

Richard Maltby: On the prospects of writing cinema history from below:

nerflexivní povaha „archivní horečky“ filmové historie;

příčiny – antipatie mezi historií a teorií

70. léta, Gomery, Balio, Allen – snaha zvítězit v historiografické bitvě 19. století, nahradit anekdotičnost primárními zdroji

Gomery a Allen kritizují v Film History – Theory and Practice, že chybí odkazy na prameny – to připomíná Leopolda von Rankeho (text z roku 1824)

Ranke: 1825 povolán na berlínskou univerzitu, odmítal přístup, který by se neopíral o primární prameny; požadavek historie jako vědy, pěstované školenými historiky; požadavek absence hodnotových soudů;

vize totálních dějin filmu:

1973 – Jean Mitry – filmové dějiny jako dějiny průmyslu, technologií, systému výrazu či označování, estetických struktur, síly ekonomického, psychosociálního a kulturního řádu.

tedy verze filmových dějin jako mediálně specifických a totalizujících – původ: škola Annales;

čas. Annales; vědeckost ano, ale vědomí limitů; namísto linearitu dějin – **důraz na relativitu a mnohvrstevnost času.**

ANNALES:

časopis založen 1929, předchůdci – Lucien Febvre a Marcel Bloch – už předtím knihy – např. Bloch: Králové divotvůrci (1924) o magické léčitelské schopnosti francouzských a anglických středověkých panovníků.

Po válce se škola dostala z pozadí do postavení establishmentu – díky zájmu o kulturní a sociální dějiny a díky změně politických postojů.

Historikové Annales zavedli do studia dějin **nový pojem historického času** – zabývají se spíš kulturami a epochami nezávisle na proudu dějinného vývoje, než historickou změnou.

Opustili představu přímočarých dějin směřujících k určitému cíli, která byla charakteristická pro historické myšlení let 1750-1850. **Dějiny nepokládali za celek spojený jednotným historickým časem, ale za pluralitu současně existujících časů** (mezi civilizacemi, i uvnitř jednotlivých civilizací). Rozpracoval to Braudel:

knihy o středomořském regionu – **tři odlišné časy:**

téměř nehybný čas Středomoří jako zeměpisného prostoru – dlouhé trvání, *longue durée*;

pomalý čas změn ve společenských a hospodářských strukturách – *conjunctures*

rychlý čas politických událostí – *événements*.

S tím se rozpadala víra v pokrok a přesvědčení o nadřazenosti moderní západní kultury.

ve stopách Mitryho: **Lagnyová: Staveniště filmové historie: sociálně-kulturní praxe**

dějiny filmu jako součást sociokulturních dějin – analýza: 1. kulturních objektů, 2. rámce jejich vytváření a oběhu 3. jejich konzumpce.

Filmové dějiny jako otevřené pole sil – ale současně - filmy jsou pro tyto dějiny ústřední – „filmový text“ je jádrem – jen on ukazuje, že kinematografie existuje.

Lagny:

sociálně-kulturní praxe

V protikladu k historii idejí (nebo umění), která by se „spokojila s myšlením v pojmech tvorby, příbuznosti a vlivů“ (jak běžně činí estetická historie filmu), se **kulturní historie**

snaží umístit „myšlenky, díla a chování zpět do sociálních podmínek, v nichž se objevily“.

Připustíme-li, že určitá **kultura je souborem hodnot určité skupiny lidí** – s: to je princip školy **Annales** – kultura není výsadní intelektuální a estetická doména společenské elity, ale spíš způsob, jak společnost vnímá a prožívá svůj život.

musíme zároveň vzít v úvahu všechny její produkty a aktivity v jejich symbolické dimenzi a uvést je do vztahu ke společenským strukturám. Tak se dělá „**historie mentalit**“, která chce rekonstituovat „mentální výbavu“ sociální skupiny v dané epoše: historik, pracující s předměty (patřícími do oblasti kultu či každodenního života), texty, obrazy a – proč ne? – filmy, se snaží uchopit dominantní „mentální struktury“ a „pochopit kulturní fakty nějaké epochy jako jednu ze složek komplikované a pohyblivé sítě sociálních faktů, jež jsou v neustálé interakci“

Lagnyová navrhuje odlišit historii kinematografie – kde je kinematografie hlavní cíl badatelů – od postupu, kdy je kinematografie jen pomocnicí historie. To se týká např. historie sociálních reprezentací.

první případ, kinematografie jako pomocník:

například téma zobrazování „národní kultury“ skrze kinematografii –

což zakládá kulturní identitu nějaké skupiny, a vlastně také příslušnost k nějakému národu. Spokojíme se s jedním příkladem a zvolíme anglickou studii *Cultures on Celluloid*, ve které Keith Reader analyzuje, jak kinematografie čtyř zemí (USA, Francie, Velké Británie a Japonska) předkládá (a snaží se ospravedlnit) „*way of life*“ své společnosti, a to nejen domácímu publiku, ale i publiku cizímu.

Je obtížné stanovit hranici mezi historií reprezentací realizovaných skrze kinematografii a sociálně-kulturním přístupem k dějinám filmu.

Jestliže zvolíme film specifickým objektem studia, neimplikuje to, že bude jeho fungování izolováno od fungování ostatních kulturních institucí (jež řídí oběh): musí být naopak nahlížen ve vztahu k ostatním symbolickým aktivitám a odlišným institucionálním okruhům, prostě v celku svého kulturního kontextu. Publikum chodící do kina vyplňuje svůj volný čas také jinými, konkurenčními či komplementárními aktivitami, a filmy se tak včleňují do sítě odkazů k ostatním kulturním produktům (literárním, divadelním, výtvarným atd.). Takže **„každá historie, která pojednává o filmu, musí brát ohled na význam těchto kulturních produktů v širším systému, než je kinematografie“; problémem ovšem zůstává, do jaké míry:**

tady je zásadní bod pro kritiku Maltbyho – ten vyzývá nerozlišovat tyto dva přístupy, tedy historie využívající film, a socio-kulturní přístup k filmu; a taky – hlavně u Roberta Allena – rozšíření zásadně za hranice filmu jako textuálního objektu.

komentář Richarda Abela k výzkumu Roberta Allena o publiku amerického jihu:

„uspěl jako příklad sociálních či kulturních dějin, spíš než dějin kinematografie; hlavní zájem leží v popisu a analýze sociálních podmínek a kulturních praxí, v jejichž rámci je film stejně důležitý z hlediska jeho relativní absence, jako jeho přítomnosti.“

projekt Going to the Show: www.docsouth.unc.edu/gtts

Robert C. Allen: Reimagining the history of the Experience of Cinema in a post-moviegoing age

výzkum sociální zkušenosti kina v Severní Karolíně 1896-1930.

obvykle doposud: lokální historie – velká města.

ale co když změním perspektivu na „stát“?

prameny – mapy pojišťovací společnosti
ukazují velikost kina, architekturu, balkony, etc.

jít do kina – jako součást zkušenosti s prostorem sociálního, kulturního, komerčního a konzumního života v downtown. Porozumět tomu, co se odehrávalo vevnitř, vyžaduje porozumět tomu, co bylo vně. Kulturní a ekonomická hustota, heterogenita downtown. V Sev. Karolíně nechodili do města proto, že šli do kina, ale šli do kina proto, že šli do města (centra – downtownu). Šli současně do kavárny, banky, pro cigarety, etc.

projekt Going to the Show:

historická geografie

1300 kin

návštěva kina – rozvíjela se jako součást zkušenosti „hlavní ulice“ – komplexu komerčních, občanských a kulturních aktivit spojených s hlavním náměstím či centrální obchodní čtvrtí.

Nelze zkušenosti návštěvy kina porozumět bez městského prostorového kontextu.

Allenovy návrhy na změny v přístupu k dějinám recepce:

dosud – metropolitní zkušenost, která zastiňovala regionální nebo demografické difference

Charles Musser – obhajoba „širší a amorfnější kulturní a sociální historie“, kinematografie jako součást jiných historií

Maltby: možnost uznat jen omezenou hodnotu snahy o mediálně-specifickou akademickou disciplínu – ekonomie distribuce má málo společného s estetikou filmového svícení

zpochybnit praktičnost ideálu *histoire totale* a zvážit možnost dějin kinematografie, které nejsou primárně o filmu.

Maltby navrhuje výrazněji rozlišit mezi:

estetickou historií textuálních vztahů mezi jednotlivými objekty

a – **sociokulturní historií ekonomické instituce kinematografie**.

„Dějiny americké kinematografie nejsou dějinami filmů o nic víc, než dějiny železnic by byly dějinami lokomotiv. Vývoj designu lokomotiv je součástí těchto dějin, ale také tam patří pozemková politika vlády nebo zemědělská hospodářství.“

John Sedgwick: levná, dostupná, kvalitní zábava mění sociální kvalitu života podobně, jako levné pouliční osvětlení.

tedy: historie recepce; a v důsledku – historie distribuce a uvádění

pro většinu diváků: ne tolik vztah k filmu jako artefaktu, ale ke kinu jako instituci

zkoumání forem sociálního chování; **zkoumání produkce významů – ovšem sociálních, ne textuálních významů**

při setrvávání na požadavku mediální specifičnosti – zábava bude vždy jen okrajovou kapitolou jiných historií.

historie kinematografie má věnovat pozornost sociální historii, jejíž je součástí – a to ne skrze textuální interpretaci, ale psáním historie zdola. Návrat k zájmům, jaké byly u: Münsterberga, Payne fund research, frankfurtské školy.

Richard Maltby – New Cinema Histories, in: Maltby – Biltereyst – Meers (eds.): Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies. Wiley-Blackwell, 2011

kina jsou místem sociálního a kulturního významu – a tím pádem nesouvisí jen s prchavým setkáním členů publika a filmové kopie, ale také **se strukturou zaměstnanosti**,

urbánním vývojem, dopravním systémem, volnočasovými praktikami, které ovlivňují globální šíření filmu.

new cinema history – oponuje tvrzení, že pro studium divácké zkušenosti stačí zaměřit se na „recepti“ – tedy na okamžik, kdy publikum sleduje plátno v kině nebo uvažuje o filmu a jeho možných významech po odchodu z kina.

Orální historie nám připomíná, že lokální rytmy oběhu filmů a kvalita zkušenosti návštěvy kina byly místně specifické a ovlivňované kontinuitami života v rodině, pracovišti, sousedství, v komunitě.

