

Paalman, Floris

Město jako kinematografická síť

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2005,
vol. 2, iss. O2, pp. [11]-22

ISBN 80-210-3913-2

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114193>

Access Date: 20. 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.

FLORIS PAALMAN

MĚSTO JAKO KINEMATOGRAFICKÁ SÍŤ¹

Rotterdamský městský archiv vlastní velkou kolekci filmů, které do značné míry tvoří paměť tohoto města ve vztahu k 20. století. Kromě toho, že jsou to dokumenty zachycující vývoj města, jsou tyto filmy také vedlejším produktem městského prostředí, které je ve stále větší míře mediované.² V archivu jsou shromážděny všemožné druhy filmů, sbírané především z historických a topografických důvodů. Estetická kritéria, související s otázkami kameramanské práce, narativu či kariéry určitého umělce, hrají vedlejší roli. Totéž platí pro sbírky ve většině dalších měst a regionů v Nizozemsku i v zahraničí. Velká část těchto filmů je jen částečně klasifikována, popsána či teoreticky uchopena filmovými historiky, a i pokud tomu tak je, pak obvykle podle jistých žánrových paradigmat, jako dokumentární či avantgardní film, nebo podle paradigmatu autora (například život a dílo Jorise Ivense). Přitom tyto filmy mohou prozradit mnohé o vývoji města či regionu – musíme ovšem hledat nové mody, na jejichž základě se budeme snažit jim porozumět. Pokusím se navrhnout pro tuto oblast některé směry bádání za použití myšlenek z oblasti kulturní antropologie i jiných disciplín.

Transmise

Různé filmy, které vznikly v Rotterdamu, tvoří celkový obraz města a jeho vývoje – přičemž každý z nich je pouze časovým či prostorovým zlomkem tohoto obrazu. Mohli bychom tyto filmy pojímat jako uzly sítě, mezi nimiž existuje silné spojení, a to z hlediska obsahu stejně jako produkce. Tento vztah mezi obsahem a produkcí je zásadní, proměňuje totiž mediální praxi v otázku komunikace mezi různými činiteli a sociálními jednotkami. Forma, obsah a podmínky jsou vní-

¹ Příspěvek přednesený na workshopu *City-Media-Space*, který se konal v Goethe Institutu v Praze ve dnech 6.–8. října 2005.

² K důležitým knihám věnujícím se vztahu mezi městem a filmem patří *The Cinematic City* (Clarke, 1997), vztahující se k tématu z perspektivy estetiky, a *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Fitzmaurice – Shiel, 2001), snažící se propojovat estetiku s širšími společenskými souvislostmi.

mány jako něco vnitřně vzájemně vztaženého a propojeného. Zatímco analýza reprezentace se zaměřuje na obsah a sleduje způsob, jak určité obrazy coby indexy a symboly zastupují něco jiného, popřípadě je vnímá jako odkazy k něčemu dalšímu, můj přístup spočívá ve snaze analyzovat stopy spojení mezi podmínkami produkce, formou a obsahem. Namísto analýzy reprezentace se jedná o jejich důkladné zkoumání z hlediska „transmise“.

Tento pojem lze chápat ve významu latinského *trans-mittere* – tj. poslat přes, poslat skrz.³ Odesílání by zde mělo být chápáno jako fyzický proces, ke kterému dochází v prostoru a který propojuje různé fyzické entity. Abych uvedl příklad, představme si, že sledujeme doma film s nějakou hvězdou, který jsme si nedávno koupili na DVD v obchůdku za rohem. Toto DVD bylo vyrobeno v nějakém studiu, pak putovalo po cestě spojující studio s obchodem. V tomto studiu je také stroj na vypalování DVD, který je propojen s počítačem, na kterém je film uložen. Podobně existuje přímé spojení i mezi tímto počítačem a filmovým materiálem, na který byla filmová hvězda X zaznamenána. A vazba mezi filmem a hvězdou je dána tím, že světlo odrážené jejím tělem bylo zachyceno na filmový pás. Jinými slovy, coby divák tohoto filmu nevidím pouze současný idol či ikonu – nedotknutelnou hvězdu X, ale jsem s ní propojen určitým konkrétním způsobem. Toto spojení je ustaveno sítí kanálů, jako jsou světelné vlnění, kabely či silnice, a uzlů, jako jsou stroje a obchody, které přenášejí data – do každého z těch bodů jsou přitom zapojeni nějací lidé. Toto přenášení dat lze přirovnat k viru – tělo přijme virus a přenáší jej, pomocí kanálů a uzlů, do jiného těla. Může být přeneseno na něco jiného, takže cestuje skrze nějaký typ sítě (srov. Parikka, 2005).

Ona databuňka, kterou jsem si osvojil sledováním filmu, ovlivnila mé myšlení. Následující den mohu zažít něco, co se zdá být podobné tomu, co jsem viděl ve filmu. Tím, že mi obraz filmu vytane na mysli, ovlivňuje i mé chování. To zase působí na mé okolí, takže se ona databuňka, nyní již transformovaná, přesunula do mého prostředí. Určitá databuňka může vyvolat bezprostřední efekt, nebo mohou opakované transfery podobných databuněk ustavit jisté vzorce jednání, které se formují postupně.

Transmise je obvykle chápána jako technický pojem, spojovaný s vysíláním rádia či televize. Zde tento pojem předkládám jako něco mnohem širšího, co není omezeno jen na audiovizuální produkci. Jsou s ním ovšem spojeny určité problémy – v každém bodě přenosu databuňky dochází zároveň díky určitým rozhodnutím a nahodilostem k nějaké transformaci. Ta probíhá přímo v databuňce (například použitím kamery či střihu, konverzí do jiného systému, titulkováním, cenzurou, projekcí, poškrábáním povrchu filmu, podmínkami sledování apod.) a v jejím okolí – či v systému, jehož je součástí díky svému obsahu i své ekonomické hodnotě (jedná se například o transformace týkající se vývoje produktu, financování, produkce, distribuce, uvádění, kritické reakce, archivování). Díky tomu, že je databuňka chápána jako produkt (či krystalizovaný trs) různých va-

³ Tento pojem je výsledkem debaty mezi autorem textu a Jussim Parikkou, která proběhla v červnu 2005.

zeb, a to i takových, které jsou ustaveny již v okamžiku vytvoření produktu, jsme schopni odhalit nesčetné stopy těchto spojení a dále je sledovat.

Protože dochází k transformacím, která nesledují nějaké lineární uspořádání, ale spíše logiku sítí (srov. Hannerz, 1996; De Landa, 2000), můžeme nahradit transmissi nějakým jiným pojmem – ale momentálně se pojmy „transmise“ a „přenos“ zdají být vhodné, přičemž „transmise“ indikuje proces a „přenos“ jednotlivý akt, který se v rámci tohoto procesu realizuje. Můžeme ovšem provést určité rozlišení a hovořit o „kulturní transmissi“. Kultura je v tom případě chápána jako systém, v němž dochází k přenosu databuněk (srov. Bohannon, 1995). Měl bych ovšem zdůraznit, že tento systém není chápán jako systém mechanický (srov. Luhmann, 1997); nesestává z pouhých objektů, ale především z lidí, kteří jej řídí (srov. Latour, 1996), ačkoli i objekty jsou jeho významnou součástí.

Pro lepší porozumění myšlenky transmise coby teoretického i metodologického konceptu nabízím příklad konkrétního výzkumu, který mi pomohl při jejím formulování. Ukazuje, jak určitý film procházel fázemi, které byly podmíněné různými procesy transmise a přinesly odlišné výsledky: těmi mohou být další filmy, ale i fotografické práce či městské plány.

Příklad první – procesy transmise: komunikace pomocí produkce

V roce 1955 vznikl dokumentární film OLD TOWN GROWING YOUNGER, režírovaný Janem Schaperem (nar. 1921). Objednalo si jej zastupitelstvo města Vlaardingen, spadajícího do rotterdamské aglomerace. Holandský název zněl VLAARDINGEN KOERST OP MORGEN, což doslovně přeloženo znamená „Vlaardingen si razí cestu k zítřku“. To už může poskytnout určitou představu o filmu a jeho zaměření. Vlaardingen má dlouhou historii, ovšem ještě krátce po válce byl jen malým městečkem. Díky vizi, kterou začal prosazovat Jan Heusdens (starosta města od roku 1947), se Vlaardingen rychle rozrostl během dvou desetiletí z 35 tisíc obyvatel na 70 tisíc, přičemž se očekával přírůstek o dalších 60 tisíc (ke kterému ovšem nedošlo). Zmíněný film představoval toto omlazené město jako model pro moderní městské plánování.

Jednalo se o první významný film Jana Schapera, který ovšem – podobně jako jeho autor – zůstává pro většinu nizozemských historiků neznámý. Premiéra filmu představovala místní událost: městská rada jej předvedla svým kolegům ze zastupitelstva města Den Bosch, které se nachází na jihu Nizozemska. Za daných okolností jsem nerozuměl tomu, proč byl film uveden i s anglickým názvem. Dotázal jsem se samotného Schapera, který ovšem neměl příliš zájem vracet se do minulosti a dával přednost debatě o válce v Iráku, o sportu či o čemkoli jiném. Přesto mi prozradil jména některých architektů, se kterými byl v kontaktu; patřili k nim Jaap Bakema a Willem van Tijen, se kterými se často vídal v kavárnách v Rotterdamu – v tomto městě totiž všichni tři žili a pracovali. Abych se dostal se svým výzkumem dál, navštívil jsem Schaperovu bývalou manželku, která pečovala o jeho archiv. Zde jsem objevil korespondenci Schapera s městským zastupitelstvem Vlaardingenu i různé novinové zprávy.

Jan Schaper získal onu zakázku v roce 1954. Tehdejší starosta Vlaardingenu, Jan Heusdens, plánoval návštěvu Cincinatti v Ohiu, aby zde přilákal investory. K tomu účelu chtěl mít film propagující jeho město – musel by ovšem vzniknout během několika málo měsíců, což se nepodařilo. Film vznikal přibližně jeden rok a byl nadšeně přijat (lokálním) tiskem, městskými úředníky i publikem. K žádné projekci v zahraničí ovšem dosud nedošlo. Schaper si nicméně i nadále dopisoval s městským zastupitelstvem a v jednom dopise zmínil, že díky rychlému vývoji Vlaardingenu se budoucnost již stala realitou, což znamená, že do filmu je potřeba dodat nové záběry. Zastupitelstvo s tím souhlasilo a pověřilo jej vytvořením nové verze filmu. Schaper si vyměnil několik dopisů s různými úředníky a diskutoval s nimi o tom, jaké záběry by měly být do filmu začleněny. Film se po dokončení stal součástí nizozemské prezentace na Světové výstavě v Bruselu Expo '58. V nizozemském pavilónu, který připravoval mimo jiné i Jaap Bakema, předváděl Schaper také fotografie, vztahující se k předchozímu veletrhu v Rotterdamu.

Po skončení Expa byl Schaper požádán, aby připravil fotografickou knihu, která by byla jakousi další verzí filmu a sloužila by témuž účelu; i tato kniha byla publikována v holandštině i angličtině. Díky úspěchu snímku získal další zakázky od organizací a společností ve Vlaardingenu, včetně jedné významné přístavní společnosti (HVO). Tyto filmy tematizovaly i průmysl a některé místní tradice a rozšířily dosud existující obraz města. Tím, kdo to celé organizoval, byl – kromě starosty Jana Heusdense – městský urbanista Willem Van Tijen. Ten patřil k předním architektům a urbanistům v Nizozemsku, řada jeho projektů se realizovala v Rotterdamu, včetně regulačních plánů několika předměstí. Starosta jej tedy požádal i o vypracování nového regulačního plánu pro Vlaardingen, který se stal jednou z Van Tijenových nejdůležitějších prací; tehdejší kritici jej považovali za modelový příklad urbanismu pro Nizozemsko i zahraničí, ale nyní je zcela zapomenut. Ovšem jedním z aktivních účastníků plánovacího procesu se stal i Schaper: jednak tím, že nabídl svůj náhled na město – skrze jeho předvedení, artikulaci a rámování, jednak prostřednictvím související debaty se zástupci města. Samotná filmová produkce se stala médiem komunikace mezi Schaperem a zastupitelstvem města, a to přinejmenším ve stejné míře, jako se výsledný film stal médiem komunikace mezi zastupitelstvem a veřejností. Tento příklad ukazuje, jak se může určitý film stát objektem procesů transmise, které mohou nakonec vyústit v různé filmy (mj. ony dvě zmíněné verze), ve fotoprezentace, v průmyslové investice či v plány městské výstavby, přičemž toto vše bylo součástí města jako sítě. Zároveň při tom tyto prvky vytvářely – a byly součástí – širšího kulturního a ekonomického prostředí, které je možné pojímat jako určitý druh ekologického systému.⁴

⁴ Pro poznámky o vztahu mezi kulturou a přírodou a pro současný antropologický výzkum srov. Augé, 1999.

Kulturní ekologie

Chápat kulturu a procesy transmise v pojmech systému s sebou nese to, že bude významná role přisouzena prostoru; systém vytváří určité prostředí (srov. Jameson, 1992). Je možné hovořit o kulturním prostředí – a v širším smyslu o „kulturní ekologii“ (která zahrnuje i „mediální ekologie“, srov. Cooley – Refsland – Tuters, 2005;⁵ Fuller, 2005) –, vytvářeném řadou procesů transmise. Takovéto prostředí, které je do značné míry podobné biologickému přirozenému prostředí (biotopu), nemůže mít nějaké absolutní hranice, přesto je možné – v závislosti na měřítku – vyznačit odlišnosti mezi různými místy. Města, či přesněji řečeno jejich morfologie, představují důležitý fyzický prvek kulturní ekologie, přestože bychom neměli ztrácet z dohledu ani vnější spojení (jako ve shora uvedeném případě, který se týkal města nacházejícího se sice vně oficiálních hranic Rotterdamu, ale zároveň uvnitř rotterdamské aglomerace – přičemž v Rotterdamu žil a pracoval jak režisér filmu, tak s ním spolupracující architekt).

Takovýto přístup ke kulturní ekologii neznamená, že by současné mody výzkumu měly být odsunuty. Analýza reprezentace může mít velký význam pro odhalení určitých významných kulturních vzorců. Ovšem uvažovat v pojmech souvisejících s procesy transmise může otevřít nové možnosti pro promyšlení spojení mezi kulturními fenomény, které byly dosud studovány odděleně. V malém měřítku může tento přístup zajistit podrobné informace o určitém artefaktu, prostředí či osobnosti, ve větším měřítku pak zajišťuje koherentnější pohled na tato vzájemná spojení. Kulturní ekologie ovšem zahrnuje nekonečný soubor vztahů, které by bylo možné podrobně sledovat, což vyžaduje, abychom úžeji vymezili, čemu budeme věnovat pozornost. Za tím účelem se můžeme zaměřit na určité médium či formu materiální kultury. Můžeme si vzít například jeden film, ale i soubor filmů (či knih, srov. k tomu Giesecke, 2002), a zkoumat související procesy přenášení a spojení s jinými formami. Filmy, které se zdají být z hlediska textu a toho, co reprezentují, zcela odlišné, se mohou v systémové rovině ukázat jako vzájemně provázané – různé filmy jsou součástí téže sítě. Pokud omezíme náš výzkum na určité město, pak tato kinematografická síť nabízí rozlehlý obraz města, sestávající z mnoha různých dílčích obrazů.

Takovýto prostor sítě velmi dobře odpovídá rozložení města či regionu, je ovšem nutné rozlišovat mezi tím, co Thomas Elsaesser nazývá *stanovištěm* (*Stand Ort*), tedy místem vzniku filmů, a tím, co nazývá *místem jednání* (*Tat Ort*), které uvidíme ve filmu. Pro to druhé platí, že město, jeho architektura a veřejný prostor jsou prezentovány různými způsoby, které se proměňují také v čase. Pro příklad Rotterdamu – a mohlo by to platit pro více míst – lze udělat následující tematické rozlišení a charakterizaci:

1900–1920 obrazy města a ulic, všeobecné dokumentování

1920–1940 stavební filmy, průmyslové dokumenty, vzdělávací filmy

⁵ Zde je i odkaz na Marshala McLuhana, který tento pojem v roce 1977 uvedl.

- 1940–1960 filmy o rekonstrukcích a propagační filmy
 1960–1980 propagace města, reklamy, aktivistická filmová produkce
 1980–2000 filmy budující „značku“ či „image“ města (*city branding*), události

Kromě těchto filmů jsou zde i takové, které se sice zabývají městem či regionem méně bezprostředně, věnují se ovšem určitým specifickým sociálním tématům a spoluvytváří onu síť, takže by měly být s těmi výše zmíněnými propojovány. Následující příklad ukazuje jejich důležitost a zároveň umožňuje učinit si představu o tom, jak lze rozpoznat jednotlivá spojení.

Příklad druhý – společný program: zlepšení podmínek bydlení a vzdělávání

V roce 1917 bylo v Nizozemsku zavedeno všeobecné volební právo. O dva roky později, když bylo ustaveno i volební právo žen, vyhrála volby v Rotterdamu SDAP (socialisté). Dva její příslušníci se stali členy městské rady – Arie Heijkoop měl na starosti „sociální otázky“ včetně sociálního bydlení. To znamenalo velkou podporu pro městský odbor bydlení, vedený Augustem Platem. Tato situace nakonec vyústila v dobře známé projekty bytové výstavby vypracované J.J.P. Oudem, které se staly celosvětově uznávaným modelem sociálního bydlení.⁶ Realizovaly se s cílem zvýšit tzv. „existenční minimum“, zlepšit životní podmínky dělnické třídy. Druhým radním byl Arie De Zeeuw, který zodpovídal za oblast vzdělání, a to včetně Městského školního kina (*Gemeentelijke Schoolbioscoop*), vedeného A.M. Van der Welem. Zatímco bydlení může zlepšit každodenní životní podmínky mas přímo, vzdělání je toho schopno tím, že zajistí prostředky pro porozumění prostředí, což povede ke zlepšení těchto podmínek na straně jednotlivců. Předpokládalo se, že vzdělávací film slouží tomuto účelu vysoce efektivním a zábavným způsobem, což vedlo ke vzniku velkého množství snímků o tématech jako biologie, geografie a ekonomie, režirovaných Vad der Welem (který ovšem coby filmař zůstal neznámý).

Tento příklad ukazuje, že různé prostředky, v tomto případě architektura a film, mohou sloužit řešení téže oblasti. Z tohoto pohledu zde mezi nimi existovala určitá programová vazba, která měla svůj původ ve spojeních na úrovni státní správy.

Pokud porozumíme filmům v rámci určitého systému a na jiné rovině je budeme chápat jako uzly nějaké sítě, pak nám to umožní vyznačit spojení napříč žánry a druhy filmů. Mohli bychom se také rozhodnout, že budeme uvažovat o různých typech investorů, které bychom v našem případě (Rotterdam) mohli rozdělit do čtyř skupin: národní vláda, městské zastupitelstvo, spolky a nadace (nevládní organizace) a obchodní společnosti. Produkce, kterou si tito investoři vyžádali

⁶ Šlo o projekty *Spangen*, 1918-1923; *The White Village*, 1922-1924; *Hoek van Holland*, 1924-1927; a *Kiefhoek*, 1925-1930.

na zakázku či ji jakkoli podporovali, zahrnuje všechny typy filmů a žánrů: dokumenty (narativní i nenarativní), hrané filmy, reklamy, animované filmy, vzdělávací filmy (inscenované i neinscenované), experimentální snímky. Mohli bychom analyzovat vazby, které vedou napříč těmito žánry, i způsob, jakým jsou do nich zapojováni lidé a sociální objekty.

Kromě spojení mezi žánry a druhy filmů můžeme sledovat i vazby mezi různými médii, například fotografií, grafickým designem a architekturou – Thomas Elsaesser je nazývá „mediální sítí“ (*Medienverbund*) (Elsaesser, 2005). Různá média slouží témuž účelu a vzájemně se podporují při jeho naplňování. Můžeme se o tomto účelu dozvědět víc tím, 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 (jak to ukáže následující příklad); nebo můžeme postupovat opačně – začít od určité stavby a zjistit, jakým způsobem souvisí s filmy a jejich zadavateli. Tímto způsobem začínáme realizovat kulturní ekologii.

Příklad třetí – síť filmů, událostí a osobních vztahů

V rotterdamském Městském archivu se nachází celá řada průmyslových filmů z dvacátých let minulého století – jeden z nich se týká produkce piva (ORANJEBOOM, HET BIERBROUWBEDRIJF). Vyrobita jej společnost Transfilma (1927–1929), jména tvůrců ale neznáme. Je to film výjimečný jednak svojí délkou (50 minut), jednak pozoruhodnou prací s kamerou. Většina filmů této společnosti je anonymní, s výjimkou THE CITY THAT NEVER RESTS, velmi zajímavého dokumentu propagujícího město Rotterdam a jeho přístav, natočeného maďarským tvůrcem Andorem von Bary (1899–1965). Předpokládám, že je autorem i druhého zmíněného filmu, což by naznačoval i krátký detailní záběr na nápis „Hungary“ na vagonu s ječmenem. Právě to byl výchozí bod pro sledování spojení, tvořících rozsáhlou síť.

Von Bary získal renomé jednak svým filmem HOOGSTRAAT, který se stal klasikou v rámci nizozemské avantgardní kinematografie, jednak jako kameraman hraného filmu DOOD WATER, přesto zůstal poněkud záhadnou postavou. Od jeho nejdůležitějšího filmu HOOGSTRAAT se rozbíhalo několik různých linií. Tento snímek byl uváděn v roce 1930 avantgardním klubem Filmová liga (*Filmliga*) (1927–1933), který fungoval po celém Nizozemsku – nebylo ovšem jasné, kdy se Von Bary stal jeho členem. O Filmové lize toho bylo napsáno hodně, podařilo se mi tedy zjistit, že již na podzim roku 1928, když Filmová liga Rotterdam nedostala film, který byl původně na programu, promítla místo toho Von Baryho THE CITY THAT NEVER RESTS, ovšem pod jiným názvem, který historici vůbec neznamenali. Z toho plyne, že se stal členem velmi brzy – otázkou ovšem zůstává, jak k tomu došlo.

Jiným členem Filmové ligy, který měl maďarský původ, byl designér Vilmos Huszár (známý jako člen skupiny *De Stijl*). Zdálo se, že v Nizozemsku fungovala jakási síť Maďarů, tvořená fotografy, designéry, architektky a filmaři. Jedním

z nich byl umělec a architekt Lajos von Ébneht. Společně s Huszárem realizoval v roce 1929 několik performancí s loutkami – zmiňuje se o tom i nedávno publikovaná monografie, která ovšem neuvádí jeho práci na výpravě filmů *DOOD WATER* a *VERNAL SONG*, obsahujících záběry Rotterdamu. Oba filmy natáčel Von Barys; autorem scénářů byl Simon Koster, který druhý z nich i režíroval. Vydal jsem se po stopě Koster, jehož archiv je uložen v Nizozemském divadelním archivu v Amsterdamu. Zde jsem našel různé adresáře a také text jeho fascinující divadelní hry (*NUL UUR NUL*) z roku 1927, která se zabývá médií a městským životem a odehrává se v Haagu a Rotterdamu. Hrála se v obou těchto městech, s doprovodem filmových obrazů. Část z nich je ztracená, část jsem objevil v Nizozemském audiovizuálním archivu v Hilversumu. Jedná se o typický příklad avantgardního filmu, zejména pokud jde o střih. Střídají se zde různé druhy obrazů – některé záběry pocházejí z průmyslových filmů, jedním z nich je pocho-pitelně *ORANJEBOOM*.

Řada z těch, které jsem sledoval, vyvíjela nějaké aktivity v Haagu, a díky Kosterovu adresáři se objevila další jména. Někteří pracovali také v Rotterdamu, například slavní designéři Paul Schuitema a Piet Zwart⁷ – i oni byli členy Filmové ligy. Zwart propagoval „funkční fotografii“, kterou můžeme vysledovat i ve filmu *ORANJEBOOM*, jako příklad „funkční kinematografie“. Tato estetická linie naznačila další možný směr pátrání. V roce 1928 Zwart navrhl grafickou podobu brožury nazvané *Návštěva Rotterdamu* – ta byla vydána v souvislosti s Mezinárodním průmyslovým veletrhem *Nenijto* v Rotterdamu, který doprovázel olympijské hry v Amsterdamu. Hlavním cílem výstavy, kterou navštívilo jeden a půl milionu diváků, byla propagace města a jeho přístavu. K tomu byly využity různé prostředky: funkcionalistická výstavní architektura (navržená C.B. van der Takem), grafický design, fotografie, film a zvuk. Dalo se předpokládat, že zde byl promítnut i Von Barysův film *THE CITY THAT NEVER RESTS*, protože také tento snímek propagoval město a jeho přístav a byl navíc uveden v několika jazycích. Nabízí se důležitá paralela se snímkem *ORANJEBOOM* díky tomu, že jedním z hlavních sponzorů veletrhu byl pivovar, na jehož zakázku vznikl. *ORANJEBOOM* se na veletrhu promítal – stejně jako další průmyslové filmy od společnosti Transfilma a od Von Barysů. Potvrzuje to recenze zachovaná v osobním archivu, jenž spravuje v Mnichově vdova po Von Barys (kterou jsem mezitím vyhledal).

Ona brožura navržená Pietem Zwartem a film *THE CITY THAT NEVER RESTS* naznačují něco obdobného i v případě nizozemské expozice na světové výstavě, která se konala v roce 1930 v Antverpách za významného přispění Rotterdamu. U příležitosti výstavy připravil Von Barys fotografickou brožuru o rotterdamském přístavu, nazvanou jednoduše *Rotterdam*, a v tomtéž roce natočil na toto téma i film se stejným názvem. Rotterdam a jeho přístav se staly tématem i dalších Von Barysův filmů z roku 1937 a 1938 – ty byly uvedeny opět ve více jazykových

⁷ Unie nizozemských designérů (BNO) vyhlásila v roce 2000 Zwarta nejlivnějším nizozemským designérem dvacátého století.

verzích, což naznačuje přímé spojení se světovými výstavami v Paříži (1937) a v New Yorku (1939).

Analýzou procesů přenášení konkrétního filmu se objevila rozsáhlá síť, která mnohé odhaluje. Vyznačuje například jasná propojení mezi různými druhy kinematografie: mezi experimentálními (avantgardními), dokumentárními, propagačními a hranými filmy. Kromě toho nabízí hlubší vhled do způsobů, jakými jsou propojeny kinematografie, fotografie a design, i porozumění jejich vztahu k průmyslu. Takováto síť také skýtá určitý obraz mediální ekologie. Konání olympijských her v Amsterdamu bylo důvodem pro uspořádání veletrhu *Nenijto* – a ten vyžadoval přítomnost filmů i dalších médií, které se vzájemně podporovaly. S tím související zakázky jednak umožnily, aby existovaly takové společnosti, jako byla Transfilma, jednak díky nim mohl Von Barsy pracovat v Rotterdamu. A přestože Transfilma brzy poté zkrachovala, Von Barsy se podařilo vydobýt si stabilnější pozici a pokračovat ve své tvorbě. Sehrál tak významnou roli v propagaci rotterdamského přístavu, v podpoře obchodu a v přilákání investorů, což mělo napomoci tomu, aby se tento přístav stal nejvýznamnějším na evropském kontinentě. I když druhá světová válka ukázala, že se Rotterdam díky své pozici ekonomického centra stal také zranitelnější, město i nadále rozvíjelo svoji strategii využívající film a další média, což mu pomohlo stát se největším přístavem na světě. Není samozřejmě možné směr tohoto řetězce vazeb obrátit a tvrdit, že nebýt olympijských her v Amsterdamu, neexistovala by v Rotterdamu žádná filmová kultura, že by šíření různých mediálních forem bylo méně běžné a že by nedostatek prostředků mediace způsobil pomalejší růst tohoto přístavu. Kulturní ekologie je – stejně jako jakákoli jiná ekologie – tvořena souhrnem celé řady různých faktorů. Pokud by se jeden z nich změnil, mohl by být kompenzován jiným; nebo si můžeme také představit ještě pravděpodobnější situaci, kdy by jiné faktory vyvolaly jiné důsledky, z určitého hlediska ještě vítanější.

Realizovat výzkum věnující se procesům transmise může, jak snad ukázal i uvedený příklad, napomoci porozumění tomu, jak věci skutečně fungují a jak se realizují v malém měřítku – a to tím, že začne od jediného filmu a postupně ukáže specifické vazby, které nakonec vytvoří široký obraz kulturní ekologie.

Epilog

Jestliže si kulturní ekologie žádá systémovou teorii, další výzvu představuje studium kultury z hlediska teorie komplexity (srov. Urry, 2003). Ta představuje rozpracovanou formu systémové teorie (srov. Calresco, 2004), která poskytuje prostor individuální rozdílností a přisuzuje v okamžicích změn významnou roli jednotlivým činitelům (srov. Gell, 1998). Při odhalování nových mistrovských děl či nových, netradičních autorů, jako jsou kameramani, producenti či zadavatelé zakázek, je možné identifikovat určité faktory změny – přičemž kontrolovat systém nebo způsobit jeho změnu mohou lidé, objekty či sociální a institucionální jednotky. Současně můžeme sledováním činitelů komunikačního procesu,

propojeného s určitým prostředím, zachytit v pohybu životní zkušenost, která systém nasycuje. V tomto bodě vstupuje do hry také sféra veřejnosti, i to, jak se tato sféra vztahuje k zadatelům a producentům – k jejich myšlenkám, přesvědčením a jednání, vyjádřeným jejich pozicemi a chováním v systému. Takovýto přístup ke studiu procesů transmise a kulturní ekologie může v důsledku vést k porozumění systémovému vývoji měst i společnosti v širším měřítku, stejně jako tomu, jakou roli zde hrají média. Hlavním cílem takového badatelského podniku je pochopit vzájemné souvislosti mezi různými faktory v systému i mezi jednotlivými systémy – a také porozumět způsobu, jakým vyvolávají změny, otevírající nové perspektivy pro mediální praxe, městský rozvoj a společnost. Porozumění městu v pojmech kinematografické sítě může být krokem tímto směrem.

(Přeložil Pavel Skopal)

Floris Paalman (1975)

Věnoval se studiu audiovizuálního designu (Rietveld Academy Amsterdam, 1994–1998), kulturní antropologie (University of Amsterdam, 1993–2000) a výtvarného umění (Postgraduate Programme Piet Zwart Institute Rotterdam, 1998–2001). Pracoval také jako filmový režisér a jako výzkumný pracovník pro architektonické studio. V současné době působí jako doktorand na Katedře mediálních studií Amsterdamské univerzity. Jeho výzkumný projekt je zaměřený na vztah mezi kinematografií a vývojem města od 20. let 20. století.

(florispalman@hotmail.com)

Citovaná literatura:

- AUGÉ, Marc (1999): *An Anthropology for Contemporaneous Worlds*. Stanford: Stanford University Press, přel. Amy Jacobsová (Pour une anthropologie des mondes contemporains, 1994).
- BOHANNAN, Paul (1995): *How Culture Works*. New York: Free Press.
- CALResCo: 'Self-Organizing Systems (SOS) FAQ', www.calresco.org/sos/sosfaq.htm, version 2.95, September 2004.
- CLARKE, David (ed.) (1997): *The Cinematic City*. London – New York: Routledge.
- COOLEY, Jim – REFSLAND, Scot – TUTERS, Marc (2005): *Geo-Heritage: a Living Archive of Spatial Culture*. MDCN, Montreal: Concordia University, Alberta: Banff New Media Institute. http://www.mdcn.ca/tiki-view_blog.php?blogId=2
- DE LANDA, Manuel (2000): *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Swerve Editions.
- 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.
- FULLER, Matthew (2005): *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- GELL, Alfred (1998): *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- GIESECKE, Michael (2002): Literature as Product and Medium of Ecological Communication. *Configurations* 10, č. 1, Winter, s. 11–35.
- HANNERZ, Ulf (1996): *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge, 1996.
- JAMESON, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington – London: Indiana University Press – BFI.
- LATOUR, Bruno (1996): On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. *Soziale Welt* 47, č. 4, s. 369–381.
- LUHMANN, Niklas (1997): Globalization or World Society: How to Conceive of Modern Society? *International Review of Sociology* 7, č. 1, s. 67–79 (<http://www.libfl.ru/Luhmann/Luhmann2.html>).
- PARIKKA, Jussi (2005): Digital Monsters, Binary Aliens – Computer Viruses, Capitalism and the Flow of Information. *Fibre Culture* 4 (http://journal.fibreculture.org/issue4/issue4_parikka.html).
- SHIEL, Mark (2001): Cinema in the City in History and Theory. In: Tony Fitzmaurice – Mark Shiel (eds.), *Cinema and The City: Film and Urban Societies in A Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, s. 1–18.
- URRY, John (2003): *Global Complexity*. Cambridge: Polity.

Filmografie:

- Dood Water* (Gerard Rutten, 1934)
Hoogstraat (Andor von Barsy, 1929)
Vlaardingen Koerst op Morgen (Jan Schaper, 1955)
Oranjeboom, Het Bierbrouwbedrijf (1927)
The City That Never Rests (Andor von Barsy, 1928)
Vernal Song (Lentelied; Simon Koster, 1936)

THE CITY AS A CINEMATIC NETWORK

Floris Paalman

Cinema and the city are closely related. To understand this relationship we might trace connections between the content of films, their productional contexts and urban conditions, in terms of an overall communication process. In this way, a network can be drawn of people and places, ideas and products. In general, such network facilitates all kinds of transmissions, which might be considered as 'cultural transmissions'. The network is the logic of the system that is embedded in a concrete, physical environment, which, in this case, is the city. This environment and its network constitute a 'cultural ecology'. To study it we might start at municipal archives, for example, to watch the films in their collection, and to trace their connections. If we keep tracing connections, we might end up with a general picture of urban development, social dynamics and systemic change. This is concretized by particular cases that are drawn from a larger research on film, architecture and urbanism in Rotterdam (1920–2000).