Forgácsa a německého filmového producenta Michaela Kuballa s názvem Cine-Memo, zaměřený na shromažďování šotů natočených amatéry.

Pro filmové historiky se pak stal zásadní událostí workshop uspořádaný za spoluúčasti Netherlands Filmmuseum (Nizozemského filmového muzea) roku 1994,¹⁾ na nějž o rok později navázal podobně koncipovaný workshop vedený filmařem a publicistou Hartmutem Bitomskym, který tehdy představil nově uspořádanou sbírku nonfikčních filmů Netherlands Filmmuseum.²⁾ Rekonstruovat specifické osudy („životy“) nonfikčních filmů si pak jako klíčový cíl zvolila setkání filmových vědců, archivářů, sběratelů ale i umělců, která pod příznačným názvem Orphan Film Symposium (Symposium sirotčích filmů) od září 1999 pořádá filmový historik Dan Streible.³⁾ Dalo by se říci, že teprve tyto aktivity a jejich podíl na představení efemérních filmových žánrů akademické obci umožnily postupně konceptualizovat a teoretizovat přemýšlení o nonfikčním filmu, a tak i shromažďovat případové studie o různých podobách tohoto typu filmové tvorby v jednotlivých národních kontextech do monotematických čísel časopisů (*Montage AV*, *Film History* apod.) či organizovat specifičtěji zaměřené workshopy a konference.

Jedním z klíčových koordinátorů takto koncipovaných projektů se v evropském kontextu stal profesor Vinzenz Hediger, působící na Institut für Medienwissenschaft při Ruhr-Universität v německé Bochumi. Z jeho iniciativy vznikla dvě monotematická čísla časopisu *Montage AV* o tzv. užitkovém filmu (Gebrauchsfilm / utility film)⁴⁾ a spolu s kolegou Patrickem Vonderauem také na

1) Jednalo se o „Workshop on Early Nonfiction Film“, jehož publikačním vyústěním se stala kniha Daan Hertogs – Nico de Klerk (eds.), *Nonfiction from the Teens*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1995. Dále viz Daan Hertogs – Nico de Klerk, *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1997.

2) Anon., *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film – Publication*. *Journal of Film Preservation* 26, 1998, č. 56, s. 69.

3) K sympoziu více online: <<http://www.nyu.edu/orphanfilm/>>, [cit. 16. 11. 2009].

4) Viz např. Themennummern zum Gebrauchsfilm (Industrie, Unterricht, Wissenschaft, Forschung). *Montage AV* 14, 2005, č. 2; *Montage AV* 15, 2006, č. 1.

své domovské univerzitě v prosinci roku 2004 uspořádal konferenci o průmyslovém filmu.⁵⁾ Jejím výstupem byl jednak německý sborník *Filmische Mittel, industrielle Zwecke: Das Werk des Industriefilms*,⁶⁾ jednak jeho o dva roky mladší anglojazyčný bratr *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Ačkoli se obě publikace obsahově (spektrům zahrnutých příspěvků) překrývají, anglická verze představuje práci edičně ambicióznější, a to nejen co do výpravnosti, ale i obsahové koncepce. V anglické mutaci jsou texty přeuspořádány a nově seřazeny do přece jen sevřenějších celků (sekcí), v nichž mezi sebou navzájem dobře komunikují, a jsou navíc doprovázeny bohatším obrazovým materiálem, což studiím dotýkajícím se témat vizuální prezentace průmyslových společností dodává nezbytný významový rozměr. Novější publikace obecně upřednostnila texty podnětné nejen obsahově, ale i metodologicky před analýzami jednoho snímku či jednoho produkčního záměru. Vypadly z ní tak například studie Edwarda Dimendberga o Resnaisově krátkometrážním snímku *LE CHANT DU STYRÈNE* nebo text Maltheo Hagenera o průmyslových filmech Carla Zeisse. Naopak ale vznikla zcela nová sekce analýz filmové produkce v rámci konkrétních továren (Volkswagen, Renault, Shell) okolo původního textu Patricka Vonderaua. Mnozí z autorů zastoupených v obou sbornících současně svoje původní studie přepracovali do koncepnější a co do závěrů originálnější podoby.

Hedigerův a Vonderauův sborník představuje první ucelenější práci na téma průmyslového filmu a vztahu průmyslových společností a médií obecně. Na průmyslově-mediální síť a na způsoby, jak je mapovat a analyzovat, přitom prostřednictvím dílčích studií nahlíží z nejrůznějších interpretačních hledisek, zvolených s ohledem na to, jaké metody historického přístupu vyžadují specifika konkrétní problematiky. V metodologické pestrosti se současně neztrácejí průniková témata, rezonující jednotlivými studiemi a sborníkem napříč.

Nutnost volit a často i kombinovat interpretační klíče pro rozkrytí institucionálních a významových struktur, do nichž jsou nonfikční filmy zapojeny, vyplývá především z kontextuální neukotvenosti tohoto typu tvorby. Na rozdíl od filmu fikčního nevymezuje nonfikční formát z hlediska formálních a stylových postupů doba vzniku filmu, ani jeho autor. Nonfikční film má také delší „životnost“ i různorodější uplatnění – nezmění-li se jeho pravdivostní hodnota, může být uváděn ještě dlouho poté, co byl vyroben, a po celou dobu přitom může vstupovat do nejrůznějších distribučních oken, sloužit nejrůznějším účelům, jeho obrazový materiál může být využit při práci na zcela jiném filmu, ilustrovat jinou problematiku, a v rámci tohoto putování tedy i ztrácet svůj původní význam. Stejně tak i okolnosti předvádění a podmínky recepce nonfikčního filmu nejsou zdaleka tak institucionalizované a konvencionalizované – blíží-li se nějakému standardu, pak je to standard specifický vždy pro konkrétní záměr, pro konkrétní uplatnění. Esenciální mnohoznačnost je rysem definujícím nonfikční tvorbu obecně, jinak je tomu v případě, nahlížíme-li ji prismatickým zrcadlem jeho jednotlivých druhů (vzdělávací film, průmyslový film atp.). To, co totiž snímek činí vzdělávacím, průmyslovým atp., je naopak kontextové ukotvení a způsob či účel jeho použití. Právě toto problematické vymezení nonfikčního filmu pak po mnohých autorech studií sborníku *Films that Work* vyžadovalo, aby pro potřeby analýzy nonfikce zásadně přehodnotili některé tradiční teoretické koncepty – od autorství po strategie oběhu a uvádění.

5) Zpráva o této konferenci viz Petr S z e z e p a n i k, *Filmy, které pracují* (Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work. International Industrial Film Workshop. Bibliothek des Ruhrgebiets, Bochum, 9. až 10. prosince 2004). *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 231–234.

6) Vinzenz H e d i g e r – Patrick V o n d e r a u (eds.), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke: Das Werk des Industriefilms*. Berlin: Vorwerk 8 2007.

Také Thomas Elsaesser, jehož vynikající studie „Archives and Archeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media“, vyznačující se pro autora typickou esejistickou lehkostí a obsahovou hloubkou a závažností, knihu otevírá, navrhuje nonfikční film promýšlet v interpretačním schématu trojúhelníku tzv. tří A: Auftraggeber (zadavatel; kdo objednává film) – Anlass (zakázka; jaký je důvod vzniku filmu) – Adressat (adresát; za jakým účelem film vznikl a komu je určen). Elsaesser tak z komunikačního rámce zcela vypouští autora a o to větší důraz klade na funkci efemérních filmových žánrů (forem) v rámci toho, co nazývá „Mediaverbund“ (mediální síť). Za „Mediaverbund“ Elsaesser označuje „sítí konkurenčních a přitom často vzájemně provázaných a komplementárních médií a mediálních praktik, soustředících se na jednom místě, v rámci jednoho oboru, jednoho státu atp.“ (s. 22–23) a skrze tento koncept nahlíží na mediální struktury (sítě) měst, podniků, uměleckých sdružení a podobně. Namísto autorského estetického a ideologického poselství jej tak zajímá, jakým způsobem je v rámci mediálních sítí utvářeno vědění, jak jsou v něm šířeny informace či jaké postupy kontroly a dohledu jsou v něm uplatňovány. Elsaesser již dříve navrhoval nahlížet na ne-zábavní (non-entertainment) kinematografickou sféru s důrazem na zohlednění tří tzv. S/M praktik filmového média: surveillance and military applications, surgery and medicine, sensing and monitoring (aplikace kontrolní a vojenské, vyšetřující a lékařské, snímací a sledovací).⁷⁾ Pro studium průmyslového filmu jsou tyto jeho koncepty velmi užitečné proto, že usnadňují pochopit vztah médií a průmyslových koncernů jako vztah reciproční užitečnosti.

Autory studií zahrnutých ve sborníku *Films that Work* zajímá film (a další média) jako technologie, která podmiňuje průmyslové strategie a je těmito strategiemi současně zpětně ovlivňována. Sborník je proto možné vnímat jak jako příspěvek k dějinám moderních průmyslových koncernů, nahlízející z nových perspektiv jejich socio-politickou funkci v moderní společnosti, tak jako revizi významu mediálních praktik v rámci režimů distribuce vědění, mezi něž průmyslové společnosti jakožto jedno z center vlivu nepochybně patří. Jednotlivými studiemi se prolíná tázání po tom, jak jsou průmyslové společnosti vztaženy k určitým médiím, jak s možnostmi médií kalkulují ve svých obchodních praktikách, ale i v oblasti vývoje technologií, jak jejich prostřednictvím distribuují vědění. Průmyslové filmy mohou společností sloužit několikerým způsobem: společností pomocí nich produkují a předávají vědecko-technické poznání (prezentace výrobních postupů, metod ovládání přístrojů atp.); využívají je také jako nástroje zpětné vazby (dokumentace analyzovaná ve výzkumu a ve vývoji, při optimalizaci a standardizaci specifických procedur a procesů); konstruují skrze ně i identitu společnosti (ve smyslu snadno rozpoznatelné a svébytné značky, s níž se identifikují jak vlastní pracovníci společnosti, tak okolní svět); dokumentují jimi práci ve společnosti a podobně.

Nikoli náhodou proto i autoři studií sborníku *Films that Work* ve svých interpretacích funkce médií v rámci jednotlivých průmyslově-mediálních sítí začleňují mediální praktiky do koncepcí managementu, do systémů racionalizace práce, kontroly výroby a řízení zaměstnanecké síly. Pohybují se tak na pomezí teorie poznání, dějin médií, sociologie a dějin průmyslu a průmyslových společností a ptají se po tom, jak se určité formy vědění a jejich mediální uchopení promítají ve společenskou praxi. Funkční přístup k roli médií v rámci průmyslových struktur ostatně obhájuje také metodologicky pojatý text editorů Vinzenze Hedigera a Patricka Vonderaaua. Vonderau pak

7) Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004.

v rozhovoru s archivářem Rickem Prelingerem upozorňuje na další specifický problém nonfikční, a tedy i průmyslové tvorby – archivování.

Studie zahrnuté do druhé sekce, nazvané „Vizualita a účinnost“ (Visuality and Efficacy), se společně ptají po formálních postupech a strategiích nejčastěji raných průmyslových filmů a odhalují jejich inspirační zdroje v reprezentačních technikách jiných médií či dřívějších, pre-kinematografických postupech. O tradici přednášek s diapositivu v praxi průmyslové (sebe)prezentace tak hovoří například Yvonne Zimmermannová („What Hollywood Is to America, the Corporate Film Is to Switzerland. Remarks on Industrial Film as Utility Film“), Vinzenz Hediger odhaluje vzájemné ovlivňování mezi počítačovými technologiemi a jejich filmovými reprezentacemi („Thermodynamic Kitsch. Computing in German Industrial Films, 1928–1963“) a Scott Curtis klade formální ztvárnění průmyslových filmů do souvislosti s dobovými teoriemi managementu a řízení („Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth“). Eef Massonová a Frank Kessler pak na příkladu filmů zobrazujících pracovní postupy ukazují, nakolik ve způsobu oslovení diváka a vlastní rétorice přejímají postupy populárních médií.

Třetí kapitola sborníku tvoří série případových studií použití filmu konkrétními společnostmi – především automobilkami. Na příkladech Volkswagenu (Patrick Vonderau – „Touring as a Cultural Technique. Visitor Films and Autostadt Wolfsburg“) či Renaultu (studie Alaina P. Michela a jeho kolegů), ale i dalších průmyslových magnátů typu Shell zde filmovou práci usouvztažňují s politikou průmyslových koncernů a pomocí vizuálních médií rekonstruují jejich dějiny.

Vzdělávací aspekty průmyslových filmů, reflektované téměř všemi texty napříč sborníkem, vy-
zdvihují studie čtvrté části, příznačně nazvané „Vidět, učit se, kontrolovat“ (See, Learn, Control). Snímky pořizované se vzdělávacími záměry zde jednotliví autoři analyzují s ohledem na teorie řízení a dohledu a vedle průmyslových společností a médií do hry zapojují také státní orgány a odborové organizace. Každá ze studií se přitom zabývá jiným národním kontextem (Mats Björkin – Švédsko, Valérie Vignauxová – Francie, Stefan Moitra – Německo, Heide Solbrigová a Ramón Reichert – Spojené státy americké), a tak bezprostředně nabízejí srovnání dílčích strategií mezi jednotlivými evropskými kontexty i mezi Evropou a Amerikou.

Průmysl a média nahlíží v rámci širších struktur rovněž studie páté sekce, lokalizující průmyslové koncerny a jejich mediální praktiky v konkrétních městských prostředích. Elsaesserovské mediální sítě zde takto představuje československý Zlín ve studii Petra Szczepanika („Modernity, Industry, Film. A Network of Media in the Baťa Corporation and the Town of Zlín in the 1930s“), norské důlní město Mo i Rana v textu Bjørna Sørenssena („A Modern Medium for a Modern Message. Norsk Jernverk, 1946–1974, Through the Camera Lens“) a nizozemský Rotterdam u Florise Paalmana („Harbor, Architecture, Film. Rotterdam, 1925–1935“).

Hedigerův a Vonderauův sborník svým vyzněním průmyslovému filmu snímá nálepku „sirotka“ (viz jeho začlenění mezi „orphan film“), a to prostřednictvím jeho vsazení do konkrétních časoprostorových vztahů v dílčích „rodinách“ průmyslových společností. Připisuje mu tak roli významného prostředníka politických, ekonomických a sociálních zájmů vlád i průmyslových korporací, který si svou specifickou identitu v mezinárodním měřítku budoval od počátků dějin kinematografie.

Lucie Česálková