

Skopal, Pavel

Úvod: lokální dějiny, město a mediální síť

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2005,
vol. 2, iss. O2, pp. [5]-10

ISBN 80-210-3913-2

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114191>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVEL SKOPAL

ÚVOD: LOKÁLNÍ DĚJINY, MĚSTO A MEDIÁLNÍ SÍTĚ

Regionální výzkum filmu představuje nejen příspěvek k všeobecným filmovým dějinám, ale podílí se podstatným způsobem i na posunu filmové historiografie od dějin umění k dějinám médií (Hickethier, 1993).

Lokální dějiny představují v posledních dvaceti letech v rámci filmověhistorických výzkumů jednu z nejrychleji a nejdynamičtěji se rozvíjejících oblastí. Příčiny tohoto zájmu můžeme spojovat s novou filmovou historií a jejím důrazem na výzkum primárních pramenů (Allen – Gommery, 1985); s výzkumným programem kulturní historie, která se snaží o důslednou kontextualizaci a realizuje mj. mikrohistorická bádání, zdůrazňující antropologickou a sociologickou dimenzi „kulturních praktik“ (Lagnyová, 2004) či aplikuje na audiovizuální kulturu přístup, který uplatňovala francouzská škola Annales především na středověkou populární kulturu (Elsaesser, 1986); nebo s debatou o regionalismu ve společenskovědních oborech (Thiele, 1993). Není ovšem pochyb o tom, že výzkum dějin kinematografie – produkce, distribuce, propagace, recepce filmů různých žánrů, modů a funkcí – ve specifických kulturních, sociálních, demografických, politických či urbanistických podmínkách určitého „místa“ (regionu, města, vesnice, sociálně specifické městské čtvrti, etnické či jazykové enklávy) umožňuje klást otázky a získávat odpovědi, které jsou na jednu stranu „lokálně specifické“, na druhou stranu ale významně ovlivňují i „všeobecné“ dějiny kinematografie (například dějiny recepce jsou prakticky nepředstavitelné bez výzkumu na lokální úrovni konkrétního „místa“).¹

Jedna z prvních prací, které se snažily o zformulování výzkumného programu lokálního historického výzkumu v oblasti kinematografie, byla známá Gomeryho a Allenova kniha *Film History: Theory and Practice*. Obsahuje několik poněkud

¹ Srov. například *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era* (Stokes – Maltby, 1999). Zde obsažené studie se zabývají mj. synchronním výzkumem recepce v určité lokalitě (Chicago v roce 1907 /Grieverson/, Milwaukee v roce 1918 /DeBauche/) nebo recepce etnický či národnostně definovaného segmentu publika (židovští imigranti v New Yorku v letech 1905–1914 /Thissen/, italsí imigranti v New Yorku na počátku 20. století /Bertellini/, černošské publikum v Harlemu v letech 1896–1915 /Griffiths – Latham/).

provokativně formulovaných prohlášení, která bývají uváděna jako programová hesla nové filmové historie („Je pravda, že pro určitou zúženou formu filmověhistorického výzkumu jsou filmové kopie jedinými platnými daty. Domníváme se ovšem, že pro širší /a zajímavější/ otázky jsou mimofilmové materiály nedocenitelné. Sledování filmů je pro jistý typ bádání opravdu nevhodná výzkumná metoda“ /srov. Elsaesser, 1986: 247/), resp. lokálních dějin filmu („Co je na filmověhistorickém výzkumu opravdu vzrušující a co jej odlišuje od jiných oborů historie je to, že může být prováděn téměř kdekoli“ /srov. Iversen, 2005: 106/).

Allen a Gomery se pokusili nejen doložit svoje prohlášení konkrétními výzkumnými příklady, ale dodali svému textu programový charakter formulováním základních otázek, které si může badatel při lokálním výzkumu klást: jakou funkci filmy plnily v dané komunitě? kdo vlastnil místní kino? jakou techniku využíval a jaké filmy promítal? podléhaly tyto filmy cenzuře? Jednotlivé typy historického výzkumu se věnují specifickým problémům: jak dosahovali provozovatelé kin zisku, jaké filmy předváděli, s jakým vstupným a v jakých projekčních časech? (ekonomické dějiny); jaká projekční technika se používala pro projekci, jakým způsobem byly zaváděny technologické změny (např. zvukový film) a jak na ně lokální publikum reagovalo? (technologické dějiny); jak byla kina v dané lokalitě rozmístěna, kdo je navštěvoval, jak se měnily návyky návštěvy kina? (sociální dějiny) (Allen – Gomery, 1985: 193–194). Autoři přeskočili „estetické dějiny“ s odůvodněním, že vyžadují materiál – kopie filmů –, který je mnohem obtížnější získat. Můžeme si zde ovšem doplnit například výzkum produkce případného profesionálního filmového studia ve větších městech nebo naopak aktivit amatérských filmařů, ale také zakázkových průmyslových či propagačních filmů² nebo tzv. „lokálních filmů“, natáčených zejména v období rané kinematografie pro místní publikum.³

V Německu hrála podobnou roli metodologického zakotvení lokálního bádání konference „K otázkám regionálního výzkumu filmu a filmové kultury“ v Oldenburgu, resp. sborník textů z této konference (Steffen – Thiele – Poch, 1993). Z programových tezí Knuta Hickethiera je nejpodnětější tvrzení o potřebě „posunu filmové historiografie od dějin umění k dějinám médií“, postavené především na dvou bodech: předmětem regionálního filmového výzkumu není v první řadě filmové umění, ale komunikační událost, odehrávající se v prostoru kina, resp. širěji filmové kultury – modelem pro lokální dějiny filmu tak jsou dějiny médií; a díky tomu je potřeba rozšířit dějiny filmu (*filmgeschichte*) na dějiny kinematografie (*kinogeschichte*), které by zahrnovaly nejen filmové dílo, ale také *médium*, tedy i otázky produkce a recepce. Takové rozšíření je nevyhnutelné mimo jiné díky nutnosti zahrnout do zorného pole i např. uvádění filmů v televizi nebo na nosičích určených k domácí konzumpci (Hickethier, 1993).

² Srov. například Hediger, 2004; v tomto sborníku pak především text Florise Paalmana.

³ K tématu „lokálních filmů“ srov. zejména Toulmin – Russell – Popplee, 2005 a monografické číslo časopisu *Film History*, 17, č. 1, 2005.

Jestliže s odstupem dvanácti let zní požadavek na opuštění úzce estetických dějin filmu téměř banálně a samozřejmě, můžeme jej posunout dále, směrem k pojmu mediální síť (*medienverbund*), který prosazuje Thomas Elsaesser (Elsaesser, 2005) a s jehož pomocí můžeme podle Florise Paalmana „kromě spojení mezi žánry a druhy filmů sledovat i vazby mezi různými médii, například fotografií, grafickým designem a architekturou“ (srov. „Město jako kinematografická síť“ v tomto sborníku). Právě koncept „sítě“ je jedním z metodologických východisek, propojujících předkládané studie. Úvodní Paalmanův text spojuje metodologickou úvahu o účelnosti chápání filmu jako součásti širší mediální sítě (kdy „různá média slouží témuž účelu a vzájemně se podporují při jeho naplňování“) s konkrétními výzkumy: ty můžeme – pokud kupříkladu sledujeme vztah mezi propagačními filmy a urbanistickými projekty v určitém městě – realizovat tak, „že se zaměříme na určitý film a analyzujeme jeho spojení s cílem odhalit vazby, které jej propojují s prostředím a se sociálními institucemi fungujícími v tomto prostředí [...]; nebo můžeme postupovat opačně – začít od určité stavby a zjistit, jakým způsobem souvisí s filmy a jejich zadavateli“. Výsledek takového badatelského projektu pak má v Paalmanově podání podobu napínavého, „detektivního“ sledování stop a odhalování dosud neviditelných vazeb.

Podobně i výzkum Petra Szczepanika je postaven na tomto konceptu sítě médií, která jsou vzájemně propojena a soustředěna kolem průmyslového podniku – závodu Baťa (a do značné míry kolem samotného Zlína, s Baťovou továrnou urbanisticky, správně a kulturně neodlučitelně propojeného). Szczepanik začleňuje zlínský film 20.–40.let „zpět do řetězce médií, jež byla použita Baťovými závody ke konkrétním praktickým účelům: záznamu a archivaci provozu a rozvoje podniku, výuce technik sériové výroby, k propagaci produktů a veřejných služeb, stejně jako sociální péče o zaměstnance, ale především pro systém vnitřní a vnější komunikace integrující a koordinující zaměstnance se zaměstnavatelem, zákazníka se značkou, mateřskou společností s filiálkami, manažerskými centry a obchody roztroušenými po celém světě, v neposlední řadě pak i Zlín s jeho satelity ve vlasti i v cizině“ („Mediální výstavba ‚ideálního průmyslového města‘. Síť médií v Baťově Zlíně 30. let“).

Je patrné, že v případě tohoto konceptu nejde o pouhou kontextualizaci, kterou je ostatně možné chápat jako základní imperativ současného výzkumu – model sítě silně decentralizuje badatelský program, který tím, že namísto filmu činí předmětem zájmu samotnou síť (resp. vazby, které ji tvoří), otevírá nové otázky: neptá se pouze na to, jak ostatní média ovlivňují film, ale spíše, jak funguje ona síť. Není ani nutné uvažovat jen o síti *médií*, můžeme koncept sítě použít i jinak, například pro uvažování o avantgardě „ne jako o množině jednotlivých umělců a jejich děl, ale jako o síti. Tato síť sestává z aktivit v sektoru předvádění a distribuce, z publikací a událostí, cirkulujících diskursů a rozmanitých referenčních rámců“ (Hagener, 2003: 35). Takovýto přístup uplatňuje Iva Gajdošíková při uvažování o (brněnské) avantgardě nikoli jako o souboru uměleckých děl a jejich autorů, ale jako o „určité instituci společenského, kulturního a politického života“ a jako o „prostoru“, v němž se odehrávala řada aktivit, jako je organizování

přednášek a výstav, promítání filmů, vydávání časopisů, ale také například provozování kina (srov. „Avantgarda jako kritika, akce a politika“).

Petra Trnková za pomoci detailního archivního výzkumu sleduje aktivity brněnských fotoamatérů (zejména činnost Kameraklubu) jednak ve vazbě na vídeňské prostředí, jednak v „síti“ jiných „médií“ – filmu a malířství („Technický obraz na malířských štaflích. Příspěvek k historii brněnské fotografie počátku 20. století“). Studie Zuzany Marhoulové a Pavlíny Vogelové se soustřeďují na aktivity dvou významných osobností brněnského kulturního a vědeckého života: Františka Kalivodu a Jaroslava Boučka. Marhoulová s využitím materiálů z dosud nezpracovaného archivu Kalivody v Muzeu města Brna doplňuje obraz brněnské avantgardy jako „sítě aktivit“ o podrobné zpracování významné Kalivodovy publikační a editorské činnosti („František Kalivoda jako filmový kritik a redaktor“). Text Pavlíny Vogelové, založený jednak na archivních materiálech, jednak na rozhovorech s pamětníky, se neomezuje na výzkumnou Boučkovu práci, vztahující se k filmové technice (především v oblasti senzimetrie), ale sleduje i jeho další činnost: organizování výstav, přednášek a filmových projekcí – konaných například v rámci akcí Československé společnosti pro vědeckou kinematografii (v některých případech společně právě s Františkem Kalivodou) nebo ve spolupráci s brněnským Klubem fotografů amatérů; fotografování – Bouček pořídil fotodokumentaci staveb řady významných brněnských architektů, především Bohuslava Fuchse; podíl na aktivitách Levé fronty („Vědecký svět fotografie a filmu profesora Jaroslava Boučka“). Jsou tak naznačeny některé zdánlivě nepravděpodobné vazby, spojující mj. sféry vědeckého výzkumu, architektury, fotoamatérských klubů a avantgardních uskupení, které by bylo možné dále sledovat. V oblasti vědecké kinematografie setrvává i text Lucie Česálkové, který se nerealizovanému scénáři Vladimíra Úlehly nevěnuje jako nějakému dokladu zmařených uměleckých ambicí či svébytnému uměleckému dílu. Místo toho jej využívá jako výchozí bod pro sledování dobové debaty o roli vědeckého filmu jako popularizačního a didaktického nástroje a také jej originálně využívá coby svého druhu historický materiál: scénář je „nepřímým dokumentem toho, jakou úlohu zastával film ve vědeckém diskurzu třicátých let a jak s filmovou kamerou či shromážděným filmovým materiálem pracovali akademičtí badatelé v laboratořích při experimentování či při přednáškách prezentujících výsledky jejich pokusů“ („Filmuji sny. Sny rostliny Amicie! Téma vědecké kinematografie v nerealizovaném scénáři fikčního filmu Vladimíra Úlehly *Amicia: zločin a věda*“).

Lokální dějiny jsou vždy spojeny s určitým „místem“ – tím je v případě studií obsažených v tomto sborníku město (a to až na dvě výjimky /Rotterdam u Paalmana a Zlín u Szczepanika/ Brno). Vztah kinematografie a města otevírá řadu specifických témat,⁴ která jsou především pro období do roku 1945 (jež tvoří

⁴ Pro příklad rozsáhlého výzkumu filmové recepce, vymezeného prostorem města (Nottingham) a zohledňujícího širokou škálu demografických, urbanistických, sociálních či technologických změn a vlivů srov. Jancovich – Faire – Stubbings, 2003.

základní časový rámec jak tohoto sborníku, tak plánovaného navazujícího výzkumu) spojena s procesy modernizace. Jaká byla role kin v urbanistických plánech a reformátorských snahách o správný a architektonickou úpravu měst? Jak probíhala konzumpce filmu a jak byla aktivita návštěvy kina vnímána v rámci modernizačních procesů? Jaká byla struktura sítě kin z hlediska jejich funkce a kulturního statutu, jaké propagační nástroje kina používala, jaká byla jejich pozice ve vztahu k dobové populární kultuře a alternativním volnočasovým aktivitám? To jsou jen některé z otázek, které je možné si v této souvislosti klást a na které se pokusí odpovědět výzkum, který navazuje na studie, obsažené v tomto sborníku.

Přítomný sborník představuje úvodní výstup z výzkumného projektu Filmové Brno, zahájeného v roce 2004 na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně; k němu můžeme připojit také workshop „City – Media – Space“, konaný ve dnech 6.–7. 10. 2005 v pražském Goethe-Institutu a organizovaný Petrem Szczezanikem (zde byl také přednesen příspěvek Florise Paalmana, jehož překlad přinášíme). Záměrem tohoto projektu je provést v horizontu následujících přibližně pěti let zevrubný výzkum lokálních dějin filmové kultury v Brně. Partnery při jeho realizaci jsou obdobně zaměřené badatelské týmy v Německu a Nizozemsku: v prvním případě se jedná o výzkum raného filmu v devíti vzorkových německých městech (tým vedený Josephem Garncazem, docentem Kolínské univerzity), druhý projekt se jmenuje Cinemas in the Netherlands a má ve svém záběru všechna nizozemská kina, především z doby němeho filmu (tým vedený Karlem Dibbetsem, profesorem Amsterdamské univerzity). Brněnské pracoviště také vstoupilo do sítě lokálně-historických projektů HOMER (The History of Moviegoing, Exhibition, and Reception).

Citovaná literatura:

- ALLEN, Robert C. – GOMERY, Douglas (1985): *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.
- BERTELLINI, Giorgio (1999): Italian Imageries, Historical Feature Films and the Fabrication of Italy's Spectators in Early 1900s New York. In: Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, s. 29–45.
- DEBAUCHE, Leslie Midkiff (1999): Reminiscences of the Past, Conditions of the Present: At the Movies in Milwaukee in 1918. In: Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, s. 129–142.
- ELSAESSER, Thomas (1986): The New Film History. *Sight and Sound* 55, č. 4, s. 246–251.
- ELSAESSER, Thomas (2005): Die Stadt von Morgen: Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (eds.), *Geschichte des dokumentarischen Film in Deutschland, Band 2: Weimarer Republik (1918– 1933)*. Stuttgart: Reclam-Verlag, s. 381–410.
- GRIEVESON, Lee (1999): Why the Audience Mattered in Chicago in 1907. In: Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, s. 79–91.
- GRIFFITHS, Alison – LATHAM, James (1999): Film and Ethnic Identity in Harlem, 1896–1915. In:

- Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, s. 46–63.
- HAGENER, Malte (2003): Sitě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku. *Illuminace* 15, č. 2, s. 35–47.
- HEDIGER, Vinzenz (2004): Průmyslová produkce jako mediální praxe. K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen. *Illuminace* 16, č. 4, s. 25–37.
- HICKETHIER, Knut (1993): Die Bedeutung regionaler Filmforschung für die überregionale Filmgeschichte. In: Joachim Steffen – Jens Thiele – Bernd Poch (eds.), *Spurensuche. Film und Kino in der Region. Dokumentation der 1. Expertentagung zu Fragen regionaler Filmforschung und Kinokultur in Oldenburg*. Oldenburg, s. 32–48 (<http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/spur/index.htm>).
- IVERSEN, Gunnar (2005): Cutting Bordello Scenes and Dances: Local Regulation and Film Censorship in Norway before 1913. *Film History* 17, č. 1, s. 106–112.
- JANCOVICH, Mark – FAIRE, Lucy – STUBBINGS, Sarah (2003): *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: British Film Institute.
- LAGNYOVÁ, Michèle (2004): Staveniště filmové historie: sociálně-kulturní praxe. In: Petr Szczepnik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové, s. 45–86.
- STEFFEN, Joachim– THIELE, Jens– POCH, Bernd (eds.) (1993): *Spurensuche. Film und Kino in der Region. Dokumentation der 1. Expertentagung zu Fragen regionaler Filmforschung und Kinokultur in Oldenburg*. Oldenburg.
- STOKES, Melvyn – MALTBY, Richard (eds.) (1999): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute.
- THIELE, Jens (1993): Der begrenzte und der weite Blick. Fragen an die regionale Filmforschung. In: Joachim Steffen – Jens Thiele – Bernd Poch (eds.), *Spurensuche. Film und Kino in der Region. Dokumentation der 1. Expertentagung zu Fragen regionaler Filmforschung und Kinokultur in Oldenburg*. Oldenburg, s. 9–18 (<http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/spur/index.htm>).
- THISSEN, Judith (1999): Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905–14. In: Melvyn Stokes, Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, s. 15–28.
- TOULMIN, Vanessa – RUSSELL, Patrick – POPPLE, Simon (eds.) (2005): *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*. London: British Film Institute.