

FILM A KINEMATOGRAFIE JAKO SOUČÁST DĚJIN MÉDIÍ / FILM AND CINEMA AS A PART OF MEDIA HISTORY

Petr Szczepanik

Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR P409/10/1361.



The article raises a question of differences between how film studies and media studies understand history of film as a medium. The differences stem not only from predominantly entertainment function of film culture, but also from the institutional history of film studies versus media studies as distinct academic disciplines. Both film and media studies need to broaden its scope to include film into larger media history: film scholars must overcome mono-medial and aesthetic perspective, while media scholars need to balance mass-communication aspects of media with entertainment and aesthetic functions. To illustrate how film history itself invites us to include cinema into larger media history, the article uses three examples: early cinema, the coming of sound film, and contemporary media industry that incorporates film as a partial platform within complex multimedia companies, products and cultural strategies.

Keywords: film studies, film history, early cinema, coming of sound film, multimedia conglomerates

Historiografie filmu a kinematografie se vyvíjela a stále vyvíjí do značné míry odděleně od historického bádání o masových médiích. Příčin této absence či marginalizace filmu v publikacích a diskusích o dějinách masových médií¹ je několik: některé vycházejí z odlišného chápání filmu jako média, jiné ze specifického institucionálního zázemí pro jeho akademické studium. Sociologicky a komunikačně založené přístupy k médiím obvykle film ignorovaly, protože nenaplnoval tradiční představy o podstatě masové komunikace a její funkce ve veřejné sféře.² Ignorovaly i obor, který se v různých zemích a v různých dobách nazýval filmologie, filmová věda či filmová studia a jenž spadá spíše do věd humanitních než sociálních.

Neznalost a nezáměr ovšem vycházely i z druhé strany. Akademické studium kinematografie sice má kořeny již v meziválečném období, kdy se film těšil zájmu umělců, literátů i vědců, včetně sociologů,³ ale institucionální zázemí si začalo získávat až po druhé světové válce. První akademické pracoviště zaměřené speciálně na film vzniklo

koncem 40. let ve Francii, kde se ve stejné době zformovaly dva protichůdné proudy myšlení o filmu, jež předznamenovaly další vývoj oboru: na jedné straně takzvaná filmologie, která zkoumala obecné zákonitosti filmové percepcce, na druhé straně takzvaná *auteurská* kritika, zaměřená na budování kánonů uměleckých děl spojených jednotnou tvůrčí vizí režiséra.⁴ V anglosaském světě se k filmu zvláště od poloviny 60. let obraceli především profesori literatury jako k vítanému doplňku hlavního předmětu zájmu a film se postupně stával standardní součástí nabídky humanitněvých kateder.⁵ V Československu se obor filmové vědy poprvé institucionalizoval na Filmové fakultě AMU v roce 1952, odkud se po 17 letech přesunul na Filozofickou fakultu UK. Tento přesun předznamenal vývoj domácího bádání o filmu až do současnosti, protože jej oddělil od praxe a začlenil mezi tradiční uměnovědné disciplíny.⁶

V 60. letech se ve Francii začala utvářet první „velká teorie“ filmu, tj. teorie, která měla za cíl vysvětlit kulturní fenomén filmu v jeho úplnosti – filmová sémiologie. Deba-

¹ 1. V domácím prostředí srov. např. Barbara Köpplová a kol.: *Dějiny českých médií v datech*. Praha: Karolinum 2003; Jakub Končelík – Pavel Večeřa – Petr Orság: *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál 2010.

² Jako doklad této skutečnosti mohou sloužit i příspěvky v minulých číslech *Sborníku Národního muzea v Praze, Řada C*.

³ Nejznámějším raným příkladem sociologie filmu je vůbec jediná studie o publiku raného filmu, jež vznikla ještě před válkou – dizertační práce Emile Altenloh *Zur Soziologie des Kino* (1914); v českých zemích patřili k průkopníkům sociologie filmu Bedřich Václavek, Inocenc Arnošt Bláha a jeho žák Jiří Kolaja – viz *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Eds. Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl. Praha: Národní filmový archiv 2008.

⁴ Roku 1946 byl na Sorbonně zřízen Institut de Filmologie (fungoval v letech 1947–1959), jehož práce vycházely v *Revue Internationale de Filmologie*; *auteurská* kritika se rozvinula mimo univerzity, v prostředí pařížských milovníků filmového umění (takzvaných *cinéfilů*) a v časopise *Cahiers du cinéma*.

⁵ V německy mluvících zemích se tento obor příliš neuchytil – dodnes zůstává většinou součástí kateder germanistiky a mediálních studií (případ Německa) nebo divadelní vědy (Rakousko); pevnější zázemí má paradoxně ve Švýcarsku, jehož tradice filmové tvorby je nepochybně slabší než v předchozích druhých dvou jmenovaných státech.

⁶ V 70. letech byl obor z politických důvodů potlačen a institucionálně sloučen s hudební vědou. Srov. Jan Bernard, Studium filmové vědy na FF UK v Praze. *Illuminace* 4, 1992, č. 2, s. 105–106; Anketa: Studium filmové vědy. *Illuminace* 8, 1996, č. 3, s. 93–112.

ta o filmu se sice již nesoustředila na emancipační otázku, zda film může být uměním (jako tomu bylo v 10. a 20. letech), ale zůstávala fixovaná na ideu filmu jako uměleckého díla, byť bylo nyní nazýváno znakovým systémem či textem. V průběhu 70. let se filmová sémiologie propojila s dalšími „velkými teoriemi“: filmovou psychoanalýzou, která se nezabývala ani tak reprezentací mentálních stavů postav, jako spíše samotnou „kinematografickou institucí“ či „aparátem“ a s ním korespondujícím diváckým subjektem, a ideologickou kritikou, jež za zdánlivě realistickým a transparentním vyprávěním klasického filmu hledala mechanismy dominantní ideologie buržoazní společnosti.

Tato teoretická paradigmatata 60. a 70. let měla společně minimálně dva rysy: redukcionismus a ahistorismus. Redukovala otázky empirických podmínek produkce, distribuce i recepce filmů a ve snaze o konstrukci obecných teorií označování, subjektu či ideologie odhlížela od historických proměn kinematografie jako průmyslu či kultury. Ačkoli postulovala teze o kinematografii jako znakovém systému či instituci, nevšímal si mnohosti forem její existence, ať už ve smyslu ekonomickém, kulturním či historickém. V řadě případů více či méně implicitně vycházela z modernistické estetiky, která preferovala reflexivní postupy odhalování konstruovanosti filmu jako textu, techniky či obchodu. Pod zjevnými rozdíly mezi sofistikovanými aplikacemi sémiologie, psychoanalýzy a na ně navazujícího poststrukturalismu a postmodernismu na jedné straně a diskusemi o filmu jako umění v předchozích dekáдах se skrývala společná východiska: pojetí filmu jako izolovaného textu či díla, ahistorické a neempirické chápání diváka jako subjektu odpovídajícího klasické formě narativního filmu, modernistická estetika.

V průběhu 80. let se situace v oboru začíná rychle měnit a diferencovat. Na jedné straně přetrvávají tendence k „velkým teoriím“ (v podobě feminismu, postmodernismu, dekonstruktivismu, kognitivismu atd.), dochází k znovuoživení tradičních estetických debat (zvláště o filmovém obraze), ale zároveň se prosazují první příklady empirických výzkumů recepce (zčásti ovlivněné tradicí kulturních, respektive televizních studií) a především se rozvíjejí empirická historická bádání. Právě obraty k historii a recepci proměnily obor na příští dvě desetiletí: redefinovaly předmět zkoumání (komplexní společenské, kulturní, ekonomické a technické podmínky produkce, distribuce, předvádění a recepce filmů, přičemž film jako kulturní produkt či text zůstává stále více či méně v centru zájmu), položily důraz na refle-

xi vlastních teoretických východisek (na rozdíl od dřívějších, žurnalisticky pojímaných dějin velkých umělců a velkých uměleckých děl), na systematické studium co nejširšího spektra primárních pramenů (včetně dosud opomíjených druhů, žánrů, institucí) a na metody sestavování a analýzy vzorků zkoumaných materiálů.⁷ Teoretické myšlení z repertoáru zdaleka nezmizelo, ale takzvaná nová filmová historie znamenala odklon od „velkých teorií“ k teoriím středního dosahu (řečeno s Robertem Mertonem), které vycházejí z empirického materiálu, lokálních modelů a jsou otevřené revizi.⁸

Typickým tématem novohistorických výzkumů se stal takzvaný raný film, tedy kinematografie před ustavením celovečerního hraného filmu a klasických norem vyprávění a stylu někdy kolem roku 1915 (datace se u jednotlivých autorů mírně liší). Toto období přinášelo strategické výhody badatelům, kteří se pokoušeli vymanit z tradičních klíšé filmu jako narativního či realistického umění, protože rané filmy spíše prezentovaly než reprezentovaly, kontext předvádění byl u nich často důležitějším významotvorným činitelem než samotné obrazy na plátně (například v podobě živého mluveného komentáře či hudby) a obecně plnily různorodější spektrum sociálních a kulturních funkcí než klasický film narativní. Výzkumy rané kinematografie také umožňovaly zpochybnit tradiční chronologii počátků a identifikovat zapomenuté návaznosti filmu na starší nebo souběžné formy populární zábavy, technologií záznamu a prezentace pohybu či dokonce komunikace na dálku. Poprvé se zde otevřel prostor pro empiricky založené studium vztahů mezi kinematografií a dalšími médii, k nimž patřily jednak takzvané předkinematografické aparáty (což je označení velmi nepřesné, protože film v té době ještě nebyl zavedeným médiem v pravém slova smyslu a teleologická logika vývoje médií byla těmito výzkumy zpochybněna), jednak souběžně se vyvíjející kulturní formy jako varieté a populární hudba a také technická média jako fotografie, fonograf (a gramofon) a telefon. Je příznačné, že nová filmová historie, zájem o počátky filmu a výzkumy intermediálních vztahů se rozvíjely pod vlivem diskusí o „konci“ filmu jako jednotného média působením digitalizace, mediální konvergence a nástupu multimediálních koncernů.⁹

Film jako čisté a izolované médium, jak přetrvává dodnes v řadě odborných publikací a studijních programů, ale reálně nikdy neexistoval – nejvíce se mu blížilo období 30. a 40. let, tedy vrcholná éra takzvaného klasického filmu.¹⁰ Především ve fázích vývojových transformací (v do-

⁷ Jakousi malou revoluci v metodě filmové historiografie přinesla kolektivní monografie o klasickém Hollywoodu jako jednotném modu produkce a systému stylistických norem Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristin Thompsonové, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985. Autoři se zde již nesoustředili na a priori daný kánon velkých umělců a uměleckých děl, ale na principy, jimiž se řídily postupy organizace výroby, vyprávění a styl typického hollywoodského filmu (a vztahy mezi nimi); své závěry postavili na analýze reprezentativního vzorku 100 titulů, náhodně vybraných z cca 15 000 celovečerních filmů vyrobených hollywoodskými studií v letech 1915–1960.

⁸ K autoritativním diagnózám vývoje filmových studií od „velkých teorií“ k teoriím středního dosahu a k nové filmové historii patří: David Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Eds. David Bordwell a Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 3–36; Francesco Casetti: *Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects*. *Cinémas* 17, 2007, č. 2–3, s. 33–44.

⁹ Přehled východisek nové filmové historie viz in: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Ed. Petr Szczepanik. Praha: Herrmann a synové 2004.

¹⁰ Pojem klasického filmu je ve filmové historii zaveden jako terminus technicus, označující soubor norem na úrovni stylu a vyprávění i na úrovni systému produkce a distribuce, a to převážně v americkém filmu v období od poloviny 10. do konce 50. let 20. století – srov. David Bordwell, Janet Staiger a Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

bě takzvaných mediálních změn) vytvářel nejrůznější fúze s jinými médii a do popředí vystupovaly jiné funkce a formy než jen dominantní narativní hraný film. Příkladem takové transformace může být kromě raného filmu i přechod od takzvaného němého ke zvukovému filmu. Intermedialita počátků zvukového filmu má dvě stránky. Jednak se film ustavoval jako nové médium, do značné míry odlišné od svých předchozích forem, což dokazuje jednak sociálně-konstruktivistická historie zvukové techniky, jednak dobová recepce. Chceme-li ovšem použít jako příklad českou kinematografii počátku 30. let, musíme vzít v úvahu opožděnou adaptaci zvukové techniky v době, kdy již za sebou ve vyspělejších zemích měla první vývojové fáze. V domácím prostředí tedy nehrála tak velkou roli intermedialita ve smyslu radikální redefinice identity a základních funkcí média (naopak ve Spojených státech nebo Německu se prehistorie zvukového filmu ve 20. letech pojí s řadou alternativních mediálních forem, které film sblížovaly spíše s divadlem, rozhlasem, gramofonem či dokonce telefonem než s němým filmem). Do českých kin přišel zvukový film již v relativně stabilizované formě, která se od němého filmu nelišila základními parametry filmu jako kulturního textu a produktu, ale spíše jeho působením a recepcí v širším kulturním kontextu. Nejvýrazněji se tato změna projevila ve společenském statusu, který film vybavený hudbou a mluveným slovem získal ve veřejné sféře (stalo se z něj ve větší míře politikum a předmět státních intervencí) a zvláště ve vztahu k jiným odvětvím zábavního průmyslu. Na jedné straně musely z kin odejít stovky hudebníků, kteří v době němého filmu (jenž fakticky němý obvykle nebyl) zajišťovali až do přelomu 20. a 30. let živý hudební doprovod. Na druhé straně došlo k těsnému propojení zvukového filmu s dalšími elektroakustickými médii: gramofonem a rozhlasem. Rozhlas dělily od kinematografie po celá 20. a 30. léta zásadní rozdíly dané především vztahem ke státu (většinový podíl státu ve společnosti Radiojournal na jedné straně a chronická neschopnost vytvořit byť jen jednotný právní rámec, nemluvě o centrálním řízení či podpoře filmu na straně druhé) a společenským statutem (obraz filmu jako nízké zábavy proti rozhlasu jako šířiteli vysoké kultury a vychovateli lidových vrstev). Nahrávací průmysl se naproti tomu kinematografii velmi podobal, a to svou průmyslovou strukturou (dominantní postavení zahraniční distribuce, drobní domácí výrobci), společenskými funkcemi (masová zábava) i vývojem (od internacionalistického trendu a boomu spotřeby v druhé polovině 20. let ke krizi poptávky, váhavé státní regulaci dovozu a posilování národních výrobců i národně založených látek v průběhu 30. let). Není proto divu, že mezi tvůrci a nakladateli populární hudby a gramodesek a výrobci filmů vznikla na počátku 30. let těsná kulturní a ekonomická vazba: filmy se staly novým odbytištěm po-

pulárních „šlágrů“, vydávaných současně na deskách, desky a filmy se vzájemně propagovaly a oslovovaly totožné publikum, filmy svou formou připomínaly spíše volně sestavené záminky pro prezentaci hudebních a pěveckých čísel než souvisle vyprávěné příběhy, a to nezávisle na žánru či tématu. Písničky a jejich interpreti tak volně přecházeli mezi zvukovými médii, která podobným způsobem oslovovala totožné publikum. Kinematografie a nahrávací průmysl se na několik let staly součástí společné technické, ekonomické a kulturní formace elektroakustických médií, aby se v polovině 30. let jejich cesty začaly opět rozcházet, když se film postupně vrátil k tradičním nehmotným žánrům a narativním formám. Bez zohlednění tohoto vztahu k populární hudbě a nahrávacímu průmyslu bychom nemohli plně porozumět společensko-kulturnímu kontextu ani formálním proměnám filmu v době nástupu zvuku.¹¹

Synergie a konvergence zvukových médií na přelomu 20. a 30. let, která se v zemích s větší koncentrací médií (USA, Německo) projevila vznikem prvních multimediálních koncernů, se v mnohem větší míře uplatnila v následujících dekadách, především pak během posledních třiceti let. Přední filmová a televizní studia v USA dnes neoperují jako samostatné společnosti, ale jako součásti vnitřně diferencovaných koncernů, které sdružují všechny klíčové mediální platformy a distribuční kanály pro exploataci flexibilních obsahů. Film uváděný v kinech ztratil vedle videoher, televizních pořadů a dalších platform své výsadní postavení v ekonomickém smyslu, protože přináší jen menšinový podíl tržeb, byť si zachoval kulturní prestiž a funguje jako marketingový nástroj, který předurčuje a „táhne“ spotřebu v navazujících platformách. Koncentrace médií samozřejmě ovlivnila i způsob, jak jsou koncipovány, realizovány a šířeny mediální obsahy, které nyní – alespoň v případě vysoko-rozpočtových mainstreamových produktů – od začátku cílí na více mediálních platform souběžně, což dobře vyjadřuje v poslední době nadužívaný termín *transmedia storytelling*.¹²

Český audiovizuální trh se stejně jako ve 30. letech stal i v době po roce 1989 polem, na němž se střetávají silní zahraniční hráči a vytvářejí zde aliance s malými českými společnostmi.¹³ V domácí filmové výrobě, v níž došlo k zásadní strukturální proměně s rozpadem státního monopolu a privatizací Filmového studia Barrandov, začala hrát klíčovou roli producenta a investora veřejnoprávní televize, která tak do značné míry nahradila stát, jenž roli monopolního producenta plnil v době socialismu. Bez porozumění roli České televize s její vlastní výrobní politikou (danou specifickým zájmem na plnění televizního archivu) a infrastrukturou (producentství centry a tvůrčími skupinami /1991–2002/, respektive žánrově definovanými redakcemi /po roce 2002/, jež nahradily podobně koncipované dramatur-

¹¹ Podrobněji k historii vztahů mezi kinematografií, rozhlasem a nahrávacím průmyslem srov. Petr Szczepanik: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009.

¹² Z rozsáhlé literatury o současném mediálním průmyslu lze jako čtenářsky přístupný úvod do ekonomického a kulturního fungování současných multimediálních koncernů doporučit knihu Edwarda Epsteina *The Big Picture. The New Logic of Money and Power in Hollywood*. New York: Random House 2005.

¹³ Ve 20. a 30. letech v Praze fungovaly pobočky téměř všech velkých amerických studií, jimž mohli konkurovat jen němečtí výrobci, kteří byli úspěšnější v navazování obchodních vztahů s českými firmami; podobně tomu bylo v případě nahrávacích společností a v oblasti hardwaru zvukových médií (tj. zvukové techniky pro filmová studia, laboratoře a kina, gramofonů a rozhlasových přijímačů). Srov. Petr Szczepanik: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009.

gické skupiny bývalého Československého filmu) dnes nelze pochopit ani fungování české filmové výroby. Spojení s televizí s sebou – podobně jako spojení s nahrávacím průmyslem ve 30. letech – nese i důsledky v rovině filmové formy, protože její programové zájmy, mediální rámec (televizní obrazovka, domácí sledování) a finanční možnosti upřednostňují určitý typ žánrových a estetických konvencí (nižší výrobní náklady, komorní dramata a komedie ze současného života, případně pohádky).¹⁴

Popsané příklady ilustrují pouze ty nejnapadnější vývojové změny, které kinematografii začleňují do širších dějin technických médií. To ovšem neznamená, že by s nimi splyvala. Na začátku tohoto článku jsem zmínil rozdílné chápání a institucionální povahu filmu oproti médiím, kterých si přednostně všímají mediální studia. Tuto rozdílnost může nejlépe doložit modelový typ filmového diváka, který se zásadně liší od modelového příjemce zpravodajských informací. Jestliže se masová komunikace obvykle zkoumá ve vztahu k (více či méně) demokratické společnosti a k funkcím, které ji pomáhají zachovat,¹⁵ pak zábavní média, k nimž patří i film (spolu s populární hudbou, herním průmyslem a zábavními televizními pořady), uspokojují spíše estetické a rekreační potřeby jednotlivců nebo kulturně definovaných skupin (subkultur).

Extrémním projevem této odlišnosti je filmový či hudební fanoušek, člen herní subkultury či takzvaný cinefil (kulturně prestižnější forma fanouška-znalce). Právě cinefilie coby specifický typ kulturní vášně s fetišistickými prvky („lásky k filmu“) doprovází akademické studium kinemato-

grafie od samých počátků jako jeho dvojník, proplétá se s ním na různých úrovních (v oblasti studijních programů, publikační politiky, archivnictví, programových strategií muzeí a galerií atd.) a podstatným způsobem jej ovlivňuje. Fanouškovská tradice je založena primárně na kultivaci kulturních diferencí v rovině osobního vkusu, smyslové zkušenosti a identity.¹⁶ Její dědictví (někdo by mohl říct „prokletí“) je spojené se vznikem akademického oboru filmových studií (bez cinefilie by se filmová studia pravděpodobně nikdy neinstitucionalizovala) a utváří jej až do současnosti. Projevuje se mimo jiné sklony ke kontemplativnímu pojetí estetické zkušenosti (navzdory empirickým poznatkům o pluralitě recepčních praktik), fixací na individuální „autorské“ osobnosti (navzdory kolektivní a průmyslové povaze filmové produkce) či konstruováním osobních či skupinových kánonů význačných děl (navzdory komerční a populární povaze filmové kultury) a v neposlední řadě i implicitním důrazem na mediální specifičnost filmu, jež ho vyděluje z širšího kontextu mediálního průmyslu a kultury (což se stále více rozchází se současnou mediální praxí). Jestliže se teorie masové komunikace obrací k občanu demokratické společnosti, filmová studia vždy do určité míry oslovují cinefila, nebo se mu dokonce podbízejí. K posílení vzájemného dialogu obou oborů by proto napomohlo hlubší pochopení těchto limitů: filmová studia by měla ve větší míře reflektovat limity monomediální, esencialistické, textocentrické a estetické vize filmu, zatímco teorie masové komunikace by měla brát větší ohled na (stále výraznější) fúze komunikačních, zábavních a estetických funkcí médií.

¹⁴ Viz Pavel Krumpár: Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (1. část). *Illuminace* 22, 2010 č. 4, s. 21–70; Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (2. část). *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 21–62.

¹⁵ Srov. např. popis tzv. dominantního modelu teorie masové komunikace in Denis McQuail: *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál 1999, s. 64 ad.

¹⁶ K historii a teorii cinefilie z perspektivy nových mediálních technologií srov. *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Eds. Marijke de Valck a Malte Hagener. Amsterdam: Amsterdam university Press 2005.