

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2017

Ročník / Volume 29

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Claudiu Turcuș: Restructuring a Cinema That Didn't Exist. The Romanian Film Industry of the 1990s	9
Konrad Klejsa, Michał Dondzik, Jarosław Grzechowiak: Phoenix Burning: The Collapse of the Fiction Film Studio and the Educational Film Studio in Łódź in the Early 90s	27
Jan Hanzlík: Eventization and Targeting in Czech Theatrical Distribution after 1989	49
Tomáš Jirsa: Charting Post-Underground Nostalgia. Anachronistic Practices of the Post-Velvet Revolution Rock Scene	65

Hlasy z praxe

Diana Tabakov: Život filmu v éře velkých amerických VOD hráčů	87
--	----

Ad fontes

Kristýna Doležalová: Guba-Film	92
---	----

Obzor

Zbyněk Sviták: Brněnská filmová kultura z pohledu „new cinema history“ (Lucie Česálková, Pavel Skopal /eds./, <i>Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury</i>)	97
Ivan David: Autorskoprávní regulace filmu z evropské perspektivy (Pascal Kamina, <i>Film Copyright in the European Union /2nd Edition/</i>)	104
Sylva Poláková: Filmová distribuce a její přesahy (Konference Fascinace, 3. ročník, 25. – 26. října 2017, Mezinárodní festival dokumentárního filmu Ji.hlava)	108

Příloha

Přírůstky Knihovny NFA	112
------------------------------	-----

CONTENTS

Themed Articles

Editorial	5
Claudiu Turcuş: Restructuring a Cinema That Didn't Exist. The Romanian Film Industry of the 1990s	9
Konrad Klejsa, Michał Dondzik, Jarosław Grzechowiak: Phoenix Burning: The Collapse of the Fiction Film Studio and the Educational Film Studio in Łódź in the Early 90s	27
Jan Hanzlík: Eventization and Targeting in Czech Theatrical Distribution after 1989	49
Tomáš Jirsa: Charting Post-Underground Nostalgia. Anachronistic Practices of the Post-Velvet Revolution Rock Scene	65

Film Industry Voices

Diana Tabakov: The Life of Film in the Era of the Big American VOD Players.....	87
--	----

Ad fontes

Kristýna Doležalová: Guba-Film	92
---	----

Horizon

Zbyněk Sviták: Brno Film Culture from the Perspective of „New Cinema History“ (Lucie Česálková, Pavel Skopal /eds./, <i>Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury</i>).....	97
Ivan David: Copyright for Film from the European Perspective (Pascal Kamina, <i>Film Copyright in the European Union /2nd Edition/</i>).....	104
Sylva Poláková: Film Distribution and Its Broader Contexts (Konference Fascinace, 3. ročník, 25. – 26. října 2017, Mezinárodní festival dokumentárního filmu Ji.hlava)	108

Appendix

New Acquisitions of the NFA Library	112
---	-----



Screen Industries in East-Central Europe: The Long 1990s

This issue of *Illuminace* has its origins in the sixth annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE), which was held at the Czech National Film Archive in Prague from 4 to 5 November 2016.¹⁾ The conference was inspired by recent discussions about the “Long 1990s” (usually defined by historians as the period between November 1989 and September 11, 2001). Alternatively, these discussions have referred to the period as “the end of history” decade, “life between two deaths”, “time of frivolous pursuit”, etc. While issues such as the boom of cable TV or the dot-com bubble dominated Anglo-American discourses on the media industries of the 1990s, the SIECE conference concentrated on region-specific aspects, which remain strikingly under-researched. Some of the historicizing debates presuppose that the turbulent decade’s improvisational, informal, anachronistic, do-it-yourself, and ad-hoc practices, which emerged from the ruins of state-owned media institutions, gradually solidified into a system of values and norms that continue to shape current media industries, although often in an unacknowledged or hidden way. The conference participants were invited to critically test the assumption that, in many ways, the heritage of the 1990s limits how “things are done” in film and television today, and that this heritage has cemented the contemporary image of Central and Eastern European audiovisual culture in the West. At the same time, they were asked to re-evaluate the decade’s experimental ethos and its continuities with official and unofficial cultural production of the 1980s.²⁾

As an ECREA pre-conference,³⁾ the SIECE call aimed to cover the whole spectrum of cultural industries, and so it is not surprising that it hosted a more interdisciplinary composition of papers than ever before. Apart from structural analyses of 1990s film and TV

1) See 2016 SIECE 6 Conference program at <<http://www.cefs.cz/konference.html>>. The 2018 SIECE 7 Conference focuses on online distribution and internet TV, and it will take place in Prague, 22–23 May, as an ICA pre-conference.

2) See the SIECE 6 Call for Papers at <<http://www.cefs.cz/konference.html>>.

3) The SIECE 6 Conference immediately preceded the 6th European Communication Conference, held in Prague, 9–12 November 2016.

industries in particular CEE countries (Marcin Adamczak on Poland, Cladius Turcuş and Alexandru Matei on Romania, Petr Bilík on Czech Republic, Jana Dudková on Slovakia, Lina Kaminskaitė-Jančorien on Lithuania), others talked about the video game industry (Jaroslav Švelch, Tamás Beregi, Dominika Staszenko), video piracy (Michał Pabiś-Orzeszyna), the national book market (Petr A. Bílek), fanzines (Miloš Hroch), or the post-underground music scene (Tomáš Jirsa). Still others focused on specific production (Antonín Tesař on 1990s “exploitation” cinema, Anna Batori on the Hungarian “Black Series”), exhibition (Jan Hanzlík on marketing multiplexes), representational (Constantin Parvulescu’s keynote address on “the specters of Europe in 1990s East-Central European film”, Petr Bilík on 1990s filmmakers’ self-conceptions), or film-narrative trends (Radomír D. Kokeš on the director Jan Svěrák).

Of the 25 presentations delivered in 2016, we selected four to be developed for publication, each concentrating on a very different aspect of the media industries in the 1990s: the transformations of a local production infrastructure, a national production system, event-oriented exhibition practices, and nostalgic discourse in the post-1989 recording industry.

In the first two papers, Claudiu Turcuş and Konrad Klejsa (together with his colleagues) uncover reasons why 1990s institutional reforms in Romanian and Polish cinema respectively failed to create integrated production systems that would have been able to satisfy national demand and to compete on European markets and at festivals. Turcuş focuses on a longer history of organizational reforms, starting with Ceauşescu’s 1970s authoritarian centralization, whose conception of the State as the sole producer and the Party as the ultimate gatekeeper had a continuing influence upon industry practice in the 1990s, resulting in the enduring structural absence of the producer as a key initiator and co-ordinator of film projects, and consequently in the overall decline of Romanian film production. While Klejsa and his co-authors approach similar issues of legal, economic, and legitimacy crises of the post-1989 film industry, their perspective is different: they look at political-economic relationships between Warsaw and Łódź, the capital and the traditional cultural center on one side, and the hub of the post-World War II film production facilities on the other. Their explanation is innovative in terms of choosing a city’s industrial culture rather than national cinema — the day-to-day operations of the local production infrastructure rather than big-names filmmakers — as their main explanatory framework.

Jan Hanzlík draws on his long-term research of Czech post-1989 film exhibition, distribution, and marketing practices and analyzes the growing economic and cultural significance of “eventization” in both the multiplex and arthouse cinema sectors. He links the growing marketing potential of “events” to the globalization of media distribution, but points to the fact that it is not an entirely new trend, likening it to the historical phenomenon of cinema “attractions”. In the last article included in the issue, literary theorist Tomáš Jirsa, drawing on sociological theories of music production, uncovers the cultural logic of anachronistic and nostalgic stances in the production and consumption of pre-1989 unofficial music in his examination of the fascinating case of the Czech band *Psí vojáci* (Dog Soldiers).

Taken as a whole, these four studies problematize the idea of the 1989/1990 political

change as a rupture in the media industry history of the CEE region. They reveal specific, long-term continuities between older practices and the 1990s. Naturally, a volume such as this cannot include work addressing all of the important issues relating to the media landscape of the “long 1990s” and thus leaves many areas untouched (e.g. the end of grand popular narratives; Europeanization and provincialization of the post-socialist screen industries; negotiations between proponents of culture as pure business and of so-called “anticommercialism”; practices of negotiating and adapting to the new heteronomous power; tactics for defending or re-gaining symbolic capital threatened by the change of political regime; etc.). Nevertheless, we hope that the present issue will stimulate further scholarly debates and exchanges in the near future, when it is expected that the 1990s will become an increasingly important subject of historical research.

The present issue would not be possible without the extensive editorial assistance of Kevin B. Johnson. A selection of the presentations delivered at the upcoming 2018 conference in Prague will be included in the fall 2019 issue of *Illuminace*.

P. S.

Claudiu Turcuş

Restructuring a Cinema That Didn't Exist

The Romanian Film Industry of the 1990s

In the 1990s, Romanian cinema was structurally, legislatively and financially adrift: it was experiencing a sort of clinical death. To start with, there were no Romanian film premieres in 1990 and 2000. Various social transformations, the lack of management expertise, as well as the political and legislative (dis)order after 1989 rapidly created a new and staggering context. The society was confused about power relations and access to resources, compared with the *status quo* of the socialist years (which applied at every stage of the dictatorship: from the Stalinism of the 1950s, to the liberalization of the 1960s, to the national-socialism of the 1970s and 1980s). While there have been no consistent research and documentation endeavours dedicated to explaining the state of affairs from the first decade after 1989, many debates were staged in the Romanian press at that time (for instance in *Noul Cinema* magazine), albeit to little avail. Significantly, an article published in 1993 by Alex Leo Şerban, probably the most influential Romanian film critic of the 1990s, was titled 'On a Cinema That Doesn't Exist'.¹⁾ What Şerban drew attention to was the poor functioning of the film industry, which had just abandoned the state-socialist mode of production. Most worrisome, however, was the questionable aesthetic quality of Romanian films.

Over the past twenty-five years, the situation has changed from an 'inexistent' Romanian cinema to a new, intensively praised generation of film directors (such as Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean, Corneliu Porumboiu, or Radu Jude) who have reinvented the Neorealist²⁾ aesthetic style and re-written the cinematic language. New Romanian Cinema has been described as 'an unexpected miracle' by Dominique Nasta³⁾ or as a late

1) Alex. Leo Şerban, 'Despre un cinematograf care nu există, în 4 decenii, 3 ani si 2 luni cu filmul românesc (Iaşi: Polirom, 2009), pp. 16–21.

2) Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul de la André Bazin la Cristi Puiu* (Bucharest: Humanitas, 2012).

3) Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle* (London: Wallflower, 2013).

manifestation of the most recent European cinema waves⁴⁾ (similar to the French, Polish, Hungarian, Czech, or Yugoslavian waves) which could not have arisen in Romania before 1989 since the country had the most repressive political apparatus in the entire socialist bloc. Despite its development in the post-communist era, it appears that New Romanian Cinema emerged somehow against the grain of the restructurings that affected the Romanian film industry after 1989: great films were made and relevant authors acquired recognition, yet one could not speak of a 'thriving' Romanian film industry in that period.

In the first part of this article I will focus on the socialist restructuring of the Romanian film industry in the 1970s because it represents the essential frame of reference for the transitions that occurred in the 1990s. Without understanding the earlier restructuring, it would be difficult to fully ascertain what occurred in the first post-socialist decade.

Whimsical Bureaucrats

Șerban's radical title referenced earlier represents a sort of sad echo of another verdict trenchantly expressed by Lucian Pintilie fifty years ago. In an interview Pintilie gave to Max Bănuș in the late 1960s (as yet unprinted),⁵⁾ for the Radio Free Europe station, shortly after the premiere of his second movie, *Reconstruction* (1968), the Romanian director spoke critically of Romanian cinema. This interview was an important document of that time, as it captured the way in which an outstanding creator and intellectual perceived the process of socialist cultural liberalization right in its midst. Asked about the situation of contemporary Romanian films, Pintilie curtly replied:

My position is fiercely adamant. [...] Romanian cinema *does not exist* [emphasis mine] in either ideational or aesthetic terms. Its representative works were produced under the sign of either utter fortuity or singular outbursts of talent. [...] It is well known that East European cinema — Hungarian, Czechoslovak, Polish, Yugoslav and even Bulgarian — has been successful. I consider that it has lagged most unfortunately behind because many countries around us and even farther afield, in Latin America, are energetically dashing from the starting line. But we are stuck, paralysed, dumbfounded by our inability. This is all the more serious as the prestige of a country's culture is determined in the fastest, most dynamic, most modern way in a consumerist society, based on cinema — this *fantastic means of propaganda* [emphasis mine].

Pintilie's radical criticism concerns the epoch when only a few films achieved international success from the circa twenty Romanian films that were produced annually. However, in the context of the short history of the Romanian film industry, the situation was somehow explicable. In 1948, when the process of socialist nationalization (Decree 303)

4) Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* (Jefferson, NC: McFarland, 2014).

5) The transcript of the document is preserved in the (non-digitalized) archive of Radio Free Europe, at the Open Society Archives in Budapest.

started, the nation's cinema production infrastructure consisted solely of a 200 sq. m studio and a film processing laboratory at Mogoșoaia. In 1949, the Ministry of the Arts projected and started to build a new Cinema Production Center, located 20 km from Bucharest, on the shore of Lake Buftea, which opened eight years later (1957). The technical conditions offered by Buftea Studios attracted several co-productions.⁶⁾

Pintilie claimed that, in 1968, when the idea of a cultural revolution had not yet dawned on Ceaușescu, the major obstacle in the development of Romanian cinema (compared to the other arts, for which he had nothing but words of praise) was not the ideology of the Communist Party, but the professional and political incompetence of the state apparatus. Pintilie believed that despite cultural liberalization, cinema had not evolved because the bureaucracy and its agents promoted a frivolous, outmoded stance by reducing film solely to the level of entertainment, by blocking or restricting important projects, or by endorsing mediocre productions. In his opinion, the bureaucrats' bourgeois taste was to blame as it had the most harmful effect for the art of filmmaking. Pintilie explained thus why political films were absent from Romanian cinema, even though one might have expected that they would be encouraged given the socialist ideological climate:

[In Romania], the party has repeatedly criticized the apolitical nature of films, their escapist vision, and their crippling inability to problematize issues. There are many bureaucrats who, under various pretexts, or even by invoking the party's deceitful, distorted insights, defend a certain *mythological image of socialism* [emphasis mine], committing an anti-social act, in my opinion.

Indeed, from a cultural point of view, the second half of the 60s constituted the most apolitical period of Romanian socialism. Pleas for 'the autonomy of art' were frequent in that decade, occasioning some important debates, especially in the field of literature. The principle of separating *aesthetics* from *politics* was the most solid argument, which aided the development of a cultural thaw in the 1960s. This liberalization meant, specifically, the abandonment of the fierce censorship⁷⁾ of the 1950s. However, even if the Romanian Communist Party tolerated to a certain extent the apolitical principles laid down by the artistic environment, this gesture was just another important sequence in the scenario of simulating the normality of cultural production. In this context, the system did not seem to censor films or books, but worked as an adviser of the artist. What the passage cited above reveals is the very mechanism by which films were produced in that period. Towards the end of the interview, Pintilie returned to the case of *Reconstruction*. He tells the story of film

6) For instance: *The Thistles of the Bărăgan* (Louis Daquin and Gheorghe Vitanidis, 1957); *Codin* (1963) and *The Star without a Name* (1966), both directed by Henri Colpi, *The Lace Wars* (René Clair, 1965), *The Dacians* (Sergiu Nicolaescu, 1967), and *Columna* (Mircea Dragan, 1968).

7) Later, in the second half of the 70s, the disappearance of official censorship bodies and the establishment of an obscure and unofficial system of censorship resulted in the exasperation of the cultural environment, because no clear rules were set anymore. The motivation for this transition from institutionalized censorship to implicit censorship rested, on the one hand, with Nicolae Ceaușescu's cynically naive conviction that the nation's cultural production is mature enough and had learned socialist consciousness, therefore, it no longer needs to be censored. On the other hand, the bizarre measure could be interpreted as a strategy on the part of the state to confuse or disorient its opponent, namely the artist.

screenings at various levels of the party's political hierarchy, making reference to Ceaușescu's own viewings. The anomaly made possible by the system of socialist bureaucratic filters was that the decision to sponsor worthless films could occur when they were still in the screenplay phase. At the same time, a self-censorship framework was provided for the directors, who, wishing to get into production as quickly as possible, altered their scripts in keeping with the suggestions of the bureaucratic authorities.

From the perspective of a director of Pintilie's standing and discernment, this film production crisis had been caused not only by the incompetence of the bureaucrats, who had been blocking certain valuable projects, but also by the directors' inability to propose political films that would offer a fresh take on the obsolete image of socialism. What the Romanian director omitted in his critical analysis, however, was a key aspect: the centralized control of film production. The responsibility for the state of Romanian cinema in the early 1970s could not be attributed solely to incompetent bureaucrats or untalented writers and directors, but to an entire legislative and administrative apparatus and to a rigid political agenda. An overview of various legislative reforms undertaken in the early 1970s can be found in an article published by Florian Potra in 1971 (who was at that time senior inspector at the National Centre of Cinematography). This profuse text has an ostensibly Proustian title — 'Cinematografia română în căutarea propriului său chip' ('Romanian Cinema in Pursuit of Its Own Identity') — but its message is essentially in tune with Ceaușescu's ideology. In fact, this article's ideological purpose was to popularize the general line of socialist thinking and its political agenda with regard to cultural policies and to financial sources in the field of cinema. In its preamble, Potra argues that much like the domains of heavy industry, literature, or philosophy, the field of cinema is founded on economic development. He also claims that the Party's 'efforts of guidance and supervision' from the period of socialist realism were essential for the development of the domestic film industry. The author draws attention to the fact that before the early 1970s Romania did not have a genuinely developed cinematography because it lacked proper 'models' (literature would be a counter-example), but admits that with the new administrative, cultural, and economic paradigm, the expansion of cinema will prove unstoppable. In his logistics plan, Potra considers that this process should be administered and supervised by the *institution of the producer*, who 'is bound to exert an overwhelming influence on the current and future evolution of Romanian cinema.'⁸⁾ The producer will have, as Potra suggests, the fundamental task of steering creative output in this field, much like the role of the literary critic in the realm of literature during the 1950s. At the beginning of 1980s, the *sui generis* death of the author was proclaimed for Romanian cinema. Unlike the way in which this phenomenon was regarded in the studies of Roland Barthes,⁹⁾ this was not at all a speculative or metaphorical ruse:

The regulations in force entitle the National Centre of Cinematography [CNC] to play the role and assume the responsibilities of a producer, who may be held directly accountable for the smooth progress of film production. In this capacity as a pro-

8) Florian Potra, 'Cinematografia română în căutarea propriului său chip', *Lupta de clasă*, no. 9 (1970), p. 33.

9) Roland Barthes, 'The Death of the Author', *Aspen*, no. 5–6 (1967).

ducer, the CNC (whose subordinate production unit is Bucharest Studio) is required to exert a key role — with all its prerogatives — in the heart of production, that is, in the studio.¹⁰⁾

Potra concludes his article euphemistically and triumphantly at the same time, pointing out that the ‘artistic order’ is subordinated in socialism to the ‘moral and intellectual order,’ which guarantees an organic historical evolution. What his elusive text does not to say, however — echoing the remark of a Romanian sociologist that ‘silence is the real price of words’¹¹⁾ — is that the socialist political-ideological order supersedes any cultural, cinematic, or economic order. Basically, Potra’s ideological report is political, regardless of its scholarly claims: in its capacity as a film *producer*, the Communist Party is very much intent on taking control over film production. The new law on cinema from the early 1970s stipulated the possibility of firmer, more efficient, and better supervised restrictions or constraints.

The Socialist State as the ‘Sole Producer’ of Films

The new legislative framework of the early 1970s was developed and disseminated in Ceaușescu’s meetings with filmmakers. Elected as the General Secretary of the Romanian Communist Party in 1965 after the death of his predecessor, Gheorghe Gheorghiu Dej, the new leader¹²⁾ liked to consider himself a cinephile. His first direct encounter with the representatives of the Romanian film industry took place on 23 May 1968 (at a session of the Ideological Commission of the Central Committee of the Romanian Communist Party), a mere few months before Ceaușescu gave his famous speech in Bucharest criticizing the Russian invasion of Czechoslovakia. In a report that provided an overview of the state of Romanian Cinema at that time, which also served as a basis for the discussions of the Ideological Commission of the Romanian Communist Party, it was emphasized that ‘the socialist state is the sole producer of Romanian films.’¹³⁾ From the institutional, hierarchical, and logistical points of view, the Romanian National Centre of Cinematography (CNC) had been established in 1962 as a ‘body that will provide ideological and artistic orientation, as well as guidance and coordination for film production and dissemination.’ It was subordinated to the State Committee for Culture and the Arts (CNCA).

At the meeting in May, 1968,¹⁴⁾ the emphasis was on the need for the Party to control the film industry because films had to be converted into ‘instruments of social criticism’ (Petre Sălcudeanu, President of CNC). The party was to become a ‘guiding beacon of light’

10) Florian Potra, ‘Cinematografia română’, p. 34.

11) Mihai Dinu Gheorghiu, ‘Romanul realității — Autenticitate și valoare’, *Amfiteatru*, no. 2 (1980), p. 5.

12) Ceaușescu did not become the President of the Republic until March 1974, when this state function was first created.

13) ‘Probleme actuale ale filmului și ale difuzării filmului de lung metraj’. Romanian National Archives, Fond CC al PCR, Cancelarie, File 88 (1968), pp. 129–218.

14) ‘Stenograma ședinței comisiei ideologice a CC al PCR din ziua de 23 mai 1968’. Romanian National Archives, Fond CC al PCR, Cancelarie, File 80 (1968), pp. 2–212.

(Dumitru Popescu, member of the Central Committee of the Romanian Communist Party)¹⁵⁾ in charting the strategic themes of cinema. This restrictive attitude of the Romanian Communist Party after the relative liberalization of the 1960s came, in a way, as a response to a proposal made by Sergiu Nicolaescu (probably the most important propagandistic film director of the communist period), who was attempting to find a solution that would make Romanian cinema profitable. Nicolaescu advocated a recipe for commercial success that had proven to be very lucrative not only in the 'rotten', imperialist West, but even in Romania's Eastern European comrade countries, such as Poland or Czechoslovakia. According to him, these countries produced 'films in which sexuality is presented in a very open way; through this method they were able to sell films and capture the attention of the world press.'¹⁶⁾

This 'reform', which displayed a burgeoning capitalist spirit, even though the profits would ultimately belong to the state, was not accepted by the leadership of the Communist Party in 1968. The fact that President Nicolae Ceaușescu did not even see cinema as an economic domain,¹⁷⁾ not to mention as an aesthetic one, but merely as an ideological-political realm is attested by the reply he gave Sergiu Nicolaescu: 'ultimately we cannot treat this as a tradable commodity, comrades, for when it comes to the creation of man's socialist consciousness, we most certainly cannot trade it off'.¹⁸⁾ This reaction clearly shows that the Romanian Communist Party itself was understood as the only producer of films, both in theory and in practice. The institutional filters that selected, budgeted, financed, produced and distributed films were meant to enforce and safeguard this principle.

Ceaușescu's next two meetings with Romanian film makers (in 1971 and 1974) brought about a so-called 'cultural revolution', as well as a centralized, inflexible socialist restructuring of the Romanian film industry. Ceaușescu's meeting with film industry representatives in 1971 came amidst a conflict between the latter and the CNC leadership. The discussion about the economic potential of Romanian films was resumed. The CNC Director emphasized that only sixteen of the fifty-two films produced from 1965 to 1969 had brought financial profit. To minimize this economic deficit, he proposed three remedial measures:¹⁹⁾

- The establishment of creative groups (which could facilitate better collective screen-plays);

15) In 1971, Dumitru Popescu became chairman of the Council of Socialist Culture and Education, an organization that replaced the former State Committee for Culture and Art, in other words the Ministry of Culture. He was Nicolae Ceaușescu's henchman, which explains his nickname: 'God.'

16) 'Stenograma ședinței comisiei ideologice a CC al PCR din ziua de 23 mai 1968', p. 68.

17) However, the economic stakes of Romanian socialist films should not be ignored. The attraction to co-productions and the financial allocation policies for large productions and distribution strategies, prove that, for Ceaușescu, the economic aspect was a priority. For example, *Mihai Viteazul* (1970), directed by Sergiu Nicolaescu, was distributed internationally by Columbia Pictures under the title *The Last Crusade*. Considered by IMDB as the third highest-rated historical film ever, *Mihai Viteazul* was produced with a record budget of 500,000 dollars.

18) 'Stenograma ședinței comisiei ideologice a CC al PCR din ziua de 23 mai 1968', p. 69.

19) In this article, I am using data taken from the PhD Thesis (unpublished thus far) of the historian Bogdan-Alexandru Jitea, *Ceaușescu Regime* (Faculty of History, Bucharest University, 2012), pp. 40–53. The researcher has documented the manner in which Romanian cinema was organized during forty years of socialism.

- The organization of competitions for the selection of screenplays (mention was made that only eleven of seven hundred screenplays had been retained);
- The development of thematic plans regarding feature films in keeping with the conceptual framework, which comprised two major genres: *national epics* (Ceașescu's nationalist mythology was still in its infancy) and *topical films* (aimed at building a mythology of socialist everyday life).

This reorganization, which began to function effectively in 1972, contains, in fact, 'a paradox of the new mode of production: on the one hand, there has been a relative *decentralization* (reference is made to the establishment of film studios, with creative autonomy and economic self-management rights) and competition has been encouraged [...], on the other hand, there has been a diffusion of *responsibility* for the quality of the resulting films.'²⁰ The practical effects derived from this mode of production led to a growth of the hierarchical bureaucracy involved in production and did not safeguarded the autonomy of the *film units*. Five film studios were set up (see below), each with a relatively clear mission, different budgets, and their own leadership.

Although Petr Szczepanik admits that there was a certain diversity in the organization of the state-socialist mode of production in East-Central Europe, the characteristics he has identified are also relevant, in principle, for the Romanian context: clear hierarchical structures (centralized decision-making); efficient management and logistics (multi-annual plans, implicit censorship, a correlation between the topics of the films and the socialist political agenda; multiple control filters); collaborative cultural, ideological and professional environments (the relations between directors, writers and technicians)²¹. The Czech researcher argues there was one key person in this organizational framework of the film-units, who served as a kind of interface that linked the various levels and tiers of responsibility, creation, or decision making. That person was the *dramaturg*: his role was that of a facilitator in the East-European film industries — the relative equivalent of a producer in the western world. However, the specific difference of the Romanian context must be pointed out in this case. In Bucharest, the decision maker within a network that made possible the production of a film was the director of the film studio. In terms of profession, this person was either an important writer or someone with a background in broadcasting or in the print media. The ultimate link in the chain was the film director himself, although decision regarding the financing of a production did not belong to him at all. As Radu Toderici writes,

20) Radu Toderici 'Deceniul autorilor: ce s-a întâmplat cu filmul românesc în anii '90?', in Andrei Gorzo & Gabriela Filippi (eds.), *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului nouăzecist* (Cluj-Napoca: Tact, 2017), p. 193. In his well-documented research, published in Romanian and dedicated to the complex relationship between the restructurings of the Romanian film industry in the 1980s and 1990s, Radu Toderici sums up Constantin Pivniceru's report on the reorganization from 1972 (*Cinema*, no. 4 /1972/, pp. 48–49). Toderici believes that this seemingly decentralized 'capitalist' strategy had not so much an economic purpose as an interest in increasing production efficiency (as many films as possible) and aesthetic quality (better films).

21) Toderici synthesizes these characteristics based on the article of Petr Szczepanik, 'The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture', in P. Szczepanik and P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 122–124.

Film studios regularly contracted the scripts first, looking then for the directors who could mount them; in many cases, even when a director proposed his own screenplay to the film studio, the recommendation was that he should make a film based on an already existing script. The origins of this situation lay in a phenomenon that was specific to Romanian cinema under communism: the writers' astounding power of influence and the close ties they maintained with people who had decision-making power in the world of films, including with executives of the film studios.²²⁾

The fact is that, after the reorganization of 1972, the network was missing an essential element: the *producer*. Although this point received an unsystematic, but trenchant response in 1968 — 'the socialist state is the sole producer of Romanian films,' and in spite of the fact that each film had a *delegated producer*, under the new legislative regulations, his function was simply a technical one, of monitoring or reporting on the production process. A *delegated producer* was not someone who truly managed the whole process and was committed to the implementation of a project. Moreover, the producer's function of political counsellor, invoked in Florian Potra's article, was taken over by the managers of the film studios (who had the final say in approving a screenplay), on the one hand, and by the politically influential cultural facilitators (writers, theatre directors, journalists), on the other hand.

The Collective Producer: State Production Companies

Although they had a fairly rudimentary understanding of the concept of *film producer*, the representatives of the CNC and the filmmakers knew that this was a key political and economic position. Thus, while in 1968 the polemic had been *economic vs. ideological* and the Party's status as a producer had not come under dispute, in 1971 the clash was between those who were mandated to provide logistical and political control (CNC) and the filmmakers. The latter complained about the excessive regulation of the CNC and proposed the creation of a Filmmakers' Union that was to take over the film producer's role. This proposal for innovation came from the same director Sergiu Nicolaescu mentioned earlier, but it was not a truly reformative suggestion. In his view, the Union was to ensure the link between the Party and the creators. Basically, Nicolaescu suggested that the Party should communicate directly with the filmmakers, without additional institutional filters, but also that these substantial privileges (in terms of priorities, budgets, selection, control) should, of course, be granted to those who led the Union.

Obviously displeased with the state of Romanian cinema, Nicolae Ceaușescu called for the establishment of 'a body of ideological and political guidance for all those working in the film industry'.²³⁾ This body was to take over the function of *collective producer* and its leader was to be delegated by the Party. 1971 was the year of the 'July theses' that brought

22) Radu Toderici, 'Deceniul autorilor', p. 195.

23) Nicolae Ceaușescu, 'Cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la întâlnirea cu creatorii din domeniul cinematografiei', in *Scînteia*, no. 8718 (March 1971), p. 3.

about, in Romanian politics, a total abandonment of the reformist tendencies that had characterized the first part of Ceaușescu's mandate. In 1974, during the third encounter between the representatives of the film industry and Ceaușescu, debates were held on a project for the reorganization of the field. A hierarchical mechanism of filters was set up for controlling the production of films more efficiently (in an economic sense) in a sort of laboratory of socialist propaganda, which was to influence the entire process of film creation, from thematic conception to finished product.

The institutional hierarchy derived from this model posited, at the top of the pyramid, the Central Committee of the Romanian Communist Party and, directly subordinated to it, The Council of Socialist Culture and Education. The Directorate for Arts and Entertainment Institutions was an institution directly responsible for implementing the party's cultural policies and ideology, while the Romanian Film Central Office, created through a merger between the Directorate for the Filmmaking and Film Distribution Network and the CNC, was in charge of documenting, budgeting, and producing films. The Central Office had the role of providing centralized management of the five production companies and of ensuring the film distribution process. Out of the five production companies, only four were in actual operation, with the following production lines:²⁴⁾

- Production Company 1, led by the writer Alexandru Ivăsiuc, was open to cinematic experiments and was specialized in the production of small-budget, topical films.
- Production Company 3, led by Eugen Mandric, produced historical films, featuring primarily the underground fight of the communists.
- Production Company 4, led by Cornel Leu, produced film adaptations of Romanian literary works and topical films with content that highlighted the socialist agenda.
- Production Company 5, led by Dumitru Fernoagă, produced historical films from the nationalist-communist agenda dedicated to the 'national epic', but also co-productions (in particular with Italy and Germany).

After production, a film was viewed by a commission of the Central Committee of the Communist Party. At this stage, recommendations were made for changes in the screenplay or montage, in line with the Party's policy. During the last, unofficial stage, Nicolae Ceaușescu, the Secretary General of the Party, watched the films. This organizational frame was maintained from the early 1970s until 1989. During these two decades, Romanian Cinema underwent a period of decline, marked by increasing political control, the suppression of thematic agendas by socialist ideology, the censoring projection sessions of the Party, the centralized production model, and the strategy of providing ideologically uncomfortable films with poor distribution channels.²⁵⁾ At the same time, from an economic point of view, as a member of C.A.E.R.,²⁶⁾ Romania was given the task of develop-

24) Bogdan-Alexandru Jitea, *Rezistență și conformism*, pp. 58–59.

25) There is an important nuance that greatly differentiates the way in which the Romanian film industry functioned under socialism from the Polish case. In the latter situation, '[e]ven though it controlled film financing and production, the State still underwrote the critical filmmaking that made popular heroes out of oppositional filmmakers' (Marcin Adamczak, 'Polish Cinema after 1989. A Quest for Visibility and a Voice in the Market', *Iluminace*, vol. 24, no. 4 /2012/, p. 47).

26) The Council of Mutual Economic Assistance, an organization of the Eastern European socialist states, including the USSR.

ing the material and technical basis for film processing between 1979 and 1989. The Film Processing Factory in Buftea was set up in this period to ensure the processing needs of all C.A.E.R. member states in Eastern Europe:

The first plant of photosensitive material in Romania, after a Japanese patent (Sakura), is being carried out at Târgu Mureș to cover the film needs for both domestic and CAER member countries, alongside the two similar plants in the USSR (from Kazan and Shotska) and ORWO in East Germany.²⁷⁾

Despite this regional cultural-economic opportunity, despite the rising level of production and the major investments made in the film industry, and despite the notable socialist co-productions or the relatively open, albeit hypocritical relations with Western Europe,²⁸⁾ the cinema (and television) were perhaps the main domains in which Ceaușescu's cultural revolution was 'successful' in the last two decades of socialism.

— — —

The Romanian film industry of the 1990s cannot be addressed outside this political, structural, and economic background. As stated above, the clinical death of post-communist Romanian Cinema can be proved in quantitative terms: less than sixty films²⁹⁾ were made from 1990 to 1998. Basically, the film industry reflects the economic patterns of the transition period: the financial collapse of state-owned institutions, bankruptcy, and inefficient privatization. Although there are very few scholarly contributions³⁰⁾ that address the phenomenon of Romanian film production in post-communism, there is consensus

27) Valentin Cojanu, 'Avantajele competitive în producția globală de film. Cazul României', *CCREI Working Papers Series*, no. 5 (October 2014), p. 21.

28) Still, in its attempts to preserve the appearances of a popular democracy, the socialist government in Bucharest did not regard the field of cinema as a priority. One argument could be the lack of prestige of the Romanian directors at film festivals (incomparable with the notoriety of the Czechs or the Poles). Another argument is that Ceaușescu was trying to consolidate his image in the West by means of foreign policy strategies rather than through the creative industries or through culture. The hypocritical management of relations with the West through films was, as stated earlier, different in Poland, a country that consistently financed its subversive directors: 'There is no easy answer to the question of why the Polish State backed the production of films that were critical of its social, economic, and political systems. To some extent, this practice was likely driven by the prestige attached to supporting films whose artistic merits were signalled by the awards they won at international film festivals. This situation allowed a socialist state to position itself as a patron of the arts and to present itself to Westerners as a progressive and open institution'. (Marcin Adamczak, 'Polish Cinema After 1989', p. 47).

29) Using the references of Krzysztof Kucharski (*Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000* /Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2002/) and data from the Polish Film Institute, Marcin Adamczak shows that in the 1990s, 186 feature films were produced in Poland. 38 of these were made before 1989 and were launched in 1990 (Adamczak, 'Polish Cinema After 1989', p. 53).

30) Ioana Uricaru's article — 'Follow the Money. Financing Contemporary Cinema in Romania', in Anikó Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Malden: Wiley-Blackwell, 2012), pp. 427–452 — sums up the main legislative changes concerning film financing in the 1990s and their consequences on the production companies that the New Romanian Cinema directors developed after 2000. Resorting to the methodological framework imposed by Mette Hjort and her concept of *small cinema*, Andrea Virginás ('Hungarian and Romanian film production in transnational frameworks: small domestic taste', in Jana Dudková and

regarding the fact that from a structural point of view, the Romanian film industry was faced with two major crises in the first decade after 1989: an *institutional crisis* and a *crisis of legitimacy*.

The Institutional Crisis of the 1990s

Prior to 1989, a coherent managerial vision was not necessary. Everything revolved around the obsession to save money,³¹⁾ as is clearly evident in the production reports of the 1970s-80s. After 1989, the perpetuation of this economic and logistical behaviour, predicated on the inefficient circulation of money between the state institutions — one paying the other's costs — could no longer be sustained. This led to bankruptcy and disadvantageous privatizations. The film domain could not relaunch, regardless of how much funding the state would provide. The legislative changes governing the financing of the Romanian film industry reflected this situation. Even if Ioana Uricaru focuses on explaining the functioning of private film studios in Romania after 2000, her article in *A Companion to Eastern European Cinema*³²⁾ contains a useful synthesis of the laws regarding the financing of film production in the 1990s. Decree-Law no. 80 of 8 February 1990 stipulated that films were to be made by 'creation units' (which would belong to professional associations like the Filmmakers' Union (UCIN) and state funding should be supplied only for projects of national interest ('the encouragement and protection of the national film production, stimulating the making of films of high artistic value'); for the remaining films, bank loans should be secured or funding should be secured from distribution pre-sales.³³⁾ This financing mechanism, marred by an astonishing naivety in the context of a volatile cultural, financial, and economic market, was to quickly reveal how ineffective it was. It is important to note that still in 1990 *only the state* could act as a producer and provide economic and financial support through the National Centre of Cinematography (CNC).

Katarína Mišíková /eds./, *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media* /Bratislava: Academy of Performing Arts, Institute of Theatre and Film Research-The Slovak Academy of Sciences, 2016/, pp. 77–96) compares post-communist Hungarian and Romanian film production, providing a sociological explanation for the absence of popular cinema in Romania. Radu Toderici's research ('Deceniul autorilor', 2017) explains that the Romanian film industry functions in post-communism based on the same political and financial mechanisms as before 1989. Bogdan Jitea ('Avatarurile cinematografilei de tranziție. Studiu de caz R.A. CINEROM', in Andrei Gorzo & Gabriela Filippi /eds./, *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinematografiei nouăzeciste* /Cluj-Napoca: Tact, 2017/, pp. 241–264) has conducted a case study on the administrative, legislative and economic transition of national film production from Centrala RomâniaFilm to Regia Autonomă Cinerom (set up in 1991 and dismantled in 1996).

- 31) The obsession for 'staying within the limits of the expenditure estimate' appears in most of the production reports from the 1980s. For instance, the report on the funding contract of the Romanian-Polish co-production *The Golden Train* (Bohdan Poręba, 1986) contained a budget resizing proposal: 'As regards the expenditure estimate, the level of expenses proposed shall not be endorsed and it is recommended that the cost estimate should be reconsidered after the completion of the filming stage in Romania' ('Proces verbal privind încheierea lucrărilor de pregătire. Producția filmului *Trenul de aur*'. Romanian Historical National Archives, RoFilm Fund, Inventory no. 3197 /1985/, p. 19.).

32) Ioana Uricaru, 'Follow the Money', pp. 427–452.

33) See footnote 29.

Government Decision no. 530 of 2 September 1991 'regulated the partial privatization of the film industry by creating two autonomous self-administrating units, which functioned as economic enterprises with capital that was fully owned by the state — one for film production (Regia autonomă CINEROM/ CINEROM Public Company, which became [after 1996] ROFILM) and one for distribution and exhibition (Regia autonomă România Film / Romania Film Public Company — RADEF).'³⁴⁾ Under the new regulations, the CNC became the ministry to regulate filmmaking activity. Five creation studios were (re)established and placed under the control of CINEROM Bucharest. Moreover, it was decided that CINEROM should make film production proposals to the CNC for the approval of any state subsidies needed for supplementing the financial resources.

Actually, the confusion was not merely legislative, but also administrative. The four functional production companies set up in 1972 were dismantled in 1990, but were simultaneously re-established, being placed under the control of UCIN, based, of course, on the same socialist infrastructure. Technically, this was a strictly legal transition. No actual restructuring occurred at this time. In 1991, the film studios, called The CINEROM Creation Studios,³⁵⁾ were ceded by UCIN to the CNC. This resulted in a very bizarre situation, since the executives of the production companies — who were, without exception, well-known directors of the 1970s generation — also held leading positions in the CNC. Therefore, in the context of legislative confusion and economic instability, with a rudimentary understanding of the concept of *producer* — a deficiency inherited from the socialist period — those who decided the public funding of film productions were, in principle, the very same who decided what films were to be made.

As historian Bogdan Jitea states, in 1994

what entered into force was the regulation governing film financing from the centralized fund of the CNC [consisting] of funds granted from the State Budget, from broadcasting funds, derived from screening films in the cinemas on the national ter-

34) Ioana Uricaru, 'Follow the Money', p. 432.

35) The five production houses subordinated to the CNC are the following: ALPHA FILM, which produced, in general, the films of its own director, Mircea Daneliuc, such as *The Eleventh Commandment* (1991); *The Toothless War* (1992) or *The Conjugal Bed* (1993); GAMA FILM, led by Constantin Văeni, which focused on debut and commercial films, but distributed them only on the national market; PRO-FILM, led by Dinu Tănase, which produced a few debut feature films like *Leisure* (Valeriu Drăgușanu, 1993) and anti-communist films like *Divorce... Out of Love* (Andrei Blaier, 1992) and Nicolae Mărgineanu (*Look Ahead with Anger*, 1993); SOLARIS, led by Dan Pița, produced films dedicated to the recent past or to everyday life during the period of post-communist transition: e.g., *Somewhere in the East* (Nicolae Mărgineanu, 1991), *Luxury Hotel*, *Pepe & Fifi* (Dan Pița, 1992; coprod. Cinerom), *The Sleep of the Island* (Mircea Veroiu, 1994; coprod. Star Film 22); STAR FILM, led by Sergiu Nicolaescu, produced mainly his own historical and commercial films: e.g., *The Mirror* (1994) and *Point Zero* (1995; coprod. Kiper Lascu, USA). The director Lucian Pintilie represented a special case in that period. Having returned to Bucharest from France, he took over leadership of The Studio of Cinematographic Creation of The Romanian Ministry of Culture, which was financed directly from governmental funds. He produced his own films in this studio (most of them co-productions): *Too Late* (1996; coprod. MK2, Canal + & Filmex), *An Unforgettable Summer* (1995; coprod. MK2 & Filmex), and *Terminus paradisi* (1998; coprod. MK2 & Filmex). The film *Fox — Hunter* (Stere Gulea, 1993; coprod. Filmex & Ecco Films /Germany/) was produced in the same studio. In addition to these publicly funded creation studios, there was also a Studio of Romanian Television, led by Dan Necșulea.

ritory (RADEF or the private sector) and from other funds. CINEROM continued to hold a monopoly on the distribution of funds for film production.³⁶⁾

This funding could benefit the creation studios of CINEROM and the Commercial Film Company ANIMAFILM (founded in 1991 and specializing in animation productions). In addition to this, the independent studios³⁷⁾ were eligible to receive 50% of the production estimate on the condition that the film was co-produced by the CINEROM studios.³⁸⁾

The effects of the legislative framework imposed in 1991 became evident in the mid-1990s. Only 18 movies were produced until 1995. The causes for this were structural: uncorrelated legislation, insufficient public and private funds, and administrative incapacity. On top of everything, there was an atmosphere of bitter conflict between the directors who were running the production companies and the CNC. It was a fierce battle over resources, without the protagonists having the relevant know-how. While before 1989 state subsidies moved from one state institution to another and filmmakers and actors were paid substantial amounts of money, this mechanism collapsed in the 1990s, because it could not be adapted to the new social, cultural, and economic realities. It came as no surprise that filmmakers accused each other of misappropriating funds. Film companies went bankrupt and the Romanian film industry was heading towards a collapse. CINEROM disappeared as a legal entity in 1996, when a different organizational structure took its place: ROFILM S.A. The five studios that had perpetuated the socialist model, somehow in opposition to those who held political power in that period, proved to be a failed experiment of the directors belonging to the 1970s generation: 'this institutional hybrid [...] could not make the transition from the commission-based economy of communism to the economy of the transition period, as the increasingly frantic incentives of the market economy destabilized any long-term strategy.'³⁹⁾ Beyond the unrealistic legislation, the disastrous management, the public rudimentary policies, the volatile financial situation, and economic instability, probably that biggest insurmountable problem was the absence of the *producer* as a profession.⁴⁰⁾ The problem addressed at the meetings between Ceaușescu and film industry employees in the 1970s had received an authoritarian or collectivist response at that time, but the film industry could not find a favourable answer in the 1990s.

36) Bogdan-Alexandru Jitea, 'Avatarurile cinematografiei de tranziție', p. 251.

37) Several independent production companies received subsidies from the Romanian State. For instance, FILMEX produced the debut film of Bogdan Dumitrescu-Dreyer, *Where It Is Cold in the Sun* (1991); *The Oak* (Lucian Pintilie, 1992); Nae Caranfil's first film, *Sundays on Leave* (1993) and *Asphalt Tango* (Nae Caranfil, 1997; coprod. Les Films du Rivage & France 3 Cinéma); and *Betrayal* (Radu Mihăileanu, 1994; coprod. Parnasse Productions & Scarabée Films). CASTEL FILM, led by Vlad Păunescu, produced *Train of Life* (Radu Mihăileanu, 1998; coprod. France, Belgium, Netherlands, Israel, Romania) and became an important and influential company in the context of the East-European film industry after 2000.

38) 'Regulament privind finanțarea filmelor din fondul centralizat al Centrului Național al Cinematografiei', Romanian Historical National Archives, Fond S.C. Rofilm S.A, file 40, vol. I, no. 17 (1994), pp. 1–2.

39) Bogdan-Alexandru Jitea, 'Avatarurile cinematografiei de tranziție', p. 263.

40) In a recent interview, recalling the 1970s, the director Mircea Daneliuc denounced this very aspect: the producers' lack of professionalism: 'I cannot call them producers, and not even today's producers deserve that name' (p. 34).

A Legitimacy Crisis

If we consider who was in charge of the Romanian film production companies in the 1990s, it becomes clear that the national cinema industry mirrored the cultural and political power relations. Some of the studios financed by the CNC were headed by subversive film directors of the 1970s and 1980s (such as Mircea Daneliuc or Dan Pița), while other funding opportunities were available to a group of filmmakers led by Sergiu Nicolaescu (whose name was, prior to 1989, associated with historical films that promoted Ceaușescu's nationalism). The Ministry of Culture directly financed the production company led by Lucian Pintilie, a legendary film director who had returned from his exile in France at the beginning of the 1990s.

In effect, the challenge facing the film industry and film directors in this attempt to acquire new legitimacy was how to maintain their artistic relevance after communism.⁴¹⁾ However, the cultural and managerial policies of these authors — perhaps with the notable exception of Pintilie, who had collaborated with some of the younger film directors of that decade — were more focused on financing their own projects than on forging a unitary national development strategy. There was no institutional reform and no plan had been created for restructuring public policies or issuing adequate legislation for streamlining film production and distribution. A possible explanation of the partially justified institutional and administrative crisis would be that there was no expertise regarding the necessary adjustment to the new socio-economic conditions. In a documentary by Alexandru Solomon, *Kapitalism. Our Improved Formula* (2010), the controversial businessman Dinu Patriciu stated that in the 1990s 'it would have been impossible for the state to have more competent human resources'. For the filmmakers belonging to the 1970s and the 1980s generations, the primary stakes were authorial and moral. They did not deliberately attempt to restructure the film industry in spite of the fact that they held administrative positions. To a considerable extent, their films made in the 1990s reflect a conspicuous anti-communist discourse, delivered as traumatic testimonial, as anti-totalitarian parable, as heroic rebellion or as bitter indictment. From this point of view, they could be described as films that rehashed a dissident strain that was left unexpressed during the socialist period.

In the 1990s, the legitimacy crisis of cinema both as a specific medium and as a creative industry was addressed in debates that were of little intellectual consequence, but very relevant as a social symptom. The pressing topic was that of *auteurism*. From 1947 to 1989, authorship was defined in multiple registers in the Romanian film industry. In each case, these definitions reflected the transformations undergone by the socio-cultural policies of socialism: through the paradoxical filter of socialist realistic elitism, with obvious Soviet reminiscences; through a redefinition of the concept of *auteurism*, by integrating the director into the collective creative process; through the director's potential for subversiveness against state censorship;⁴²⁾ through the cooperation of the director and the screen-

41) See Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

42) The periods identified by Constantin Parvulescu ('Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film', *Illuminace*, vol. 26, no. 3 /2014/) are important in this regard. In early socialism (1947–1957) the

writer, who had the noble mission to create a 'national school of film'; through the distinction between two conceptions of the director — as artist vs. a technician; through the designation of the director as 'total author'; or through the argument that the author creates a 'national style'.⁴³⁾ Even if *auteurism* was not theorized or re-conceptualized in Romania during the 1990s, the general idea was that a national cinema can only be developed through *auteur* films. *Auteurism* has become synonymous with a form of civic, generally anti-communist mission, which aimed to annihilate not only the older politicized order of the socialist period, but also the flimsy aesthetic conventions of the films produced in that time. Having achieved national visibility and assumed an institutional role in the restructuring of the national film industry, these *auteurs* also enjoyed the prestige of former 'disidents' under socialism and of the prizes they won in international festivals: for instance, Dan Pița got the Silver Lion in Venice for *Luxury Hotel* (1992), while *The Conjugal Bed* (Mircea Daneliuc, 1993) was included in the Berlin competition. All in all, after 1989, the filmmakers of the 1970s and 80s generation were expected by film critics to be the saviours of cinema as art. This explains, on the one hand, the lack of public and financial support for those films. It is well known that there has been no popular cinema in post-communist Romania, not even one promoted exclusively at the national level. On the other hand, it justifies the fantasy of a New Romanian Wave, launched in 1993.⁴⁴⁾ The fact that Lucian Pintilie worked with Cristi Puiu at the end of the 1990s, thereby supporting the new generation of filmmakers, reveals a unified — it would be tempting to call it *modernist* — conception of *auteurism*. Unfortunately, the legislative, political, social, and institutional attempts to legitimize the Romanian film industry in the 1990s resulted in a general failure that was camouflaged by modest production, by anti-communist rhetoric, and by huge *auteur* egos. This failure was nonetheless exposed by the economic bankruptcy that this inefficient restructuring brought about.

'Romanian cultural elites replicated this paradoxical mixture of elitism and proletarianism, laying the groundwork for the notion of the film director as the sole source of artistic input [but] the emphasis placed on the writer is not only a symptom of socialist cinema's relationships to theatre and high culture, but also a demonstration that the order of billing during early socialism mirrored the temporality of the film production process' (28). During mid-socialism (1957–1977) 'the director was but one member of a team whose multidirectional cooperation suggested greater levels of collective authorship' (30). Still, even though the concept of director-centred authorship already existed in the 1970s, in late socialism (1977–1989) it acquired national-regional relevance, largely based on the participation of some films in Western festivals: 'Eastern European film industries were content to be seen as staunch supporters of a cultural pan-Europeanism undergirded by the European-born concept of the Auteur' (32). The director Mircea Daneliuc explained this openness from the latter half of the 1970s by stating that, as a rule, the Communist Party was not very interested in film festivals: '[nevertheless] film exchanges were made between the COMECON countries anyway, so these films reached a series of countries and other films came from there. However, when it came to such films getting to Western countries, things became more complicated, but not impossible' (p. 32).

43) Summing up several positions expressed in the Romanian magazine *Cinema* (1965–1971), Radu Toderici ('Deceniul autorilor', 2017, p. 196) finds that the defence of the 'total author' appeared in the press even before the directors of the 1970s' generation made their debuts. The key terms (imposed through political directives) through which *auteurism* was conceptualized prior to 1989 were: 'topical film', 'national specificity', 'political film', and 'national film epic'.

44) This phrase was coined by the film critic Adina Darian in a debate organized by the magazine *Noul Cinema*, no. 3 (1993), pp. 4–5.

Conclusion

The two attempts at restructuring the Romanian film industry — that from the beginning of the 1970s and that from the 1990s — must be understood in a process of continuity. The revolution of December 1989 separates the two socio-political eras only symbolically. The winds of cultural liberalization, which swept across Eastern Europe in the 1970s, were not felt in Romania. Centralized control entailed not just a whimsical bureaucratization, as Lucian Pintilie believed, but also a rather aggressive attempt to recreate the context and re-enforce the conditions of the 1950s within the cultural sphere.

The endeavours to create the 'institution' of the professional producer failed. Because of an obsession with control, the socialist state itself was projected as the ultimate film producer, but this had three harmful effects: the absence of an economically proficient vision, the impossibility of even a partial decentralization of the film units corresponding to the four production companies, and the increasingly ambivalent responsibility for film productions. The centralization of decision-making, the multi-annual plans, the correlation between the topics of the films and the socialist political agenda, the collectivization of production, and even the substantial investments made in film productions failed to facilitate the quantitative and qualitative development of the Romanian film industry. The only thing they succeeded in creating was an ambiguous mechanism of negotiation between directors, writers, screenwriters, film industry workers, and the Communist Party. The Romanian film industry of the last two socialist decades was a world of intermediaries and facilitators, which dominated the networks of cultural and political influence.

In the 1990s, the two crises identified above — the institutional crisis and the crisis of legitimacy — demonstrated that any organizational system, any social, cultural, political, or ideological infrastructure or platform would be continually recycled until they permanently collapsed. The legislative and administrative mayhem, the numerous political conflicts, and the lack of expertise and economic resources produced a world of belated dissidents, of moral *auteurs* whose films could not be produced in a professional fashion, for there was no one to do so.

As Petr Szczepanik has noted, using Fernand Braudel's concept of *longue durée*, 'the collective mentalities of film workers develop at a significantly slower rate than the rapidly changing "history of events" that affect cinema as it intersects over time with the political.'⁴⁵⁾ From this point of view, the 1990s are somehow part of the long 1980s. This situation vividly illustrates what the Romanian literary critic and theorist Mircea Martin has called the complex of an 'eternal beginning'.⁴⁶⁾

Claudiu Turcuș is Assistant Professor of Literary and Film studies at Babeș-Bolyai University, Cluj, Romania. He obtained his PhD in Humanities (2011, BBU) after a fellowship research at Bard College, New York. His research interests are focused on East-Central European Literature, Cinema, and Criticism. He has published widely on topics such as the cultural memory of Socialism, the rep-

45) Petr Szczepanik, 'The State-Socialist Mode of Production,' p. 125.

46) Mircea Martin, *G. Călinescu și complexele literaturii române* (Pitești: Paralela 45, 2002).

resentation of Post-communist transition, intellectual history, and the ideology of New Romanian Cinema. His book, *Norman Manea. Aesthetics as East Ethics* (Frankfurt-New York: Peter Lang, 2016) is the very first monograph about the life and oeuvre of this important Romanian-American writer, who was proposed twice for the Nobel Prize.

Films cited:

Asphalt Tango (Asfalt tango; Nae Caranfil, 1997), *Betrayal* (Trahir; Radu Mihăileanu, 1994), *Codin* (Henri Colpi, 1963), *Columna* (Mircea Dragan, 1968), *The Conjugal Bed* (Patul conjugal; Mircea Daneliuc, 1993), *The Dacians* (Dacii; Sergiu Nicolaescu, 1967), *Divorce... Out of Love* (Divorț... din dragoste; Andrei Blaier, 1992), *The Eleventh Commandment* (A unsprezecea poruncă; Mircea Daneliuc, 1991), *The Golden Train* (Trenul de aur; Bohdan Poręba, 1986), *Kapitalism. Our Improved Formula* (Kapitalism. Rețeta noastră secretă; Alexandru Solomon, 2010), *The Lace Wars* (Les fêtes galantes; René Clair, 1965), *The Last Crusade* (Mihai Viteazul; Sergiu Nicolaescu, 1970), *Leisure* (Timpul liber; Valeriu Drăgușanu, 1993), *Look Ahead with Anger* (Privește înainte cu mânie; Nicolae Mărgineanu, 1993), *Luxury Hotel* (Hotel de lux; Dan Pița, 1992), *The Mirror* (Oglinda; Sergiu Nicolaescu, 1994), *The Oak* (Balanța; Lucian Pintilie, 1992), *Pepe & Fifi* (Pepe și Fifi; Dan Pița, 1992), *Point Zero* (Punctul zero; Sergiu Nicolaescu, 1995), *Reconstruction* (Reconstituirea; Lucian Pintilie, 1968), *Somewhere in the East* (Undeva în est; Nicolae Mărgineanu, 1991), *The Sleep of the Island* (Somnul insulei; Mircea Veroiu, 1994), *The Star without a Name* (Steaua fără nume; Henri Colpi, 1966), *Sundays on Leave* (E pericoloso sporgersi; Nae Caranfil, 1993), *Terminus paradisi* (Lucian Pintilie, 1998), *The Thistles of the Bărăgan* (Louis Daquin and Gheorghe Vitanidis, 1957), *The Toothless War* (Tusea și junghiul; Mircea Daneliuc, 1992), *Too Late* (Prea târziu; Lucian Pintilie, 1996), *Train of Life* (Trenul vieții; Radu Mihăileanu, 1998), *An Unforgettable Summer* (O vară de neuitat; Lucian Pintilie, 1995), *Vulpe vânător* (Fox — Hunter; Stere Gulea, 1993), *Where It is Cold in the Sun* (Unde la soare e frig; Bogdan Dumitrescu-Dreyer, 1991).

SUMMARY

Restructuring a Cinema That Didn't Exist.
*The Romanian Film Industry of the 1990s***Claudiu Turcuș**

This article documents and describes the ways in which the Romanian film industry was restructured in the 1990s. It also explores the structural, legislative, financial and ideological continuities of this period with the manner in which this field of cultural production was organized in the 1970s and the 1980s. Using a contextual analysis of several documents from the National Archives of Romania (RoFilm Fund, 1986–1989), interviews with the most influential film directors of that period as primary research data, and scholarly sources (both in Romanian and English), I argue that the collapse of the state-socialist mode of film production, financing, and distribution produced adverse structural effects in the 1990s, undermining the desired relaunch of the Romanian film industry as a national cinema and postponing the integration of Romanian cinema within a transnational network.

Konrad Klejsa, Michał Dondzik, Jarosław Grzechowiak

Phoenix Burning: The Collapse of the Fiction Film Studio and the Educational Film Studio in Łódź in the Early 90s

The year 1989 brought about political changes in all countries belonging to the former Soviet bloc. The collapse of the political system also triggered economic changes: the centrally governed economy, wherein most institutions and businesses in the country were subordinated to state authorities, was supposed to be replaced by a market economy based on multiple business entities and private ownership. The early 1990s were, on the one hand, a time when new private businesses started, and on the other hand, a time when many ineffective, deeply indebted state-owned institutions, unable to adapt to the new times, collapsed.

Such a situation was also characteristic of the film production industry in Poland. In the early 1990s, the system of financing film productions based on subsidies from the Ministry of Culture budget collapsed and cooperation with Polish Television basically ended as it now had its own dedicated units providing film services. Most of all, the crisis influenced those institutions whose existence depended on providing technical and production services. Huge financial problems were encountered by most film studios: WFF (Wytwórnia Filmów Fabularnych — Feature Film Studio) in Łódź, WFF-2 (Wytwórnia Filmów Fabularnych — Feature Film Studio) in Wrocław, and WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — Documentary Film Studio) in Warsaw (however, since some feature films had also been shot at WFD after 1961, the studio changed its name to Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych — Documentary and Feature Film Studio — at the late date of 1989), as well as smaller state animation studios (Se-ma-for in Łódź, as well as studios in Bielsko-Biała, Krakow and Warsaw) and non-fiction film studios (WFO /Wytwórnia Filmów Oświatowych — Educational Film Studio/ in Łódź and the Czołówka Studio in Warsaw). Similar problems also confronted institutions offering post-production services such as film print development, e.g., ŁWZWKF (Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych — Film Copies Production Company) in Łódź and SOD (Studio Opracowań Dźwiękowych — Sound Post-Production and Dubbing Studio) in both Łódź and Warsaw. Therefore, the beginning of the 1990s was an arena of conflict for various, of-

ten contradictory ideas concerning how to manage the assets and heritage of film institutions situated in Łódź.

The transformation of the film industry in the beginning of the 1990s is a period scarcely researched by Polish film scholars. The only book dedicated specifically to this subject focuses on legal and fiscal regulations;¹⁾ while some information about the 'wild 90s' in Polish film culture can also be found in the last chapter of a seminal volume by Edward Zajiček.²⁾ Both authors are concerned primarily with institutional transformations on a national scale. In our opinion, this approach should be supplemented by a consideration of the 'local' aspect — since most of the institutions involved in film production were situated in Łódź. In order to pursue this local aspect, the research project 'Contemporary Hollyłódź' was developed, whose authors attempt, among other things, to re-construct the course of the film industry's decline in the city. The first phase of the project consisted of 'desk research': the professional and local press was examined and approximately two thousand pages of various documents were analysed, such as meeting protocols, correspondences, and transformation programs of experts referring to the whole city. Reading these documents was a quite depressing endeavour since it revealed a picture of the film industry as being extremely bureaucratic in nature, which resulted in a state of indecisiveness (one could get the impression that the more expert opinions and various 'strategies of development' were produced, the more difficult the situation became). This research was supplemented in the second phase by an 'oral history' procedure. Over 50 in-depth interviews were conducted with audio-visual sector employees, 15 of which were witnesses to or participants in the transformations that took place in the first half of the 1990s (each interview lasted from 45 to 90 minutes; the Polish transcripts were deposited in the project archive file). The value of this undertaking was varied: some interviewees were either reluctant to share details of their former work or simply repeated formulations from Zajiček's book; by contrast, others offered significant insight, sometimes asking for discretion with respect to their current employer. Both the interviews and documents were analysed with the aim to not only reconstruct the path that transformation took, but also to bring to light all the alternative ideas and solutions that were not ultimately implemented.

In the present study, only two institutions — WFF and WFO — will be discussed. There are several reasons for this. Firstly, organizational transformations at that time were focused on these institutions. Secondly, both companies (or their legal successors) still exist, now owned by the local government. Thirdly, a paper about the history of another significant institution for Polish film culture based in Łódź, Se-ma-for, has already been published.³⁾ Fourthly, and finally, a detailed description of the history of all the remaining aforementioned institutions would require a separate study, for which this publication can only provide important background. However, before presenting the material of the study,

1) Ewa Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), p. 55.

2) Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005* (Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2009), pp. 304–327.

3) Ewa Ciszewska, 'The Se-Ma-For Film Studio from 1990 to 1999', *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. 17, no. 26 (2015), pp. 276–282.

let us first introduce the 'cast and crew' of the drama itself in order to understand how significant the changes of the early 90s really were.

Glory Days

It was not by accident that Łódź became the place where the post-WWII film industry found its seat. As a result of WWII, most of Warsaw was razed to the ground and lay in ruins until the mid-50s. By contrast, Łódź had not suffered similar destruction and thus became the informal capital of the country for a few years after the war. Pre-war film-makers who had managed to survive the war also headed to Łódź, where the headquarters of the state-owned enterprise *Film Polski* were located. Among its first employees were members of the former Polish People's Army Film Crew, who had marched the entire military route to Berlin (the majority of the film equipment in the possession of Łódź film institutions, including the National Film School founded in 1948, had previously belonged to the German film studio UFA).

The history of WFF in Łódź began in December, 1945, when the first studio set was opened in Łąkowa Street, covering an area of 795 m². The first feature film to be produced there was *Forbidden Songs* (*Zakazane piosenki*, 1946). In 1948 a second studio set of 273 m² was opened, which later became a subsidiary area for the construction of set decorations for subsequent films. A third sound stage appeared in 1950 and occupied an area of 770 m². In the previous year (1949) two other state-owned film studios were established: WFO in Łódź and WFD in Warsaw (both originally dedicated to non-fiction productions). In 1954, WFF in Wrocław, which had hitherto been a branch of the Łódź Studio, gained its independence.

The period of 1956–1975 was a time when some of the best films in the history of Polish cinema were made in the WFF studios: Munk's *Bad Luck*, Kawalerowicz's *Mother Joan of the Angels*, Skolimowski's *Walkover* and Wajda's *The Promised Land* — to name just a few. Łąkowa Street was also the main production site for most of the historical 'giants' such as *Knights of the Teutonic Order* (1960) or *The Deluge* (1974), as well as some cult television series.

The turning point in the history of WFF was 1970, when the Studio was enriched by the so-called 'Palace of Sound' — at the time, it was the most modern unit in Poland entirely devoted to work on film sound. The Palace of Sound was equipped with editing-rooms, sound-mixing studios, projection rooms, console rooms, and social rooms, which served as a meeting point for the Studio's employees. In the mid-70s, as many as ten films were being made simultaneously in the studios of WFF. In a 1978 report on WFF published in the magazine *Film*, a tone of admiration and respect for the Łódź complex prevails. The report contains the following description: 'Today, the Studio seen from the outside — it is modern architecture! At first glance, it resembles a scientific centre rather than a *dream factory*. A factory, because it could not be described differently with its staff of over a thousand employees representing 65 professions.'⁴⁾ In the early 80s, the first signs of

4) Andrzej Wojnach, 'Na Łąkowej', *Film*, no. 30 (1978), p. 8.

economic crisis were already showing. Nevertheless, quite a number of good films were made on the Łąkowa Street premises: Kieślowski's *Blind Chance* (1981), Machulski's *Va-bank* (1981) and Zanussi's *A Year of the Quiet Sun* (1984).

Several blocks south of WFF, in the WFO studios at Kilińskiego Street, short and medium-length documentary and educational films on almost every subject (e.g. about art, history, folklore, and nature) were made. The production volume was huge; in the period 1960–1979, WFO produced on average over a hundred titles per year⁵⁾ (from time to time some short fiction films were also shot on the WFO premises). The main difference between WFF and WFO was that the former was dependent on projects conceived and commissioned for production by Film Units (Zespoły Filmowe) in Warsaw, whereas the latter combined both functions: the creative 'core' and a production site. In other words: since WFO was the only studio in Poland dedicated to educational film, all screenplays — including those which had nothing to do with educational purposes — were discussed exclusively by the employees of the creative departments of WFO.

Despite the opportunity to gain new professional experience, Łódź Film School students did not typically aspire to work at WFO. 'The vast majority of Film School graduates were getting ready for feature films, the rest wanted to make documentaries. The least number of volunteers were for WFO⁶⁾ — recalled director, Sylwester Chęciński. Paradoxically, it may have been the film school graduates' lack of interest in working at WFO which contributed to the creation of a group of independent artists working there. Among them were long forgotten artists such as the outstanding nature film directors Puchalski and Marczak, as well as directors of so-called 'creative documentaries' (Wiszniewski, Królikiewicz, Szulkin). Jacek Bławut recalls: 'Feature Film Studio was the queen attracting fame, a place for celebrities. Whereas we, a group of documentary film-makers from WFO, considered ourselves the chosen ones, those who made authors' cinema, profound, real art.'⁷⁾

Indeed, there was hardly any cooperation between the WFF and WFO Studios, with one notable exception: because WFO produced nature films, it had a fantastic Trick Photography Department. Thus, when WFF made films requiring trick photography, it would approach WFO for cooperation (e.g., Stanisław Śliskowski, one of the main directors working for WFO, collaborated as co-cinematographer on one of the biggest hits of Polish cinema, *Academy of Mr. Kleks* /1984/, shot at WFF)⁸⁾. Nevertheless, each of the institutions would function autarkically — for example, there were three film labs in the city: at WFF, at WFO, and at the Łódź Film Copies' Production Company (this fact would soon turn out to be significant for the restructuring plans of the Łódź Studios).

The second half of the 1980s is unanimously described by film historians as a regressive period in the Polish film industry. The legal act about the film industry passed in 1987, which guaranteed, among other things, lower income tax on profits, was intended to sup-

5) Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka (eds.), *Oświatówka. 55 lat przygód z filmem krótkim* (Łódź: Wytwórnia Filmów Oświatowych, 2000), pp. 13–22.

6) Interview with Sylwester Chęciński (26. 9. 2014). '46-Sylwester.Checinski-2014', audio file and transcription (in Polish) stored at: 'Contemporary HollyŁódź' Project Archive Files at University of Łódź (Archiwum Projektu 'Współczesna HollyŁódź' na Uniwersytecie Łódzkim — hereafter CLUL).

7) Stanisław Zawisliński, Tadeusz Wijata, *Fabryka snów* (Łódź: TOYA, 2013), p. 344.

8) Interview with Stanisław Śliskowski (11. 12. 2014), '47-Stanislaw.Sliskowski-2014', CLUL.

port Polish cinema. As it turned out, the new regulations did not go far enough to benefit film industry institutions in any meaningful way. Other changes in the field of film production were rather small and may be described as simple ‘rebranding’ operations. Until 1987, the ‘Film Units’ Production Company (Przedsiębiorstwo Realizatorów Filmowych ‘Zespoły Filmowe’) in Warsaw, an umbrella organization of individual film units, had a monopoly on feature film production contracting for the Studios in Łódź, Warsaw, and Wrocław. The new legal act simply replaced this company with the Board of Polish Film Producers (Zespół Polskich Producentów Filmowych). Likewise, the most superior institution (which supervised almost all the institutions of film culture, including the distribution circuit and cinemas, with the exception of film education), which had been called the Film Industry Executive Board (Naczelny Zarząd Kinematografii) prior to 1987, was simply renamed the Film Industry Committee (Komitet Kinematografii). Like its predecessor, this ‘new’ committee was also subordinate to the Ministry of Culture and Art, which supervised the Film Industry Fund (Fundusz Kinematografii).

The worsened condition of the Polish cinema had a negative impact on the functioning of the Studios in Łódź. Already by the mid-1980s, the number of films made in WFF had dropped, both those made for cinemas as well as those for television. Piotr Dziecioł, a former production manager of films and film series in Łąkowa Street, recalls: ‘I returned to Łódź from the USA in 1988. [...] it was apparent that there was simply no work here. If you wanted to work you had to move to Warsaw. If any offers turned up they would only be in Warsaw as so few films were being made that they would all be made in Warsaw and there was no need to move production to Łódź.’⁹⁾

The end of 1980s was not a promising time for WFO either, since the Studio faced several problems: an old and outmoded technological base, a lack of good film stock, and distribution difficulties in cinemas and television. At that time, thirty percent of annual WFO production constituted authors’ artistic films subsidized by the Film Industry Fund, whereas seventy percent were commissioned assignments for television, various ministries, and sporadically for other institutions, too. Despite all this, in 1988, the Studio employed 441 people, including 67 directors and cinematographers working as full-time employees (in WFF such professionals were not employed on a regular basis). In the same year, although the Studio provided services worth 836 million PLN, it only generated an income of 61 million. A camera bought in 1987 cost 72,5 million PLN, and the average wage in WFO was 36,5 thousand PLN (half of the average salary in the country), which is why many film-makers would get extra jobs making videos of weddings.¹⁰⁾ At the same time, Zbigniew Godlewski — the new head of WFO since October 1989 — pointed out in an interview that there was no single video camera in the Studio, and none of WFO’s movies has ever been available on VHS.¹¹⁾ The strategic goal of the new WFO seemed to be the shift toward video. ‘Educational films and documentaries recorded on video cassettes should be passed to on libraries. And it’s obvious, especially now when video players are

9) Interview with Piotr Dziecioł (18. 7. 2012), ‘1-Piotr.Dzieciol-2012’, CLUL.

10) Ryszard Nakonieczny, ‘Cwaniacy i maniacy’, *Odgłosy*, no. 12 (1988), p. 7.

11) Małgorzata Karbowski, ‘Stan firmy jest krytyczny. Rozmowa ze Zbigniewem Godlewskim’, *Głos Robotniczy*, no. 250 (1989), p. 5.

so common.’ — he would remark.¹²⁾ Godlewski ran negotiations with Sony to provide VHS technology to schools. However, at that time, schools had financial problems in providing just basic supplies such as chalk — buying video players was out of the question for a few good years.

This Boat is Sinking

The first attempt to specify the basic parameters of how WFF will function in the free market were undertaken at the end of November 1989. It was then that Piotr Holwek, administrative manager of the Studio, presented his ideas on the matter to the chairman of the Film Industry Committee.¹³⁾ Most of all, he emphasized the need to determine the rules of cooperation between film producers (in Warsaw) and film studios. Both parties, according to Holwek, should sign long-term agreements specifying the number of films to be produced per year. Such a demand was utter nonsense given the realities of 1989 — the year of rapid political changes, incredible inflation, and mass protests on the streets. Other ideas proposed by Holwek related to organizational changes at WFF. Some departments were to become more independent, others would be terminated, and a marketing department would be created. However, Holwek’s proposal was questioned by the Solidarity Trade Union, which was in favour of combining the Studio’s production units rather than granting them independence, and suggested introducing an ‘employees-shared ownership’ policy in the future.¹⁴⁾

1990 brought further ideas about how WFF should function in new economic climate. Its management commissioned an expert report entitled ‘Economic Aspects of Ownership Changes in WFF’.¹⁵⁾ These experts agreed that the best option would be to lease the Studio’s property, or a part of it — by creating a new entity that would function in a fully competitive environment (without state subsidies, but also free of debts of the state institution) which would be able to use the studios, equipment, and know-how of the state Studio.

At the same time, the WFO director, in a manner typical for the socialist economy, boasted about his achievements in reorganizing WFO in a letter to the Film Industry Committee in June 1990: ‘the number of organizational units was diminished by 4, and the number of posts of managers by 10’.¹⁶⁾ Soon afterwards, the Textile Industry Economics Institute (sic!) of Łódź University prepared a thorough report called ‘The Directions of Ownership Transformations in WFO’,¹⁷⁾ in which it was recommended, similarly to the case of WFF, to create a separate company which would lease from the state the assets of the ‘state’ WFO.

12) Renata Sas, ‘Jak się kręci. Rozmowa ze Zbigniewem Godlewskim’, *Dziennik Łódzki*, no. 296 (1989), p. 3.

13) ‘Piotr Holwek’s letter to Juliusz Burski’, 28. 11. 1989, Film Industry Committee Files (*Zespół Komitet Kinematografii*) in New Acts Archive in Warsaw (*Archiwum Akt Nowych*) — hereafter ZKK-AAN.

14) ‘Andrzej Pabianek’s letter to Juliusz Burski’, 10. 1. 1990, ZKK-AAN.

15) ‘Ekonomiczne aspekty przekształceń własnościowych w Wytwórni Filmów Fabularnych’, November 1990, ZKK-AAN, pp. 18–19.

16) ‘Zbigniew Godlewski’s letter to Film Industry Committee’, 22. 6. 1990, ZKK-AAN.

17) ‘Kierunki przekształceń własnościowych w WFO’, November 1990, ZKK-AAN.

Thus, an identical solution — in fact, one typical for early ‘privatization’ in Poland in 1990s — was suggested for both companies. Numerous ventures would rapidly spring up alongside the many institutions remaining under state supervision and ‘suck out’ from these institutions the best of what they had to offer. The mechanism was the same in almost every industry: employees of a state institution (often its management) would start a private business, often based and functioning in the same building as the state institution, and would then take over the assignments which would have previously been passed to the state institution. What’s more, those assignments were often carried out by using the equipment and staff of the state institution.

Quite often, the local Łódź press would inform readers about the difficult situation of the local Film Studios — typically with a wordplay that alluded to the meaning of the word ‘Łódź’ (pol. *boat*). Almost as a rule, readers could come across phrases like ‘Film Łódź is drowning’ (alternately: ‘is drifting’) and there was the prevailing opinion that Warsaw lacked interest in Łódź affairs. In the middle of 1990, a passionate article appeared in the newspaper *Dziennik Łódzki*, which read: ‘Łódź, which has been the centre of the Polish film industry for the past 45 years, has now a duty and a moral right, or maybe even the privilege to reanimate it. [...] It is Łódź’s historical mission. A mission which also gives the city a chance to return to Europe.’¹⁸⁾ These words directed at city authorities were written by Jacek Cybusz, an employee of the Łódź Film Museum (at the time a young institution, founded in the mid-1980s, which turned out to be one of the few film institutions that have survived until the present). This initiative did not reach beyond press declarations and was not transformed into any real action — possibly because Łódź film circles were concentrated on production issues and were reluctant to develop closer cooperation with a museum oriented towards historical work, or maybe because of actions undertaken in the following months by the authorities in Warsaw, which reorganized all film studios in the country.

Warsaw Does Not Believe in Tears

Whereas at that time WFF and WFO management analysed the situation exclusively from the point of view of the institutions they represented, members of the Film Industry Committee recognized the necessity for complex and systematic solutions. It is worth mentioning that the majority of the 30 members of the Film Industry Committee were fairly young directors and ambitious producers who, one might get the impression, were yearning for the arrival of capitalism; there was not a single representative of Łódź film circles in this group.

Generally speaking, the Film Industry Committee did not consider the problems encountered by the Film Studios as crucial ones. Transcripts of Committee meetings from 1990 show clearly that the Committee was mostly occupied with the issues of constructing a new subsidy system and new film institutions: the Film Production Agency (Agenc-

18) Jacek Cybusz, ‘W sprawie Łodzi filmowej’, *Dziennik Łódzki*, no. 200 (1990), p. 4.

ja Produkcji Filmowej) and the Screenwriting Agency (Agencja Scenariuszowa), both founded in June 1991. This change considerably modified the way the film industry functioned in Poland. From that moment on, film institutions would no longer receive production funds as part of their current operating costs (from the previously existing Film Industry Fund); in order to get funding for a particular film they were required to present a so called 'producer's package' (screenplay and production plan). Then, the committee would evaluate the project, recommending it to the Film Industry Committee's chairman or denying the funding.¹⁹⁾ With regard to Łódź, the change mostly affected WFO, in fact, in a double way. Firstly, the Film Production Agency was not interested in supporting educational and nature films. Secondly, until that time it had been the Studio itself that would assign funds received from the Film Fund between production and administration, but from this point on, it had to apply for production funds separately.

In January 1990, the chairman of the Film Industry Committee created a special sub-commission to be in charge of formulating policies regarding the reorganization of film production companies and specifying the conditions of their division, mergers or possible liquidations. The team consisted of 20 people, 5 of whom were from the Warsaw studio WFDiF, 4 from WFF-Łódź, and nobody from other Łódź Studios (interestingly, the body included several representatives of Worker Councils or trade unions). The final 'report' consisted of as few as 6 pages.²⁰⁾ Only one paragraph was devoted to WFF, in which it was suggested that particular units should be extracted from the Studio in the form of independent ventures with separate bank accounts which would be able to voluntarily join a holding company named 'Holly-Łódź Film Society'(!). The proposal was supposed to undergo further consultations, but no sign of them can be found in the files or in oral accounts.

Another project, dated January 1990, was prepared by Zygmunt Król (a long-term production manager and head production manager of the 'Studio' and 'Kadr' Film Units) together with Wiesław Stempel (head of WFF from 1959 to 1962). They had the idea to use state subsidies to create and sustain two 'bases of film equipment and sound stages': one was intended to be founded in Warsaw, supported by the assets of WFDiF and Czołówka, the other one in Łódź, as a merger of Łódź and Wrocław Studios.²¹⁾ On top of that, the authors of the study pointed out the necessity of combining the three Łódź film print development labs into one institution.

The reports were presented (without conclusions) during a meeting between Juliusz Burski, the head of the Film Industry Committee, and film industry representatives in May 1990. In the course of the discussion, yet another idea was presented by Mariusz Walter (at the time one of the managers of state-controlled television TVP — Telewizja Polska — and later the chief of the private television station TVN), who suggested combining the technical base of the film industry with that of television (the seat of the new studio

19) Gębicka, *Między państwowym mecenatem...*, p. 93.

20) 'Zespół przygotowawczy dla wypracowania stanowiska w przedmiocie celowości reorganizacji wytwórni filmowych oraz sprecyzowania warunków podziału, połączenia czy ewentualnej likwidacji', 28. 3. 1990, ZKK-AAN.

21) Zygmunt Król, Wiesław Stempel, *Uwagi i propozycje dotyczące kierunków zmian strukturalnych i organizacyjnych w sferze produkcji filmowej*, 9. 1. 1990, ZKK-AAN.

was supposed to be Warsaw or Łódź, with a branch in Wrocław).²²⁾ This idea was also not acted upon, but it is worth mentioning for at least one reason: prior to this, the television business was never taken into consideration when discussing the restructuring of the film studios. (The reason for this may be simple: in 1990 TVP enjoyed a monopoly on broadcasting and it was not until December 1992, that the first private television station started broadcasting nationwide.)

The issues of the Studios were discussed by the Film Industry Committee once again in June 1990. Among other things, the information prepared for the meeting stated: 'The current year is the last one in which it will be possible to have purchases subsidized by the Film Fund, because it will be liquidated. The Studios are aware that from the next year onwards they will be subjected to strict free market rules. The last lists of equipment needs made by the Studios should be aimed at contributing to the purchase of current sound equipment, cameras, and dollies.'²³⁾

Take the Money and Run

The aforementioned 'last minute purchases' from the Film Industry Fund turned out to be extremely unlucky for the Łódź Studios. Director Godlewski rejected the idea of buying an Arriflex BL-III camera, to which WFO was entitled, in favour of purchasing equipment for the sound studio. As a matter of fact, WFO was approached by representatives of the Swiss firm Sondor with an interesting offer. According to Godlewski:

I was told, that Sondor makes use of the Hermes fund. The Swiss government established a guarantee fund, which covered losses if Sondor made transactions and the contracting party did not pay. The Foreign-Currency Department director in the Ministry of Finances, a friend of mine, advised us: 'You'll pay the first instalment, and then say you have no money and have them take it back'. Sondor equipment was supposed to be some kind of present. Knowing this, I wanted to take advantage of the situation. I assumed that if we had such a well-equipped sound studio, it would have no competition in that part of Europe and the resulting income could support the whole Film Studio.²⁴⁾

Unfortunately, the directors of WFF and Se-ma-for had exactly the same idea having been visited by cunning sales representatives from Switzerland. Ultimately, equipment worth over a million dollars ended up in Łódź — an amount of money, which, according to some past and present opinions, could have been used to provide sound services for all the films made across whole Europe at the time. It is not known whether, beyond the 'the friend's advice', any sensible analysis accompanied the purchase decisions at either of the

22) 'Spotkanie Juliusza Burskiego, szefa Komitetu Kinematografii, z przedstawicielami branży filmowej' 9. 5. 1990, ZKK-AAN, pp. 17–21.

23) 'Informacja na posiedzenie Komitetu Kinematografii w przedmiocie reorganizacji wytwórni filmowych', 21. 6. 1990, ZKK-AAN.

24) Interview with Zbigniew Godlewski (17. 4. 2015), '51-Zbigniew.Godlewski-2015', CLUL.

studios. Nevertheless, the Swiss firm did not fail to notice that the contracting parties were in fact state institutions and did not intend to retrieve the due payment from the Hermes Fund but from the Polish state. The state, however, was not eager to help any of the careless Studios; in the yearly balance-sheets prepared by WFF and WFO for the years 1991, 1992 and 1993, next to the figures indicating a small income or a small loss it was noted: 'The balance does not cover liabilities owed to the Sondor firm.'

It is no secret that the beginning of the political transformation in Poland provided opportunity for many unclear deals often initiated by cynical frauds with foreign passports — however, there is no proof to claims that the incredible success of the businessmen from Switzerland was rooted in anything more than the gullibility of the Studio directors. The 'foreign investor' was the buzzword of the decade — a state institution could feel special if it had this cherished protagonist of newspaper and television reports knocking on the door. There were several other attempts at Łódź film studios to create some form of joint venture with foreign investors. In 1990, the WFF director reported to Warsaw his intention to enter into a joint venture with the British company Euro-Rank (allegedly a subordinate to the Rank consortium), and in 1991 WFO's director announced his intention to gain funding from an American company called Cartoon Communication. Not much is known about either firm, apart from the fact, that CC started some sort of cooperation with Cartoon Studio in Krakow and most probably contributed to its closure.

Another obstacle for establishing actual cooperation with foreign contractors was the attitude of the film studios themselves. Sołtysik, a highly-experienced production manager at WFF-Łódź, recalls:

At the beginning of the 1990s, TOR Film Production, which I cooperated with, was supposed to provide production services to the Spanish. They were considering Poland mostly because Zanussi — a renowned film director, recognized all over Europe — was the studio head at that time. We managed to convince the Spaniards to build two sets in the film studio in Łąkowa Street. We added the studio's lighting equipment and other service to this order as we managed to convince our foreign contractors that it wouldn't make sense to transport such equipment from Spain. The studio calculated the costs of such services for me and they came up with an amount which was the equivalent of the cost of a full-length feature film production, i.e. 7 billion Polish zlotys. They included everything they could into this calculation plus additional surcharges and margins. Everything was set, the Spanish studio somehow accepted the inflated cost, so we were waiting for the arrival of the Spanish: the director, the producer and the production designer. A few days before their arrival a representative of the Polish studio came to me and told me that they had miscalculated the costs and that the services provided would be even more expensive, by 3 billion zlotys. [...] It was easy to predict the effect of such an attitude; the Spanish made that film in Munich [...]. I described only one incident, which I know first-hand, but there were others. Why was *Schindler's List* produced in Warsaw and not in Łódź? ²⁵⁾

25) Zawisliński and Wijata, *Fabryka snów...*, pp. 319–320.

The Film Industry Committee was well aware that the Łódź film studios were far from being competitive on the international market. In 1991 Tadeusz Ścibor-Rylski made the following observation: 'Let's remember that foreign producers may now use Babelsberg Film Studio in Potsdam and Barrandov Studios in Prague and that the conditions that these facilities offer are much better than we have. Our film studios are not highly esteemed in Europe and they do not attract film producers.'²⁶⁾

Hear Me Cry

During the proceedings of the Film Industry Committee, several speakers urgently called for a complete inventory of WFF property. As Waldemar Dziki commented: 'It needs to be clearly said that the studio's property is now being stolen. I am afraid that soon it will be impossible to make a property inventory as there will be no property left.'²⁷⁾ Recollections of property 'being stolen' recur in many accounts, though only as a general reflection; we have not found any documentation confirming such dealings (no inventory of missing equipment or props, police reports, or court files, etc.) nor have we come across a single specific account (of who illegally took what from which studio). It may be assumed that the idea of 'stealing' refers to the already described peculiar relationship which prevailed in the 1990s between the declining state companies and private enterprises running similar business activities.

An example of these obscure connections — not necessarily evidence of criminal behaviour, but rather an illustration of the conflict between the Film Studios and the newly-established entities — is the most famous film produced at WFO at the beginning of the 1990s — *Hear Me Cry* by Maciej Drygas, a documentary about Ryszard Siwiec, who, in 1968, committed suicide by self-immolation in protest against the invasion of Czechoslovakia. In the opening credits of *Hear Me Cry* there is no WFO logo. Instead, there is the following information: 'Logos Film Unit at the Educational Film Studio and Zodiak Film Production'. Why is Drygas's film then mentioned as one of the flagship works of WFO?

Logos Film Unit was founded in June 1990. As stated earlier, until that time Film Units resided mostly in Warsaw and there was no special Film Unit responsible for educational matters. Logos — located on the premises of WFO in Kilińskiego Street — was thus perceived as an experiment: it was neither an independent company, nor was it subordinate to WFO management (such a 'legal vacuum' was typical of early 90s in Poland). Władysław Wasilewski (a long-time director employed by WFO) became head of the unit and Konstanty Lewkowicz (a highly-experienced production manager at WFF) was responsible for the financial matters. *Hear Me Cry* was the first production by Logos — apparently, WFO did not want to make it and Drygas was treated as an 'outsider'.²⁸⁾ The studio's approach, however, changed considerably when *Hear Me Cry* started to win awards, including a prestigious Felix. Then, the executives of WFO decided that it has the rights to 'all the achieve-

26) 'Posiedzenia Komitetu Kinematografii. Protokoły 1991', pp. 112–113, ZKK-AAN.

27) Ibid., p. 23.

28) Bogdan Sobieszek, 'Szanse dla mocnych filmów', *Dziennik Łódzki*, no. 188 (1992), p. 3.

ments of the Studio employees²⁹⁾ and, hence, the name Logos Film Unit should not appear in the opening credits.

Animosity between WFO and Logos was fuelled particularly by financial matters. Until May 1991, the WFO film studio received funding without any guidelines as to which productions should receive what amount. Therefore, the Studio used the grant to cover any existing arrears and, as a result, no money was transferred to the awaiting filmmakers. The Studio did not make proper financial settlements regarding either planned films or generated debts. When WFO's bank account was blocked, the Studio 'borrowed' money from Logos' subsidiary bank account. Moreover, in order to avoid losses, cash was withdrawn from the account and kept in a safe. 'Even if the bank did not raid the subsidiary bank account of Logos Film Unit, the Educational Film Studio did it continuously in order to take any funds deposited thereon.³⁰⁾ — Wasilewski explained.

The conflict between WFO and Logos concluded with the privatization of the latter and its separation from WFO. In 1992, the newly established institution, under the new business name Logos Film Studio, moved its seat to Łąkowa Street, where WFF was located (and until 1998 Logos made nearly 20 more documentaries). Several smaller companies also started to operate at the same address, i.e. in Łąkowa Street, and they would participate in the coproduction of projects developed by WFF.

At the same time, the financial situation of WFF itself was deteriorating; in 1992 its liabilities amounted to seven billion one hundred and twelve million zlotys whereas calls for payment value was estimated at nine billion eight hundred and five million zlotys. Towards the end of 1993, approximately 350 people were employed at the film studio, however, only a certain percentage of them received full pay while other members of the crew were on so-called 'duty', which means that each month they received approximately one-fifth of their regular salary, while the full salary was supposed to be paid when orders appeared. A report published by local daily *Dziennik Łódzki* reveals a lot about the condition of the film studio at that time:

from among 100 people working in the set building unit, 44 workers are employed full time. The remaining workers are on so-called duty and remain idle. They receive 500–600 thousand zlotys per month but earn more if there is some concrete work in film production. The situation is the same in the Cinematographic Technique Unit; from among 46 workers, only 14 are employed full time and receive permanent pay amounting to 2–3 million zlotys per month. The workers who are 'on duty', work on average 3 months per year [...] There was a time when the dressmaking workshops of the film studio employed fifteen workers. Now there is only one tailor, who, when necessary, makes some minor alterations [...]. Between December and March, the costumes storage room is quite busy, as it is the carnival and prom season. Having such demand in mind, the studio ordered the making of fifteen Santa Claus cos-

29) Krzysztof Kąkolewski, 'Pierwsze samospalenie', *Kwartalnik Filmowy*, no. 1 (1993), p. 64.

30) 'Pismo Władysława Wasilewskiego do Rady Pracowniczej Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi', 16. 3. 1992, ZKK-AAN.

tumes — red cloaks and beards made of genuine hair. In the Christmas season, these are very popular.³¹⁾

The situation was not much different at WFO. In 1992, it employed 243 employees (71 administrative workers, 71 technical workers, 27 directors, 18 production managers, 14 cinematographers and 4 sound mixers).³²⁾ Andrzej Czulda, a long-time employee of the company, remembers: 'There was a time when we would come to work, sit in a colleague's room and actually do nothing. We only drank coffee and complained. We did not know what to do with ourselves. We were waiting for better times to come.'³³⁾ Television and the Ministry of National Education eventually withdrew from cooperation with WFO due to high cooperation costs. At this point, revenues came from postproduction work ordered by outside companies and from selling the company's property. 'The library was liquidated, with books being sold for just 1 PLN each. We decided that we had a lot of redundant equipment. We sold off cameras, editing tables and reflectors for next to nothing. One of the cinematographers bought the camera which he had always used at work and an editing table. He encouraged me to follow his example but I didn't' — recalls Czulda.³⁴⁾

Another idea to improve the financial condition of the company was something which appalled and shocked a lot of people connected with the studio, both professionally and emotionally, namely renting out the premises to companies operating outside the cinematographic business: 'Every month, it was getting more and more crowded at WFO; it was necessary to vacate certain rooms for other companies to move in there (the most ironic example was a signboard placed between other signboards on the film studio's gateway — egg wholesaler).'³⁵⁾ In Łąkowa Street, on the other hand, the WFF car depot became a Fiat repair shop, Agrobank's offices moved into one of the sound stages, and stage 2 was hired out as a cosmetics wholesale warehouse.

In contrast to the ineffective, huge film studio, smaller private companies did much better on the production market. Dzieciół remembers:

When I returned from the US, I started to work at WFO. I was making a major film in collaboration with Grzegorz Królikiewicz about Lech Wałęsa. Thanks to my working there, I met Sławek Wójcik, who was a vice-director. At this time, a group of young Americans was looking for a company to help them make a feature film in Łódź. They came to WFO and Sławek and I made a deal with them and so we founded a company, Opus Film, which was supposed to provide them with production services. I had my office in Łąkowa Street as all the shooting was done there. [...] Beautiful sets were built. We constructed, for example, the inside of a large tenement house. Production went well, the contractors were very happy and we are still in

31) Bogdan Sobieszek, 'Ciężkie czasy fabryki snów', *Dziennik Łódzki*, no. 124 (1993).

32) 'Raport o sytuacji Wytwórni Filmów Oświatowych', 24. 2. 1992, Zbigniew Godlewski's Archive (*Archiwum Zbigniewa Godlewskiego* — hereafter AZG).

33) Interview with Andrzej Czulda (19. 12. 2014), '49-Andrzej.Czulda-2014', CLUL.

34) Ibid.

35) Leszek Skrzydło, *Z tamtej strony kamery* (Łódź: Muzeum Kinematografii, 2008), p. 131.

touch. It was a black-and-white, sort of arthouse film, it was never shown at cinemas either in Poland or in the US.³⁶⁾

This account shows the mechanisms typical of early Polish capitalism: an American contractor approaches a state-owned company, but its vice-director transfers the order to a private company which he co-owns. There was nothing unusual about such actions in the harsh realities of Poland in the early 90s — at that time, hardly anyone would have any legal doubts regarding similar undertakings or judge them as ‘unethical’.

Let's Stick Together

In the middle of 1992, the head of the Film Industry Committee appointed a restructuring sub-commission for the Łódź film industry. In an appendix to the review, the authors list examples of rare, positive changes from the point of view of the restructuring which occurred in Łódź film studios between 1990 and 1992. Apart from the rental of space, the separation of particular units, the exchange of equipment and ‘significant limitation of social activities’, they also mention ‘undertaking coproduction and subcontracting of particular film services for television (e.g. in the field of commercials) and other private companies or foreign film producers.’³⁷⁾ The listed activities were seen as opportunities and guidelines for the future. It is worth mentioning that this recommended strategy was followed by, among others, the previously-mentioned Opus-Film, which (as one of the first such companies in Poland) started to produce TV commercials and later feature-length films.

The expert advice prepared by the sub-commission argued that it was necessary to unify all the cinematographic film processing studios into one central film lab and to somehow combine the sound studios (two options were considered: WFF plus WFO, or WFF plus WFO and Se-ma-for). All these ideas were analysed and presented in relevant reports (70 pages each) by a team from the Łódź Personnel Consulting Centre.³⁸⁾ The authors of the analysis agreed with the concept of establishing one film processing unit (located in Łąkowa Street). They concluded that having parallel but separate units would not make sense in the case of WFO and ŁWZWKE. Although the authors of the reports saw many arguments in favour of establishing one sound mixing studio (that would put highly-qualified professionals and cutting-edge equipment in one place and develop a unified marketing system), one factor led to this proposal not being adopted. It was, of course, an economic factor, mostly to do with obligations to the Sondor company.

The next meeting of the Film Industry Committee, during which the matter of the Łódź film studios and other film institutions was discussed, was held in September 1992.

36) Zawisliński, Wijata, p. 357. See also: Marcin Adamczak, *Strategie i przypadki. Działalność firmy Opus Film w latach 1991–2012*, in Ewa Ciszewska, Konrad Klejsa (eds.), *Kultura filmowa współczesnej Łodzi* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2015).

37) ‘Program restrukturyzacji jednostek organizacyjnych kinematografii w Łodzi’, 16. 10. 1992, ZKK-AAN, p. 6.

38) ‘Analiza celowości utworzenia i funkcjonowania połączonego studia dźwięku’, April 1992 and ‘Analiza funkcjonowania zakładów obróbki taśmy’, April 1992, ZKK-AAN.

The most important action taken at this meeting was the adoption of 'The Privatization Programme in Cinematography', conceived by Aleksander Walczak, head of the Department of Economics in the Ministry of Culture. The programme assumed, among other things, that WFF, WFO, Se-ma-for, and ŁZWKF shall be treated as one complex 'which should be restructured, so that an effectively-operating film production company appears in Łódź'.³⁹⁾ The programme also included the suggestion that the complex was expected to be self-supporting and should not be financed from the Film Industry Committee budget. The institution's activities were supposed to focus on providing services for American and European producers to offer an attractive substitute for Yugoslavia, which due to the political situation in the Balkans was no longer a place where Americans could make their films. The major obstacle which could hinder the entire project was the lack of hotels with standards that would satisfy the expectations of American contractors. One of the committee members complained:

I brought twenty contractors to Łódź, mostly American, and they were all disappointed [...] Perhaps we would have been able to attract Spielberg or Warner Bros., but again the main obstacle was the fact that there are no appropriate hotels in Łódź. I had a meeting with Spielberg's representative, but it finished quickly, most probably because we had it in the obscure lobby of Hotel Centrum.⁴⁰⁾

Waldemar Dąbrowski, then head of the Film Industry Committee, confirmed that foreign investors were disappointed with the conditions in Łódź, both when it came to hotels and to the technical standards of the WFF itself:

The equipment is worn-out and we are talking about 90%. I was told that the reflectors were good for nothing. We must remember that in the last few years filmmaking techniques have developed immensely [...]. When I went to visit a filmmaking technique exhibition in Munich I understood how backward we are.⁴¹⁾

The cost of restructuring the Łódź film institutions was estimated at 10 billion zlotys. Dziki objected to such estimates, and made the following comment on the situation: 'We may not allow a situation where there is no money for film production; and I am not sure if there will be money both for the restructuring project and for film production.'⁴²⁾ It was precisely this unknown that was perceived as the main threat connected with the restructuring of film institutions in Łódź. If restructuring funds came exclusively from the resources of the Film Industry Committee, this could pose a threat to film production. Film-makers were afraid that the government would not be willing to earmark any additional funds for the execution of the restructuring project in such a form.

Members of the Film Industry Committee discussed the issue of the film studios again in October 1993. This time, the meeting was devoted to a document entitled 'Restructur-

39) 'Program przekształceń własnościowych w kinematografii', September 1993, ZKK-AAN.

40) 'Posiedzenia Komitetu Kinematografii. Protokoły 1993', ZKK-AAN, p. 163.

41) Ibid., p. 175.

42) Ibid., p. 167.

ing Activities Schedule and Draft of Property Division of Film Industry Organizational Units in Łódź⁴³⁾. A solution recommended by Dąbrowski was the establishment of a complex called Łódź Film Centre (Łódzkie Centrum Filmowe — ŁCF), which would be a services institution, taking over the entire property of WFF and of the SOD, as well as part of WFO's property. Holwek, the head of WFF, was enthusiastic about this proposal. He insisted that the objections of workers' councils and the concerns that Łódź film institutions would become subordinate to the film studio in Łąkowa Street were groundless.⁴⁴⁾ The protracted debates prolonged the state of stagnation. This was most harmful to WFO, which was on the verge of bankruptcy. The studio was in serious trouble, which is reflected in the way the number of produced films plummeted: in 1990 WFO produced ninety films, whereas in 1993 — only seventeen.⁴⁵⁾

Some members of the Film Industry Committee raised other doubts. Most of all, film directors were wondering if adopting the draft would not be equivalent to liquidating the film studios in Łódź. Krupska-Wysocka presented the following opinion on the restructuring programme: 'It is obvious that we are coping with reduced production and that, actually, production on the current level could be done by the film studio in Warsaw. [...] Why are we talking about liquidating certain institutions in Łódź, but we do not mention the fact that these functions are taken over by Warsaw?'⁴⁶⁾

In spite of the doubts mentioned above, the committee adopted the Łódź Film Institutions Restructuring Programme. The Antimonopoly Office was consulted in order to verify whether the institution which was being developed would not be a monopolist on the film services market (which might sound hilarious from today's perspective). With its decision in November 1993, the Antimonopoly Office did not raise any objections to the project.

The New Hope

The new institution — ŁCF — was a combination of WFF, SOD and a part of WFO. By the end of 1993, more than a month later, an agreement was signed between the Mayor of Łódź and the head of the Film Industry Committee, whereby the municipality committed to making a contribution to the company in the form of the municipality's receivables (7 billion zlotys), to apply tax credit to ŁCF and to cooperate on the development of films made in Łódź. The committee promised to contribute funds for the restructuring of the company.

Łódź Film Centre was established on January 1st, 1994 with Holwek as director. ŁCF took over most of WFO's property as well as real estate with an area of 23,847 square meters. (The newly-established Educational Films and TV Programmes Studio retained

43) 'Restrukturyzacja oraz podział majątku jednostek organizacyjnych kinematografii w Łodzi', 27. 10. 1993, ZKK-AAN.

44) Bogdan Sobieszek, 'Jak to się robi po polsku', *Dziennik Łódzki*, no. 100 (1992), p. 3.

45) Oziemska and Drecka-Wojtyczka, pp. 22–23.

46) 'Posiedzenia Komitetu Kinematografii. Protokoły 1993', ZKK-AAN, pp. 149–150.

space with an area of 12,000 m²).⁴⁷⁾ The building of the sound studio was located in the area taken over from 'the former' WFO; some of the equipment was supposed to go to the film school and some to ŁCF in Łąkowa Street. Thus, the earlier project of one common sound studio came into being. The 'new' WFO consisted of: an office building, a sound stage, a natural history films division, and archives. In 1994, the restructured Educational Film Studio had twenty-nine employees (seventy-five fewer than at its former stage of operations).⁴⁸⁾

A few days after ŁCF had been established, a certain Bert de Neve from Belgium sent a fax to the Łódź City Hall. It is worthwhile to quote a fragment here:

Łódź may be a world leader in the area of film production. It only requires preparation, development, financing and construction. A hotel base, airport, film projects — it must all be seen together as an all-inclusive package. There must be mutual benefits for the city and for the country and a EUROPEAN HOLLYWOOD may be established in Łódź.⁴⁹⁾

The mysterious Belgian assured the city hall that thanks to his contacts he could make American and European film producers interested in Łódź and bring them to the city. In return, he demanded the position of consultant with a monthly salary of \$7500, a furnished apartment for himself and his family where he would live while working on the project, and a translator/interpreter at his disposal. The offer was treated quite seriously, since the city authorities forwarded it to the Film Industry Committee in Warsaw. The newly-appointed head of the committee, Tadeusz Ścibor-Rylski, was sceptical and wrote: 'I believe that the attitude of the proposer is overly optimistic and, somehow, unrealistic. This includes the requested remuneration as well', however, he later stated, 'In my opinion it would make sense to continue talks, with the participation of ŁCF representatives.'⁵⁰⁾ There are no further records regarding Mr. De Neve dealings with the Łódź film industry. (He did turn up once more, though, in 2000, as the Director for East Europe working for a Belgian developer who was supposed to build an aquapark in Silesia — an undertaking that concluded with a criminal investigation). The correspondence perfectly reflects the quite desperate situation of decision-makers, who could not afford to reject any idea to support the collapsing film industry in Łódź, however bizarre it may have sounded. At the same time, it also somehow proves the good orientation of the potential crook, who was aware of the fact that the phrase 'European Hollywood' may be understood as sweet-talk by the city hall representatives (hence the previously mentioned 'Holly-Łódź Film Society' concept).

Time has shown that the liquidation of the sound studio did not contribute to an improvement in the condition of the institution. Ten months after ŁCF was founded, the au-

47) 'Zarządzenie nr 4 przewodniczącego Komitetu Kinematografii w sprawie podziału i łączenia niektórych instytucji filmowych w Łodzi', 13. 12. 1993, ZKK-AAN.

48) Oziemska and Drecka-Wojtyczka, p. 23.

49) 'Restrukturyzacja oraz podział majątku jednostek organizacyjnych kinematografii w Łodzi. Harmonogram, opinie, uwagi, korespondencja. 1993–1994', ZKK-AAN.

50) Ibid.

dit of the Supreme Chamber of Control showed a one-hundred-billion-zloty debt. In December 1994, the Film Industry Committee withdrew subsidies for ŁCF and, in February 1995, the subsidy for restructuring the film institutions in Łódź was suspended.⁵¹⁾

This happened at roughly the same time as the academics from Łódź (the Film School and the Department of Film Studies at the University of Łódź) became more active in lobbying for a satisfying solution for sustaining the traditions of 'Holly-Łódź'. Earlier, they had shown little interest in the matter: the most famous directors who worked at the Film School lived in Warsaw and came to Łódź only once a month or so. For those who lived in Łódź, on the other hand, it was the Film School — not WFF or WFO — that paid them small but regular salaries. As for the film scholars from the University of Łódź, today they admit that at that time they had a lot of catching up to do ('we could at last watch all these films, which we had previously only written about' — joked one of the academics, who wishes to remain anonymous). In 1993 they established the Cinematic Łódź Rescue Committee (Komitet dla Ratowania Łodzi Filmowej) first headed by Professor Ewelina Nurczyńska-Fidelska (formerly connected to WFO) from the University of Łódź, and later by Professor Edward Zajiček from the Film School. The effects of their work were rather disappointing, as they later admitted in a self-critical manner.⁵²⁾ In fact, the 'rescue committee' limited its efforts to the organization of celebrations connected with the one-hundredth anniversary of cinema.

The Story is Not Over

All the discussions regarding the plans for restructuring state film companies demonstrate that both the members of the Film Industry Committee and the directors of film studios had a hard time finding their place in the 'deregulated' reality of the early 1990s.

In the face of so many problems — the debts of the studios, the lack of commissions, conflicts between executives and trade unions — it was difficult to submit a restructuring plan which would satisfy all the parties. It is significant that there were no representatives from the Łódź film sphere on the Film Industry Committee, which was the body responsible for either compiling or ordering the elaboration of subsequent proposals for the Łódź centre. Such a situation inflamed mistrust from the people connected to the film business in Łódź towards institutions in Warsaw. Unfortunately, the Łódź film sphere did not have a strong leader (Holwek, the head of WFF, made attempts to be such a leader, but smaller institutions were afraid that they would be dominated by the studio in Łąkowa Street). Simultaneously, different companies were feuding and conflicts within organizational units did not contribute to improving the general image of the city. The opportunities for international cooperation were completely neglected. Resentment towards Warsaw predominated. It was expected that debts would be written off and certain commissions transferred to Łódź. The lack of such actions was perceived as a willingness to destroy Łódź Film Centre.

51) Bogdan Sobieszek, 'Posłowie o łódzkiej kinematografii. Ale kino!', *Dziennik Łódzki*, no. 71 (1995), p. 15.

52) Zajiček, p. 341.

At the same time, the film studios in Łódź were a sort of 'test site' for Polish cinema. The other two film studios (in Warsaw and in Wrocław) are still state companies, just like the smaller studios which operate mostly in Warsaw and each year receive subsidies from the budget of the Ministry of Culture. The film studio in Wrocław (WFF-2) has been transformed into the Audiovisual Technology Center (Centrum Technologii Audiowizualnych), now rendering postproduction and educational services. The film studio in Warsaw (WFDiF), on the other hand, is now unquestionably the centre of Polish film production.

The later life of Łódź film institutions in the years 1995–2015 may be the subject of separate studies. Currently, both companies — ŁCF and WFO — still operate. They are local government companies and one hundred percent of their shares is held by the city of Łódź and by Łódź Voivodeship, respectively. Both companies are only weak shadows of their ancestors, since they have no more than 10 employees each.

WFO is, apart from the Film School, the only Łódź film institution which has operated continuously since the 1940s. Production is limited to, on average, one film a year — and these are mostly films commissioned by the local Fund for Environmental Protection. Beyond this, WFO co-organizes the biannual Włodzimierz Puchalski International Nature Documentary Film Festival and is also endeavouring to digitalize their huge collection of approximately five thousand films, collected in the archive on Kilińskiego Street.

ŁCF, in contrast to WFO, does not possess rights to any movies made in the time of the People's Republic of Poland. The activities of the company, which in 2016 moved from Łąkowa Street and today operates under a different address, consist of renting out film costumes and props that used to be the property of WFF. 29 Łąkowa Street, where the former film studio once was, hosts several institutions, such as: Opus Film (established by aforementioned Piotr Dziegiel, now one of the leading film production companies in Poland), a branch of the National Film Archive in Warsaw (film negatives are stored in the building of the former film processing unit of WFF), local TV broadcaster TOYA, as well as TOYA Sound Studios (the former Pałac Dźwięku, where most Polish feature films currently produced are post-scored). In addition, on the premises of the former WFF complex there is a music club, Wytwórnia, and a Double Tree Hilton Hotel, both owned by TOYA holding (and it was TOYA, the private entrepreneur, and not ŁCF, the institution owned by the city, that tried to sustain the memory of the WFF by publishing an album about the history of Łąkowa 21).⁵³⁾ The front windows of the Hilton Hotel are installed in such a way that when seen from a distance, they compose a frame from the film *Forbidden Songs*, the first movie shot on the premises of that unique film site in 1946.

Acknowledgements:

This work was supported by the Polish National Science Centre (DEC-2011/01/B/HS2/06123). Part of this research has already been published in Polish in: Ewa Ciszewska, Konrad Klejsa (eds.), *Kultura filmowa współczesnej Łodzi* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2015).

53) Zawisliński, Wijata.

Konrad Klejsa, PhD is Adjunct Professor at the University of Łódź's Department of Media and Audio-Visual Culture. The key field of his research is post-1945 European film history. He recently co-edited volumes on film education and a collection on Polish-German film relationships. His current research centres on patterns of film distribution and exhibition in the People's Republic of Poland.

Jarosław Grzechowiak and **Michał Dondzik** are PhD candidates at the University of Łódź.

Films cited:

Academy of Mr. Kleks (Akademia Pana Kleksa; Krzysztof Gradowski, 1984), *Bad Luck* (Zezowate szczęście; Andrzej Munk, 1960), *Blind Chance* (Przypadek; Krzysztof Kiesłowski, 1981), *The Deluge* (Potop; Jerzy Hoffman, 1974), *Forbidden Songs* (Zakazane piosenki; Leonard Buczkowski, 1946), *Hear Me Cry* (Usłyszcie mój krzyk; Maciej Drygas, 1991), *Knights of the Teutonic Order* (Krzyżacy; Aleksander Ford, 1960), *Mother Joan of the Angels* (Matka Joanna od Aniołów; Jerzy Kawalerowicz, 1960), *The Promised Land* (Ziemia obiecana; Andrzej Wajda, 1974), *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), *Vabank* (Juliusz Machulski, 1981), *Walkover* (Walkower; Jerzy Skolimowski, 1965), *A Year of the Quiet Sun* (Rok spokojnego słońca; Krzysztof Zanussi, 1984).

SUMMARY

Phoenix Burning: The Collapse of the Fiction Film Studio and the Educational Film Studio in Łódź in the Early 90s**Konrad Klejsa, Michał Dondzik, Jarosław Grzechowiak**

In the early 1990s, the system of financing Polish film productions based on subsidies from the Ministry of Culture budget collapsed. This resulted in huge financial problems for the film studios located in Łódź: WFF (Wytwórnia Filmów Fabularnych — Feature Film Studio) and WFO (Wytwórnia Filmów Oświatowych — Educational Film Studio). This paper analyses multiple layers of that crisis, including its origins as well as various contradictory ideas from the period as to how the assets and heritage of film institutions situated in the city once called the ‘Polish Hollywood’ should be managed. These attempts — undertaken simultaneously by the Film Industry Committee in Warsaw and on the local level by the management at both studios — were often contradictory and included efforts to merge both entities into one state-funded institution as well as striving toward their full privatisation. The findings are based on examinations of the local press, archival research, as well as in-depth interviews with employees in the audio-visual sector.

Jan Hanzlík

Eventization and Targeting in Czech Theatrical Distribution after 1989

During the 1990s, Czech theatrical distribution and cinemas found themselves in a new situation characterized by a declining interest in cinema-going, the privatization of both distribution companies and a number of cinemas, and changes in offerings, as coveted screenings of films from the capitalist West were no longer restricted by censorship and a 30 per cent limit on films in distribution.¹⁾ The latter part of the 1990s was defined first by the introduction of multiplexes to the Czech Republic starting in 1996, which gradually stabilized film attendance, and, then from 1998 onwards also by the arrival of art-house cinemas, which marketed themselves in opposition to the culture of multiplexes.²⁾ In this study, I examine two further trends in theatrical distribution and the operation of cinemas that have been increasingly apparent since the mid-1990s. In the first part, I argue that Czech theatrical distribution has been undergoing a process of *eventization*, which was suggested by film distributor and scholar Přemysl Martinek in an interview published in 2013.³⁾ In the second part, I argue that cinemas have been increasingly employing the marketing method of *targeting* in order to reach their audiences.

Both of these trends display some aspects that are global in character and some that are locally conceived and implemented. The programming of cinemas may obviously involve both foreign and domestic film productions. The marketing of films and screenings may involve both global marketing campaigns and relatively small campaigns aimed at local communities. In this process, the global and local aspects of film marketing and the cinema-going experience intermingle within the efforts of distribution companies, cinemas, and the media to make cinema-going more attractive to audiences. Since both eventization and targeting are at least to a certain degree a result of the Americanization of film ex-

1) Aleš Danielis, 'Česká filmová distribuce po roce 1989', *Iluminace*, vol. 19, no. 1 (2007), p. 57.

2) For example, Cinema Světozor employed the motto 'popcorn free culture' in its marketing. Kino Světozor, 'Popcorn Free Culture V', online: <<http://www.kinosvetozor.cz/cz/program/filmy/2674/Popcorn-Free-Culture--aneb-5-narozeniny-kina-Svetozor/>> [accessed 10 October 2017].

3) Jiří Anger, 'Role filmových festivalů v ČR', *Dok.revue*, 25 October 2013. Online: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/role-filmovych-festivalu-v-cr>>, [accessed 5 December 2017].

hibition, these trends will be examined mainly in the context of the history of American film distribution and exhibition, while I also recognize that other influences have played a significant role in the development as well.

It needs to be emphasized that neither of the two trends discussed in this study is entirely new. What is new, though, is the scale and frequency of their employment by distribution companies and cinemas. It should also be noted that while the Czech Republic serves here as a case study, the two trends are global in nature and are observable elsewhere in the world.

Cultural Events and the Eventization of Culture

The concept of *cultural event* has been approached from various perspectives by a growing body of scholarly literature. Glen Bouwdin et al. presented a useful, albeit broad definition of an *event* that was originally proposed by the Convention Industry Council and further elaborated by Donald Getz: in their words, it is an 'organized occasion such as a meeting, convention, exhibition, special event, gala dinner, etc. [...] composed of several different yet related functions. [...] Every such event is unique stemming from the blend of management, program, setting and people'.⁴⁾ In this text, cultural events will be understood along these lines with emphasis placed on their uniqueness and in many cases one-off character.

Although the concept of cultural event is certainly not a novelty, various authors have emphasized that for some years the offerings of and demand for cultural events of various kinds have been increasing. Ian Yeoman et al. for example noted that

[a]n entire global industry of festivals and events has evolved and developed since the early 1990s. [...] On a global basis there is unprecedented interest in festivals and events — at international and national level, in cities and towns, villages and hamlets, and in rural and coastal areas. Everyone wants to celebrate their particular form of culture, tradition, difference or similarity with others. Festivals and events can help promote their destination and attract tourists — they can be viewed as a new form of tourism in which to anchor economic prosperity and development.⁵⁾

This view of events, including festivals, is clearly a positive one as it stresses their contribution to economic prosperity and development. Yet Karl Spracklen et al. approached the rising number of events differently in their case study of the city of Leeds. They claim that gentrification and urban regeneration programs increasingly engineer 'profitable forms of leisure, venues and behaviours' while displacing alternative culture.⁶⁾ The rising

4) Glenn A. J. Bowdin, Johnny Allen, William O'Toole, Robert Harris and Ian McDonnell, *Events management*, 2nd edition (Oxford: Elsevier, 2006), p. 14.

5) Ian Yeoman, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond and Una McMahon-Beattie (eds.), *Festival and Events Management. An international arts and culture perspective* (Oxford: Elsevier, 2004), p. xix.

6) Karl Spracklen, Anna Richter and Beverley Spracklen, 'The Eventization of Leisure and the Strange Death of Alternative Leeds' *City*, vol. 17, no. 2 (2013), p. 165.

number of events is imposed upon communities by private corporations rather than organized by communities for themselves and their well-being: 'Eventization [...] is the transformation of (free or cheap) communicative leisure activities and spaces into (expensive) corporatized spectacles and privatized spaces.'⁷⁾ A prominent example of this negative development these authors provide is the Olympics organized in London in 2012:

If the Olympics represent a particularly egregious example of the privatization and commodification of culture, and the eventization of urban spaces, it is nonetheless typical of the kind of instrumentalized leisure that transforms cities from spaces of belonging into spaces of exclusion.⁸⁾

In the following discussion, some of these changes will be discussed in relation to contemporary theatrical distribution in the Czech Republic.

Technological Wonders, Blockbusters, and Film Festivals as Events

Tom Gunning memorably claimed that in the earliest years of film exhibition, it was cinema itself that was advertised as an attraction, not specific films:

Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated, [...] rather than to view films. It was the Cinématographe, the Biograph or the Vitascope that were advertised on the variety bills in which they premiered, not *The Baby's Breakfast* or *The Black Diamond Express*.⁹⁾

Between 1906 and 1907 such self-aware 'exhibitionist' cinema, which emphasized the magic and wonders of new technology and uniqueness of experience, gave way to narrative cinema that offered realistic illusion and concealed the presence of film technology. Film experience, it could be argued, ceased to be a unique event presented only occasionally to the public by travelling projectionists and became more of a standardized experience available to many people on a regular basis in purpose-built cinemas. However, as the 'film industry has always been a technologically driven industry',¹⁰⁾ throughout the history of cinema various new technological 'machines', associated with the arrival of sound through wide-screen projection to the latest achievements of digital post-production and film exhibition, have on many occasions been invoked in order to attract spectators to cinemas. Although the exact days and places in which these new inventions were first introduced to the public are not given in film history books as often as the notorious first screening in Grand Café in 1895, they still get mentioned as major events in the history of cinema.

7) Ibid., p. 167.

8) Ibid., p. 167.

9) Tom Gunning, 'The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde', *Wide Angle*, vol. 8, no. 3/4 (1986), p. 66.

10) Finola Kerrigan, *Film Marketing* (London: Elsevier, 2010), p. 193.

According to Michael Allen, Hollywood blockbusters often featured technological virtuosity that was utilized in their marketing campaigns. He noted in connection with the introduction of the CinemaScope format by 20th Century-Fox:

Having established the existence and imminent unveiling of a major new cinema technology, 20th Century-Fox then began a parallel programme of advertising and press releases. Between April and July [of 1953], articles and trade papers reported upcoming demonstrations of CinemaScope, then the success of those demonstrations, details of Fox's forthcoming CinemaScope production schedule, and Fox's increasing success in persuading the industry to adopt the system. [...] Once again, having successfully hyped the new technical system to the point where there was considerable public expectation and curiosity about it, it had to be given an impressive debut.¹¹⁾

Thus, spectators were lured to cinemas by technical achievements not only during the era of cinema of attractions, but also during the era of narrative cinema. The 'aim of special effects,' wrote Janet Wasko, 'has been to create things that do not actually exist.'¹²⁾ Spectators have been aware that films show things that do not actually exist and film critics have commented on the achievements or failures of doing so. Blockbusters were frequently promoted and presented in media as revolutionary events in cinemas, and in many cases through the technological advancements they showcased. For example, a review of *Jurassic Park* published in *Variety* in 1993 claimed that even though the film was 'one-dimensional' and 'clunky', 'it definitely delivers where it counts, in excitement, suspense and the stupendous realization of giant prehistoric reptiles.'¹³⁾

In mid-1970s, Hollywood blockbusters began to open in hundreds of cinemas simultaneously and their premiere weekends became global events, which is even more the case now in the era of digital projection, in which an unlimited number of digital 'film prints' is available to cinemas worldwide. The rigid system of distribution windows is becoming more flexible and theatrical holdback is shortening, with European debates and practice led by the US market,¹⁴⁾ especially the US Majors, who want to monetize films as quickly as possible through highly intensive marketing campaigns. The reduction of the time that films are available in cinemas contributes to the special and unique character of global openings for blockbusters designed to be screened on a large screen with quality sound. Together with the return of the cinema of attractions in 'New New Hollywood' since the

11) Michael Allen, 'Talking about a Revolution. The Blockbuster as Industrial Advertisement', in Julian Stringer (ed.), *Movie Blockbusters* (London: Routledge, 2003), p. 105.

12) Janet Wasko, *Hollywood in the Information Age. Beyond the Silver Screen* (Cambridge: Polity Press, 1994), p. 30.

13) Todd McCarthy, 'Jurassic Park', *Variety*, 7 June 1993. Online: <<http://variety.com/1993/film/reviews/jurassic-park-2-1200432562/>> [accessed 4 October 2017].

14) Geoffrey Macnab, Gabriele Niola, Martin Blaney, Elisabet Cabeza, Melanie Goodfellow, 'Are Much Shorter Theatrical Windows around the Corner?', *Screen Daily*, 2 January 2017. Online: <<https://www.screendaily.com/features/are-much-shorter-theatrical-windows-around-the-corner/5112398.article>> [accessed 4 October 2017].

turn of the millennium,¹⁵⁾ further technological innovations have been employed to create events worth experiencing at public screenings with the intent to combat film piracy. As Finola Kerrigan explained,

the mainstream cinema experience is seen as moving more towards special effect such as 3D and IMAX as well as enhancements such as vibrating seats and devices offering interactivity to film consumers. This helps in tackling the piracy issue as watching at home, on a computer or other device cannot come close to the cinema experience.¹⁶⁾

Several authors pointed out that, in contrast to Hollywood, in Europe the idea of marketing in relation to cinema had been traditionally opposed. Kerrigan noted that the introduction of market research into Europe encountered resistance from filmmakers.¹⁷⁾ Laurent Creton mentioned that the term ‘marketing’ in relation to cinema was met with ‘frontal opposition’ in France.¹⁸⁾ Yet for many decades, film festivals have constituted events that provide films with prestige and recognition that make them more attractive for audiences in the (not only) European context. As noted by Marijke de Valk, while there is no clear definition of the concept of film festival, distinct images come to mind when the term is used: ‘red carpets, open-air screenings, paparazzi, a bustling crowd that fills the theaters and dominates the public spaces that are temporarily taken over by the festival event.’¹⁹⁾ Taking into consideration that a film festival can take place without any of these elements, no further attempt will be made here at its definition, in line with de Valk’s assertion that the term is simply not possible to define. What is more important to this discussion is that film festivals are often described as a special type of event:

Film festivals are intense temporal happenings that are on the one hand unique events, and on the other, cyclical rituals repeated annually or on occasion biannually. [...] As annual events, film festivals are productive of a sense of cyclical calendar time sustained through rites that transform events into structures.²⁰⁾

Whereas blockbuster premieres are global events that take place all around the world, film festivals have specific sites that need to be attended by spectators:

15) Wanda Strauven, ‘Introduction to an Attractive Concept’, in Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), p. 24.

16) F. Kerrigan, p. 198.

17) F. Kerrigan, p. 44.

18) Laurent Creton, ‘Le marketing et la relation avec les spectateurs en question’, in Laurent Creton and Kira Kitsopanidou (eds.), *Les salles de cinéma: Enjeux, défis et perspectives* (Paris: Armand Colin, 2013), e-book.

19) Marijke de Valk, Introduction. ‘What Is a Film Festival? How to Study Film Festivals and Why You Should?’, in Marijke de Valk, Brendan Kredell, Skadi Loist (eds.), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice* (London and New York: Routledge, 2016), p. 1.

20) Janet Harbord, ‘Contingency, Time, and Event’, in Marijke de Valk, Brendan Kredell and Skadi Loist, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice* (London and New York: Routledge, 2016), p. 70.

It is possible to read about it later, or the following day, or watch it on the news or catch-up channel, but to experience the actuality of the event with all of the historical resonance of that term, the festival demands that you are there within the fold of its moment.²¹⁾

The process over the last two or three decades whereby the number of cultural festivals in general and film festivals in particular²²⁾ has consistently risen has been described by some authors as the *festivalization of culture*.²³⁾ However, as a festival is considered here as a specific type of event, the more general term 'eventization' seems to be better suited for the purposes of this study.

The Eventization of Czech Theatrical Distribution

Articles on and reviews of Hollywood blockbusters in Czech media during the 1990s quite expectedly emphasized their most characteristic feature: largeness, in various senses of the word.²⁴⁾ For example, the following excerpt from an article on *Titanic* introduced not only the 'monumental' tragedy of *Titanic*, but also the 'monumental' production costs and success of the film,²⁵⁾ effectively making its premiere an event on several levels:

The monumental theme of the luxury hotel on water, which was launched in the Atlantic Ocean in April 1912 and caused death of 1500 people who utterly believed in its 'unsinkability', has excited humankind for more than eighty years. [...] The production cost more than 200 million dollars and the film already ranks among the ten biggest films in the history of cinema.²⁶⁾

The largeness of the film and the success it achieved before actually hitting Czech screens was construed as a quality in itself, something spectators needed to pay attention to.

Industrial discourse disseminates this type of information in promotion materials. For example, the press release for *Mission Impossible III* by the Czech distribution company Bontonfilm stated: 'As the first two instalments earned more than 1 billion dollars, it is ex-

21) Ibid., p. 80.

22) Dina Iordanova, 'Introduction', in Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader* (St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013), p. 1.

23) Andy Bennett, Jodie Taylor and Ian Woodward (eds.), *The Festivalization of Culture* (New York: Routledge, 2014).

24) Steve Neale, 'Hollywood Blockbusters: Historical Dimensions', in Julian Stringer (ed.), *Movie Blockbusters* (New York: Routledge, 2003), p. 48.

25) This confirms the assertion by Charles Acland that '[F]or movie fans, awareness of box office winners has now joined star biographies and genre identification as a fundamental component of film knowledge. [...] The publication in Monday's newspapers of the weekend's top grossing films is likewise a corollary of the reviews clustered in the Thursday, Friday, and Saturday papers.' Charles Acland, *Screen Traffic. Movies, Multiplexes, and Global Culture* (Durham, N. C.: Duke University Press, 2003), p. 4.

26) 'Titanic vyplouvá nejen jako famózní film', *Hradecké noviny*, 4 February 1998, p. 15.

pected that the third film mission of Ethan Hunt will become a box-office hit of 2006.²⁷⁾ In media presentations of blockbusters, such information is commonly utilized and accompanied by emotionally loaded language:

Another instalment has been afoot — if for no other reason than the fact that the first two films earned more than 1 billion dollars. And for such a sum, it is worth it to get Cruise out of his Scientological fairytale kingdom.²⁸⁾

However, with most prominent blockbusters, this kind of information is amplified to the extreme and coupled with appraisals of the film's (technological or artistic) superiority:

Already on January 10, a spectacle will arrive in Czech cinemas the likes of which is rarely seen. The film *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* is full of magic and unparalleled visual effects. It earned well-deserved enthusiastic ovations from film critics and made more than 10 billion CZK in the first ten days in global cinemas. [...] In London, people came out of cinema in tears. Hany Knowles, a famous film journalist, declared that he will not be able to go to cinema ever again because he has just seen the best film in the world.²⁹⁾

The practice of constructing blockbusters in Czech media as unique and one-off wonders seems to have gradually intensified over years, with claims by the end of the first decade of the 21st century that some blockbusters may not only revolutionize cinema but will, in fact, render films obsolete. One film scholar was quoted in a television report on *Avatar* as saying '[w]e may really be on the brink of a revolution leading to entirely new types of audiovisual products that we might no longer even call films.'³⁰⁾ While technical revolutions do happen in the realm of cinema, *Avatar* seems in retrospect to be rather an exceptional film with exceptional marketing that persuaded not only audiences to go see it but also film scholars to muse on new audiovisual experiences well beyond reality.³¹⁾

A blockbuster 'revolution' need not be just technological. It can also involve film narration and style. For instance, *Inception* was described in a review by a prominent Czech film critic in the following way:

Unbelievably precisely written, directed, acted and endowed with magnificent music that takes one up to the celestial spheres. We have been long awaiting something

27) Bontonfilm, 'Mission: Impossible III. Distribuční list', provided to Czech journalists via e-mail correspondence on 26 April 2006.

28) Irena Hejdrová, 'Sorry, agente Cruisi, já nemluvim česky', *Aktuálně.cz*, 2 May 2006. Online: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/sorry-agente-cruisi-ja-nemluvim-cesky/r~i:article:141976/>> [accessed 8 October 2017].

29) Tomáš Baldýnský, 'Pán prstenů ovládl svět', *Mladá fronta Dnes*, 5 January 2002, supplement Víkend, p. 1.

30) Petra Hanáková quoted in Česká televize, *Události, komentáře* (Czech Television), 16 December 2009.

31) See, for example, the relatively slow development of virtual reality as discussed in Matt Donnelly and Matt Pressberg, 'Why Hollywood Studios Are Slow to Embrace Virtual Reality', *The Wrap*, 23 July 2017. Online: <<https://www.thewrap.com/hollywood-studios-virtual-reality-slow-embrace/>> [accessed 8 October 2017].

like this, probably since the first *Matrix* film. And it is hugely intoxicating to witness this historic event happening and be aware of it because you are not blindfolded.³²⁾

While such claims seem to be exaggerated in retrospect (which is not to say that *The Lord of the Rings*, *Avatar*, and *Inception* did not offer some degree of novelty), media discourse on blockbusters certainly does create or foster the construction of blockbusters and their premieres as 'revolutions' and 'historic events' that spectators on a global scale should be part of. As with film festivals in words of Janet Harbord quoted above, a blockbuster 'demands that you are there within the fold of its moment,' where 'there' means in a cinema, either on or as soon as possible after its opening night in order to witness the 'historic moment happening'.

Art house films obviously cannot rely on expensive marketing campaigns that create events of global significance. Nevertheless, producers, distributors, and cinema operators can create local events that serve a similar purpose, albeit on a different scale. For example, with the lack of theatrical infrastructure to show his films in Romania, director Cristian Mungiu travelled the country screening *4 months, 3 weeks, and 2 days* to spectators. In so doing, he created a phenomenon of film caravans that targeted various audiences (educational caravans, festival caravans, and auteur caravans),³³⁾ in fact reviving the tradition of travelling cinema exhibitors and creating attractive events for local communities. In the Czech context, an interesting similar experiment was undertaken by the production company Nutprodukce, which completely rejected regular theatrical distribution and screened its film *Gottland* only a limited number of times in a former railway station in Prague, with the tagline 'Not coming soon to theatres.'³⁴⁾

Czech film exhibition has been characterized by an unparalleled mushrooming of film festivals since 1989.³⁵⁾ In 2016 the National Information and Consulting Centre for Culture registered 57 film festivals in Czechia, counting only those that take place regularly every year and disregarding all others (and quite possibly also some small annually organized ones).³⁶⁾ Many events (festivals or one-off activities) are organized by distribution companies, art house cinemas, and multiplexes. The first Czech art house cinema, Aero, opened in 1998 and it was soon followed by several other art house cinemas operating in Prague and other large university cities of Czechia. Ivo Andrlé, one of the founders of Aero was quoted in media in 2001 saying:

32) Kamil Fila, 'Recenze: Počátek je Matrix pro první dekádu 21. století', *Aktuálně*, 26 July 2006. Online: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-pocatek-je-matrix-pro-prvni-dekadu-21-stoleti/r~i:article:673555/?redirected=1507460352>> [accessed 8 October 2017].

33) Constantin Parvulescu, 'Film Caravans in Contemporary Romania', *Screen Industries in East-Central Europe Conference. Transformation Processes and New Screen Media Technologies*. 20–21 November 2015, Faculty of Film and Television, Academy of Performing Arts, Bratislava, Slovakia.

34) Facebook page of *Gottland*, online: <<https://www.facebook.com/gottlandfilmCZ/>> [accessed 10 October 2017].

35) J. Anger, 'Role filmových festivalů v ČR'.

36) NIPOS, *Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2016. II. díl. Umění. Divadla, hudební soubory, výstavní činnost a festivaly* (Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017), p. 95. Online: <http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika_2016_II.UMENI_web.pdf> [accessed 5 December 2017].

Our experience is that when films are offered in a certain package or accompanied by some form of entertainment, more people will come to see them than if we showed them at regular screenings.³⁷⁾

This strategy is indeed characteristic of current exhibition practices in Czech art house cinemas. Several of them have been organizing a large number of events that accompany screenings. These include traditional events such as film retrospectives (e.g., recently in Aero: David Lynch, Paolo Sorrentino, Aki Kaurismäki, Jim Jarmusch, Stanley Kubrick, etc.)³⁸⁾ and festivals either organized or hosted by these cinemas (from festivals focused on national cinemas, such as La Película³⁹⁾ or Bollywood Film Festival,⁴⁰⁾ to less traditionally themed festivals, such as Snow Film Fest,⁴¹⁾ The Shockproof Film Festival,⁴²⁾ Sherpafest,⁴³⁾ etc.). The distribution company Film Europe organizes Be2Can (a festival offering competition films from Cannes, Berlin, and Venice), Crème de la Crème (a festival of French cinema) and Scandi (a festival of Scandinavian cinema),⁴⁴⁾ and its strategy for theatrical distribution is based on eventization. The Association of Czech Film Clubs also organizes various events, most prominently the large festival called Summer Film School.⁴⁵⁾ The distribution company CinemArt operates two cinemas in Prague, which feature, for example, small festivals of Polish, Indian,⁴⁶⁾ and Scandinavian⁴⁷⁾ films. Apart from retrospectives and festivals, some art house cinemas have been organizing less typical events, some of which are presented in Table 1.

Interestingly, the increasing number of film festivals was criticized in an article written by Martinek in 2014, in which he claimed that the rising number of festivals marginalizes the standard theatrical distribution of films.⁴⁸⁾ Although this may well be the case, festivalization (eventization) seems to be a part of larger social and cultural changes and is, as such, impossible to avert. As Harbord put it,

[w]ithin an era of globalization, the film festival operates as a bulwark against its de-territorializing effects; the model of enclosure that defines the film festival may be

37) Tomáš Poláček, 'Hrajeme filmy, které se jinde nepromítají, říká Ivo Andrle z kina Aero', *iDnes.cz*, 10 January 2001. Online: <http://zpravy.idnes.cz/hrajeme-filmy-ktere-se-jinde-nepromitaji-rika-ivo-andrle-z-kina-aero-1pi-/domaci.aspx?c=A010109_165907_praha_lin> [accessed 9 October 2017].

38) Facebook page of the distribution company Aerofilms, 'Events', online: <https://www.facebook.com/pg/aerofilms.cz/events/?ref=page_internal> [accessed 9 October 2017].

39) La Película, <<http://www.lapelicula.cz/>> [accessed 9 October 2017].

40) Bollywood Film Festival, <<http://www.bollywood.cz/en/news/>> [accessed 9 October 2017].

41) Snow Film Fest, online: <<http://www.pohora.cz/snow-film-fest/eng/>> [accessed 9 October 2017].

42) Festival otrlého diváka, online: <<http://www.otrlydivak.cz/english/>> [accessed 9 October 2017].

43) Sherpafest, online: <<http://www.sherpafest.cz/?p=184>> [accessed 9 October 2017].

44) Film Europe, online: <http://www.filmeurope.cz/about_us?locale=en> [accessed 5 December 2017].

45) Letní filmová škola Uherské Hradiště, online: <<http://www.lfs.cz/>> [accessed 5 December 2017].

46) Kino Atlas, 'Filmové akce', online: <<http://www.kinoatlas.cz/klient-181/kino-52/stranka-8427>> [accessed 5 December 2017].

47) Komorní kino Evald, 'Nordfilmfest', online: <http://www.evald.cz/klient-181/kino-53/stranka-3729/jazyk-en_GB> [accessed 5 December 2017].

48) Přemysl Martinek, 'Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou? Instituce filmového festivalu pohledem distributora 'festivalových' filmů', *Iluminace*, vol. 26, no. 1 (2014), pp. 49–64.

Table 1. Selected events organized by Czech art house cinemas

Event	Description
Blind date with Aero	Spectators do not know till the last moment what film will be screened. Those who have seen the film already get a free beer. ⁴⁹⁾
Cinema Cuisine	Screening of films accompanied by a multicourse meal tasting (e.g. the Indian film <i>Lunchbox</i> accompanied by Indian meals). ⁵⁰⁾
Cinema Royal	Screenings organized in secret and unusual locations accompanied by themed performances with actors dressed in appropriate costumes (e.g. <i>Metropolis</i> screened in a high voltage laboratory). ⁵¹⁾
Cycle Cinema	Monthly screenings with projections enabled by electricity generators powered by bike pedals. ⁵²⁾
Different City Experience	Aero took part in an annual day long festival in the streets of Prague at which they presented a theatre, music, and film program. ⁵³⁾
Open-mic	Members of the audience were invited to try their own stand-up shows before a screening of <i>The Big Sick</i> . ⁵⁴⁾
Metropolitan Opera: Live in HD	A series of transmissions from New York's Metropolitan Opera
Scope100	An international project within which 100 selected film enthusiasts in each country watch several European films online and vote for a film that will enter theatrical distribution in that country. ⁵⁵⁾

said to create an enclave to protect against the deracinating effects of global capitalism, retaining and marking the distinctive identity of each festival location and its cultural offerings.⁵⁶⁾

Or, in words of Bennett, Taylor, and Woodward about the festivalization of culture in general:

In a world where notions of culture are becoming increasingly fragmented, the contemporary festival has developed in response to processes of cultural pluralization,

49) Kino Aero, 'Blind Date with Aero', online: <<http://www.kinoaero.cz/en/film/1809/aero-naslepo/>> [accessed 9 October 2017].

50) Bio Oko, 'Cinema Cuisine Volume I', online: <<http://www.biooko.net/en/film/6375/Cinema-Cuisine-Volume-I/>> [accessed 9 October 2017].

51) Cinema Royal, online: <<http://www.cinemaroyal.cz/>> [accessed 9 October 2017].

52) Kino Aero, 'Cycle Cinema', online: <<http://www.kinoaero.cz/en/film/8946/Cyklokino-%7C-Big-Lebowski/>> [accessed 9 October 2017].

53) Kino Aero, 'Different City Experience', online: <<http://www.kinoaero.cz/en/film/9136/Zazit-mesto-jinak-2017/>> [accessed 9 October 2017].

54) Facebook page of the distribution company Aerofilms, 'Event: Open-mic před projekcí filmu Pěkně blbě', online: <<https://www.facebook.com/events/470370053299440/>> [accessed 9 October 2017].

55) Scope 100, online: <<http://www.scope100.cz>> [accessed 5 December 2017].

56) J. Harbord, p. 70.

mobility and globalization, while also communicating something meaningful about identity, community, locality and belonging.⁵⁷⁾

In this sense, the focus of theatrical distribution on unique, one-off, authentic cinematic events may be understood in the context of an increasing demand for unique, authentic, locally-produced products in general. Examples of this trend include the boom of microbreweries producing local beers (not only)⁵⁸⁾ in Czechia⁵⁹⁾ or the recently developed interest of Czechs in the authentic cuisine of the Vietnamese minority that was previously ignored by them for many years of co-existence.⁶⁰⁾ The need for authenticity in modern societies was described most prominently by sociologist of leisure Dean MacCannell in relation to the rise of tourism in search of authentic experiences.⁶¹⁾ In a similar sense, the eventization of film screenings (and culture in general, including music, theatre, etc.) allows the audience to be part of something 'authentic': Art house cinemas attempt to re-create the neighbourhood and community in their events, while blockbusters construed as 'revolutions' allow their spectators to be part of events that are (construed as) historically and globally significant.⁶²⁾

Targeting in Theatrical Distribution

In marketing theory, the term *segmentation* designates the division of large heterogeneous markets into smaller segments that consist of potential buyers with similar wants, resources, locations, and buying attitudes and practices.⁶³⁾ The term *targeting* then designates the decision of how many and which segments the firm under question will serve, focusing primarily on the size and growth characteristics of individual segments.⁶⁴⁾ I employ here the term targeting in order to describe a tendency of contemporary Czech cinemas to target selected screenings at specific segments of the public.

57) Andy Bennett, Jodie Taylor and Ian Woodward, 'Introduction', in A. Bennett, J. Taylor and I. Woodward (eds.), *The Festivalization of Culture*, p. 1.

58) Mike Danson, Laura Galloway, Laura, Ignazio Cabras and Tina Beatty, 'Microbrewing and Entrepreneurship: The Origins, Development and Integration of Real Ale Breweries in the UK', *International Journal of Entrepreneurship and Innovation*, vol. 16, no. 1 (2015) pp. 135–144.

59) Stanislav Tripes and Jiří Dvořák, 'Strategic Forces in the Czech Brewing Industry From 1990–2015', *Acta Oeconomica Pragensia*, vol. 25, no. 3 (2014), pp. 3–38. Online: <<http://www.vse.cz/polek/download.php?jnl=aop&pdf=580.pdf>> [accessed 8 October 2017].

60) Karel Čada, Jakub Grygar, Tereza Freidingerová, *Vietnamese Diaspora in Prague: food, consumption, and socio-material proximity in the making of a cosmopolitan city* (Prague: ERSTE Foundation, 2016). Available online: <https://www.academia.edu/28761322/Vietnamese_Diaspora_in_Prague_food_consumption_and_socio-material_proximity_in_the_making_of_a_cosmopolitan_city> [accessed 8 October 2017].

61) Dean MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1999), p. 41.

62) Although, it could be argued at the same time that screenings of blockbusters in shopping mall multiplexes are reminiscent of the '(expensive) corporatized spectacles and privatized spaces' identified by Spracklen et al. (see above).

63) Gary Armstrong and Philip Kotler, *Marketing: An Introduction*. Twelfth Edition (Harlow: Pearson Education Limited, 2015), p. 199.

64) *Ibid.*, p. 209.

In the context of the USA, specialized cinemas for various segments can be traced back to the segregated movie shows for African-Americans, starting from the early days of the nickelodeon era.⁶⁵⁾ African-Americans were 'the only group forced to have their own theatres,'⁶⁶⁾ yet various ethnic groups of first-generation immigrants were interested in seeing films in their own language and there were cinemas showing these films for specialized audiences in the USA already in the 1920s.⁶⁷⁾ Although multiplexes are generally associated with blockbusters and their operations are dependent on them, they do recognize exploitable niches and can be quite flexible in their programming, introducing foreign films and older successful films on their screens in many countries. For example, Douglas Gomery mentioned in the Canadian context that the multiplex chain Cineplex Odeon wooed sizable audiences in the 1980s by promoting reggae movies to Toronto's Caribbean audience and Yiddish movies to its Jewish population.⁶⁸⁾ Furthermore, during the late 1940s, the USA saw a rise in the number of art-house cinemas and the art house movement continued well into late 1970s.⁶⁹⁾ Although, the movement declined to a large degree in the late 1970s, mainly due to the rise of home video,⁷⁰⁾ it does not mean that art house cinemas and repertory cinemas in the USA have completely disappeared.

Of course, the targeting of ethnic groups or 'high-income, well-educated' spectators has been employed by cinemas in other countries of the world as well. For example, cinemas classified as 'art et essai'⁷¹⁾ cater to intellectual audiences in France while the 'arthouse or specialized'⁷²⁾ cinemas provide similar offerings of films in the UK.

Targeting in Czech Theatrical Distribution

Before World War II, the situation was rather complicated in Czechoslovakia regarding screenings for specific ethnic groups. Many cinemas presented films in the language of the German minority, while the majority wanted cinemas to show films in Czech. Demonstrations were even held in Prague against films shown in German.⁷³⁾ In this era, the business logic of movie theatres paradoxically went against the wishes of the majority, a very large target group indeed. Furthermore, no art house cinemas existed in the country before 1998 although by the end of the 1950s, those inhabitants of Czechoslovakia interested in

65) Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of the Movie Presentation in the United States* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1992), pp. 155–170.

66) *Ibid.*, p. 171.

67) *Ibid.*, p. 172.

68) Douglas Gomery, 'Building a Movie Theatre Giant: The Rise of the Cineplex Odeon', in Tino Balio (ed.), *Hollywood in the Age of Television* (Boston: Unwin Hyman, 1990), p. 380.

69) Gomery, *Shared Pleasures*, p. 180.

70) *Ibid.*, p. 195.

71) Laurent Creton, 'Le devenir des salles d'art et essai: éléments d'économie politique', in Laurent Creton and Kira Kitsopaniidou (eds.), *Les salles de cinéma: Enjeux, défis et perspectives* (Paris: Armand Colin, 2013), e-book.

72) Stuart Hanson, *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896* (Manchester: Manchester University Press, 2007), pp. 182–5.

73) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2016), pp. 196–233.

high art became organized in 'clubs of friends of art'. These soon became more specialized, with the formation of clubs of 'friends of plastic art', clubs of 'poetry friends' and, more importantly for this discussion, clubs of 'friends of film art'⁷⁴⁾ imitating the model established previously in other European countries. Interestingly, the film club movement was established in a bottom-up manner: from the initiative of the target group for art house films itself.⁷⁵⁾ Film clubs offering 'important works of world cinema' at screenings for club members organized in regular cinemas on selected days and times have survived to the present day, but the name of the federation was changed to 'Association of Czech Film Clubs' in 1993 when the former Czechoslovakia split into two states.

Multiplexes were introduced to the Czech Republic in 1996 and it is clear that at least some of them were very much aware of both their primary target audiences and the exploitable niches available to them as was the case with North-American multiplexes mentioned above. For example, in my study focused on the programming of two multiplexes situated in Prague's Anděl neighbourhood in 2008, I have shown that one of the two multiplexes (Palace Cinemas Nový Smíchov) targeted predominantly families with small children — showcasing, among other things, films from the Zlín Film Festival — International Film Festival for Children and Youth and a selection of television bedtime stories — while the other multiplex (Village Cinemas Anděl) targeted mainly young people and couples — for example, through 'seats for those who are in love' with foldable armrests or a box of chocolates offered to the first 1500 couples on Valentine's day — as well as 'discriminating spectators' through several film festivals organized on the multiplex's premises (e.g. Febiofest and the Festival of French Films). Apart from that, both the multiplexes offered a selection of art house films throughout the year. Village Cinemas Anděl even participated with two of its screens in the network 'Europa Cinemas' funded by MEDIA (Creative Europe) and aimed at the theatrical distribution of European films, and even featured two luxurious 'Gold Class' cinemas.⁷⁶⁾ Although both multiplexes changed owners after 2008, many of the features described above are still in place today, recognizing and catering to varied target groups.

Although the audience of art house films may be considered a target group in itself, Czech art house cinemas employ much more elaborate targeting. The following examples are mostly from Aero, being that it is the oldest art house cinema, yet other cinemas have adopted many of these activities as well. Mothers with babies are invited to screenings within the program 'Baby Bio', showing films with reduced sound level and increased lighting.⁷⁷⁾ Slightly older children may attend screenings of fairy tales within the program

74) Jiří Knapík, 'Czechoslovak Culture and Cinema, 1945–1960', in Lars Karl and Pavel Skopal (eds.), *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (New York and Oxford: Berghahn, 2015), pp. 59–60.

75) Jan Kastner, 'Co a hlavně kdy vlastně oslavovat?', in Tereza Dvořáková and Jan Kastner, *40 let filmových klubů (texty k připomenutí 40. výročí existence filmových klubů na XXIX. Letní filmové škole 2003)* (Uherské Hradiště: Asociace českých filmových klubů, 2003), p. 4.

76) Jan Hanzlík, *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Unpublished dissertation (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012), pp. 165–180.

77) Kino Aero, 'Baby Bio', online: <<http://www.kinoaero.cz/en/cykly-festivaly/109/Baby-Bio/>> [accessed 10 October 2017]; Bio Oko, 'Baby Bio', online: <<http://www.biooko.net/en/cykly-festivaly/109/baby-bio/>> [accessed 10 October 2017].

'Aero for Children'.⁷⁸⁾ Still older children, between 10 and 16 years of age, are invited to film workshops called 'Aertěk', at which they learn the basics of filmmaking.⁷⁹⁾ Elementary and secondary schools and universities are offered a special program for their students called 'For Schools'.⁸⁰⁾ Music fans are invited to live transmissions and recorded broadcasts of music concerts within the program 'Concerts in Cinemas'.⁸¹⁾ Theatre fans are invited to live transmissions of performances in world theatres within the program 'Theatre in Cinemas'.⁸²⁾ Elderly viewers are offered special screenings within the program 'Bio Senior'.⁸³⁾ And the list could go on, especially since new target groups for distributors and art house cinemas emerge virtually every year. Such elaborate marketing strategies are surprising given that the idea of marketing as such used to be frowned upon, especially in the field of arts, which held the negative 'perception of marketing as finding ways in which to sell things to people that they do not want or need'.⁸⁴⁾

Conclusion

The transformation of Czech theatrical distribution and exhibition since the 1990s has been characterized not only by the most apparent change, multiplexing, but also progressively by the adoption of two prominent marketing strategies that have changed the way Czechs watch films today: the rising number of events through which screenings of films are framed and promoted, and the recognition of and catering to specific segments of population that can be attracted to cinemas by targeted programming. These strategies were adapted equally by Czech multiplexes and arthouse cinemas, albeit through slightly different means. However, the two trends are neither entirely new (although their extent may well be) nor restricted to the Czech Republic and their origins may be traced to the development of theatrical distribution in both the USA and Western Europe.

The eventization of theatrical distribution may be viewed as a return to the business logic of the cinema of attractions, which together with the increasing emphasis on targeting is bolstering theatrical distribution, which has become fragile due to the competition of online piracy and the abundance of screens and audiovisual products in everyday life, as well as newly emerging leisure activities. In this respect, cinema is perhaps attempting to overcome similar problems as other cultural domains, such as the theatre and the mu-

78) Kino Aero, Aero for Children, online: <[http://www.kinoaero.cz/en/cykly-festivaly/81/Aero-detem!/>](http://www.kinoaero.cz/en/cykly-festivaly/81/Aero-detem!/) [accessed 10 October 2017].

79) Aertěk, online: <<http://www.aertek.cz>> [accessed 10 October 2017].

80) Kino Aero, 'For Schools', online: <[http://www.kinoaero.cz/en/static/aeroskola/>](http://www.kinoaero.cz/en/static/aeroskola/) [accessed 10 October 2017].

81) Kino Aero, 'Concerts in Cinemas', online: <[http://www.kinoaero.cz/en/cykly-festivaly/201/Concerts-in-cinema/>](http://www.kinoaero.cz/en/cykly-festivaly/201/Concerts-in-cinema/) [accessed 10 October 2017].

82) Kino Světozor, 'Theatre in Cinemas', online: <[http://www.kinosvetozor.cz/en/cykly-festivaly/102/Divadlo-v-kine/vseoakci/>](http://www.kinosvetozor.cz/en/cykly-festivaly/102/Divadlo-v-kine/vseoakci/) [accessed 10 October 2017].

83) Kino Světozor, 'Bio Senior', online: <[http://www.kinosvetozor.cz/en/cykly-festivaly/67/Bio-Senior/>](http://www.kinosvetozor.cz/en/cykly-festivaly/67/Bio-Senior/) [accessed 10 October 2017].

84) Kerrigan, p. 4.

sic industry. At the same time, the eventization of film exhibition may be viewed as a reaction to what sociologists and other authors describe as increasing globalization and decreasing senses of authenticity, community, and belonging in contemporary society.

Jan Hanzlík is assistant professor at the Department of Arts Management, Faculty of Business Administration of the University of Economics in Prague. He has published articles and book chapters mostly on Czech film distribution and exhibition after 1989.

Films Cited:

4 months, 3 weeks, and 2 days (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile; Cristian Mungiu, 2007), *Avatar*, (James Cameron, 2009), *The Big Sick* (Michael Showalter, 2017), *Gottland* (Petr Hátle, Lukáš Kokeš, Viera Čákanyová, Rozálie Kohoutová, Radovan Sibrť, Klára Tasovská, 2014), *Inception* (Christopher Nolan, 2010), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001), *Lunchbox* (Dabba; Ritesh Batra, 2013), *Matrix* (Lilly Wachowski, Lana Wachowski, 1999), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Mission Impossible III* (J. J. Abrams, 2006), *Titanic* (James Cameron, 1997).

SUMMARY

Eventization and Targeting in Czech Theatrical Distribution after 1989

Jan Hanzlík

The article focuses on two marketing strategies that have been adopted by Czech film distributors and cinema operators after 1989: the increasing trend of screening films at various events rather than in regular distribution and the related rise in the number of film festivals, and the targeting of specific audience groups by distributors and cinemas. These trends are apparent in the distribution of both blockbusters and arthouse films, although different means are employed and different activities are endorsed by arthouse distributors and cinemas than those distributing or screening films by the Hollywood majors.

Tomáš Jirsa

Charting Post-Underground Nostalgia

Anachronistic Practices of the Post-Velvet Revolution Rock Scene

1993 is a year of two significant break-ups. While the federal Czechoslovakia was falling apart,¹⁾ the legendary alternative rock band Psí vojáci (Dog Soldiers), founded during the harsh period of normalization in 1979, was also bidding its public farewell. The reason for this parting was a decision by one of three founding members to withdraw from the band, which, in turn, resulted in the decision of other musicians to disband as well. On the night of October 23, the Great Hall of Lucerna Palace in Prague witnessed a melancholic scene: on the stage, a silver revolver, pointed toward the audience, was placed on a black Weinbach grand piano right next to the ashtray and pile of wrinkled lyric sheets that bandleader, pianist, lyricist, singer, and composer, Filip Topol, used to stick onto his instrument. At the end of the concert, amid the gloomy faces of the players and the frontman's hardly concealed weeping, his sheets of lyrics were, as a farewell gesture, thrown into the audience.

Although many fans and critics saw the 'last goodbye' as a mere promotional trick,²⁾ since only a few months later, a new bass guitarist was found and the band started playing gigs again, a symbolic break with the past had, indeed, taken place. On the one hand, it initiated the most creative period in the band's career, full of remarkable studio experiments, sophisticated compositions, and rather abstract, fragmentary lyrics. On the other hand, the clubs and concert halls were being crowded with younger and younger fans along with the underground contemporaries who demanded only the 'big beat' smash hits from the 1980s along with the wild, self-destructive spectacle of the bandleader, including blood from his fingers and wrists on the keyboard. In other words, whereas the music and poet-

1) For a more detailed account of the event as well as the rhetoric underlying the split see Ladislav Holý, *The Little Czech and The Great Czech Nation: National Identity and the Post-communist Social Transformation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), esp. pp. 198–199.

2) A contrary point of view was advocated only by Pavel Klusák, 'Psí labutí píseň', *Respekt*, vol. 4, no. 48 (1993), p. 15. As for the bandleader himself: in an interview from 1995, he denied that the split was a promotional gimmick, admitting to 'crying virtually during the whole last show'. Ondřej Bezr et al., 'Filip Topol (rozhovor s Filipem Topolem)', *Rock & Pop*, vol. 6, no. 26 (1995), p. XI.

ics of the band had radically transformed during the 1990s, the conservative *post-underground* audience wanted to hear and see something entirely different, they longed much less for novelty than for the continuity and survival of the cultural and aesthetic patterns of the normalization period.

This essay examines the socio-cultural mechanisms underlying the anachronistic stance that substantially shaped the musical landscape in the post-communist era. Using the case study of the band Psí vojáci, it explains the roles of the audience, the music industry, and journalists, all of whose activity resulted in a stereotypical canonization of the multifaced alternative rock band under the label of ‘underground legend’. In analyzing the band and its music not so much from an aesthetic point of view but rather in terms of a cultural practice whose production is conditioned to the same degree by audience demand as by the imperatives of the music industry and media discourse, I take my cue primarily from the sociological research of pop and rock music that focuses on various practices within the web of politics, policies, and institutions and on the network of communication between the stage and the audience, as well as from ethnographic studies of the music industry. The present case study should enrich an understanding of the post-socialist cultural transition and its meaning-making practices as a complex dialogic process between many interlocutors, including the newborn music industry in search of commercial potentialities, both old and new fans, the free press, and the band itself.

As part of this approach, several interviews were conducted with participants from the band and persons involved in its production background, in particular with the executives from the band’s labels, which stand here for ‘cultural intermediaries’ that play a pivotal role in articulating production with consumption.³⁾ Drawing on the groundbreaking research of Georgina Born on how music materializes identities, rather than analyzing the band’s highly original sound and lyrics, I attempt to explore its music as a cultural object, ‘an aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological and temporal mediations — a musical assemblage, where this is understood as a characteristic constellation of such heterogeneous mediations.’⁴⁾ For my attempt to shed new light on the cultural scene of the 1990s, especially its music practices, I employ the convenient concept of the ‘circuit of culture’ provided by Paul Du Gay. Drawing on the mutual dependence of the production of culture and the culture of production, i.e. ‘the ways in which practices of production are inscribed with particular cultural meanings’, Du Gay argues that these ‘meanings are produced at several different sites and circulated through several different processes and practices.’⁵⁾ Among them, he distinguishes five major cultural processes — representation, identity, production, consumption, and regulation — that continually overlap and intertwine, upon which the circuit of culture is based and whereby it is driv-

3) See Sean Nixon, ‘Circulating Culture’, in Paul Du Gay (ed.), *Production of Culture / Cultures of Production* (London: Sage / The Open University, 1997), p. 181.

4) Georgina Born, ‘Music and the Materialization of Identities’, *Journal of Material Culture*, vol. 16, no. 4 (2011), p. 377.

5) Paul Du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus (eds.), *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (London: Sage/Open University, 1997), p. 4; Paul Du Gay (ed.), *Production of Culture / Cultures of Production*, p. 10. For an elaborated critique of Du Gay’s approach see Ben Fine, *The World of Consumption: The Material and Cultural Revisited* (London and New York: Routledge, 2016), pp. 104–106.

en. However, along with observing 'how it is represented, what social identities are associated with it, how it is produced and consumed, and what mechanisms regulate its distribution and use'⁶⁾ — in other words, how the properly functioning circuit of culture proceeds — an even more important goal of this essay is to point out that such a circuit is regularly disturbed by various paradoxes, tensions, and contradictions and, as a result, it tends to be *short-circuited*.⁷⁾

The reason for these cultural short-circuits lies in the conflicting dialogue and concomitant tensions between, on the one hand, the actual musical production of the contemporary band, and, on the other, the reconfigured cultural sectors coming to terms with both symbolically representing the past in new ways and exploiting it commercially. Structuring my argument around the four main nodes — the band, the music industry, the press, and the fans — I will explain how each of these tensions were negotiated. An examination of such tensions and splits, widely shared by the cultural circuits of other post-communist countries, should offer productive insight into the East-Central European cultural landscape and provide a few concepts for its more subtle analysis.

Exploring the Czech music industry after 1989, Micheal C. Elavsky aptly observes that rather than a dynamic transformation, its contemporary field offers an anachronistic mirror image of the era before the fall of the Iron Curtain.

While post-communism's promise to provide greater opportunities for musical expression and the wider dissemination of Czech musical articulations have been ostensibly delivered, the ideological underpinnings and infrastructure within the processes of globalisation in fact constrain Czech music culture in ways that paradoxically mirror those of their communist forebears. Sometimes the more things change, the more they stay the same.⁸⁾

Given these conditions, a number of questions arise with respect to the particular production, reception, and media image of the band *Psí vojáci*. Did the *post-underground* audience — which can be defined as a diverse and multigenerational group of post-Velvet Revolution fans, listeners, and concert-goers whose reception practices were underpinned by nostalgia for the underground past and by the aim to preserve the myth of authenticity and anti-commercialism in spite of actual production practices — have its share in the above-outlined fossilization of the band's image? And if so, in what ways did it push the contemporary band toward the continuous repetition of its old production? How do the post-communist ideological and infrastructural forces relate to the so-called 'alternative scene,' which defined itself as immune to any form of commercialism and as entirely inde-

6) Du Gay et al. (eds.), *Doing Cultural Studies*, p. 3.

7) For an excellent summation of breakdown, failure, and error in social theory see Stephen Graham, Nigel Thrift, 'Out of Order: Understanding Repair and Maintenance', *Theory, Culture & Society*, vol. 24, no. 3 (2007), pp. 1–25. Failure and disorder are also viewed as inherent features of the music industry prevailing over its own criteria of success by Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (London and New York, Routledge, 1999).

8) Michael C. Elavsky: 'Czech Republic', in Lee Marshall (ed.), *The International Recording Industries* (Oxfordshire: Routledge 2012), p. 95.

pendent of market forces?⁹⁾ What role did the media of the 1990s play in creating the specific anachronistic and conservative taste? And — if, according to Antoine Hennion, taste is an accomplishment, an event produced by mutually transformative relations between music lovers and music sounds — ¹⁰⁾ what kind of performance resulted in the fact that the more the band *changed*, the more it *stayed* the same?

I. The Self-Emptying Brand of the Underground and Its Afterlife

Hardly any critic between 1990 and today has failed to mention the compelling term ‘underground’, when writing about Psí vojáci, yet a convincing justification of this label has been conspicuously absent. As early as one year after the Velvet Revolution, the frontman himself protested against the label: ‘It makes me angry to hear all the time that we play underground, because such a thing cannot be played. Underground is a spiritual attitude; it is a highly tolerant approach towards life and, at the same time, opposition to everything.’¹¹⁾ However, from the point of view of the political dispositif of the underground, his own case remains exemplary. In April 1978, a year before founding his band together with elementary school schoolmates under the great influence of The Doors, the 12-year-old Filip Topol was invited by none other than famous playwright and dissident Václav Havel (a close friend of Filip’s father, the dramatist Josef Topol) to perform at his country house Hrádeček as opening band for the legendary and illegal music group The Plastic People of the Universe (PPU), who had just recently been released from prison. Thus, from the very beginning, Psí vojáci were classified among the enemies of the communist regime. They had already aroused suspicions for being named after ‘Dog Soldiers’, the Cheyenne military society from Thomas Berger’s novel *Little Big Man*. The group member’s desire to pursue a professional rock career was promptly denied as the bandleader went through his first police interrogation shortly after their first official concert in November 1979, whereupon the band was officially banned, and able to perform and record only rarely and secretly in friends’ cellars, barns, and gardens.¹²⁾ The complete media silence was interrupted only once by two articles that were both published in 1986 in the samizdat journal *Vokno*, whose authors were Topol himself (under the pseudonym ‘Josef Novák’) and the

9) For a comprehensive definition of alternative culture as a ‘more or less intentional deviation from the dominant cultural streams that [...] were enforced through power and supported by the totalitarian regime of state socialism while seeping into the mass and consumerist culture,’ see Josef Alan (ed.), ‘Alternativní kultura jako sociologické téma,’ in *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001), p. 7. A narrower notion is provided by Miroslav Vaněk, who contends that the alternative music scene embraced the rock groups which were gathered around the Jazz Section (Jazzová sekce) and offered an alternative not only to the pop and official ‘bigbeat music’ but also to its opposite: the underground. See Miroslav Vaněk, *Byl to jenom rock’n’roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989* (Praha: Academia, 2010), pp. 58–62, 256–272.

10) Antoine Hennion, ‘Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music,’ in M. Clayton et al. (eds.), *The Cultural Study of Music* (London: Routledge, 2003), p. 90.

11) Ivan Hartman, ‘Jak Topol potkal věčnost (rozhovor s Filipem Topolem),’ *Rock & Pop*, vol. 1, no. 5 (1990), p. 6.

12) The band’s development until 1999 is comprehensively described by Jaroslav Riedel (ed.), *Národ Psích vojáků* (Praha: Mafá, 1999), pp. 14–19.

poet, artistic director of PPU, and *spiritus movens* of the Czech underground, Ivan Martin Jirous. Interestingly enough, Topol's article mentions the 'underground' only once — when confirming that the band never declared any affiliation with it.¹³⁾

Yet, what did it mean to be a part of the 'underground', and is the even term relevant for a particular mode of music production? It is a well-known fact that rather than a declared, systemic oppositional movement against the regime, the Czechoslovak underground represented an intellectual and deliberately non-political stance that sought the creation of a parallel world based on independent thinking, personal freedom, and free artistic expression.¹⁴⁾ As stated by Jirous in his highly influential manifesto 'Report on the Third Czech Music Revival' (Zpráva o třetím českém hudebním obrození, 1975), 'the goal of our underground is to create a second culture, a culture completely independent from all official communication and the conventional hierarchy of value judgements put out by the establishment.'¹⁵⁾ Importantly, a bit earlier in his essay, he clarifies that such a spiritual position does not entail a particular artistic movement or music style 'in spite of the fact that, in music, it manifests itself primarily in the form of rock.'¹⁶⁾ Leaving aside the question of whether the label 'underground' is relevant for any artistic production after the fall of the Communist regime, it follows that rather than any set of stylistic, genre, or distinctive poetic features the term designates a specific musically imagined community, based on affective and social alliances.¹⁷⁾

Despite a strong intellectual alliance with the underground milieu — particularly Filip Topol's friendship with Jirous and Vratislav Brabenec, the saxophonist of the PPU — and despite the prohibition by the regime, the band quickly became a sort of outsider formation, mainly due to its unique mode of expression that had virtually nothing in common with the contemporary Czech underground music, as represented by such bands as the PPU, DG 307, Umělá hmota, and Aktual.¹⁸⁾ While the latter largely relied on a playful musical 'dilettantism', untrained improvisation and avant-garde experimentation mixing the primitive melodies and the sounds of various instruments from the realm of rock and other genres (mainly violin, saxophone, and synthesizer) combined with the noise made by

13) 'Regardless the view of the band, I. M. Jirous and the StB [state secret police] had the same opinion: It is underground.' Josef Novák, 'Pší vojáci', *Vokno*, vol. 5, no. 10 (1986), p. 39.

14) For the intersections between the Czech musical underground and the political opposition between 1968 and 1989 see Jonathan Bolton, *Worlds of Dissent: Charter 77, The Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism* (Cambridge: Harvard University Press, 2012), pp. 115–47; Lars Berggren, 'Mothers, Plastic people and Václav Havel', in Björn Horgby, Fredrik Nilsson (eds.), *Rockin' the Borders: Rock Music and Social, Cultural and Political Change* (Newcastle: Cambridge Scholars, 2010), pp. 49–66; Martin Machovec, 'Czech Underground Musicians in Search of Art Innovation', *East Central Europe*, vol. 38, no. 2–3 (2011), pp. 221–37.

15) Ivan Martin Jirous, 'Report on the Third Czech Music Revival', in Laura J. Hoptman, Tomáš Pospiszyl (eds.), *Primary Documents: Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, trans. Erik Dluhosch (New York: MOMA, 2002), p. 64.

16) Jirous, 'Report on the Third Czech Music Revival', p. 64.

17) See Born, 'Music and the Materialization of Identities', p. 381, according to whom the musically imagined communities 'may reproduce or memorialize extant identity formations, generate purely fantasized identifications, or prefigure emergent identity formations by forging novel social alliances.'

18) A similar view was held by Jirous already in 1986. See Ivan Martin Jirous, 'Pší vojáci', in *Magorův zápisník* (Praha: Torst, 1997), p. 234.

all kinds of objects (e.g. a saw, a hammer, sheet metal), and often referencing The Velvet Underground as their primary music influence; the expression of *Psí vojáci* was dominated by the piano as lead instrument which, along with the punk-like rhythms of the drums and bass, created a peculiar combination of rock techniques, free jazz, blues harmony, modern chanson, and classical music, employing sudden switches between minor melodic chords and cadential dissonances, and Topol's fierce declamation and screaming of elaborate poems (at that time written by his elder brother, poet, and since 1992 important novelist, Jáchym Topol). As primary sources of influence, Topol typically indicated The Doors, John Cale, and the classical musicians of the second half of the 18th century.

The characteristic sound and lyrics were, however, by no means the only ways in which *Psí vojáci* differed from other underground bands. In 1986, tired of repeated police interrogations and the strenuous conditions of the illegal concerts, the musicians decided to acquire official status, leaving the illegal 'underground' to enter the semi-official 'ground floor'.¹⁹⁾ In order for the banned group to be allowed to perform publicly again, it had to make an important compromise and rename, which was, at least in theory, seen as a betrayal of trust by the underground community.²⁰⁾ Without fully adopting the sharp criticism of Jolanta Pekacz, who pointed out the usually overlooked pragmatism and opportunism of the East-Central European rock scene towards the Communist ideology and regime, one might suggest that in this context, her distinction of two levels of ideology — formal (official) and operative — is at stake.²¹⁾ For that matter, the compromise allowing the band to take part in the semi-official music scene was slightly subverted as the band had picked out quite a transparent acronym P.V.O. ('*Psí vojáci osobně*' /Dog Soldiers Personally/) under which it performed until the Velvet Revolution.

Consequently, after 1986, in the eyes of some of the underground community the band members were seen as suspicious pop stars. As Filip Topol recalls in an interview from 1992, 'plenty of people from the underground scene at Klamovka reproached me: 'You're a Michal David of the underground, students come to your shows.' But I'm glad they come.'²²⁾ Not only did they no longer fit the label of 'underground', *Psí vojáci* were likewise not fully accepted by members of the alternative scene, situated on the borders of legality and illegality.²³⁾ One of the main protagonists of the alternative scene, saxophone player

19) Jan Cholínský, 'Stojíme u zdi. K českému hudebnímu undergroundu 80. let', *Paměť a dějiny*, vol. 9, no. 1 (2015), p. 81.

20) Cf. Jirous, 'Report on the Third Czech Music Revival', 63. 'As soon as the devil [...] (speaking as the spokesperson for the establishment) asks you to change your name and promises in turn that you will be allowed to play again, as you played before, it is time to say no again — no, we will not play.'

21) Jolanta Pekacz, 'Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition', *Popular Music*, vol. 13, no. 1 (1994), p. 44.

22) Milan Ležák, 'Připadám si jako ementál (rozhovor s Filipem Topolem)', *Melodie*, vol. 10, no. 30 (1992), p. 12. The Klamovka pub in Prague, situated in the eponymous park in Košíře, was a legendary meeting point of the Czech underground community during the 1970s and 1980s. Michal David is a pop singer, songwriter, and producer — an emblematic person of the pro-regime 'normalization music' of the 1980s.

23) For a more detailed account of the so called 'grey zone', the unofficial rock scene that distinguished itself not only from the regime but also from the underground, see Josef Vlček, 'Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let', in Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura*, pp. 201–263. Basically, the crucial difference between the underground and the alternative scene rested in the degree of their criticism towards normalization; whereas the former strived to be apolitical 'while being pushed into politics and dissent only

and singer of the band Extempore, Mikoláš Chadima, who famously criticized the underground community for indulging in a sort of 'messianism' and clinging to a 'ghetto mentality', occasionally referred to *Psí vojáci* as intolerant, arrogant, and too-oft drunken underground 'superstars', obsessed with their growing fame.²⁴⁾

Entering the club scene in 1986 had a crucial impact on the band, not only in terms of the growing numbers of mainly Prague concerts performed back to back with other alternative, folk, and punk rock musicians, but also in terms of their music itself and its engaging form, thanks to which the band enjoys extraordinary popularity across various generations and social groups. The formal influence of the numerous concerts, given in a relaxed atmosphere for diverse audiences in the rock clubs, is easily recognizable on many archive recordings from that period and Topol himself has confirmed the impact of these concerts, which he considered inspiring in terms of pushing the band towards formal simplification.²⁵⁾ It is, indeed, the second half of the 1980s that gave rise to the band's famous 'big beat' repertoire which, as discussed below, has not only remained part of their canon, but also comprises the songs that most appealed to the 1990s audiences, journalists and their recording label despite the band's significant stylistic, lyrical, and musical transformations after its symbolical break-up in 1993. It was during this period that the iconic hits and cult songs such as 'Marilyn Monroe' (1987), 'Žiletky' (Razor Blades, 1988), and 'Russian Mystic pop. op. IV' (1988) were born, while others, which had been written earlier, e.g. 'Sbohem a řetěz' (Goodbye and Chain, 1985), 'Černý sedlo' (The Black Saddle, 1980) a 'Hospoda' (Pub, 1980), became equally popular. These songs all have in common the combination of a catchy melody, simple refrain, and varied punk rhythms, whose main goal is to underpin the remarkable spoken or chanted rhyming lyrics, evoking an existential and often grotesque micro-narrative.

At the beginning of the 1990s, the repertoire became even more famous as the band became fully professional, playing regular gigs several times per month in the former Czechoslovakia and occasionally abroad, and also because it released three studio albums between 1989 and 1991, which included all of those famous songs.²⁶⁾ Yet it is also the first third of this decade which saw a growing weariness of the concert repertoire along with a certain creative crisis among the band members. They were tired of playing the same

by the circumstances', the latter responded directly to the official products of normalization culture. Vlček, 'Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let', p. 232; Vaněk, *Byl to jenom rock'n'roll?*, p. 59.

24) Mikoláš Chadima, *Alternativa. Svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let. Od rekvilifikací k "nové vlně se starým obsahem"* (Praha: Host, 1992), p. 344. For his critique of the 'ghetto mentality' of the underground see Chadima, 'Alternativa. My nejsme underground!', in *Alternativní kultura*, pp. 370–401.

25) See Jiří Fiedor, 'Považuji se za hudebního skladatele (rozhovor s Filipem Topolem)', *Lidová demokracie*, vol. 49, no. 295 (1993), p. 10; Petr Korál: 'Filip Topol (rozhovor s Filipem Topolem)', *Rock & Pop*, vol. 10, no. 11 (1999), p. 55.

26) The very first official studio record was released already at the end of 1989 by the label Panton as part of its 'Rock Debut' edition, whereby the band — at that time still under the code name of P. V. O. — released an LP that included four of its hitherto most popular songs ('Psycho Killer', 'Marilyn Monroe', 'Žiletky', 'Sbohem a řetěz'). Before signing a contract with its henceforth major label, Indies Records, in 1994, the band released the following albums: *Nalej čistého vína, pokrytče* (Come Clean, You Hypocrite; Globus International, LP, MC, CD, 1991); *Leitmotiv* (Globus International, LP, MC, CD, 1991); *Live I, Live II* (Gang Records, 1993, LP, MC, CD).

songs over and over again (which was eventually one of the main reasons for the bass guitarist Jan Hazuka's withdrawal), and sought a way out of this crisis by engaging in a new, less song-like musical expression as is apparent on the concert double records *Live I / Live II* (1993).

The first anachronistic paradox thus demands attention. After recording the new album *Sestra* (Sister) in 1994, a major turning point occurred, which is easily heard on every single album released during the short yet intense period until 1997.²⁷⁾ With this album, the band starts to experiment with larger, richer and more sophisticated compositions, studio sounds, and even electric keyboards, which Topol — a classically trained pianist with a degree from the public conservatory where he had studied organ performance and baroque music before 1989 — had quite rejected until that point. The lyrics, too, underwent a fundamental transformation, abandoning rhyme and simple refrains to become more fragmentary, abstract, and non-narrative in form, unfolding intangible atmospheres, lyrical incantations, and recurring affective figures. At the same time, though, what the band was regularly performing at its more than seventy concerts per year until its final break-up in 2013, was above all the iconic hits that had been created and widely acclaimed even before 1989. Those were the desired songs, loudly and insistently demanded at all concerts by the audience, which shouted out their titles over the novel, innovative, and as yet unknown pieces of the 'renewed' 1990s *Psí vojáci*. As a result, whatever new directions and experimental paths the band strove to explore, it will be forever branded as an 'underground legend' and its pre-1989 repertoire will be the dominant template through which it will be heard. Whereas the band's mid-1990s compositions and recordings bade farewell to its underground past and 'sound', its concert practices adhered to this past, due to the lack of acceptance for their new work by audiences and in media discourse.

II. Negotiations with Music Industry: Indies Records' 'Anti-Commercial' Policy

The incongruity, which caused the above described anachronistic paradox, is most evident in, of all places, the production policies of the two independent labels that took the band on during the 1990s, namely the major player in the field of alternative and world music, Indies Records, which became the band's home label after 1994, and the much smaller Black Point, which released both archival and contemporary alternative music. In the mere seven years after its professionalization in 1990, the band impressively recorded nine albums, the most progressive of which were released by Indies Records: *Sestra* (Sister, 1994), *Brutální lyrika* (Brutal Lyricism, 1995), *Sakramiláčku* (Damnhoney, 1995), and *Hořící holubi* (Flaming Pigeons, 1997). Yet the new musical output at Indies Records, which displayed a radical transformation of the musical techniques and methods, the sound, and the lyrics of the band, has a substantial antithesis in the parallel releasing of

27) As the Indies Records founders recall, releasing the album *Sestra* in 1994 initiated the label's professional path as it was the first time that they 'had to act as real producers, to take care of promotion and distribution. Unfamiliar with such procedures, we must have learned that on the fly.' Online: <<http://www.mesto-hudby.cz/publicistika/rozhovory/meznikem-byla-sestra-psich-vojaku-25-let-vydavatelstvi-indies>> [accessed 14 September 2016].

pre-1989 archival recordings, remastered and distributed by Black Point, which not only documented the band's musical evolution but also captured the unique atmosphere of those illegal and semi-legal concerts.²⁸⁾ One of the reasons for this incongruity was, beyond any doubt, the Black Point director's uncompromising attitude towards the band's past output: 'They reached their peak in 1986. Everything that came afterward was sheer pop with hysterical and screaming fangirls everywhere!'²⁹⁾ Given the negligible sales profit, it is evident in this context that the conflict of interests was rooted primarily in a conflict of tastes; both Black Point and Indies Records helped to increase the band's popularity, even though the two widely different renderings of the band's cultural meanings and 'sound' have very little in common.

However, this is not the only antithesis to the band's contemporary output in the 1990s. The second one was provided by Indies Records itself, which pushed the band to re-record their most famous and hence, it goes without saying, most overplayed songs. The album of these remade songs was released under the title *Národ Psích vojáků* (Dog Soldiers Nation) in 1996 — at the same time as the very same label was releasing the band's new records, which displayed a completely different artistic direction. To fully understand this anachronistic step, which points to a peculiar paradox both within the label's production strategy and, no less importantly, in the band's 'underground' status, it is necessary to present a brief survey of the record label's position and policy.

During the 1990s, Indies Records (founded in Brno in 1990) established itself as the most progressive domestic independent label for Czech alternative and world music, representing a unique counterbalance to the transnational major labels of the so-called Big Five (EMI, Sony Music, BMG, PolyGram, and Warner Music) whose subsidiaries operated extensively on the local market but showed almost no interest in producing Czech alternative music.³⁰⁾ Along with producing rather unknown rock and hardcore musicians as well as highlights from the alternative folk scene — such as the singer and violinist Iva Bitová or the band Jablkoň — the Indies Records roster was comprised of bands that used to perform in the same club scene as *Psí vojáci*, most notably *Už jsme doma* (There you go) and *Zuby nehty* (Tooth and Nail). The label began with a rather DIY music rental shop, operated by two friends, who owned circa 150 CDs comprised partly of their own concert recordings, and partly of informal acquisitions from an independent store in Vienna.³¹⁾ The music shop quickly gained recognition for its unprecedented selection of all different genres of recordings which were, at that time, in short supply. Eventually, they managed to

28) The chronological order in which they were released by Black Point is as follows: *Psí vojáci — Vol. 1* and *Psí vojáci — Vol. 2* (MC, 1990); *Psí vojáci 1979/80 Live* (MC, 1991); *Baroko v Čechách* (Baroque in Bohemia; MC, 1993); *Nechod sama do tmy* (Don't Go Out Alone after Dark: Works from 1983–1986; CD, MC); *Mučivé vzpomínky* (Torturing Memories: Works from 1987–1989; CD, MC, 1997). The band's complete early works were released later on a remastered triple CD in 2000, entitled *Psi a vojáci. Baroko v Čechách. Studio 1983–1985* (Dogs and Soldiers, Baroque in Bohemia, Studio 1983–1985).

29) Interview with Oldřich Šíma, 6. 11. 2015, in Prague.

30) Michael C. Elavsky, 'Musically Mapped: Czech Popular Music as a Second "World Sound"', *European Journal of Cultural Studies*, vol. 14, no. 1 (2011), pp. 3–24. For a more detailed account of the major labels operating on Czech market and their subsequent joint ventures see Elavsky, 'Czech Republic', esp. pp. 100–103.

31) See online: <<http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/meznikem-byla-sestra-psich-vojaku-25-let-vydavatelstvi-indies>> [accessed 14 September 2016].

establish a prominent record company which not only promoted and supported the work of a high number of alternative musicians, but also substantially cultivated the domestic media scene, which was otherwise encumbered by low-grade television music programs and radio broadcasts. Far from being mere pay-and-go-stores, the small Indies records shops — located in Brno, Olomouc, and Ostrava — functioned primarily as enriching cultural and social platforms, whose sales clerks were mostly dedicated connoisseurs, ready to instruct, recommend, and share their insights on all kinds of popular and rock music, and places where one could find valuable and otherwise rare music journals (such as *Uni*, a cultural magazine published by Unijazz).

But, as Elavsky points out in his brilliant exploration of the Czech music industry after 1989, Indies Records represented a certain paradox. On the one hand, musicians belonging to the liberal label were provided creative freedom, important media exposure, and a broad distribution on Czech market. On the other hand, however, its production policy, which was oriented exclusively towards ‘non-commercial’ and ‘independent’ creation outside the mainstream, embodied a constraining ideology, which — summarized by their motto ‘We only release music that we like’ — curtailed broader promotion into the domestic commercial media sphere and thus precluded their being seen and heard globally on the world music marketplace. ‘By working only with musicians which they deem to be outside the Czech mainstream,’ concludes Elavsky, ‘Indies Records effectually positions itself and its domestic repertoire in the realm of ‘higher culture,’ seeking primarily to appeal to an audience that considers itself to be intellectually or artistically discerning.’ Such an anti-mainstream policy then, begs the question ‘as to how effectively it actually ‘represents’ Czech culture.’³²⁾

The anticommmercial stance of Indies Records certainly echoes the sceptical attitude of *Psí vojáci*, and not only on account of the fact that a share from the sale of CDs and MCs (musicassettes), split equally among the musicians, hardly exceeded 15.000 Czech crowns (circa 600 euros) per person per year, but mainly insofar as the admitting of any financial profit was deemed low and antithetical to the post-underground alternative culture, which proclaimed an anti-commercial ethos.³³⁾ The bandleader himself would all but confirm such an attitude on many occasions: ‘Nobody buys *Psí vojáci* or Topol anyway, it’s just a marginal issue. We’re neither Lucie nor Alice. But whoever fancies us, they buy us. I don’t care about sales. After all, music is a matter of the soul.’³⁴⁾ Nonetheless, this very soul was easily persuaded by the Indies Records executives in 1996 to record and release studio remakes of his band’s 14 ‘greatest hits,’ their most overplayed songs from the second half of

32) Elavsky, ‘Musically Mapped’, p. 17.

33) A striking analogy might be observed in another conflict from the same decade, between the anti-commercial ethos of grunge and the success it achieved. Considering the success of grunge in relation to theories of authenticity and commercialization, Catherine Strong observes its paradoxical position: ‘As grunge’s authenticity was constructed in the press as being associated with rejection of success as defined within the wider field of power, as soon as grunge started to obtain such success it began to undermine the basis on which that success was (partly) built.’ Catherine Strong, *Grunge: Music and Memory* (Farnham: Ashgate, 2011), p. 56.

34) Ondřej Bezr et al., ‘Filip Topol’, p. XI. Besides being common Czech girls names, Alice (mainly 1990–1997) and Lucie (founded in 1985) are two allied Czech rock bands, highly popular especially after their common tour in 1991.

the 1980s. Interestingly enough, this occurs right at the moment when the same label releases in the course of three years four new, rather experimental albums (*Sestra*, *Brutální lyrika*, *Sakramiláčku*, *Hořící holubi*) whose sound, lyrics, diverse expression, and compositions mark a critical break from the former cult songs and smash hits.³⁵⁾

A nostalgic gesture, a pure marketing gimmick, or both? First and foremost, the 'greatest hits' album represents a return to the old, well-known repertoire that the band was compelled to perform on demand and almost without exception at all concerts. The only exception was the last piece on the album, which had been hitherto known only to a small circle of the most devoted fans, namely an archival concert recording of the song 'Psí vojáci' from 1979 featuring the youthful voice of then 14-year-old Filip Topol, which combined an imaginary battle hymn of the eponymous Indian tribe with a clear political allusion. The choice to make this the closing piece of the whole album otherwise comprised exclusively of popular and played-out songs, may be perceived as a symbolic wink to the fans — suggesting a spiritual continuity with the old days of the underground and resistance. By the same token, this peculiar nostalgic, or rather anachronistic gesture can be understood as framing the multifarious present, full of creative quests, with the unequivocally mediated past. Despite its somehow monotonous sound; somewhat sloppy, even indifferent performances; and stiff expression, the album was hastily welcomed with a generally eulogizing tone by music journalists. These critics focused less on a close listening of the music than on celebrating the fact that the smash hits were at last collected on a single record;³⁶⁾ but they were all the more criticized by the frontman himself. As he noted at the very end of the 1990s in an interview, 'I am not a huge fan of returns. I think you can tell it from the album [...] what Indies wanted from us all the time. While recording, I wasn't able to pay the songs as much attention as they would deserve which, now, I feel sorry about.'³⁷⁾ Later on, bass guitarist Luděk Horký unambiguously confirmed this attitude, claiming very low motivation during recording and pointing out the interesting fact that since the musicians were not able to remake all the songs in sufficient quality, the song 'Nebe je zatažený' (The Sky has Clouded Over, 1991) was simply reproduced from the album *Leitmotiv* released five years previously.³⁸⁾ In spite of these shortcomings, the fact remains that the sale of the album was twice as high as any of their other releases:³⁹⁾ between 1996 and 2000, circa 5000 CDs and 4000 MCs were sold; in the period after 2000, circa 2300 CDs were sold.⁴⁰⁾ As such, it quickly became the leading Indies Records bestseller of

35) For a detailed analysis of these records see Tomáš Jirsa, "Pocity jak žiletky": Psí vojáci na pozadí anachronní touhy 90. let, in Petr A. Bilek, Josef Šebek (eds.), *Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (Praha: FF UK, 2017), pp. 180–229.

36) This is obvious from the very titles of the reviews, see esp. Ivan Hartman, 'Písně jako žiletky [Songs like razor blades]', *Lidové noviny*, vol. 9, no. 234 (1996): *Národní*, no. 40, p. III; Vladimír Vlasák, 'Vzpomínky Psích vojáků nekorodují [The memories of Psí vojáci do not get rusty]', *Mladá fronta Dnes*, vol. 7, no. 230 (1996), p. 19.

37) Petr Korál, 'Filip Topol (rozhovor s Filipem Topolem)', p. 55.

38) Interview with Luděk Horký, bass guitarist, 2. 11. 2016, in Prague.

39) With the lone exception of the double album *Bílé inferno* (White Inferno, 1997) by Iva Bittová and Vladimír Václavěk the sale of which, however, reached the same numbers as *Národ Psích vojáků* only at the very beginning of the 21st century. (Interview with Miloš Gruber, director of Indies MG, 25. 11. 2015, in Brno).

40) Interview with Miloš Gruber, director of Indies MG, 25. 11. 2015, in Brno. However negligible these numbers might appear from a global music industry perspective, one must not forget the impact of the proliferating

the entire 1990s, a decade that one of their executives recently called ‘the golden era of the music industry’.⁴¹⁾

As a result, the release says much less about the characteristic expression of the band, let alone its evolution, than about the remarkably anachronistic atmosphere and nostalgic demands of the post-socialist era. It is perhaps no surprise that even though marketing the underground past in the form of new-old ‘greatest hits’ is a well-considered strategy, driven by commercial interests from the very beginning,⁴²⁾ this release remained a unique exception within the Indies Records catalogue throughout the 1990s — only *Psí vojáci* had the special ‘touch’, the potential to satisfy the audience’s desire for the bright memories of the darker times. This peculiar label paradox thus lies ultimately in the split between a somewhat failed self-revival, symbolizing a slightly mummified underground period, and the contemporary radical transformation of both the music and lyrics of the band. In terms of the market, within which any artistic innovation is subject to the demand of the audience, this is quite a logical step. It shows how readily the anti-mainstream ‘alternative’ culture, rooted in the ideal of independence from any market or political ideologies, becomes a world of ‘commercial’ pop. Such symbolic exploitation on the part of the music industry, therefore, does not consist in profiteering whatsoever, but purely demonstrates that the label — as a powerful cultural intermediary — had effectively codified a certain conservative post-underground taste.

III. Under the Weight of a Life Story: The Journalist Echo

A closer look into the discourse of music journalism clearly reveals the large extent to which it contributed to the persistent anachronistic patterns. In what follows, I will consider another circuit involving both representation and consumption: the reconfigured journalistic apparatus. My examination suggests that the impetus to make an anachronistic musical ‘memorial’ of *Psí vojáci* lies equally with the critical acclaim of journalists, which merely strengthened the 1990s conservative post-underground attitude. It is no exaggeration to claim that the vast majority of music critics and cultural commentators were in unanimous agreement regarding the band’s uniqueness, originality, and distinctiveness in both its recorded output and its performances. The poetic value and high quality of Topol’s lyrics, which towered above the usual level of other Czech rock and alternative bands, were praised together with the band’s genuine musical expression, their so-called ‘sound’ which, in fact, formed their main commodity and guarantee in terms of the music market. The band’s sound, described by Topol as ‘dog music’, the singularity of which is

phenomenon of music piracy (tape copying and CD burning), which was a dominant source of public and home consumption during the 1990s. For further information see Pavla Kozáková, Mark Andress, ‘Czech Music Industry Unites Against CD-Burning Outlets’, *Billboard*, 19 October 2002, p. 57; and Elavsky, ‘Czech Republic’, p. 104, according to whom ‘CD burning became such a burgeoning trend such that, by 2002, it was estimated that every second CD in the Czech Republic was a copy’.

41) See online: <<http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/meznikem-byla-sestra-psich-vojaku-25-let-vydavatelstvi-indies>> [accessed 14 September 2016].

42) Email interview with Miloš Gruber, director of Indies MG, 20. 11. 2016.

explained by most critics as a peculiar combination of rock (or rather 'big beat'), chanson, and classical music; there are also tendencies to compare the band with the most influential rock musicians and ensembles of the second half of the 20th century. Last but not least, the critics emphasized the thrilling performances of the bandleader 'taming his piano'.

The technique of 'taming the piano,' as Topol liked to call his way of playing, is far from being a quaint metaphor. Not only did he regularly hammer the piano with fists, elbows, feet, and knees, while enjoying furious glissandos during which his blood flowed down the keyboard as his voice switched from singing to howling and from a silent declamation to a frenzied scream, but in some instances he also literally mounted the instrument as if he were riding a raging bull, reaching his arms inside to bang on the strings. Consequently, the image of such performances of 'taming' became a favourite motif that was omnipresent in the admiring journalistic discourse until the group finally disbanded in 2013. Paradoxically enough, this journalistic motif emerges mostly after 1999, when the atmosphere of the concerts was much calmer and Topol's performance considerably more focused, even in explicit opposition to his former excessiveness. At the turn of the new millennium, these reminiscences functioned as a nostalgic embellishment or rather a memorializing cliché.⁴³⁾

The utterly positive tone has not changed even after more than 30 years of the band's existence as confirmed by the renowned music journalist, Pavel Turek, for whom the band represents a 'unique musical ensemble, whose style has neither predecessors nor successors'. The fact that Psí vojáci had expressed a 'musical aesthetic idiom, incomparable with anyone on the Czech or the world scene,' is to a large degree predicated by the mediated taste of the bandleader who 'has always had an equal admiration for rebellious rock singers and 18th-century classical composers'. 'Out of these incompatible sources,' concludes Turek, 'an original musical form was born, blending a cheeky punk dilettantism with the grandeur of classical music, and existing miles away from pop.'⁴⁴⁾ Along with the accurate description of the band's sound, one might be surprised by another surviving pattern, a judgmental one. Instead of admitting that Psí vojáci were unique *also* due to the fact that a certain pop sensitivity had always been a present element in its career, for most critics 'pop' instead remains as a kind of both aesthetic and ethical object of abjection.

In any case, two different views of the band's multigenre and multi-style musical output can be observed in the journalist discourse. On the one hand, music critics insist on their profound uniqueness and originality, while, on the other, stressing affinities with and similarities to certain transglobal cult stars, primarily John Cale, Tom Waits, Nick Cave, The Doors, Patti Smith, or Lou Reed (and one could easily include musicians such as Jacques Brel, Serge Gainsbourg, Nina Simone, and Screamin' Jay Hawkins). In the context of these oft-repeated analogies, the band appears to embody a highly *glocal* phenomenon,

43) It is by no accident that this surviving motif of 'taming the piano' appeared as a main sequence in the teaser trailer to the recent feature-length documentary film about Filip Topol, *Takovej barevnej vocas letící komety* (A Colourful Tail of a Flying Comet; dir. Václav Kučera, 2015).

44) Pavel Turek, 'Rozetnuté kruhy: proč se rozpadli Psí vojáci, k jejichž hudebnímu projevu nenajdeme srovnání', *Respekt*, vol. 22, no. 34 (2011), p. 58.

which, according to Svetlana Boym, ‘uses global language to express local color’.⁴⁵⁾ In the discourse of Czech journalism, the glocalness of Psí vojáci thus becomes apparent as a generic synthesis of the global — especially the U.S. independent rock scene, with a touch of French chanson as well as free jazz — and local culture — embedded in the urban poetics of the Czech lyrics, which are suffused with Prague motives and scenes from the hostile periphery.

Even if the band’s musical genre is difficult and perhaps pointless to define, the tone of music journalism in the 1990s — as well as that after 2000 which did scarcely more than just recycle previous critical acclaim — itself evokes a certain sense of a genre, an amply eulogistic one. Praise was repeated to such an extent that it, in turn, solidified into a sort of ‘ode’ or ‘paean’ that has precluded deeper critical reflection on the band to this day. One of the reasons for the critical consensus is that, instead of providing thorough reviews of the band’s recordings with close readings and analyses of both the music and lyrics, the critics seem to have preferred to either interview the charismatic bandleader or to simply reproduce his own words to explain and frame the band’s overall output. This peculiar *discursive echo* can be summed up by three interrelated narrative conceptions: raw authenticity; sincere confession; and the romantic restless soul.

Since the very beginning of the 1990s, Topol gave many interviews claiming that his songs were nothing but very personal stories and testimonies, a sort of private and slightly encrypted diary. Thus, in 1991 for instance, he claims: ‘I like the new songs a lot because they’re terribly personal. And do not want to talk about them that much as I would spoil them... There is a code inside, so whoever wants to can decode it.’⁴⁶⁾ Since then, hardly any article about the band has failed to reproduce these words. This statement of alleged authenticity would eventually become a mechanically repeated cliché and an empty incantation, without which it seemed impossible to say anything about the band, and especially about the main ‘hero’, whose lyrics and musical expression were meant to be nothing more than a genuine and slightly decorated personal testimony. Thus, in the short forward to his interview with Topol in 1992, a journalist from the music journal *Melodie* provides a cue to assure that there is no doubt about the interviewee’s true character: ‘He sings about people. His lyrics are stories that he lived through or just heard about in gloomy bars, stories about beauty that somehow just disappeared, that is missed but that will certainly emerge.’⁴⁷⁾ To be sure, such reiterations do not appear solely in the interviews. Striving to describe the poetics of the album *Brutální lyrika* in 1995, another journalist suggests: ‘He begins by making notes on bar receipts [...] Topol’s songs are said to be encoded diary records.’⁴⁸⁾

45) Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), p. 67. For an insightful account of the process of ‘glocalization’ of East-Central European music after the fall of Soviet Union see Donna A. Buchanan, ‘Sonic Nostalgia: Music, Memory, and Mythography in Bulgaria, 1990–2005’, in Maria Todorova, Zsuzsa Gille (eds.), *Post-communist Nostalgia* (Berghahn Books, New York 2013), pp. 129–154.

46) Věra Krincvajová, ‘Cejtím se jako pes: rozhovor s Filipem Topolem’, *Studentské listy*, vol. 2, no. 7 (1991), p. 3.

47) Milan Ležák ml., ‘Připadám si jako emental (rozhovor s Filipem Topolem)’, *Melodie*, vol. 10, no. 30 (1992), p. 12. However, this interview remains one of the most valuable documents addressing both the band’s career and its daily life: ‘I am used to saying about myself that I feel like a bag of shit. I don’t like myself. What the hell should I be proud about? I am terribly lonely. I play all year round, stay in hotels and booze. Everyone wants something from me. I feel like Emmentaler.’ Ibid., p. 13.

48) Vladimír Vlasák, ‘Psí vojáci jezdí po Čechách s Brutální lyrikou’, *Mladá fronta Dnes*, vol. 6, no. 248 (1995), p. 11.

Only rarely have music critics tried to ask different questions than the habitual ones about the bandleader's life story, his wild performances, his heavy drinking, or about particular motifs occurring in his lyrics. Only occasionally did they pose questions that were aimed rather at the procedures beyond the stage and matters beyond the soul. And when this did happen — as was the case with a collective interview for *Rock & Pop* in 1995 in which some of the most respected music journalists of that period attempted to elicit details about the band's promotional strategy and the development of their recent studio recordings — the frontman, authentic under any circumstances, made very clear how he thought the music critics should be concerned with him: 'I have the impression that you keep asking me about that official aspect, a relation between musician and audience. I was never into that, though. The only thing that interests me are the songs, a sort of diary into which I 'come out'.'⁴⁹⁾ It is no surprise then, that he cannot admit to one of the main conditions of any artistic expression — stylization: 'I definitely refuse any labeling or image. Any kind of stylization is completely foreign to Psí vojáci. Just look at how we're dressed while playing!'⁵⁰⁾ And, again, it is up to journalists to transmit this echo and even amplify it: 'There is not the slightest bit of stylization in their music. Filip Topol plays the way he does because he cannot do otherwise.'⁵¹⁾

As far as the third leitmotif of journalist discourse is concerned: it stems from a myth deeply rooted in the Romantic conception of authorial genius driven by harsh destiny, whose soul stands as a guarantor of both a truthful and powerful message. If, according to Lawrence Kramer, one of the constant habits of the 19th century was 'assigning emotions expressed in music to the person of the composer, especially if the emotions are painful'⁵²⁾ it can be argued that the substitution of 'sincere' personal emotions for the affects streaming from music — a practice common for both the Romantic rhetoric and the discourse of authenticity cherished by the fans, the press, and the music industry during the 1990s — indicates the fundamental principle of anachronism.⁵³⁾ Thus, when the wild performer Topol continually repeats that he writes and plays only what he experienced in his own skin, the media apparatus functions not only as a reliable echo but also as a hermetically sealed assertion, as is apparent in the following line that appeared in the leading weekly for politics and culture *Respekt* in 1997: 'There is perhaps no other example of a personal and undivided expression of the self and the world in Czech (rock) music, of a compelling interconnection of the expression and intellect, of a close symbiosis between the cult of the poet and the role of the malcontent.'⁵⁴⁾

When reviewing such a unanimous correspondence between Topol's self-presentation and the discursive apparatus of music journalism, it becomes clear that this almost perfect

49) Bezr et al., 'Filip Topol', p. XI.

50) Ležák, 'Připadám si jako ementál', p. 13.

51) Pavel Klusák, 'Na koho z horečky volá Filip Topol?', *Lidové noviny*, vol. 8, no. 273 (1995), p. 12.

52) Lawrence Kramer, 'Wittgenstein, Music, and the Aroma of Coffee: Expression is Description', in *Expression and Truth: On the Music of Knowledge* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012), p. 17.

53) The rhetoric of authenticity could also function as a crucial discursive constituent of the transition, an 'apparent link between requirements of dissent and the majority population' Michal Pullmann, *Konec experimentu: přestavba a pád komunismu v Československu* (Praha: Scriptorium, 2011), p. 186.

54) Jiří Peňás, 'Umělec ve vývoji', *Respekt*, vol. 8, no. 19 (1997), p. 19.

echo does not stem from Topol's brilliantly stylized lyrics or the band's original sound and compositions, but instead from the bandleader's constantly repeated 'ontological narrative'. Since the sociological term denotes a scenario that serves to define its own identity and to explain the story of one's life,⁵⁵⁾ it seems to match the bandleader's chief endeavor to preserve and disseminate the image and discourse of authenticity.⁵⁶⁾ A successful effort, indeed, since Topol's 'ontological narrative' — which highlighted his underground beginnings and the unbending rhetoric of authenticity, as well as his affection for composers of the 18th century and fondness for alcohol — continuously pervaded the 1990s and persisted further, in only slight variations, until his death in 2013. As a result, this narrative, repeatedly reproduced and enhanced by Post-Velvet Revolution journalism, constitutes the dominant framework for explaining the whole phenomenon of *Psí vojáci*. Neither the unique poetry of Topol's lyrics, nor the exceptional music of the band, but rather the mesmerizing *story*, indivisible from the self-destructive performances, is what lies at the heart of its local reception, and what substantially shaped not only the demands of the audience, yearning for authenticity, but also the order for a retrospective 'greatest hits' album from the music industry.

IV. Becoming Cult: From Self-Revival Practices to the Transparent Symbol

In addition to constituting a promotional step by delivering recordings of 'the greatest hits', the Indies Records album reveals an implicit strategy towards an affirmation of the band's own fame, reputation, and popularity; a strategy that was perhaps not entirely decoded, but definitely very well accepted by both their old and new fans, who were seeking to reconcile the old 'underground' content with the current Post-Velvet Revolution turmoil. However, this album still did not achieve anything close to the success of the contemporary pop and rock mainstream. As Lawrence Grossberg observed, being popular in the context of rock music does not necessarily leads to commercial success;⁵⁷⁾ and the success which alternative bands like *Psí vojáci* achieved, had, in fact, a different form. For the vast majority of Czech musicians in the 1990s who did not operate with one of the large transnational labels and did not fill giant sport halls and stadiums, their musical production amounted to either a negligible extra income or a minimal income close to a subsistence wage. For the band that embodied the club scene of the late 1980s and early 1990s,

55) See Margaret R. Somers, 'The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach', *Theory and Society*, vol. 23, no. 5 (1994), p. 618, where she defines ontological narratives as 'the stories that social actors use to make sense of — indeed, to act in — their lives. Ontological narratives are used to define who we are; this in turn can be a precondition for knowing what to do'.

56) Authenticity as a fundamental criterion of both the rock aesthetics and ethics is far too complex a topic to be just briefly summarized here. I can therefore only refer to Wade Hollingshaus, drawing on Lawrence Grossberg, Simon Frith, and Philippe Auslander, who suggests that instead of creating 'an ontological situation in which its practitioners enter their authentic selves [...], rock practice is actually only the performance of authenticity'. Wade Hollingshaus, *Philosophizing Rock Performance: Dylan, Hendrix, Bowie* (Plymouth: The Scarecrow Press, 2013), p. 125.

57) Lawrence Grossberg, 'Is There Rock after Punk?', *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 3, no. 1 (1986), p. 53.

during which time it even filled the Great Hall of Lucerna Palace (with a capacity of circa 2500 persons) and played gigs in foreign clubs in Budapest, Vienna, Berlin but also in various towns in Holland, France, and Belgium, the two main sources of livelihood were sales profits from albums — which were financially close to zero — and concert revenues.

Each year, Psí vojáci toured exhaustingly, playing several times a week more or less the same songs in the same or slightly modified order. Furthermore, they performed at all sorts of clubs and halls in so-called 'kultúráky' (cultural houses) in larger or smaller towns, where a well-tuned piano together with a high-quality sound system and a willing professional soundman were a rarity; typically, what awaited the musicians in these venues was the exact opposite. In summer they played performances that were no less demanding at numerous music festivals, whose organizers were scarcely able to provide the band appropriate technical conditions. It is thus worth noting that during the time of their gradually increasing popularity, Psí vojáci managed to play circa 75 concerts a year, comprised of tour dates, individual gigs, and festivals in the Czech Republic and abroad.⁵⁸⁾

It is, therefore, clear that the main source of the band's appeal was not the recordings but their live performances. These live shows did not provide for the band any kind of mass popularity or any sort of celebrity 'high life', but thanks to them the band did attain a *cult* status and hence achieved enormous, albeit not commercial, success. The 1996 album full of smash hits, which were regularly performed during concerts, ultimately did nothing less than enhance their cult status, which consisted of, to use Hennion's words, 'a fusion between musical objects and the needs of the public.'⁵⁹⁾ To put it differently, the cult status of the band had a double origin; firstly, it was rooted in the band's mythical underground past; secondly, this status was made possible by the post-underground fans across different generations who tended to identify with the lyrics and tunes that they perceived as possessing a clear symbolic message.

Even though the bandleader sharply denied any flirtation or affiliation with the world of 'glamorous' and 'commercial' pop,⁶⁰⁾ a certain recognition of celebrity status — which, after all, the band did attain in the post-Velvet Revolution era — explicitly emerged in the group's audiovisual production, albeit cunningly and in a playfully hyperbolic manner. Towards the end of the highly self-parodying and bricolage-like music video entitled 'Irská balada' (The Irish Ballad, 1992)⁶¹⁾ a wall covered with stars alluding to the Hollywood Walk of Fame appears, which includes stars containing the names U2, Iggy Pop, R.E.M.,

58) Interview with L. Horký, 2. 11. 2016, in Prague.

59) Antoine Hennion, 'The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song', *Popular Music*, vol. 3, no. 3 (Producers and Markets) (1983), p. 163.

60) With only one exception: when asked directly in an interview in 2006, 'How about trying something commercial, just for extra money?' he replied openly: 'One day, someone offered me to make music for a bank ad. There was quite a lot of money in that. So I recorded the stuff on the piano in Akropolis club. After a week, he showed up again saying that they gave it back to him, because they found it awfully sad. This was my only attempt.' (See Krystyna Wanatowiczová, 'Čekání na kopanec (rozhovor s Filipem Topolem)', *Týden*, vol. 13, no. 33 (2006), p. 44.

61) In a similar vein, the short, playfully bricolage-like documentary series entitled *Sbohem a bedna* (Goodbye and Telly), directed by David Šis and Ivo Trajkov and produced by Česká televize (Czech TV) in 1992, is set in a TV studio where the band members, dressed in bizarre costumes, comment on both their musical production and the simultaneous shooting and, in a highly improvisation manner, re-enact their own songs.

Suzanne Vega and many others, while a star with the name *Psí vojáci*, realized with a modest visual trick, emerges among them. In hindsight, the self-irony of such a motif might be easily read as both a telling commentary and prediction of the band's position during the 1990s. Sharing many features with global rock music stars, the band could have basked in the glory of international fame, but instead it remained a glocal star whose recognition scarcely crossed the frontiers of its Czech homeland.

However, the sarcastic self-reflection on its own glocal cult status led to a quite different image of the band that can be traced back to the period when the famous 'greatest hits' were made, i.e. the second half of the 1980s, an image that quickly faded with professionalization, concert routines, and touring. It needs to be emphasized that besides their tragic tone and characteristic combination of pathos and urban romanticism, *Psí vojáci* also engaged in a much more playful, ironic, and grotesque form of expression, grounded in black humor, that was far less serious and exalted — even though it was largely overlooked by music critics. In addition to being heard in the punk-like songs 'V koupelně je vana' (There is a Bath tub in the Bathroom) and 'Šeptáme si na rohu' (At the Corner We Do Whisper), both from the album *Mučivé vzpomínky* (Torturing Memories: Works from 1987–1989; released 1997), these comic qualities arose especially during the live performances. This is for example the case with the never released song 'Přišel jsem z práce' (I Came Home from Work, circa 1987; available on YouTube), which exists in various concert recordings, a frolicsome combination of a tune that evokes the mob film genre and Topol's strongly improvised lyrics telling of three completely crazed telephone calls, in which the bandleader is threatened and seduced; the text explicitly alludes to the poetics of Raymond Chandler.

An even higher degree of irony is displayed in a piece entitled 'Průřez tvorbou' (The Overview), which was recorded at the very end of 1989 in the Prosek club in Prague: a 3:30 minute long *montage* of choruses from the band's most famous songs — the very same songs (with the exception of the 'Psycho Killer') that are found on the 'greatest hits' album — but, with a crucial modification: all of them are accompanied by machine-like drums playing the same four-four rhythm over and over again. This technique of a ludic and playfully subversive self-reproduction, a sort of 'self-radio *Psí vojáci*', provides a moment of light-heartedness, a self-parodying principle, and a postmodern impulse to which the band would not return and which was largely overshadowed by the later nostalgic bias of both the audiences and journalists. Curiously though, this song demonstrates that the *self-revival* had already taken place long before the Indies Records 'best of', but whereas the former places the smash hits into a highly postmodern form of sampling which, according to Ross Harley (drawing on Roland Barthes and Simon Frith), embodies a 'post-modern musical equivalent to the death of the author,'⁶²⁾ the latter focuses exclusively on the auctorial tragic and romantic undertone — most emblematically embedded in the famous song 'Žiletky' — which was, along with the commercial goals, the main purpose of the 1996 release.⁶³⁾

62) Ross Harley, 'Beat in the System', in Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd, Graeme Turner (eds.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (London and New York: Routledge, 2005), p. 209.

63) Interview with L. Horký, 2. 11. 2016, in Prague.

Reconsidering the symbolic exploitation of the music industry, the journalistic echo, the fan's desire for the underground past, and the contradictory practices of the band, one might suggest that the outlined cultural short-circuits are produced by several disruptions between the 'input circuit' and the 'output circuit', that is, in the communication between the stage and the audience, driven by the much longed-for authenticity and frustrated expectations. These conflicting dialogues reveal an insurmountable difference between, on the one hand, the impersonal affects of pathos and self-destruction — which Topol produces and transmits towards the audience across, through, and by means of his spellbinding performance, music, and lyrics — and, on the other hand, the comprehensible emotions with which the spectators and listeners could easily identify.⁶⁴⁾ Instead of perceiving the frontman as a signifier or rather a *medium* of his unique style, those who listened to and watched him, 'read' him as a final signified, a clear message, *mediated* by his performance. As a result, the music and lyrics became for the audience a merely transparent symbol, unequivocally referring to Filip Topol himself.

Conclusion: A New Party with an Old Playlist

In her excellent chapter on the afterlife of different underground bands after the fall of the Iron Curtain in Hungary, Anna Szemere offers a similar view as that seen in the Czech(oslovak) context when she describes how the Hungarian situation led to a 'post-Socialist melancholia — detectable less in the songs than in the musician's reflections and daily struggles — hinged on remembering a way of life that enabled them to become the spokespersons, if not heroes, of the generation.'⁶⁵⁾ At the first glance, the difference between the two contexts might appear clear-cut. In the Czech context, the nostalgic tendencies are to be attributed mainly to the music industry, audiences, and journalists who reduced a progressive and experimental musical ensemble to an underground monument of the pre-Velvet Revolution era, whereas, according to Szemere's description, the major actors of such an anachronism in Hungary are the very artists whose nostalgia, after the carnivalesque years of transition passed, 'became bound up with a new kind of anxiety about how to handle the underground legacy in the context of market competition, commoditization, and fragmentation.'⁶⁶⁾ But the contrast is not, in fact, that sharp, because Psí vojáci themselves also contributed a great deal toward the solidification of the sense of post-underground nostalgia, and did so through a — however perhaps unintentional — gesture aimed at widely shared and highly symbolic values.

On the occasion of their twentieth anniversary in November 1999, a huge celebration concert was held in the sold-out Great Hall of Lucerna Palace. The concert lasted almost

64) For a discussion of the term 'affect' in terms of the relational 'energetic intensity' which is 'always the result of an interaction between a work and its beholder' and differs from purely subjective emotions and personal feelings see Ernst van Alphen, 'Affective Operations of Art and Literature', *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 53–54 (2008), pp. 21–30.

65) Anna Szemere, 'The Velvet Prison in Hindsight: Artistic Discourse in Hungary in the 1990s', in Maria Todorova and Zsuzsa Gille (eds.), *Post-communist Nostalgia* (New York: Berghahn Books, 2013), p. 246.

66) Szemere, 'The Velvet Prison in Hindsight', p. 259.

four hours, during which the band played the majority of their repertoire from the 1980s and early 1990s. More importantly, it was opened by a short greeting from the loudspeakers and the voice belonged to none other than the icon of the Velvet Revolution and contemporary president, Václav Havel. Havel was not only partly responsible for stimulating the foundation of the band, but he also embodied a significant link between Czech underground community and political dissent, which, among many other things, led to the drafting of Charter 77.⁶⁷⁾ So, while the band's musical production was defined by the intense and experimental years of the 1990s transition, its discourse, promotion, and nostalgic gestures positioned it, at the very peak of its creative boom, in a *retro* mode.

The anachronistic pattern, however, discloses another facet or, rather, historical condition. Despite the temporal correspondence of both cultural phenomena, it becomes clear that 'post-underground' has quite little in common with the post-socialist comeback of postmodernism in terms of a 'radical eclecticism' and distrust towards the grand narratives of legitimization.⁶⁸⁾ Quite the contrary; if Wolfgang Welsch famously claimed in 1987, that postmodernism is neither 'anti-modern' nor 'post-modern' but 'radically modern,'⁶⁹⁾ the post-underground stance toward the band, detectable in the critical acclaim, the label policies, and the audience's nostalgic requests, constitutes a peculiar set of attitudes that approve new constellations and circumstances only on the condition that the old content remains preserved and untouched. Svetlana Boym defines nostalgia as 'rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress'⁷⁰⁾ and the post-underground attitude operated precisely in this manner. However, Boym differentiates between the 'restorative' form of nostalgia that relies on historical truth, national traditions, and collectively shared symbols, and 'reflective' nostalgia, which creates a specific narrative 'that savors details and memorial signs' and tends to be ironic and fragmentary.⁷¹⁾ 'Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time.'⁷²⁾

It would perhaps be too hasty to classify the post-underground nostalgia as either restorative or reflective since it shares some features of both. Rather than striving for a reconstruction of a vanished past, it cherishes 'the patina' of those days when underground was a far cry from just a retro brand, relying purely on the symbolic meanings of the iconic band, while neglecting its desire for transformation, full of irony and contradictions. As a result, the old songs, memories and narratives, the visual and sonic atmosphere of the past unbendingly surrounding and ultimately binding the band, prevail over its contem-

67) For more details see Bolton, 'Legends of the Underground', in *Worlds of Dissent*, pp. 115–151.

68) For Peter Zusi it is more appropriate, in the context of the Central Europe, to talk about 'Second World post-modernism' since although during the 1990s 'the former Eastern Bloc witnessed an efflorescence of self-consciously or recognizably postmodern production,' this occurred 'right at the time when the term was losing its aura in Western Europe and the United States.' Peter Zusi, 'History's Loose Ends: Imagining the Velvet Revolution', in Dariusz Afijczuk and Derek Sayer (eds.), *The Inhabited Ruins of Central Europe: Re-imagining Space, History, and Memory* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 235, 241.

69) Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* [1987] (Berlin: Walter de Gruyter), 2008, p. 6.

70) Boym, *The Future of Nostalgia*, xv.

71) *Ibid.*, pp. 41–55.

72) *Ibid.*, p. 41.

porary production in the 1990s. The main trigger of the anachronistic splits and tensions between production and reception was thus the post-underground nostalgia that was 'constructed' by the conservative audience, the music industry, and journalists, who pressed the current production of the band into the underground frame, but also cultivated by the band's media emphasis on so-called authenticity.⁷³⁾ Rather than a naïve or selective listening, the post-underground receptive mode turns up as an anti-postmodern mis-listening, driven by conservative bias and a nostalgic desire to find a past and safe (no matter how illegal) experience under the current and eclectic (no matter how free) present. Such a view from behind the scenes of the proverbial wild party of the post-Velvet Revolution era thus begs some questions as to who was actually willing to change the playlist and whether the newcomers were even welcome.

Acknowledgments:

I wish to thank the anonymous reviewers for their many helpful comments and insightful suggestions. I am also grateful to two great friends and colleagues, Petr Szczepanik and Petr Bilík, for their thorough reading and invaluable discussions.

Tomáš Jirsa (*1983) is a postdoctoral researcher and lecturer in comparative literature and media studies at Palacký University, Olomouc, Czech Republic. His work traces the relations between modern literature and visual arts; affect studies, media theory, and contemporary music video. After pursuing his doctoral studies at the University of California, Los Angeles, and Paris-Sorbonne University, he received his Ph.D. in 2012 from Charles University. In 2015 and 2017, he was awarded a junior fellowship from IKKM at Bauhaus University, Weimar. He is the author of two books, *Physiognomy of Writing: In the Folds of Literary Ornament* (in Czech, 2012) and *Facing the Formless: Affective and Visual Figures in Modern Literature* (in Czech, 2016) and numerous articles published in English (*Central Europe, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*). Currently, he is co-editing (with Ernst van Alphen) the collected volume *How to Do Things with Affects: Affective Operations in Art, Literature, and New Media*, to be published by Brill in 2018.

Films cited:

Sbohem a bedna (David Sís and Ivo Trajkov, 1992), *Takovej barevnej vocas letící komety* (Václav Kučera, 2015).

73) Although in the quite different context of the American 1960s, Deena Weinstein makes a similar point when, drawing on Fredric Jameson, she uncovers the 'neo-nostalgia' for rock's golden age as an imaginary and highly aestheticized construct of communication media that is 'fabricated for corporate profit and generational/parental power'. Deena Weinstein, 'Constructed Nostalgia for Rock's Golden Age: "I Believe in Yesterday"', *Volume!*, vol. 11, no. 1 (2014), pp. 19–36.

SUMMARY

Charting Post-Underground Nostalgia*Anachronistic Practices of the Post-Velvet Revolution Rock Scene*

Tomáš Jirsa

The 1990s music scene in East-Central Europe has often been described as a melting pot of various genres wherein different official and unofficial musicians from the socialist era merged with all kinds of contemporary Western impulses. This begs the question: did all those new influences necessarily lead to a change of taste and expectations among audiences or even to a change in the music industry's policies? In contrast to the popular narrative of the dynamic post-Velvet Revolution transformation of culture and society, this essay offers a contrasting view of a particularly anachronistic tendency that unfolded during the transition, the mover of which was a conservative post-underground audience that longed much less for novelty than for continuity and survival of the cultural and aesthetic patterns of the normalization period. Following a case study of the Czech alternative rock band *Psí vojáci* (Dog Soldiers) and pointing out several paradoxes that framed and determined its musical production and reception, the goal of the essay is to examine the socio-cultural mechanisms underlying the anachronistic and nostalgic stance that substantially shaped the post-socialist musical landscape. In doing so, it also explains the role of the audience, the music industry, and journalists whose attitude led to a stereotypical branding of the band as an 'underground legend,' a reduction that was only intensified by the business strategy of the band's leading label, Indies Records. Drawing on the sociological approach to rock music and music industry studies, this study exposes the contradictory nature of the anti-commercialism myth of alternative music culture.

Život filmu v éře velkých amerických VOD hráčů

U příležitosti 21. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava se odehrála panelová diskuze reflektující spor mezi festivalem v Cannes a Netflixem, jenž podtrhl rozdíly mezi Evropou a Amerikou. Jak řekl ředitel jihlavského festivalu Marek Hovorka: „Na jedné straně stojí ambiciózní online služba opírající se o investice ve výši 20 miliard dolarů, na straně druhé je cinefilní Francie, která roky učila lidi chodit na filmy do kina a která má nesporně nejsostikovanější filmovou výchovu na veřejných školách. To však nejsou jediné rozdíly: zatímco Netflix vzešel z celostátní půjčovny DVD, Evropa je domovem stovek filmových festivalů, které umožňují sdílet různorodé typy filmů mezi různými zeměmi kontinentu.“ Rozhovor filmových profesionálů o tom, jaká síla převládne v boji o moc nad evropským filmem, kinematografií a filmovými festivaly, vedla Diana Tabakov, vedoucí akvizic mezinárodní VOD platformy Doc Alliance Films (Dafilms.com).

Katie, třináct let působíte jako „festivalový stratég“, založila jste Festival Formula, poradenskou společnost, která pomáhá filmovým tvůrcům vybrat nejvhodnější festivaly z celosvětového okruhu, pomáhá jim také hlídat rozpočet a nakládat s právy na jejich filmy.

Katie McCullough: Je to velmi specifická služba na míru, ale role, kterou hrajeme, je velmi důležitá a posíláme mnoho filmařů v různých stádiích jejich kariéry na spoustu festivalů po celém světě. Sídlíme ve Velké Británii, ale máme mezinárodní klientelu z celého světa.

Søren, dvě dekády pracujete pro dokumentární oddělení Dánského filmového institutu. Institut je státním orgánem pod dánským ministerstvem kultury a podporuje jak dokumenty, tak celovečerní i krátkometrážní fikční filmy a pravidelně promítá ve vlastním kodaňském kině.

Søren Taro: Ano, moje role ve filmovém institutu je přimět commissioning editory, aby analyzovali rozpočty a finanční plány, které dostáváme v přihláškách na podporu vývoje i výroby filmu. A myslím, že došlo k velkému posunu v tom, jak dokumentární byznys celých těch 20 let spolupracuje.

Karime, v této debatě reprezentujete filmové producenty. Jihlavské publikum může znát film I AM THE PEOPLE, který tu měl premiéru před dvěma lety.

Karim Aitouna: Ano, jsem producentem z Maroka, ale pracuji ve Francii. Vedu společnost Haut Les Mains Production sídlící v Lyonu, která pro-

dukuje dokumenty i fikční filmy, celovečerní i krátké. Většinu svých filmů také sami distribuujeme.

Antone, vy jste projektový manažer z programu Eurimages. Zastupujete zde evropskou perspektivu financování filmu i toho, jak jsou evropské filmy koprodukovány a distribuovány.

Anton Calleja: Eurimages býval evropským koprodukčním fondem. Od loňska, kdy se změnil náš statut, jsme se rozhodli otevřít také neevropským zemím. Nejsme součástí Evropské unie, takže jsme zcela odděleni od Kreativní Evropy, máme 38 členských zemí. A podporujeme celovečerní dokumenty pro kinodistribuci. Poslední dobou podpoříme okolo čtyř až sedmi dokumentů v rámci jedné výzvy.

Role filmových festivalů v životě filmu

Pravděpodobně jste všichni zaznamenali živou diskuzi na festivalu v Cannes, kde ředitel festivalu, Thierry Frémaux, prohlásil, že v budoucnu půjde do soutěže o Zlatou palmu nominovat pouze filmy, které budou mít klasickou distribuční premiéru ve francouzských kinech.¹⁾ Také Pedro Almodóvar, tehdejší předseda poroty, si nedokáže představit, že by zvítězil snímek, který by bylo možné vidět jen na malé obrazovce. Je přitom více než příznačné, že se tato diskuze rozběhla právě ve Francii, tedy místě, odkud film vzešel. Jak se v této kontroverzi odráží prostředí filmového průmyslu, které je nyní více než kdy dříve v pohybu?

Karim Aitouna: Osobně si myslím, že to je ryze francouzský problém. Protože se stalo jednoduše to, že Netflix dnes není jen distribuční platformou, ale také producentem. Pro řadu filmařů se tak Netflix stal investorem. V příštím roce se chystá investovat do 80 filmů, jen ve Francii plánuje vyrobit tři filmy francouzských filmařů. Ve Francii je však problém s pravidlem chronologie

médií. V principu to znamená, že nesmíte uvést film na SVOD dříve jak za 36 měsíců po premiéře v kině. Národní sdružení majitelů kin a Asociace francouzských scenáristů proto volají po revizi této chronologie uvádění, aby mohli s Netflixem spolupracovat. Je jim jasné, že Netflix je nyní klíčovým producentem a distributorem. Sto milionů předplatitelů je veliké publikum. Takže ano, Netflix může představovat nebezpečí pro ty filmy, které vyžadují promítnutí na velkém plátně kina, a pro režiséry, kteří se chtějí setkat s publikem. O filmech je nepochybně třeba diskutovat, nicméně mnozí filmaři, dokonce tak velcí jako například Scorsese, jehož další projekt, *THE IRISH MAN*, bude financován Netflixem, chtějí především natočit svůj film a neřeší, jak a kde jej lidé uvidí. S Netflixem jde o peníze. A tento velký hráč může změnit i francouzskou legislativu.

*Jak režiséři, tak filmy začínaly svou kariéru v evropském kontextu po dlouhou dobu na filmových festivalech. Karime, jeden z vašich filmů, *THE NIGHT AND THE KID*, měl premiéru v sekci Forum na Berlinále, film *CONTRO FIGURA* na benátském filmovém festivalu, *I AM THE PEOPLE* na festivalu v Jihlavě a pak byl vybrán canneským filmovým festivalem (do sekce ACID). Mohl byste nám říct, co přesně pro vás premiéry na těchto festivalech znamenaly? Jak konkrétně ovlivnily život filmů?*

Karim Aitouna: Samozřejmě záleží na konkrétním filmu. V případě *I AM THE PEOPLE* bylo lepší, že měl premiéru na malém festivalu a dostal se do dobré soutěže. Pro malou společnost, bez sales, bez distributora, bez rozpočtu na marketing, jde o možnost, jak získat dost pozornosti. Například *THE NIGHT AND THE KID* měl premiéru na Foru Berlinale, opět šlo o malý projekt, ale v tomto případě prezentovaný mezi 300 či 400 dalšími silnými filmy, často reprezentovanými velkými sales agenty. Dostalo se nám tam pozornosti ně-

1) Elsa Keslassy, Cannes Keeps Netflix Movies in Competition but Says Future Films Must Have Theatrical Release. Online: <<http://variety.com/2017/film/global/cannes-film-festival-maintains-netflixs-movies-in-competition-sets-new-rule-amid-turmoil-1202420874/>>, [cit. 15. 11. 2017].

meckých i zahraničních médií, ale nakonec se stejně ocitnete ztraceni na trhu a ve skutečnosti váš film nikdo neuvidí. Takže podle mě pro společnosti, jako je ta naše, je lepší začít na malém festivalu, ale ve velkém stylu, než na velkém festivalu v malém stylu.

Podíváme-li se na to však z dlouhodobé perspektivy, nezískal jste díky premiéře na Berlinale vy sám či váš film pomyslnou značku kvality?

Karim Aitouna: Upřímně řečeno mi to pomohlo v tom, že si mohu říkat o vyšší screening fee. Ale z hlediska filmu je podle mne důležitější vyhrát soutěž na menším festivalu.

Včera jsme tady na MFDF Jihlava měli plodnou diskuzi s 25 zástupci filmových festivalů na workshopu Festival Identity. Cílem tohoto setkání bylo formulovat, jak filmové festivaly vnímají svou roli v životě filmu. Katie, mohla byste prosím představit naše prohlášení?

Katie McCullough: Festivaly jsou ze své podstaty platformou, jež slouží filmařům k tomu, aby se přiblížili svému publiku stejně jako dalším tvůrcům. Propagují a zviditelňují stávající filmaře a těm novým umožňují se rozvíjet. Film je událost založená na publiku a festivaly jsou dramaturgy a řediteli festivalů promýšleny tak, aby vytvářely vlastní narativ. Kurátorství je samým srdcem toho, jak oslovit diváky. Umění filmu je prožíváno v kině, kde se lépe pozná, co filmař přesně zamýšlel, ať už jde o film 35mm nebo 16mm. Je to společná kulturní akce, která vzdělává, informuje a podporuje diskuzi. Digitální krajina, v níž se kinematografie ocitla, proměňuje i publikum a festivaly na to musí reagovat kreativně a v souladu s novým věkem zahrnout také VOD. Mezi oběma stranami musí existovat dialog, jenž napomůže vzájemnému porozumění a umožní společnou existenci.

Uzpůsobení financování filmu v narušeném filmovém průmyslu

Antone, ráda bych navázala na to, co řekl váš kolega, Roberto Olla, výkonný ředitel koprodukčního fondu Eurimages při Radě Evropy. Podle článku v časopise Variety se obává, že získá-li Netflix evropské artové filmy podpořené Eurimages, může způsob globálního obchodování typický pro tohoto streamovacího giganta znamenat, že tyto filmy obejdu kinové a festivalové okruhy a spolu s tím obejdu i integrální požadavky Eurimages na podporu filmových projektů.²⁾ Jak je to s filmy financovanými Eurimages? Existuje podmínka, že musí být distribuovány v kinech? A jak je to s takovou podmínkou, pokud film míří exkluzivně na VOD platformu?

Anton Calleja: Jednou ze základních podmínek naší podpory je uvést film v kinech všech koprodukčních zemí. Jak vidno, záleží nám na tom, aby naše filmy byly uvedeny v kinech. Proto vůbec náš fond existuje. Říkám to nicméně při vědomí, že se prostředí mění. Proto jsme začali u minoritních koprodukcí akceptovat alternativní distribuci. V určitých případech můžeme namísto kinodistribuce akceptovat VOD. Anebo například namísto zajištění kinodistribuce v jedné ze zemí můžeme také akceptovat uvedení na významném filmovém festivalu. Takže jsem se setkal s mnoha případy dokumentárních filmů, které byly koprodukcí tří zemí a nemohly dosáhnout na kinodistribuci v jedné z minoritně koprodukcí zemí, a proto jsme připustili coby náhradu, když se účastnily významného festivalu dokumentárních filmů. V těchto případech se snažíme být co nejvíce flexibilní. V důsledku přece jen chceme to nejlepší pro samotný film.

A co je pro film nejlepší?

Anton Calleja: To záleží na konkrétním filmu. My nemáme nic proti Netflixu ani žádné jiné

2) Nick Vivarelli, Eurimages Chief Roberto Olla on How a Netflix Acquisition Can Be „Kiss of Death“ for a European Art Film. Online: <<http://variety.com/2017/digital/festivals/eurimages-chief-roberto-olla-on-how-a-netflix-acquisition-can-be-kiss-of-death-for-a-european-art-film-1202513447/>>, [cit. 15. 11. 2017].

VOD platformě. To je na rozhodnutí producenta. Současně, bavíme-li se o SVOD platformách jako Netflix, jejich smlouvy nejsou vždycky stejné. Někdy připustí kinodistribuci, někdy připustí kinodistribuci v jedné zemi, někdy ji připustí v koprodukčních zemích, někdy ji nepřipustí. Někdy usilují o kinodistribuci proto, že se chtějí ucházet o Oscary. Myslím, že toto se neustále proměňuje. Mezi všemi hráči, festivaly, producenty i S/VOD platformami je proto třeba rozvinout diskuzi, aby se všechny tyto kanály, jimiž lze uvádět film, spojily. Některé filmy jsou úspěšné v kinech i na VOD, aniž by zasáhly stejné publikum — obě platformy se naopak mohou navzájem podpořit. Festivaly mohou podpořit uvedení v kinech i na VOD, kina mohou zase podpořit VOD. Každá z platform současně znamená jinou diváckou zkušenost.

Søren, vás jsem se chtěla zeptat na proměnu podíínek financování filmu. Skandinávie byla jedním z prvních teritorií, skrze něž tito velcí VOD hráči vstoupili na náš kontinent — máte tedy nejdelší zkušenost. Vnímáte konkrétní dopad těchto subjektů na lokální filmový průmysl?

Søren Tarp: Do Dánska vstoupil Netflix v říjnu 2012, takže to nyní bude pět let. Předplatné Netflixu vlastní 33 % dánských domácností a 74 % dánských domácností obecně si předplácí streamovací platformy. Výzkum dánské veřejné televize DR uvádí, že pro publikum mezi 15 a 29 lety jsou Netflix a YouTube klíčovými kanály — významnějšími než volně dostupné televizní stanice. Mají zásadní vliv na mediální trh, i přesto, že nezahrnují příliš dánského obsahu. Nevíme, co se stane. Ze své pozice v Dánském filmovém institutu mám zkušenost se dvěma filmy. Jedním s dánským majoritním producentem a jedním s dánským minoritním producentem. První byl dokument AMANDA KNOX, jež Netflix koupil poté, co byl vyvinut s pomocí Dánského filmového institutu. Vnímali jsme to tak, že tento příjem pro producenta může pomoci obchodu obecně. Druhý film STRONG ISLAND, který má právě na

Netflixu premiéru, byla dánská minoritní produkce se stejným příběhem — když Netflix tento film koupí, Dánský filmový institut ustupuje a peníze, kterými jsme film podpořili, dostaneme nazpátek. Nemůžeme na totožném filmu spolupracovat, protože Dánský filmový institut má také distribuční platformu pro filmy podpořené z dánských státních prostředků. Tyto filmy by měly být publiku volně k dispozici, a ne skryty za stěnou z poplatků. Dánská konzervativně-liberální ministryně kultury však nedávno řekla, že v budoucnosti si dovede představit, že se Netflix stane poskytovatelem i veřejnoprávního obsahu. Netflix by tak mohl produkovat například i pro hlavní veřejnoprávní televizi.

Budoucí prostředí

Pro mnoho dokumentů jsou klíčovým zdrojem příjmů vzdělávací práva. Film má mnoho rovin své existence — vedle toho, že je uměním, může vzdělávat, otvírat diskuze, sdružovat lidi k hlubokým zážitkům. Proto je vzdělávací okruh distribuce pro mnoho filmů zásadní. Může být tento druh uvádění ohrožen exkluzivními právy?

Søren Tarp: Netflix a další VOD platformy jsou nyní integrální součástí dánského mediálního prostředí. Pokud se chtějí stát prominentnějšími lokálními hráči, budou se muset přizpůsobit situaci v zemích, v nichž působí. Možná, že uznají, že některé filmy, jimiž disponují, mají také potenciál distribuce skrze veřejné knihovny a pro vzdělávací účely. Budou se ale muset seznámit se specifiky situace v konkrétních zemích, a to nezvládnete z kanceláře v Amsterdamu — na to musíte znát místní kontext.

Když to shrnu, je na jedné straně Netflix pro filmaře významným investorem, jak jsme ale zmínili, moc často neumožňuje festivalové projekce. Festivaly zase pomáhají budovat režisérův profil, zviditelňují jej a jeho film v rámci filmového průmyslu — je proto otázkou, jak může tyto funkce naplnit Netflix?

Karim Aitouna: Myslím, že v Netflixu jsou velmi pragmatičtí. Řekl bych, že jsou si role festivalů dobře vědomi, ale jde jim o předplatitele.

Søren Tarp: Velikou výhodou Netflixu je to, že má dlouhý vztah se svým publikem. Začal jako platforma DVD a VHS. Právě proto tolik investují do produkce a snaží se ke své platformě přivést dobré filmaře. V budoucnu se bude myslím soupeřit spíše v oblasti původního obsahu než technologií. A balíčkování předplatitelských služeb bude možná vhodný business model pro malé hráče.

Ano, Netflix ročně investuje do produkce původního obsahu sedm miliard amerických dolarů. A je to především tento původní obsah, k němuž vlastní exkluzivní práva, co k nim přivádí nové předplatitele — nikoli tisíce filmy, které nakoupí. Otázkou zůstává, jak se do budoucna změní kurátorství a spolu s tím i narativ výběru. Festivity byly vždy právě kurátory. Dnes tito kurátoři koexistují s algoritmy založenými na tagování filmů a klikání.

Diana Tabakov

Guba-Film

Společnost Guba-Film vznikla v lednu roku 1933¹⁾ a jak již její název napovídá, po celou dobu své existence byla provázána s ústřední postavou zakladatele a majitele společnosti Ludvíkem Gubou. Ludvík Petr²⁾ Guba se narodil dne 17. února 1895³⁾ v Praze-Bubenči⁴⁾ rodičům Ludvíkovi a Marii roz. Slavíkové.⁵⁾ Ludvík Guba nejprve navštěvoval II. německou reálnou školu v Praze III, kde v roce 1913 složil úspěšně maturitní zkoušku, a následně se přihlásil na Německou technickou vysokou školu (Deutsche Technische Hochschule⁶⁾) v Praze na obor architektura. Studium musel přerušit z důvodu aktivního boje v první světové válce, ze které si měl kromě zranění přivést i bronzovou medaili za statečnost. Po válce dokončil Ludvík Guba svá vysokoškolská studia s akademickým titulem architekt a nastou-

pil roku 1920 do sklářské firmy Josefa Inwalda ve Zlatých Horách u Teplic, kde pracoval jako návrhář skleněných forem a broušených vzorů a později i jako vedoucí oddělení malby a leptu. Svůj pracovní poměr v této firmě ukončil v roce 1923, oženil se s Ilsou Stránskou a přijal místo u knihvazače p. Schuberta v Praze. Firma ovšem nedostala ke své činnosti další povolení, a tak byl Ludvík Guba nucen místo opustit a následující rok byl nezaměstnaný.

Po této zkušenosti se Ludvík Guba rozhodl vydat se vlastní cestou, proto roku 1927 založil firmu zvanou Praga⁷⁾ na výrobu uměleckých vzorů na plakáty a věnující se obecně reklamě všeho druhu. Firma měla spolu s Ludvíkem Gubou další tři zaměstnance.

1) Irena Prokopová, Guba-Film 1940–1945 (1950) (archivní pomůcka). Národní filmový archiv, Hradištko pod Medníkem 2004, s. 3.

2) Národní filmový archiv (NFA), f. Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), inv. č. 357, Členové ČMFÚ: Němci.

3) NFA, f. Guba-Film, inv. č. 1, Odpověď na žádost o živnostenské oprávnění.

4) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 357, Členové ČMFÚ: Němci.

5) Národní archiv (NA), f. Policejní ředitelství I 1850–1914, konskripce, karton 148, obraz 100.

6) Roku 1869 vznikl z dosavadního Polytechnického ústavu Český a německý polytechnický ústav. V roce 1879 byly tyto dva ústavy přejmenovány na C. k. Českou vysokou školu technickou v Praze a K. k. Deutsche Technische Hochschule in Prag. Nakonec byly v roce 1920 spojeny do dnešního Českého vysokého učení technického. Online: <<https://www.cvut.cz/historie>>, [cit. 25. 9. 2017].

7) NA, f. Policejní ředitelství II — všeobecná spisovna — 1941–1950, sign. G 1175/8 Guba, kar. 2659.

Samotným filmem se Ludvík Guba začal aktivně zabývat až v roce 1928, a to především v odvětví filmové reklamy. V roce 1931 musel kvůli své dlouhodobé nemoci, zánětu kostní dřeně, odevzdat svou firmu i se zaměstnanci Willymu Weigeltovi.⁸⁾ Po svém zotavení se Guba již věnoval výlučně filmovému průmyslu a v roce 1935 vydal svůj první kulturní film.⁹⁾

Vznikem Protektorátu Čechy a Morava začal být Guba více aktivní nejen ve filmovém průmyslu, ale také v rámci nacistické ideologie, což umocnil i fakt, že se již během sčítání lidu v roce 1930 přihlásil k německé národnosti.¹⁰⁾ Byl členem NSDAP a roku 1938 se stal i členem Vlajky.¹¹⁾ Jeho filmová produkce vyvrcholila v roce 1939, kdy jej jmenovali plnomocníkem filmového oboru v rámci výroby krátkých filmů a v prosinci téhož roku byl zvolen do organizace a vedení Úřadu pro kulturní a filmová představení pro mládež (Kulturstunden für die Jugend).¹²⁾ Ludvík Guba stál taktéž ve vedení Svazu výrobců kulturních a propagačních filmů a Filmového ústředí, dále byl členem poradních sborů při Českomoravském filmovém ústředí, Filmovém studijním ústavu a Filmovém poradním sboru.¹³⁾

Jak již bylo uvedeno výše, Guba-Film vznikl v lednu 1933. Společnost se specializovala na výrobu krátkých kulturních filmů. Ovšem v roce 1933 produkovala i jeden celovečerní film, který byl zřejmě výjimkou v existenci společnosti.¹⁴⁾ V roce 1944 měla firma osm zaměstnanců¹⁵⁾ a její obrat činil 639 069 K.¹⁶⁾ Sídlo firmy se nacházelo v Praze ve Vodičkově ulici čp. 699.¹⁷⁾ Společnost za celou dobu své existence natočila na padesát krátkých kulturních filmů. Za zmínku stojí snímky jako SKLENĚNÝ CHLÉB (1939), který obdržel Svatováclavskou cenu v podobě Malé zlaté medaile za krátký film v roce 1939,¹⁸⁾ film KOUŘÍME DOMOVINU (1944), kde si zahrál František Černý a František Filipovský,¹⁹⁾ nebo film STRUNY MLUVÍ (1940)²⁰⁾, který byl oceněn diplomem v červenci 1940 během manifestace celovečerní a krátkometrážní produkce z uplynulého roku tzv. Filmových žní ve Zlíně.²¹⁾

Dalšími významnými herci, kteří si zahráli ve filmech Guba-Filmu, byli Alois Dvorský (NEVIDITELNÝ NEPŘÍTEL č. 1), Darja Hajsáková (KOUŘÍME DOMOVINU) nebo Emanuel Kovářík (TŘI SESTRY).²²⁾

Období protektorátu a druhé světové války se taktéž odráželo v krátkých filmech, a to například

- 8) Taktéž v Gubově osobním životě došlo k rozvratu, jeho manželství skončilo téhož roku. Z tohoto manželství vzešla dcera Ingeborg, která po 15. březnu roku 1939 musela se svou matkou Židovkou emigrovat do zahraničí. Viz NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 983, Zpráva o činnosti úřadu, a také NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 977, Korespondence v zaměstnaneckých záležitostech, především výše odměn, včetně životopisu vedoucího úřadu Ludwiga Guby.
- 9) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 977, Korespondence v zaměstnaneckých záležitostech, především výše odměn, včetně životopisu vedoucího úřadu Ludwiga Guby.
- 10) Tamtéž, inv. č. 977, Korespondence v zaměstnaneckých záležitostech, především výše odměn, včetně životopisu vedoucího úřadu Ludwiga Guby.
- 11) Policejní ředitelství Praha II — všeobecná spisovna 1941–1950, sign. G 1175/8 guba, kar. 2659.
- 12) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 977, Korespondence v zaměstnaneckých záležitostech, především výše odměn, včetně životopisu vedoucího úřadu Ludwiga Guby.
- 13) Tereza Česany Dvořáková, *Idea filmové komory, disertační práce*. FF UK, 2011, s. 16–302.
- 14) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství*. Praha 1935, s. 19.
- 15) NFA, f. Guba-Film, inv. č. 3, Pensijní a nemocenské pojištění zaměstnanců.
- 16) Tamtéž, inv. č. 9, Daňové přiznání k dani z obrátu za rok 1944.
- 17) Tamtéž, inv. č. 35, Likvidace finančních záležitostí firmy.
- 18) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Československý filmový ústav 1990, s. 185.
- 19) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 358, Členové ČMFÚ — evidence smluv s filmovými společnostmi (včetně korespondence).
- 20) Více také Lucie Česálková, Oběť ve státním filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 135–155.
- 21) Z. Štábla, c. d., s. 236.
- 22) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 358, Členové ČMFÚ — evidence smluv s filmovými společnostmi.

ve filmu *ABECEDA UHLÍ* (1942),²³⁾ který pojednával o nedostatku uhlí a který byl spolu s filmy *DESATERO HOSPODYŇKY* (1942) a *UHLÍM ŠETŘIT — ALE JAK?* v listopadu 1943 promítán zástupcům spotřebitelů i lidem z oborů, kteří se uhlím a topením denně zabývali. Všechny výše jmenované filmy měly za cíl vést obyvatelstvo k úspoře nedostatkových surovin.²⁴⁾ Dalším filmem ovlivněným válečnou dobou byl snímek *CHLAPCI V MODRÉM* (1943), který se zabýval pracovním nasazením studentů. V tématech války se objevovala i nacistická ideologie, jako tomu bylo například v krátkém dokumentárním filmu Waltera Santa Nová *MLÁDEŽ, NOVÉ CÍLE* (1942), který znázorňoval zapojení české mládeže do cílů Třetí říše.²⁵⁾ Mezi oblíbená témata Guba-Filmu patřilo také rybníkářství spojené s městem Třeboň. Svědčí o tom četnost filmů s touto tematikou, jmenujme alespoň některé snímky *TŘEBOŇ A JEJÍ RYBNÍKY* (1937)^{26), 27)}, *OBYVATELSTVO RYBNÍČNÍCH HLUBIN TŘEBOŇSKÝCH* (1942), *ODBOBNÁ PÉČE O TŘEBOŇSKÉHO KAPRA* (1942)²⁸⁾ a další.

Většinu těchto krátkých kulturních a reklamních filmů si Ludvík Guba režíroval sám.²⁹⁾ Kromě běžného zařízení při natáčení filmu bylo občas zapotřebí speciálních žádostí. Jednu z nich podal v roce 1935 Ludvík Guba, když žádal ministerstvo veřejných prací o možnost vzít filmovou techniku do civilního letadla, aby mohl natočit

Bratislavu, Piešťany, údolí lázní Lubochňa a vybrané zámky v Pováží.³⁰⁾ Tato žádost mu ovšem na základě vyjádření ministerstva národní obrany byla zamítnuta.³¹⁾ Další taková žádost přišla v rámci natáčení snímku *MĚSTO TŘEBOŇ SE SVÝMI RYBNÍKY*, kdy byl opět nucen vymoci si souhlas od ministerstva veřejných prací, které se následně obrátilo na ministerstvo vnitra a ministerstvo národní obrany. Nakonec jemu, kameramanovi a pilotovi bylo v roce 1937 povoleno vzlétnout nad město civilním letadlem budějovického aeroklubu.³²⁾

Guba-Film se také musel potýkat s protektorátní cenzurou. Vyřazení filmu cenzurou záleželo na mnoha hlediscích: politických, rasových, nacionálních, germanizačních a mnoha dalších. V podstatě okruh hledisek, na kterých záviselo, zda bude film puštěn mezi diváky, nebyl nijak pevně ohraničen a dával tak možnost cenzuře zakazovat téměř cokoli.³³⁾ Ze společnosti Guba-Film nebyly cenzurou schváleny například filmy *KUTNÁ HORA* (1942) a *TŘEBOŇ A JEJÍ RYBNÍKY* (1942).³⁴⁾

Společnost Guba-Film fungovala až do konce války.³⁵⁾ K 5. květnu 1945 měla pět zaměstnanců.³⁶⁾ Po konci druhé světové války byla kinematografie dekretem prezidenta republiky znárodněna a firmy zabývající se výrobou filmů přešly do likvidace. Likvidaci Guba-Filmu zajišťovala

23) Více také L. Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. NFA 2014.

24) Anon., *Filmový kurýr*, č. 47, 1943, s. 4.

25) Z. Štábla, c. d., s. 366–390.

26) J. Havelka, *Filmové hospodářství 1937*. Praha 1938, s. 95.

27) Více také L. Česálková, c. d., NFA 2014. A také L. Česálková, c. d., 2009, č. 2, s. 135–155.

28) J. Havelka, *Filmové hospodářství 1942*. Praha 1943, s. 51.

29) Z. Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3/2. Československý filmový ústav 1990, s. 329.

30) Více také L. Česálková, c. d. NFA 2014. A také L. Česálková, c. d., 2009, č. 2, s. 135–155.

31) NA, f. Ministerstvo vnitra I – stará registratura, Praha, sign. 12/67/62, kar. 3846.

32) Tamtéž, sign. 10/497/2, kar. 5592.

33) Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*. NFA Praha 1996, s. 191.

34) J. Havelka, c. d. 1942. Praha 1943, s. 44–45.

35) Informace ke konci Guba-Filmu se liší. Dle Zdeňka Štábly ukončila společnost svou činnost po roce 1943.

Ovšem ve fondu samotného Guba-Filmu můžeme nalézt filmy vznikající ještě v roce 1945.

36) NFA, f. Guba-Film, inv. č. 35, Likvidace finančních záležitostí firmy.

zpočátku Československá filmová společnost a poté Československý státní film.³⁷⁾ Likvidátory firmy byli v červenci 1945 ustanoveni František Šimák a Jindřich Fiala. Ti měli za úkol sepsat seznam surového kinematografického materiálu, inventář, kopie filmů a další. Z této likvidace společnosti bylo předáno na osm krabic různých filmů a deset krabic hudebních negativů a pozitivů do archivu SČFV.³⁸⁾ Inventář převzala Československá filmová kronika, Krátký film.³⁹⁾ Celkový převzatý majetek Československou filmovou kronikou činil 331 441,40 Kčs včetně materiálu, inventáře, zajištěného vkladu a pohledávek.⁴⁰⁾ Bankovní účet firmy byl veden na jména Guba-Wágner s obnosem 150 700 K. Mirko Wágner se stal tichým společníkem firmy 1. ledna 1944 a po přejetí firmy do likvidace se dožadoval navrácení svého vstupního kapitálu ve výši 100 000 K. Z dochovaných materiálů není jasné, zda se mu podařilo tento kapitál získat zpět.

Prvotní likvidace skončila ke dni 31. července 1945.⁴¹⁾ Během likvidace se další materiál převážel také z Gubovy chaty v Hlásné Třebáni, kde měl Guba uschováno několik filmů a lamp.⁴²⁾ Dne 11. února 1949 ustanovil ministr informací a osvěty likvidátorem Dr. Karla Myšky, který měl kromě Guba-Filmu na starosti také likvidaci Českomoravského filmového ústředí, Tobis-filmu,

Dafa-filmu a dalších.⁴³⁾ Hlavní náplní likvidátora v rámci společnosti Guba-Film bylo zajištění dlužné pohledávky u Ústřední národní pojišťovny v hodnotě 317 Kč, pojistné bývalých zaměstnanců, dále zjistit, kdo převzal inventář, a dohledat současné uložení knih a spisového materiálu.⁴⁴⁾ Dne 28. července 1950, po náhlé smrti Dr. Karla Myšky, byl ustanoven národním správcem a likvidátorem filmových podniků JUDr. Václav Šefrna.⁴⁵⁾ Spisový materiál byl uložen v 26 balících ve sklepě kina Beránek v Praze XII. Třídění materiálu proběhlo v roce 1949, kdy byla vyřazena korespondence se školami, a zbytek materiálu byl k dalšímu třídění převezen do sídla Československého státního filmu v Praze II.⁴⁶⁾

Po válce pracoval Ludvík Guba jako expedient u firmy Antonína Kovače. Byl podezřelý z tajné spolupráce s gestapem a taktéž z členství v SA. Nakonec se Ludvík Guba rozhodl v roce 1948 odstěhovat do Brazílie, čímž končí i jeho stopy.⁴⁷⁾

Archivní fond Guba-Film je obsažen v jednom kartonu a je uložen v oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Materiál je poměrně torzovitý, obsahuje z větší části výrobní dokumentaci zhruba ke dvaceti filmům, dokumenty z likvidace firmy, z finančních záležitostí pak daňová přiznání, pokladní doklady a výpisy

37) I. Prokopová, Guba-Film 1940–1945 (1950) [inventář fondu Národního filmového archivu]. Hradištko pod Medníkem 2004, s. 3.

38) Zkratka SČFV nebyla identifikována. Mohlo by se jednat o Sdružení českých filmových výrobců, ale tuto informaci nebylo možné potvrdit. Viz NFA, f. Guba-Film, inv. č. 34, Likvidace materiálu, výrobních prostředků a filmů vyrobených společnostmi Guba-Film.

39) NFA, f. Guba-Film, inv. č. 34, Likvidace materiálu, výrobních prostředků a filmů vyrobených společnostmi Guba-Film.

40) NFA, f. ČSF, Krátký film — různé, k. R8/AII/5P/2K.

41) NFA, f. Guba-Film, inv. č. 35, Likvidace finančních záležitostí firmy.

42) Tamtéž, inv. č. 39, Oznámení o ukončení likvidace F. Šimákem a J. Fialou (31. 7. 1945).

43) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 724, Jmenování likvidátora-správce filmových společností v likvidaci Dr. Karla Myšky.

44) Tamtéž, inv. č. 725, Přehled úkolů likvidátora na duben a červenec 1949, včetně poznámek o likvidacích dalších společností.

45) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 727, Korespondence likvidátorů ČMFÚ a dalších filmových společností s bankami a úřady.

46) NFA, f. Guba-Film, inv. č. 45, Kopie dopisu likvidátora Dr. Myšky ústřednímu řediteli ČSF ve věci soustředění materiálu společností Aktualita a Guba-Film.

47) NA, f. Policejní ředitelství Praha II — všeobecná spisovna 1941–1950, sign. G 1175/8 guba, kar. 2659.

z poštovní spořitelny. Fond může být zajímavý v rámci informace o probíhajících likvidacích firem po 2. světové válce, náležitostí okolo harmonogramu samotné likvidační práce a mimo jiné i celkového fungování drobné filmové společnosti za protektorátu. Většina materiálu byla zřejmě ztracena či vyřazena při uložení během krátké doby v různých prostorech.

Tím nejzajímavějším z celého fondu je však nakonec především osoba samotného Ludvíka Guby, který by svým osudem a také rozsáhlými dochovanými informacemi, především v archivním fondu policejního ředitelství, byl kandidátem na román, či by si jistě zasloužil alespoň širší zpracování.

Kristýna Doležalová

Brněnská filmová kultura z pohledu „new cinema history“

Lucie Česálková — Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

Publikace je souborem studií, které mapují brněnskou filmovou kulturu v chronologickém rámci vymezeném počátky kinematografie a koncem druhé světové války, byť v některých případech dochází k časovým přesahům. Kniha vznikla v rámci projektu Filmové Brno, realizovaném na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF MU, který se snaží porozumět širším vazbám filmové kultury v socio-kulturním prostředí druhého největšího města meziválečného Československa i protektorátu Čechy a Morava, ale také města s historicky podmíněnými úzkými vazbami na Vídeň a specifickým mísením českého, německého a židovského obyvatelstva. Výsledný sborník se zabývá historickou rovinou filmové kultury — zdůrazňuje širší společenské a ekonomické souvislosti jejího působení, provozování a dopadu na diváky ve vymezeném časovém a prostorovém horizontu. Koncepční východisko přitom nalézá v přístupu „new cinema history“ (nová historie kinematografie), jak je zmíněno v editorském úvodu. Tím se publikace jednoznačně hlásí k moderním principům historického bádání o kinematografii, otázka zní, zda tento progresivní přístup zužitkovává ke skutečně celistvému pohledu na danou problematiku.

První blok je věnován dějinám brněnských kin. Otevírá jej studie „Brněnská kina v souvislostech

distribučních praktik a podmínek uvádění (do roku 1989)“ Jaromíra Blažejovského, Pavla Skopala a Petra Szczepanika. Obsahově představuje obecný přehled se zaměřením na společenský a ekonomický rámec uvádění filmů a distribučních možností, tak jak je umožňovaly konkrétní podmínky soudobého právního a ekonomického prostředí, i na hustotu sítě kin, kterou srovnává v rámci středoevropského prostoru. Vymezuje tak základní půdorys, jenž determinoval provádění filmových produkcí. Svým pojetím se ale liší od ostatních textů, protože je na rozdíl od nich koncipována přehledově, navíc je svým záběrem také široce rozprostřena od počátků distribučních společností v prvních letech 20. století až do roku 1989. Tím zásadně překračuje těžiště výkladu, když se kromě mapování meziválečných a protektorátních poměrů snaží skrze vyličení distribučních poměrů postihnout také celé socialistické období. K němu nemá doprovod v dalších specializovaných studiích, s výjimkou poslední z nich, která se ale orientuje pouze na počátek poválečné doby (viz dále).

Filmové produkce z přelomu 19. a 20. století zkoumají studie Jakuba Klímy a Radomíra D. Kočeše „Hospodskou optikou. Raná filmová kultura (nejen) v Brně“ a „Promítání v brněnských divadlech na přelomu 19. a 20. století a etablová-

ní kinematografie“ Martina Bernátka. Příspěvek Klímy a Kokeše se zabývá prvními snímky kočovných kinematografistů, kteří si pro své projekce vybírali sály hospodských zařízení nebo na volném prostranství stojící stany a boudy. Autoři hovoří o dvou fázích — první s dominancí představení v uzavřených místnostech (1896–1904 s krátkým návratem v letech 1910–1912), druhé s převahou produkcí v příležitostných stavbách na volném prostranství (1904–1912) —, i když připomínají, že se oba typy prolínaly a fungovaly paralelně vedle sebe s různou intenzitou. Hospodská představení byla doplňována hudebními nebo jinými varietními čísly, čímž zapadala do soudobé lidové kultury. Pro jejich návštěvníka byla také výhodou možnost konzumace jídla a pití, což celou produkci dělalo atraktivní zejména pro majitele restauračního zařízení. Projekce v boudách a stanech mohly využívat různá volná prostranství, která vznikla v bezprostředním okolí centra města po zbouření hradeb v druhé polovině 19. století. Ta byla postupně zastavována nebo se měnila v parky.

Druhá studie osvětluje okolnosti, za nichž se zhruba ve stejné době začínají využívat divadelní prostory také ke komponovaným přednáškám, zpravidla doprovázených promítáním skleněných kolorovaných diapozitivů skioptikonem, prezentovaným často členy divadelního souboru. Pod hlavičkou vzdělávací společnosti Uranie získávala tato představení charakteristický tvar, v němž se prolínal vědecký i zábavný obsah. Autor zároveň upozorňuje na další tehdejší společenskou tendenci, kterou je proměna divadelního publika. Změna jeho zájmu se projevila poklesem návštěvnosti, a tedy finančními problémy. Z hlediska vedení divadel byl tento úbytek zdůvodňován odchodem obecnstva ke kinematografickým produkcím, ale jev měl nepochybně daleko složitější příčiny. K jejich objasnění je nutné propojit obecné tendence, reprezentované změnou sociálně-demografické struktury obyvatelstva a vyostřením národnostních vztahů mezi Čechy a Němci, s repertoárovou a prostorovou (nezájmem o lóže)

krizí divadel samotných, ovšem i s vlivem nových zábavních formátů a cenovými poměry (obecně jsou kina levnější než divadla).

Autoři se však ve snaze začlenit počátky kinematografických představení do dobového kulturního kontextu nechávají tímto kontextem až příliš pohltnout, takže čteme spíše o hospodském fenoménu nebo problematice divadelního podnikání než o filmu. Nevyužívají přitom možností, které se tu naskýtají, totiž nepokoušejí se hlouběji reflektovat obsahovou náplň těchto produkcí, tedy filmy, jež byly nebo alespoň mohly být kočovnými kinematografisty nabízeny publiku. Jestli se jednalo o několik krátkých filmů zpravodajského nebo v podstatě dokumentačního charakteru, jak autoři naznačují, není divu, že program doplňovaly hudební nebo kejklířské výstupy, protože samotné pohyblivé obrázky po čase zevšechněly a zřejmě nestačily pro náplň představení. Této skutečnosti nakonec odpovídají i přednáškové produkce v divadlech, které bychom dnes označili za „multimediální“, protože spojovaly mluvené slovo, hudbu i vizuální efekty včetně filmu. Nebylo by vhodné dát zjištěná pozorování do souvislosti se změnou nabídky filmové produkce?

Dalšímu bádání nad počátky kinematografických produkcí by nepochybně prospělo, kdyby se autoři těchto dvou studií pokusili o jejich průnik, neboť oba popisované fenomény začaly působit ke konci prvního desetiletí 20. století paralelně. Bylo by tak možné přesněji dokumentovat změnu v chápání filmu veřejností, související právě s kvalitativní změnou nabídky, která se nakonec projevila v potřebě vzniku stálých kin. Také je zde nutné pečlivě sledovat chronologickou linku, protože na celkem malé časové ploše se odehrály zásadní změny. Z tohoto hlediska je například zajímavé, že obě divadla o kinolicensi (bezúspěšně) požádala až těsně před první světovou válkou, v době již pestré filmové produkce.

Blok „Lokální filmový průmysl a provoz kin“ uvozuje studie Michala Večeři „Vztah kinematografického centra a periferie. Závislost brněnského filmového podnikání na Praze a Vídni“. Autor

charakterizuje Brno jako lokální centrum filmového obchodu, které bylo pochopitelně závislé na bohatších regionech — nejprve do vzniku republiky na konci roku 1918 na Vídni, teprve potom se přeorientovalo na Prahu. Jmenuje kinopůjčovny, které ve městě fungovaly, a uvádí jejich vztahy k oběma centrům. Brněnské půjčovny, které nebyly kapitálově silné, založily svou obchodní strategii na územně omezených monopolech a redistribuci. Lloydfilm, který byl z brněnských distribučních společností v meziválečné éře nejsilnější, dokázal ve 30. letech ročně dovážet deset filmů, nemohl se však srovnávat se silnými pražskými hráči. Stejně silnou provázanost s Prahou jako při distribuci lze zaznamenat i v případech produkce. Opět je hlavním důvodem nedostatek kapitálu, který se soustřeďoval ve Vídni nebo v Praze, a také absence technicky dobře vybavených ateliérů (pokus podnikatele Fanty na počátku 30. let skončil nezdarem). Je tedy pozoruhodné, že i přes nákladnost filmové výroby natočily brněnské společnosti v meziválečném období alespoň několik desítek filmů, byť většinou vyrobených v pražských ateliérech.

Jan Trnka se ve studii „V žáru lamp a rachotu strojů. Diskurz a profesní identita kinooperátora, 1930–1946“ věnuje zásadní profesi pro filmová představení předdigitálního věku, totiž kinooperátorovi. Jeho mladší označení „promítač“ bylo zavedeno až v době protektorátu v souvislosti s uplatňováním německých norem. Úkolem kinooperátora bylo zajištění plynulosti filmového představení skrze souhru dvou promítacích přístrojů a dále manipulace s filmovými kopiemi a starost o bezpečnost diváků. Studie sleduje pohyb v této profesi, jejíž vývoj lze dobře pozorovat v pravidelné rubrice týdeníku *Kino* s názvem „Tribuna kinooperátora“, i legislativní a profesní podmínky pro činnost, jež umožnily vychovat řemeslně dovedného odborného pracovníka. Autor také upozorňuje na sociální nestabilitu tohoto povolání, která souvisela s obměnou vlastnické struktury kin ve 20. letech 20. století přechodem na sokolské jednoty a různé spolky. Tzv. pachto-

váním kinolicencí mnozí z kinooperátorů ztratili práci, protože nové smlouvy byly uzavírány bez ohledu na odbornost s cílem ušetřit mzdové prostředky.

V poslední studii tohoto bloku „Sousedská kina. Socio-kulturní rozměr provozu brněnských sokoloven ve 20. a 30. letech 20. století“ se Lucie Česálková zamýšlí nad kiny, která hrála pouze několik dní v týdnu, a pokládá si otázku, jak fungoval tento prostor ve dnech, kdy se tu neprovozovaly kinematografické produkce. Tato kina se v Brně nalézala v okrajových čtvrtích města a ne náhodně je provozovaly dobročinné jednoty a spolky jako Sokol, Orel či Československá obec legionářská. Preference organizací tohoto typu při přidělování licencí před soukromými provozovateli po roce 1921 vycházela z obav vlády nad negativním vlivem veřejného mínění, jež považovalo podnikatele za zlatokopy, kteří se podle obecného mínění obohacují na provozu kin. Paradoxně však výše zmíněné spolky pronajímaly svá kina soukromým osobám, které jedno, ale častěji více z nich spravovaly. Autorka činnost kin spolkového typu představuje na trojici biografů v brněnské čtvrti Židenice, přičemž s pomocí archivního materiálu dokumentuje jejich správu, provoz, hospodaření i společenské souvislosti jejich existence ve zmíněné čtvrti. Po obecném srovnání s dalšími sokolskými kiny v Brně na předměstích ukazuje, že sokolovny obecně naplňovaly funkci otevřenějšího prostoru setkávání, že se stávaly jistými multifunkčními halami, kde se mimo promítání filmů pořádaly další akce — sport v nich přirozeně střídal kulturní, náboženské nebo zábavní aktivity.

Další blok se věnuje programování kin. Je uveden studií Jana Havrana „Brněnská kina a jejich hrací řády. Řízení filmové distribuce ve 30. a 40. letech“. V centru pozornosti autora leží předvádění filmů a jejich distribuce v městě Brně ve vymezených letech, přičemž jako východisko pro pravidla regulování pohybu filmů užívá systém „run-clearance-zone“, vzniklý ve Spojených státech v průběhu 20. let 20. století. Konstatuje ovšem, že

jej lze na brněnské poměry aplikovat v době třicátých let jen přibližně, protože rozdělení kin do zón a z toho vyplývající oběh filmů a jejich nasazení (premiéra — repríza) nebyl hracími řády ještě kodifikován. Přesto ke stratifikaci biografů praktická distribuce špela, jak vyplývá ze sledování poměru premiér a repríz v jednotlivých sálech, což poskytuje orientační představu o zónovém rozdělení brněnských kin. V dalších částech studie se autor věnuje premiérám filmů v Brně na konci třicátých let i za okupace, a to skrze srovnávání pražských a brněnských uvedení, ale naskytá se otázka, zda by tato problematika neměla být řešena odděleně, a to buď v samostatné studii, nebo spíše společným zamyšlením s autorkou následujícího textu.

Výklad Lucie Česálkové „Nesmrtelné filmy. Protektorátní premiéry, reprízy a temporalita uvádění filmů v brněnských kinech na přelomu 30. a 40. let 20. století“ totiž naráží na podobnou problematiku a při analýze vychází právě z rozdělení kin na zóny a prostupnosti filmů mezi nimi. Rozšíření pohledu představuje národnostní hledisko, výrazně se projevující díky tehdejší politickým a válečným událostem v nuceném promítání německých filmů. Studie se zabývá distribučními cykly filmů a zvláště nuceným poměrem mezi českou filmovou produkcí a produkcí německou, případně produkcemi jiných (satelitních nebo neutrálních) kinematografií, včetně jeho změn po roce 1941, kdy byla zavedena klíčová nařízení regulující pohyb českých filmů v protektorátních kinech. I když se jejich počet trvale snižoval, nezmizely, naopak vykazovaly při premiérových uvedeních delší životnost než filmy německé. Českým publikem byly v reminiscenci na násilné obsazení země pozitivně přijímány, stejně jako jejich reprízování, což platí i pro obnovené premiéry předválečných filmových děl.

Následující blok „Filmová recepce“ je uveden studií Pavla Skopala „Žpívat a tančit s okupanty. Recepce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava“. Text se zaměřuje na změnu postoje publika k dostupné filmové produkci, přičemž

neopomíná otázku, proč některé německé filmy navštěvovali diváci v průběhu protektorátu ve stále rostoucím počtu. K vyřešení této problematiky využívá hojných citací pamětníků, které se podařilo získat v rámci projektu Filmové Brno. Na jejich základě lze vysvětlit stoupající návštěvnost od začátku války několika současně působícími jevy — v kině bylo možné utratit kapesné, protože v obchodech válečného přidělového hospodářství nebylo téměř nic ke koupi, dále hrálo roli omezení volnočasových aktivit jiného druhu, zákaz tanečních zábav a později uzavření divadel. U českých filmů je stoupající návštěvnost pochopitelná, zvyšovala se však také návštěvnost u filmů německých (například u hudebně-tanečních produkcí). Návštěva německých snímků byla českým publikem ospravedlňována také neněmeckou národností filmových hvězd — například oblíbená tanečnice Marika Röck byla Maďarka —, i když v některých případech si původ herce veřejnost zaměnila — populární Heinz Rühmann byl považován za Rakušana, ačkoliv byl německého původu.

Dětskému publiku se věnuje studie Lukáše Skupy „Legrace a dobrodružství — co nejblíží a lacině. Pozice kina ve všedním životě brněnských dětí ve 30. letech“. Jako v celém tomto bloku, i tady hrají významnou roli výpovědi pamětníků. Kino skutečně tvořilo důležitou součást života a volného času dětí, pravidelná návštěva kýženných filmových zážitků však byla často omezována překonáváním různých překážek. V dosahu bydlíště položená kina představovala pro dětské publikum místo častých návštěv, zatímco kina vzdálenější nebo ve „městě“ byla možná jen s rodiči nebo jiným doprovodem. Dětské publikum také navštěvovalo biografy bez znalosti programu a potom si ve škole se současníky vyměňovalo zážitky, co v kinech zhlédlo. Příklad dětských filmových hvězd (Shirley Temple) měl na malé diváky i vliv výchovný, protože ve filmu viděné vzorce chování byly schopné malého diváka formovat.

Recepce návštěv kina v rámci významné sociálně profesní skupiny se zabývá studie Terézie Po-

rubčanské „Plátna mezi komínmi. Význam návštěvy kina v brněnském robotnickém prostředí v druhé polovině 30. roků“. Brno jako průmyslové centrum s tradicí manufakturní a tovární výroby od druhé poloviny 18. století přirozeně vytvářelo okruh dělnictva, jež bylo usídleno většinou na předměstích, zejména na východě a jihu města. Tato tradičně početná sociální vrstva obyvatelstva tvořila specifickou skupinu návštěvníků biografů, ekonomicky nepříliš silnou. Návštěva kina představovala mezi volnočasovými aktivitami levnější alternativu před divadlem nebo koncertem, také jej bylo možné navštěvovat v méně formálním oblečení, jak je patrné ze vzpomínek pamětníků. Z nich také jednoznačně plyne důraz na společenský rozměr prostředí tradičně navštěvovaného kina, většinou ve čtvrti a dosahu bydlišť, které umožňovalo sdílení zážitků s rodinnými příslušníky nebo s přáteli a známými. Autorka si také pokládá otázku, jaké typy filmů tato sociální skupina preferovala. K odpovědi využívá programové struktury ze dvou předměstských biografů v dělnických čtvrtích (Zábrdovice a Židenice), z jejichž rozboru a srovnání s dalšími kiny například vyplývá, že filmy, které uspěly ve středu města, často nebyly úspěšné v dělnickém prostředí, i to, jak mnohdy záleželo na rychlých reakcích provozovatelů kin, aby vyhověli měnícímu se vkusu dělnického publika.

Knihu uzavírá text Pavla Skopala „Spolužáci jdou do kina. Dětská filmová kultura po 2. světové válce“, který je tematicky příbuzný studii Lukáše Skupy, i když je časově posunutý do počátečního poválečného období. Plyne z něj, že se po válce částečně obnovily vzorce chování dětského publika — významný faktor představovala zábavní rovina filmového představení, většinou reprezentovaná neproblematickou hollywoodskou produkcí, zatímco emocionálně vypjaté sovětské válečné filmy, mnohdy evokující osobní prožitky z protektorátní doby, vyvolávaly rozporuplné reakce, a přispěly tak k prudkému pádu návštěvnosti na počátku padesátých let. V poválečných letech se jako nový fenomén v návštěvě kina ob-

jevuje povinné promítání pro školy, důsledně uplatňované zejména po převratu v únoru 1948. Na návštěvy kin a programovou náplň tak získala kromě rodiny vliv škola, která tím rozšířila své působení, ale zároveň soupeřila s rodinou při utváření sociálního prostoru dětského diváka.

Mnohé z uvedených studií, zejména ty, které se zabývají specializovanými aspekty kinematografie ve městě, jsou podnětné a dobře zpracované na základě archivních pramenů i výpovědí pamětníků, které se podařilo shromáždit v rámci projektu Filmové Brno. Pro takto koncipovaný metodologický přístup přináší nové informace, výrazně doplňující a upřesňující historii kinematografie v Brně, v neposlední řadě také verifikující rukopisnou práci amatérského historika Václava Nováka o brněnských kinech, sepsanou sice s nadšením a entuziasmem, ale bez poznámkového aparátu.

Rezervy je ale možné vidět v editorské práci. Publikované texty nemají stejnou strukturu, některé studie jsou členěny na podkapitoly, u jiných však něco takového chybí. Větší pozornost také mohla být věnována tematickému rozdělení. Při četbě se nezbavíme dojmu, že se některé texty překrývají, jiné by bylo dobré spojit, jak již bylo naznačeno výše. První rámcová studie navíc výrazně časově přesahuje jádro výkladu, díky čemuž jsou informace o půdorysu změn poválečné socialistické distribuce v podstatě nadbytečné a lze je v této publikaci těžko využít, protože nemají protějšek ve specializovaných příspěvcích.

Navzdory názvu, který skýtá příslib komplexního řešení problematiky, se nejde ubránit dojmu, že některá témata jsou řešena jen náznakově, případně chybí. Lze zmínit nedostatek hlubších podrobností ohledně organizačního a právního provozování městských kin (nejen sokolských) ve dvacátých a třicátých letech nebo recepce filmů i jinými sociálními skupinami než dětským publikem nebo dělnictvem. Ta je řešena především přes výpovědi česky mluvících pamětníků, ale Brno mělo silnou německou menšinu. I když není jednoduché vzhledem k válečným a pová-

lečným událostem získat rovnocenná svědectví německy mluvícího publika, bez jeho recepce kinematografie nebude práce o filmovém Brně úplná.

Na čtenáře může působit kniha s názvem *Filmové Brno* také jako kompendium, v němž se dozví základní data o kinech ve městě. Proto lze jen litovat, že do koncepce publikace nebyla zařazena celková topografie brněnských kin, z níž by bylo možné zjistit, jak byla kina ve městě rozložena, která z nich se nacházela v centru a která byla rozmístěna na předměstích. Bylo by tak rovněž možné stanovit, jestli se jejich síť zahušťovala, zda od určité doby byla dosažena plná saturace městského prostoru a dále která kina zanikla. Hlubší souvislost by tudíž získaly i v průběhu času a politických režimů měnící se názvy biografů, jichž se dotýkají zmínky v různých studiích knihy. Většina kin dnes již neexistuje, o poloze části z nich má povědomí pouze starší generace čtenářů, a to jen o těch, s nimiž se setkali za svého života — lokace biografů z doby první republiky nebo z války, pokud nemají pokračování v kinosále za socialismu, je i pro ně věcí neznámou. Ve svém důsledku může absence informací přehledového druhu způsobit čtenáři (a to nejen nebrněnskému) orientační chaos.

Je tedy škoda, že publikace není doprovázena nějakým tabulkovým přehledem, jenž by zahrnoval název kina s jeho proměnami, položením a délkou existence, případně dalšími charakteristikami. Odtud by také bylo možné dohledat, které byly první stálé (kamenné) kinosály ve městě, což z textů studií nijak neplyne — v době honby za nejrůznějšími primáty je tento nedostatek obzvlášť zarážející. Tato data by také mohla být prezentována prostřednictvím několika rekonstrukčních map, z nichž by vyplývalo rozložení biografů ve městě ke vhodně zvoleným časovým mezníkům. Odkazy na mapy na internetu (např. ve studii Jana Havrana) rozhodně nemohou absenci grafického zobrazení nahradit.

Výsledný dojem z knihy srázejí také některé obecnější formální náležitosti. Pozornost dychtivého čtenáře může rozptylovat zejména zbytečně

„avantgardně“ pojatá grafická úprava celé knihy (na jejíž výslednou podobu nemuseli mít editoři vliv). Nezvykle malé okraje společně s nezarovnanou pravou stranou tiskového zrcadla evokují dojem draftu, nějakého přípravného textu, čímž snižují význam vědecké studie, když jej posouvají směrem k nehotovosti. Nepohodlí pro čtenáře představuje také totožná výška názvů studií i částí, na něž jsou členěny. Stejná velikost pravidelně způsobuje obtíže při orientaci v textu, zejména při hledání začátku studií. Z délky a složení názvů jednotlivých studií je rovněž patrné, že obsahují nejen titul, ale i podtitul, sazba však jejich členění nerozlišuje. K názvu je potom malým písmem doslova přilepeno jméno autora. Velikost těchto nadpisů je až marnotratně velká, v poměru k nim je obsah na počátku knihy naopak vysázen petitem. Ale i tady je obtížné rozpoznat, co je pojmenování tematického bloku a co název studie.

V duchu podobné nepohodlnosti je pojat i obrazový doprovod. Reprodukce fotografií svým umístěním na stránce, částečným vzájemným překrýváním a absencí popisů připomínají spíše nesmělou koláž než obrazovou přílohu. Co je na konkrétních materiálech vyobrazeno, se může čtenář v případě zájmu dovědět někdy z reprodukcovaných starých pohlednic, které na sobě mají napsáno, co je na nich zachyceno, ale častěji musí nalistovat seznam vyobrazení až na konci knihy. Rozdělení textu na tematické bloky je vždy uvozeno koláží, v níž je ukryt název, avšak obrazy se v nich mísí s písmeny (navíc ořezáním neúplnými) až k nečitelnosti. Snad si toho autoři sazby byli vědomi, když ještě, snad pro jistotu, umístili pojmenování bloků malým písmem do levého horního rohu.

Jelikož se jedná o práci historického zaměření, měla by na ni platit obecná formální historická měřítká. Podle nich jsou v závěru každé studie, tak jak je obvyklé, uvedena zdrojová data, na jejichž základě byla zpracována. V jejich rozdělení se ale projevuje jisté nepochopení. Vedle tradičního seznamu sekundární literatury zahrnuje zvlášť dva oddíly — „Archivní zdroje“ přinášejí

soupis archivních fondů, zatímco „Prameny“ obsahují odkazy na informace z různých tištěných statistických zdrojů, filmových ročenek, novin nebo časopisů. V historické práci by všechny údaje z obou částí byly shrnuty v jednom oddíle pod názvem „Prameny“, které by potom byly vnitřně rozděleny na archivní a tištěné, a to proto, že dohromady skutečně představují rovnocenné zdroje, z nichž autor vychází při zpracování svého tématu.

Zpracování filmové kultury v druhém největším městě meziválečného Československa i protektorátu Čechy a Morava se specifickým národnostním složením není jednoduché, mají-li se sledovat různé aspekty jejího působení a recepce. Protože jde o první pokus o zachycení této problematiky na tak velkém prostoru, rozhodně nestačí vtěsnat všechna témata do jedné publikace. Proto netrpělivě očekávejme „Filmové Brno II“ s rozšířením a prohloubením tematických okruhů. Projekt Filmové Brno je pro to dobré východisko.

Zbyněk Sviták

Autorskoprávní regulace filmu z evropské perspektivy

Pascal Kamina, *Film Copyright in the European Union (2nd Edition)*.
Cambridge: Cambridge University Press 2016.

V květnu 2016 vyšlo v nakladatelství Cambridge University Press druhé vydání zásadní knihy z oblasti filmového práva autorského — *Film Copyright in the European Union* od Pascala Kaminu, francouzského právního teoretika a advokáta, který aktuálně působí jako profesor na univerzitě Bourgogne Franche-Comté. Ač není obvyklé psát recenzi na knihu, jejíž první vydání se objevilo v knihkupectvích již v roce 2002, myslím, že tento případ si říká o výjimku. Předně, za 14 let, které uběhly od prvního uvedení knihy na trh, se počet členských států Evropské unie takřka zdvojnásobil, navíc se mezi její členy od 1. května 2004 počítá také Česká republika — tato skutečnost se odráží na poměrně zásadním přepracování a doplnění celé knihy. A za druhé mi není známo, že by existence dané publikace byla kdy v českém odborném tisku komplexněji reflektována — přestože se o informace v ní obsažené opírá přinejmenším nejedna závěrečná práce obhájená v poslední dekádě na českých právnických fakultách (absolventskou práci autora této recenze nevyjímaje).

Film Copyright in the European Union je kniha z oblasti právní komparatistiky, tedy založená na

porovnávání právních úprav ve vícero státech — ji samou lze však paradoxně (k nemalému ztížení recenzentovy práce) jen obtížně s něčím srovnat. Ne že by neexistovala řada odborných časopiseckých článků, příspěvků v konferenčních sbornících, a dokonce i knih na dané téma,¹⁾ avšak žádný z těchto textů šíří svého tematického záběru, detailností, pečlivostí a důsledností zpracování nedosahuje úrovně vytyčené Kaminovou knihou. Přinejmenším záběr práce z hlediska rozsahu pojednání (tj. autorskoprávní regulace filmu v právních rádech 28 států s občasnými přesahy zejména do právní úpravy USA) má v nějaké dosavadní odborné publikaci stěží obdobu.

Knih poskytuje svému čtenáři takřka vyčerpávající přehled problematiky filmového práva autorského v Evropě. Po nezbytném úvodu (kapitola 1) je na 54 stranách vyličen historický vývoj tohoto svěbytného (i dosti svérázného) právního odvětví v jednotlivých částech Evropy od konce 19. století do současnosti (kapitola 2). Na zbylých přibližně 500 stranách knihy následují kapitoly o podstatě dané právní ochrany (co je předmětem této ochrany, jakých typů práv je k tomu v jednotlivých evropských státech užíváno apod. — kapi-

1) Za všechny v kontextu České republiky zmiňme alespoň tuto důležitou publikaci: Pavel Tůma, *Smluvní licence v autorském právu*. Praha: C. H. Beck 2007.

tola 3), o koncepci autorství a vlastnictví jednotlivých relevantních práv duševního vlastnictví (kapitola 4), o problematice licenčních (autorských) smluv (kapitola 5), o druzích výlučných práv, jimiž jednotliví hráči ve filmovém průmyslu disponují (kapitola 6), o výjimkách a omezeních z autorskoprávní ochrany (kapitola 7), o problematice osobnostních práv autorských (kapitola 8) a právech výkonných umělců působících ve filmovém průmyslu (kapitola 9), o zákonných nástrojích vymáhání autorských práv (kapitola 10) a konečně též o tom, jaké možnosti ochrany skýtá zahraničním (mimoevropským — nejen hollywoodským) filmům evropské autorské právo (závěrečná kapitola 11). Nikoli nepodstatnou součástí knihy je jejich 5 příloh, které pomáhají proniknout do představované problematiky i zájemci, který se s ní setkává poprvé. V přehledné zkratce je zde vyčleněno, jak vůbec funguje legislativní proces v EU (příloha 1), jaké jsou hlavní autorskoprávní předpisy v zemích EU (příloha 2), jaké doposud přijaté evropské směrnice se týkají autorského práva (příloha 3), jakých mezinárodních autorskoprávních smluv jsou jednotlivé země EU členy (příloha 4) a konečně jaké mezinárodní smlouvy byly uzavřeny mezi USA a jednotlivými evropskými zeměmi (příloha 5).

V druhém vydání knihy mnohé z výše vypočtených částí textu doznaly podstatného rozšíření, přičemž čtyřicetistránková kapitola 10 (tj. výklad o podmínkách a způsobech vymáhání autorských práv) je do knihy zařazena vůbec poprvé. Za nejpodstatnější však považuji aktualizaci textu s ohledem na nová soudní rozhodnutí, nově přijaté autorské zákony v jednotlivých zemích i nejnovější evropské autorskoprávní směrnice. Mezi klíčové judikáty posledních let, které jsou v knize zmíněny, patří například rozsudky ve věcech *Ce-*

lador Productions Ltd v. Melville (Velká Británie, 2004) či *Degel Prod. v. Wai* (Francie, 2012), které se zabíraly pro praxi velmi podstatnou otázkou možné autorskoprávní ochrany televizních formátů (s. 90–91). V prvním případě se jednalo o známou televizní soutěžní hru *Chcete být milionářem?*, ve druhém pak o francouzskou televizní soutěž, jejímž principem bylo, že celebrity odpovídaly na otázky kladené zájemcům o řidičský průkaz. Jak britský, tak francouzský soud shodně odmítly formátům těchto pořadů autorskoprávní ochranu přiznat, když konstatovaly, že všechny prvky v nich užívané (druh a způsob kladení otázek, zapojení publika, způsob moderování atd.) ani ve svém souhrnu nenaplnily minimální stupeň kreativity vyžadovaný pro poskytnutí autorskoprávní ochrany.²⁾

Komparativní přístup, který autor knihy zvolil, se obecně jeví jako velice přínosný. Čtenář se takto názorně dozví, odkud se (zdánlivě najednou) „vynořily“ nejrůznější koncepty autorského práva, vzniklé často v důsledku dlouhodobého vzájemného ovlivňování jednotlivých evropských zemí. Na nadnárodní úrovni pak autor objasňuje složitou cestu kompromisů, skrze které bylo na mezinárodních konferencích a jiných diskuzních platformách dosaženo stávající částečné harmonizace autorského práva celosvětově (zde jde především o případ Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl z roku 1886 a jejich postupných revizí) a zejména v Evropě (přijímání autorskoprávních směrnic na půdě EU od roku 1992).

Jak již bylo naznačeno, přestože je kniha pojata jako vědecká publikace cílená především na odborné (akademické) kruhy, její praktický význam je zjevný. Přehledně jsou zde totiž vysvětleny všechny zásadní koncepty filmového autorského

2) Tím samozřejmě není dotčena možnost domáhat se autorskoprávní ochrany jednotlivých prvků těchto soutěží, které podmínky autorských zákonů splňují — např. původní grafika či hudební doprovod. Též není vyloučeno domáhat se ochrany televizních formátů proti konkurenci cestou práva proti nekalé soutěži — viz též s. 91–92 recenzované knihy. Vyloučit konečně nelze ani natolik jedinečný televizní formát, který by byl chráněn autorským právem jako celek — takový případ však bude spíše výjimečný, jak ukazují shora citované rozsudky.

práva, s nimiž se nutně setkává každý, kdo přichází do kontaktu s filmovou tvorbou, ať již z pozice producenta, autora či uživatele. Jako příklad je možné uvést otázku rozlišení mezi takzvanými zvukově obrazovými záznamy (v případě České republiky viz § 79 a násl. zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon) a audiovizuálními díly (§ 62 autorského zákona). Z vlastní zkušenosti vím, že obsah obou pojmů je mnohdy nejasný i osobám, které se v oblasti filmového průmyslu pohybují řadu let a které obou pojmů nezřídka užívají jako synonymum. Pascal Kamina názorně vysvětluje podstatu zvukově obrazových záznamů jejich srovnáním s (již podstatně dříve chráněnými) zvukovými záznamy a dokládá poměrně zásadní rozdíl mezi východisky i praktickými dopady obou institutů (s. 93). Též upozorňuje na často opomíjený negativní efekt zavedení ochrany zvukově obrazových záznamů pro uživatele (připomeňme, že do ČR byl zmíněný institut zaveden v roce 2000). Skutečnost, že jsou filmy nyní chráněny dvěma samostatnými právy, vedla v některých případech k tomu, že každé právo (tj. právo k zvukově obrazovému záznamu × právo k audiovizuálnímu dílu) vlastní jiný subjekt, a uživatel tak musí platit za užití takového filmu hned dvakrát (z jeho pohledu vlastně za totéž). Právě tomu se snažil předjet francouzský zákonodárce, který zakazuje samostatný převod některého z obou práv k témuž filmu (viz výklad na s. 94–95, resp. s. 110).

Jako jiný příklad praktických problémů, jejichž řešení kniha svým komparativním přístupem napomáhá, uvedme poměrně často diskutovanou otázku samostatné autorskoprávní ochrany jednotlivých filmových políček (s. 100 a následující). Tato možnost se v praxi objevuje nejčastěji v souvislosti s výrobou merchandisingových předmětů (např. triček nebo hrnčků, jež využívají záběry z filmu) a v souvislosti s tvorbou populárních i vědeckých publikací o filmu, kde je třeba použít

nějaký záběr z filmu. Kniha dokazuje, že zprvu převládala tendence chápat filmy jako série samostatných fotografií — a tedy každé z nich mohla být i samostatně přiznána ochrana. S rozvojem autorskoprávní teorie však obecně převážil aktuální přístup, kdy je tato série obrazů (pokud ve vzájemné souvislosti vytvářejí dojem pohybu) chápána jako jediné — a to svébytné — autorské (audiovizuální) dílo. Z hlediska této teorie jsou jednotlivá filmová políčka pouze malými částčkami většího celku a nepředstavují samostatná autorská díla, což v praxi znamená mimo jiné větší možnost uživatele jednotlivá políčka z filmu citovat, bez nutnosti nabýt příslušného licenčního oprávnění od majitele práv.³⁾ Dále alespoň telegraficky zmiňme, že kniha se nevyhýbá ani řešení (či alespoň komentování) takových ožehavých problémů, jako je možnost samostatné ochrany zvukové stopy filmu (s. 106 a následující) nebo otázka právní ochrany od filmu odvozených děl (s. 106 a následující), tedy například restaurovaných nebo remasterovaných verzí filmu. Pro úplnost nicméně uvedme, že praxe — nejen ve Velké Británii (nebo České republice) — přistupuje k řešení těchto otázek často značně svébytně, tedy často bez opory ve znění zákona, jeho výkladu ze strany soudů, jakož i bez přihlédnutí k názorům vyjádřeným v odborné literatuře.

V knize se vedle těchto věcí ryze praktických a nutně řešených v každé evropské zemi lze dočíst také o řadě dílčích bizarností v jednotlivých národních úpravách, například o zvláštním institutu prodloužené ochrany autorských práv u osob, které „padly pro vlast“, ve francouzském autorském zákoně (s. 135 a následující). V textu si tedy přijdou na své i lovci kuriozit.

Až na drobnosti spíše kosmetického rázu jsou faktické údaje v knize obsažené velmi přesné. Pochválit je nutné též práci jazykového korektora, neboť kniha je takřka prostá překlepů a chyběj-

3) Pascal Kamina zmíněnou teorii demonstruje mimo jiné na případu *Spelling Goldberg Productions Inc. v. BPC Publishing Ltd.*, který byl řešen britskými soudy v roce 1981 a jehož podstatou byla otázka, zda bylo možno bez získání licence oprávněně užít v knižní publikaci záběry z tehdy populárního televizního seriálu *STARSKY A HUTCH* (1975).

cích (či naopak přebývajících) čárek a dalších interpunkčních znamének — což ocení zejména čtenář zvyklý na českou odbornou právníckou literaturu, která se až na čestné výjimky vyznačuje takřka úplnou absencí korektorských zásahů.

Ze shora uvedených poznámek je pravděpodobně patrné, že autor této recenze chová k posuzované knize obdiv. Přesto samozřejmě i v případě této knihy platí úsloví o „psovi“ a „holi“ — tedy i zde při detailním zkoumání nalezneme některé větší či menší chyby. Za pravděpodobně největší nedostatek lze považovat, že kniha nevěnuje výkladu o autorském právu v jednotlivých členských zemích Evropské unie stejný prostor. Jasně těžiště knihy totiž leží v popisu fungování britského a francouzského práva. V druhém gardu následují jiné větší evropské země (zejména Německo, ale také třeba Itálie či Nizozemsko). Ostatní menší země jsou zmiňovány spíše jako země spadající do určité vlivové zóny, bez bližší specifikace jejich vlastní právní regulace (například se tu tak můžeme dočíst o „zemích pod vlivem francouzského práva“, „zemích pod vlivem německého práva“, „skandinávských zemích“ apod.).

O fungování autorského práva filmového v České republice či v sousedním Slovensku se čtenář dozví úplné minimum. Jsou-li tyto země ve výkladu vůbec zmiňovány, jsou většinou zahrnuty jen do výčtu států, kde je něco „podobně“. V případě uvedené Slovenské republiky pak autor recenzovaného textu nestihl dostatečně zareagovat na skutečnost, že v této zemi od 1. ledna 2016 vstoupil v účinnost nový autorský zákon, který přitom komplexně a v mnohém inspirativně a inovativně pojímá právě otázky filmové produkce. Kniha existenci tohoto zákona nezaměňuje, je však zmíněn pouze v závěrečném výčtu důležitých právních předpisů.

K dalším „nedokonalostem“ knihy můžeme přiřadit, že vzhledem ke své koncepci některé informace neustále opakuje — byť v různých sou-

vislostech. Tak například se nejméně třikrát v různých částech knihy dočteme, že ve Španělsku trvala tradičně ochrana autorských práv nezvykle dlouho, jmenovitě 80 let od smrti autora.

Konečně můžeme zmínit, že ač se autor nejryznějším problematickým stránkám autorského práva v Evropě rozhodně nevyhýbá, není recenzovaná kniha z těch, v nichž by bylo možno najít určitou komplexněji nastíněnou vizi budoucí reformy — jako je tomu například v letos vydané důležité publikaci (*Re)structuring Copyright: A Comprehensive Path to International Copyright Reform* Daniela J. Gervaise.⁴⁾

Přes naznačené dílčí výhrady představuje kniha *Film Copyright in the European Union* nepostradatelný zdroj informací pro každého, kdo chce hlouběji porozumět otázkám utváření a aplikace autorského práva v oblasti filmu, a to nejen v evropském kontextu.

Ivan David

4) Daniel J. Gervais, *(Re)structuring Copyright: A Comprehensive Path to International Copyright Reform*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing 2017.

Filmová distribuce a její přesahy

Konference Fascinace

3. ročník, 25. – 26. října 2017, Mezinárodní festival dokumentárního filmu Ji.hlava

Potřetí se během festivalu dokumentárního filmu Ji.hlava uskutečnila Konference Fascinace, setkání distributorů, kurátorů a festivalových dramaturgů, kteří se zabývají prezentací experimentálních filmů. Tentokrát mělo být hlavním tématem odhalování akvizičních strategií a hledání nových talentů.

Jak známo, součástí jihlavské dramaturgie jsou dlouhodobě soutěžní sekce Fascinace a Fascinace: Exprmntl.cz, jež jsou zaměřeny na možnosti experimentálních postupů v non-fikční kinematografii. Zmíněné sekce, a spolu s nimi další individuální případy zasahující celé programové spektrum, se podílejí na navazování interdisciplinárního dialogu s tvůrci, jejichž tvorba nemusí být zacílena jednoznačně na kino-distribuci. Tato část festivalové dramaturgie přibližuje praxi uvádění filmů uměleckému provozu, v němž se pracuje v užším kontaktu s autory. Děje se tak mimo jiné proto, že festivalový rámec se s výstavním setkává v rovině specifické „události“, která umožňuje řešit jednotlivé projekce individuálně. Na rozdíl od zavedených distribučních mecha-

nismů doprovází na festival v takových případech daný titul jeho autoři, kteří se pak mohou postarat o specifickou prezentaci. Filmové festivaly, včetně MFDF Ji.hlava, tak získávají „exkluzivní“ program, který se vymyká obvyklým distribučním modelům, a stávají se průnikem nejrůznějších audiovizuálních disciplín. Distribuční strategie odpovídají na nabídku, jakou vytváří aktuální audiovizuální tvorba, stejně jako na poptávku, kterou se profilují festivaly, galerie, muzea nebo i rozhlas, televize a internet. Porovnávání těchto strategií v odborných fórech tak slouží ke sdílení praktických zkušeností a zároveň udržuje živou otázku ontologií médií pohyblivého obrazu.

Kurátorkou všech třech ročníků konference Fascinace byla Andrea Slováková.¹⁾ Zkušenost Andrey Slovákové s dokumentárním a experimentálním filmem z pozice autorky, festivalové dramaturgyně a teoretičky stojí za vznikem této konference, za její tematickou kontinuitou i entuziasmem, s nímž kurátorka organizovala i modelovala všechny ročníky. Intencí i ambicí Konference Fascinace je vytvoření podmínek pro

1) V letech 2005 až 2011 působila ve vedení jihlavského festivalu. Poté byla Andrea Slováková ředitelkou Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze a založila nakladatelství Nová beseda. V rámci MFDF Ji.hlava si však nadále ponechala v kompetenci zmiňované experimentální sekce a touto oblastí kinematografie se zabývá rovněž ve své pedagogické a publikační činnosti.

diskuzi o současném filmovém provozu s otevřenou snahou pomoci tvůrcům z východoevropských proveniencí.

V roce 2015 se prvního ročníku zúčastnilo deset zástupců distributorů experimentálního filmu. Tématy, kterými se zabývali, byly akviziční strategie a prolínání oblasti filmu a výtvarného umění. Ředitelé rakouského Sixpacku, kanadské V-tape, britského LUX či finského Av-Arkki osvětlovali, jak probíhá proces přihlašování a posuzování nových děl či jednotlivých autorů a sdíleli své zkušenosti s proměnami distribučního prostoru experimentálních filmů ve vztahu k jiným prezentačním kanálům, nežli jsou kina. Zazněly tak zkušenosti s uváděním filmů v galeriích či v muzeích, ať už v podobě site specific projektů či na internetu. Zmiňovány byly způsoby komunikace distributorů s kurátory a zástupci dalších audiovizuálních platform.²⁾ První ročník inicioval debatu o rozličných formách prezentace experimentálního filmu, která však byla reflektována pouze z perspektivy distributorů.

Rok poté byli již pozváni zástupci filmových festivalů a dalších kulturních institucí, které komunikují s distributory experimentálních filmů nebo se samotnými tvůrci. Desítky panelistů druhého ročníku konference z Francie, Islandu, Japonska, Kanady, Norska, Rakouska, USA a Velké Británie postihla širší škála možností prezentace experimentálního filmu. Debatu odvíjela Andrea Slováková od role kurátorského hlediska ve vztahu ke specializovaným festivalům či prezentačním pohyblivého obrazu v galeriích. Z diskuze vyplynulo, že způsob poskytování, oceňování a prezentace děl v galeriích nemá zatím žádná vžitá pravidla, i když tyto prezentace tvoří u mnohých

distributorů až polovinu zisku.³⁾ Důvodem, proč je pro tento typ komunikace obtížné vytvořit nějaké standardy, jsou výrazně odlišné institucionálně-ekonomické limity, s nimiž jednotlivé subjekty pracují. Ačkoli tedy současnou audiovizuální kulturu charakterizuje stírání hranic díky elektronické komunikaci a obsahům na digitální bázi, zvyková a legislativní zatíženost odlišných institucí udržuje jejich distribuční strategie oddělené.⁴⁾

Další směr diskuze vedl k praktikám rozšiřování portfolia nejen filmových distributorů, které shrnul titlek konferenčního resumé „Od lovu pokladů přes zakázky a rezidenční programy“.⁵⁾ V praxi funguje, že umělci sami nabízejí svá díla konkrétním institucím. Z hlediska rentability však distributoři v akvizici zvažují také položku správného technického zajištění prezentace, která může navýšit celkové náklady, ale i hodnotu díla. V tomto směru mívají výhodu jednokanálová videa. Jiným řešením jsou modely „zakázkové tvorby“, v nichž jsou nastaveny limity prezentace, s nimiž se pak lépe pracuje v rámci globálního filmového a uměleckého trhu. Jsou to časově a do jisté míry i tematicky či zdrojově ohraničené veřejné výzvy či rezidenční programy. Jde o způsob, jak již v iniciační fázi procesu ošetřit prezentační modely a zároveň navázat užší vztahy s tvůrci. Téma rozšiřování portfolia naznačilo potenciál pro další diskuzi o možném vlivu galeristů, distributorů a organizátorů festivalů na dotváření děl do podoby, s níž nakonec publikum přichází do kontaktu.

Třetí setkání nad možnostmi prezentace experimentálního filmu se k danému tématu vrátilo, a to v souvislosti s vyhledáváním nově nastupujících

2) Program prvního ročníku Konference Fascinace je dostupný online: <<http://www.dokument-festival.cz/industry/conference-fascinations/2015/>>, [cit. 14. 11. 2017].

3) Citováno z anotace pro audiovizuální záznam uveřejněný na artycok.tv. Dostupné online: <<http://artycok.tv/38280/koference-fascinace-2016/>>, [cit. 14. 11. 2017].

4) Záznam z druhého ročníku Konference Fascinace 2016. Dostupný online: <<http://artycok.tv/38280/koference-fascinace-2016/>>, [cit. 14. 11. 2017]. Artyčok TV natáčela reportáž i na třetím ročníku, která bude rovněž online publikována na artycok.tv.

5) Tereza Swadoschová, Konference Fascinace 2016: expertní analýza. Dostupné online: <<http://www.dokument-festival.cz/industry/conference-fascinations/2016/analyza/>>, [cit. 14. 11. 2017].

cích či dosud opomenutých umělců. Andrea Slováková letošní ročník zaměřila na „hledání a prosazování nových talentů“. ⁶⁾ Tato otázka souvisí s ambicí jihlavského festivalu nabízet systematickou podporu experimentálním tendencím v dokumentární tvorbě a podílet se tak na životaschopnosti tohoto druhu audiovizuální tvorby. Proto také konferenci doplňovala druhá programová část, v níž byla prezentována experimentální díla ze střední a východní Evropy. Ze strany festivalu byla rovněž oficiálně organizována osobní setkání mezi tvůrci a zástupci potenciálních nákupčích. V tomto roce se jednalo o autory zastoupené v soutěžní sekci Exprmntl.cz a o prezentace experimentálních filmařů a umělců z teritoria bývalé Jugoslávie a jejich tvorbu z doby komunismu.

Téma vyhledávání talentů doplňovaly obecnější okruhy možností distribuce, prezentace a prezervace experimentálních filmů a různé způsoby jejich zpřístupňování kurátorům a publiku. K těmto okruhům se vyjádřila většina panelistů již ve svých prezentacích, kde se zaměřili na způsoby, jakými obohacují své portfolio a jak se podílejí na budování odborné i veřejné komunity se zájmem o experimentální pohyblivý obraz. Pojítkem mezi velkými institucemi s dlouhou historií typu The Museum of Modern Art (MoMA) a mladšími a menšími institucemi, jako je například srbský archiv Domkulture „studentski grad“ (DKSG), je skutečnost, že komunita zajímavější se o experimentální film není příliš početná. Z toho plyne obava ze ztráty zájmu, ovšem zároveň také výhoda udržení osobních kontaktů, které byly zmíněny jak ve vztahu k umělcům samotným, tak s novinářskou a akademickou obcí. Soudržnost komunity jako důležitý faktor sbírkotvorné i distribuční činnosti a také pro uchování živého diskursu vyzdvihla Isabella Reicher z rakouského Sixpack Films. Většina zastoupených institucí se ze stejného důvodu nezaměřuje pouze na distribuci, ale pořádá rovněž rezidence, debaty a work-

shopy pro umělce i pro kritiky a teoretiky a podporuje také vlastní publikační činnost.

Větší rozdíly už panují ve sbírkových politikách. Zatímco mladší či menší subjekty jsou vůči přijímání nových titulů velmi otevřené, instituce s dlouhou tradicí pracují s hustšími sítěmi. Zástupkyně ředitele britského LUX Maria Palacios Cruz vysvětlovala, proč před několika lety zrušili veřejné výzvy a soutěže: „Dlouhou dobu jsme zastávali otevřenou politiku. Nemohli jsme se ale věnovat každému filmu a máme řadu věcí, které nikdo ani neviděl. Abychom omezili zamítání žádostí, zrušili jsme před pěti lety open call, takže kontaktovat nás je velmi těžké. Vycházíme z úzkého vztahu s umělci, o jejichž práci se staráme. Každoročně přibíráme maximálně šest umělců. Preferujeme akviziční panely, kde nám práci umělců zprostředkovávají naši i externí kurátoři, dramaturgové, kritici či galeristé.“

Naopak v Canadian Filmmakers Distribution Centre (CFDMC) zastávají politiku otevřeného archivu, do něhož může každý a kdykoli přihlásit svůj film. Zástupkyně ředitelky centra Genne Speers zdůraznila, že mají povinnost zaregistrovat každý přihlášený snímek a teprve poté, při přípravě pásu určených k distribuci, nastupuje většinou tematická kurátorská práce. Speers uvedla, že zapovězená témata jsou jen ta, která jsou homofobní či rasistická.

Volba mezi otevřenou archivní politikou nebo naopak kurátorskými sbírkami naznačila v debatě možný principiální konflikt, který ale utišilo vědomí odlišných provozních možností jednotlivých institucí a jejich lokálních specifik. Hlubší pochopení důvodů pro volbu takto odlišných strategií a zároveň pokusů o jejich praktické smíření by však mohlo být přínosem také pro paměťové instituce a interpretaci dějin kinematografie.

Na problematiku zahlcení audiovizuálními díly reagoval Josh Siegel, kurátor filmového oddělení MoMA, které se věnuje sběru pohyblivého obra-

6) Konferenční setkání o distribuci experimentálních filmů. Dostupné online: <<http://www.dokument-festival.cz/industry/conference-fascinations>>, [cit. 14. 11. 2017].

zu od konce dvacátých let minulého století a jehož prioritou je mapování domácí produkce, nicméně mají i bohaté zahraniční sbírky. Portfolio filmového oddělení se podle něj rozšiřuje také podle toho, co aktuální tým kurátorů objevuje jako kinematografii, ať už jde o pátrání v minulosti nebo akceptování nových forem pohyblivého obrazu. Zhlcení, s nímž se v současnosti potýkají, se z velké části týká filmů vzniklých na digitální bázi, proto se chtějí zaměřit na školení samotných tvůrců v samostatné prezervaci jejich vlastní tvorby.

V závěru dne vrátila Andrea Slováková v souvislosti se zmiňovanou „záplavou“ děl do pléna otázku, jak a kde mohou začínající umělci reálně upoutat pozornost distributorů a kurátorů. Shoda panovala v akcentování role osobních kontaktů, k jejichž navázání jsou ideální právě festivalové platformy nebo rezidence. V debatě zazněla kritická úvaha týkající se vlivu uměleckého a filmového provozu na tvorbu aktuální generace. Zda právě uměleckými výzvami a rezidencemi, preferováním formátů a způsobů prezentací či dokonce témat nelimitují filmoví a umělečtí kurátoři přehnaně činnost umělců. Tyto komentáře mohou být chápány jako kritická sebereflexe i podnět k revidování kurátorského podílu na samotném tvůrčím procesu.

Třetí ročník Konference Fascinace naznačil směr, kterým by se mohlo toto setkání ubírat dále: v debatě, která by do značné míry souvisela s institucionální kritikou a zároveň s valorizací kurátorských intervencí, by neměli chybět účastníci z řad samotných tvůrců či filmových a uměleckých teoretiků. Prozatím Konference Fascinace naplňuje ambice platformy ke sdílení provozních zkušeností, ale dává tušit i oblasti, v nichž by se více uplatnila kritická reflexe.⁷⁾

Sylva Poláková

7) Celý průběh konference natáčel reportážní tým internetové platformy pro současné umění Artyčok TV. V době přípravy tohoto článku nebyla reportáž ještě publikována, proto není pod jednotlivými citacemi uveden přesný odkaz.

Z přírůstků Knihovny NFA

ANTOLOGÍA

Antología crítica del cine español 1906–1995 : flor en la sombra / Julio Pérez Perucha (ed.). -- Madrid : Filmoteca Española, 1997. -- 985 s. : il., portréty. -- (Serie mayor). -- Autor předmluvy José María Otero - Úvod, poznámky v textu - Bibliografie na s. 967–972, rejstřík režisérů a filmů - Antologie, kterou připravilo 45 předních španělských filmologů, analyzuje více než 350 španělských celovečerních hraných filmů z let 1906–1995, ať už se jedná o klasická díla či méně známé a pozapomenuté snímky, které jsou v knize chronologicky řazeny. Každé heslo obsahuje základní filmografické údaje titulu a podrobný kritický esej. -- ISBN 84-376-1597-6 (brož.)

ARCHIVI

Archivi audiovisivi europei : un secolo di storia operaia : convegno internazionale e rassegna di film inediti a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, 20–21 novembre 1998 / [a cura dell' Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ; il volume è stato curato da Antonio Medici ; con la collaborazione di Claudia Pistoni]. -- [Roma] : Ministero per i Beni e la Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000. -- 292 s. -- (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Saggi ; 56). -- Autor předmluvy Salvatore Italia - Poznámky v textu, filmografie, adresáře, anglická, italská a francouzská resumé - Sborník příspěvků z mezinárodní konference evropských audiovizuálních archivů, která se konala 20. a 21. listopadu 1998 v Římě. Archiváři, kurátoři a teoretici z různých národních a regionálních veřejných institucí a nadací zde prezentovali své dlouholeté zkušenosti s výzkumem, preservací, katalogizací a popularizací multimediálních dokumentů. -- ISBN 88-7125-175-X (brož.)

BERNARDINI, Aldo

Cinema italiano delle origini : gli ambulanti / Aldo Bernardini. -- Gemona (Udine) : La Cineteca del Friuli, 2001. -- 195 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, chronologický přehled, o autorovi - Bibliografie na s. 175–184, rejstřík - Monografie zkoumá šíření kinematografie v Itálii od roku 1896. Na základě vlastního výzkumu a práce prováděné v různých regionech se italský filmový historik snaží zdokumentovat všechny společnosti a osoby působící v tomto odvětví. Autor popisuje, jak se po průkopnických projekcích rodila filmová představení na nejrůznějších místech a v rozmanitých prostorách (divadla, koncertní kavárny, cirkusy), dále sleduje vznik, vývoj a provoz jarmarečních projekcí, které postupně nahradily stabilní sály, jejichž chronologický přehled podrobně zachycuje příloha, nabízející seznamem kin v Itálii až do roku 1909. -- ISBN 88-86155-12-3 (váz.)

BERRIATÚA, Luciano

Los proverbios chinos de F. W. Murnau / Luciano Berriatúa. -- Madrid : Filmoteca Española : Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1990–1992. -- 2 sv. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Oba sv. uloženy ve společné kartonové krabici - Rejstřík ve 2. sv. - Obsahuje: Etapa alemana. 357 s. - Etapa americana. [441] s. - Dvousvazková výpravná monografie komplexně mapuje a kriticky analyzuje dílo filmaře německého původu F. W. Murnaua. První kniha se zabývá jeho německou etapou a druhý svazek je věnován jeho americké éře. Oba svazky jsou vybaveny bohatou a kvalitně vytištěnou obrazovou dokumentací (fotografie, přetisky plakátů a tiskových a písemných archiválií). -- ISBN 84-86877-05-9 (Etapa alemana ; brož.). -- ISBN 84-86877-07-5 (Etapa americana ; brož.). -- ISBN 84-86877-06-7 (Obra completa ; brož.)

BIRRI, Fernando

Fernando Birri : el alquimista poético-político : por un nuevo cine latinoamericano, 1956–1991 / Fernando Birri. -- Madrid : Cátedra : Filmoteca Española, 1996. -- 354 s. : il., portréty, faksim. -- (Signo e imagen. Cineastes ; 29). -- Výňatky, citáty, poznámky v textu, filmografie a ocenění F. Birriho, o autorovi - Na obálce název edice: Signo e imagen. Cineastes Latinoamericanos - Knižní soubor různorodých textů, manifestů, výňatků dokumentů a obrazovaného materiálu argentinského filmaře, básníka a malíře Fernanda Birriho nabízí formou mozaiky panorama téměř čtyřicetileté historie latinskoamerické kinematografie. -- ISBN 84-376-1434-1 (brož.)

BONG

Bong Joon-ho : mapping reality within the maze of genre / [edited by Lim Youn-hui ; translated by Park Soomee]. -- 1st publ. -- Seoul : Korean Film Council : Cine21, 2005. -- 60 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- (Korean film directors series). -- Souběžný anglický text - Autorka předmluvy An Cheong-sook - Filmografie - Profilová monografie o jihokorejském filmovém režisérovi Bongu Joon-ho obsahuje analytickou reflexi jeho tvorby, obsáhlý rozhovor s ním, jeho filmografii, biografický medailon a informace o třech jeho filmech s kritickým zhodnocením. -- ISBN 89-8021-0399-6 (brož.)

ČELADÍN, Jindřich

Český filmový plakát 1931–1948 = Czech film posters 1931–1948 : výběr úzkých formátů = selection of narrow formats / Jindřich Čeladín. -- Praha : Muzeum hlavního města Prahy, 2017. -- 171 s. : bar. il., faksim. -- Souběžný anglický text - Seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 13 a 15 - Katalog stejnojmenné výstavy (13. 12. 2017 – 11. 3. 2018 Muzeum hlavního města Prahy) přináší ucelený výběr z více než 300 filmových plakátů z bohatých sbírek Muzea hlavního města Prahy. Kolekce seznamuje s klasickou formou filmového plakátu, tzv. nudle, která se masově rozšířila po vzniku zvukového filmu na počátku třicátých let 20. století. Jejich popularitě také pomohla rychle se rozšiřující technologie levného ofsetového tisku. Charakteristickým rysem plakátů byla skládanka z několika obrazů či postav, doplňovaná velkými plochami výrazných barev. Tyto dobové filmové plakáty, které tehdejší odborná veřejnost nepřijala po umělecké stránce, byly především skvělými reklamními produkty. -- ISBN 978-80-87828-31-1 (brož.)

DE KOSNIK, Abigail

Rogue archives : digital cultural memory and media fandom / Abigail De Kosnik. -- Cambridge ; London : The MIT Press, 2016. -- x, 430 s. : il., faksim. -- Grafy,

diagramy, o autorce - Bibliografie na s. 367–407, rejstřík - Úkol archivace byl kdysi svěřen pouze muzeím, knihovnám a jiným institucím, která působila jako úložiště kultury v hmotné formě. Ale díky vzestupu digitálních síťových médií se mnozí samozvaní archiváři (fanoušci, piráti, hackeři) stali provozovateli kulturního uchování na internetu. Tito neprofesionální archiváři demokratizují kulturní paměť, vytvářejí volně přístupné on-line archivy jakéhokoli obsahu, který považují za vhodný pro digitální uchování. Americká teoretička médií zkoumá postupy archivace v přechodu z tisku na digitální média, a to zejména v archivech fanoušků na internetu. -- ISBN 978-0-262-03466-1 (váz.)

DIMITRIU, Christian

Alain Tanner / Christian Dimitriu. -- Paris : Henri Veyrier, 1985. -- 134 s. : il., portréty. -- (Figures du cinéma contemporain). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie A. Tannera - Profilová monografie věnovaná tvorbě švýcarského autorského filmaře Alaina Tannera zahrnuje analytické studie, rozhovor s umělcem a jeho podrobnou filmografii. Texty provází bohatá obrazová dokumentace. -- ISBN 2-85-199-355-0 (brož.)

DVOŘÁKOVÁ, Tereza

Jak vznikl film : výlet do světa filmové archeologie pro malé i velké / napsala: Tereza CZ Dvořáková ; experimenty: František Týmal ; ilustrace: Nikkarin. -- Vyd. 1. -- Praha : Argo, 2017. -- 63 s. : barev. il. -- Poznámky v textu, o autorech - Kniha přibližuje hravou, zábavnou a dětskému čtenáři srozumitelnou formou prehistorii filmu a nabízí názorné návody na výrobu šesti optických pomůcek, které se vztahují ke vzniku kinematografie. -- ISBN 978-80-257-2281-7 (váz.)

ESTER

Ester Krumbachová : sněžný muž - nosit amulet - zamotávat archiv : yeti - wear the amulet - tangle up the archive : skryté formy režie : hidden forms of directing. -- [Praha : Are/are-events.org], 2017. -- 2 s. : il. -- Částečně souběžný anglický text - Plakát složený na formát A5 - Programový plakát k výstavě a konferenci o díle a odkazu české kostýmní výtvarnice, scénografky, scenáristky, spisovatelky a filmové režisérky Ester Krumbachové, jejíž pozůstalost prochází etapou zkoumání a digitalizace pro účely odborné archivace i postupnému veřejnému zpřístupnění. Na úvod výstavy nazvané Sněžný muž - Nosit amulet - Zamotávat archiv, která se uskutečnila v pražské galerii Tranzitdisplay 14. 12. 2017 – 21. 2. 2018, proběhla celodenní konference Ester Krumbachová - Skryté formy režie. Program obsahuje informace o projektu zpracování pozůstalosti Krumbachové, přehled dalších vystavujících umělců a témata jednotlivých příspěvků konference se stručnými profily přednášejících. -- (Volný l.)

ÉVORA, José Antonio

Tomás Gutiérrez Alea / José Antonio Évora. -- Madrid : Cátedra : Filmoteca Española, 1996. -- 254 s. : il., portréty. -- (Signo e imagen. Cineastes ; 28). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie T. Gutiérrez Alea, o autorovi - Na obálce název edice: Signo e imagen. Cineastes Latinoamericanos - Bibliografie na s. 239-252 - Profilová monografie kubánského filmaře Tomáse Gutiérrez Alea (1928-1996) analyzující jeho tvorbu. -- ISBN 84-376-1433-3 (brož.)

FILMAŘI

Filmaři všech zemí, spojte se! = Filmmakers of the world, unite! : zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět : forgotten internationalism Czechoslovak film and the third world / Tereza Stejskalová (ed.) ; [texty: Kay Dickinson ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Tranzit.cz, 2017. -- 237 s. : il., portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Předmluva, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech příspěvků - Dvojazyčná publikace se zaměřuje na kulturní výměnu spatovanou s pobytem filmařů ze třetího světa v Československu. Zahrnuje studie tvorby alžírského režiséra Mohammeda Lakhdara-Haminy (nar. 1934) a syrského režiséra Nabila Maleha (1936-2016) a rozhovory s některými z režisérů (Tunisan Hafed Bouassida, srílanský režisér Pyasiri Gunaratna). Publikace rovněž obsahuje text o cestě Františka Vlčíla do Číny. Obecnějším kontextem se zabývá esej o arabských studentech v Československu. -- ISBN 978-80-87259-41-5 (brož.)

FILMOGRAFIA

Filmografia Brasileira : período de 1926 a 1930 : quarto fascículo / [coordenação de pesquisa e edição: Eliana de O. Queiroz]. -- São Paulo : Cinemateca Brasileira, 1991. -- 176 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, zkratky - Rejstřík filmografický - Filmografický katalog brazilské národní kinematografie přináší faktografické údaje o 1146 filmových titulech různé metráže a různého druhu (hraný a dokumentární), které byly natočeny v Brazílii v období přechodu němého filmu na zvukový. -- (Brož.)

FOSTER, Thomas C.

Jak číst film : cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků / Thomas C. Foster ; [z anglického originálu ... přeložila Lucie Chlumská]. -- 1. vyd. -- Brno : Host, 2017. -- 359 s. : il., portréty. -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Autor popularizujících knih o literární teorii tentokrát obrací svou pozornost k filmovému médiu. Investigativním přístupem zkoumá filmovou gramatiku na příkladu různých klasických i současných filmů natočených ve Spojených státech, ale i jinde ve světě. - Název originálu: Reading the silver

screen / Foster, Thomas C.. -- New York : Harper Perennial, 2016. -- ISBN 978-80-7577-183-4 (brož.)

GLOSSARY

A glossary of catchwords of the Czech avant-garde : conceptions of aesthetics and the changing faces of art 1908-1958 / Petr. A. Bílek, Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.). -- 1st ed. -- Prague : Faculty of Arts, Charles University : Togga, 2011. -- 511 s. -- (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis ; vol. 11). -- Z češtiny přeložil David Short - Úvod, citáty, poznámky v textu, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 441-482, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie se zabývá východisky, proměnami, uměleckými postupy a základními estetickými principy české avantgardy. Publikace se zaměřuje na období let 1908-1958 a zdůrazňuje vzájemné prolínání jednotlivých uměleckých oborů (celá řada umělců tvořila paralelně v různých formách a médiích). Těžištěm práce je heslář, který objasňuje téměř tři desítky uměleckých konceptů, fenoménů, tematických okruhů, metod a postupů české avantgardy v literatuře, výtvarném, filmovém a divadelním umění. V knížce čtenář nalezne výklady, respektive jednotlivé studie k heslům, jako je např. Abeceda, Abstrakce, Exotismus, Město, Pásmo, Sen či Tělo. - Název originálu: Heslář české avantgardy : estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958 Vojvodík, Josef, 1964-. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011. -- 477 s. -- ISBN 978-80-7308-374-8 (Univerzita Karlova ; váz.). -- ISBN 978-80-87258-77-4 (Togga ; váz.)

HENDRYKOWSKI, Marek

Sztuka krótkiego metrażu = the art of the short film / Marek Hendrykowski ; translated by Mikołaj Jazdon. -- Vyd. 1. -- Poznań : ARS NOVA, 1998. -- 175 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Souběžný anglický text - Autor předmluvy Wit Dudek - Úvod, poznámky na s. 79-80, 150-151, filmografie, resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 81.82 - Dvojazyčná polsko-anglická monografie polského filmologa se zabývá formální, estetickou a obsahovou problematikou tvorby krátkometrážních filmů — hraných, dokumentárních, animovaných i amatérských. Knihu uzavírají analýzy a interpretace vybraných (ve stejném poměru polských a zahraničních) příkladů krátkometrážního umění, dnes klasických filmů: Romana Polanského, Orsona Wellese, Sergeje Paradžanova, Jana Lenici, Nicka Parka, Wojciecha Wiszniewského, Jima Jarmusche, Marcela Łozińskiego, Zbigniewa Rybczyńskiego aj. -- ISBN 93-85409-18-1 (váz.)

INDOMANIA

Indomania : le cinéma indien des origines à nos jours / textes de Raïsa Brégeat ... [et al.] ; entretiens D. G. Phalke, Akbar Padamsee, Kumar Shahani ; [trad. par Jean-

-François Cornu]. -- [Paris] : Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1995. -- 234 s. : il., portréty, 1 mapa. -- Autor úvodu Philippe Douste-Blazy - Poznámky v textu, o autorech příspěvků - Bibliografie na s. 223, rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní monografie ke stejnojmenné přehlídce o dějinách indické kinematografie, kterou uspořádala 8. listopadu 1995 – 4. února 1996 Cinémathèque française. Mezinárodní tým filmových historiků, kurátorů a filmařů mapuje a analyzuje různé etapy, tendence, aspekty a žánry této významné asijské kinematografie a jejich tvůrců. -- ISBN 2-900596-14-9 (brož.)

JIRSA, Tomáš

Tváří v tvář beztvarosti : afektivní a vizuální figury v moderní literatuře / Tomáš Jirsa. -- 1. vyd. -- Brno : Host, 2016. -- 364 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- (Teoretická knihovna ; 34). -- Výňatky, poznámky v textu, ediční poznámka, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 328–350, rejstřík jmenný - Teoretická kniha pojednává o setkání subjektu s beztvarostí a jeho důsledcích, jak je uchopuje moderní světová literatura (V. Nabokov, E. Ionesco, R. Weiner, N. V. Gogol, E. A. Poe, G. Leroux, Ch. Perkins Gilman a další), a s využitím filozofických, estetických i antropologických přístupů se snaží odpovědět na otázku, jakými prostředky afekty a vizualita tvarují jazyk, příběh a čtenáře. Hlavní roli tu proto nesehrávají zkoumaní autoři, ale intermediální figury utvářející jejich psaní a prostupující dějiny: smazaný obličej, tapeta a prázdna židle. -- ISBN 978-80-7491-793-6 (brož.)

JIRÍ

Jiří Brdečka - 100 let, od Limonádového Joa k zázrakům animace : 16. 12. 2017 - 1. 4. 2018 Chvalský zámek : průvodce výstavou : exhibition guide / [text Tereza Brdečková]. -- [Praha : Limonádový Joe], 2017. -- [16] s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Katalog stejnojmenné retrospektivní a interaktivní výstavy, která byla ke stému výročí narození českého filmaře, spisovatele a výtvarníka Jiřího Brdečky prezentována od poloviny prosince 2017 do počátku dubna 2017 v prostorách Chvalského zámku v pražských Horních Počernicích. Útlý katalog přibližuje ve stručných synopsích a faktografických přehledech Brdečkův život, jeho inspirační zdroje, spolupráci s jeho slavnými přáteli a vlastní tvorbu v oblasti animovaného a hraného filmu. -- (Brož.)

KERBACHOVÁ, Bohdana

Alchymie světla : experimentální tvorba Petra Skaly : vydáno u příležitosti výstavy 8. 10. – 5. 11. 2017 v Prácheňském muzeu / Bohdana Kerbachová ; [koordinátorka projektu: Irena Mašíková-Konstantová ; obrazová dokumentace: Petr Skala a archiv NFA Praha]. --

Písek : Prácheňské muzeum v Písku : Nakladatelství Vltavín, 2017. -- 165 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- Úvod, výňatky, citáty, tabulky, filmografie P. Skaly, poznámky v textu, anglické a německé resumé - Bibliografie na s. 163 - Reprezentativní monografie českého experimentálního filmaře a videoartisty Petra Skaly představuje všechny relevantní aspekty jeho tvorby z dvacetiletého období 1968–1988 v jejich vnitřních souvislostech a specifikách. Autorka se pokouší ve svých analytických studiích o uchopení jeho díla po stránce výtvarné, dramaturgické, hudebně skladebné a v neposlední řadě pak filozofických a duchovních východisek, s důrazem na tvarosloví a tematiku jednotlivých prací či spíše cyklů. -- ISBN 978-80-86193-62-5 (Prácheňské muzeum v Písku ; váz.). -- ISBN 978-80-86587-61-5 (Nakladatelství Vltavín Praha ; váz.)

KOPANĚVOVÁ, Galina

Spatřit a napsat : filmové kritiky, statě a rozhovory / Galina Kopaněva ; [editor Tomáš Hála ; bibliografie: Miloš Fikejz, Tomáš Hála, Soňa Weigertová ; rejstříky, rešerše, foto a životopis na obálce: Miloš Fikejz ; odpovědná redaktorka: Julie Wittlichová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2017. -- 531 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, ediční poznámka, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 444–445 a 470–528, rejstřík jmenný a filmografický - Reprezentativní výběr z textů významné české filmové publicistiky, historičky a pedagožky. Svazek prezentuje publikační činnost autorky v celé její šíři, zároveň zdůrazňuje jednotlivá témata a okruhy, na něž se dlouhodobě zaměřovala. Zatímto účelem jsou články ((především kritiky, statě a referáty) sdruženy do oddílů Česká a slovenská kinematografie, Ruská a sovětská kinematografie, Bulharská a polská kinematografie a Západní kinematografie. Tyto texty doplňují další dva oddíly rozhovorů, jež Kopaněva vedla s českými a slovenskými a se zahraničními tvůrci. Poslední oddíl tvoří rozhovory se samotnou Kopaněvou. -- ISBN 978-80-7004-185-7 (brož.)

KOSANOVIĆ, Dejan

Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji : 1918–1941 / Dejan Kosanović. -- Beograd : Filmski centar Srbije, 2011. -- 240 s. : il., portréty, faksim., 1 mapa. -- (Istorija filma). -- Úvod, poznámky v textu, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 203–204, rejstřík jmenný a názvový - Kniha mapuje dějiny jugoslávské kinematografie období let 1918–1941, které předtím nebylo plně reflektováno v domácí historiografické literatuře o filmu. Během této epochy prvního společného státu Srbů, Chorvatů a Slovenců (Království SHS) se film stal nejoblíbenější zábavou nejširších vrstev populace a mnoho domácích průkopníků filmu, kteří ve velmi nepříznivých podmínkách natáčeli do-

mácí žurnály a dokumentární filmy, se několikrát pokoušeli realizovat také hrané filmy. Příloha obsahuje zákon o filmové výrobě podepsaný králem Alexandrem I., přehled distribučních a produkčních filmových společností a seznam hraných filmů se stručnými charakteristikami. -- ISBN 978-86-7227-068-6 (brož.)

LLORENS, Antonio

Francesc Betriu, profundas raïces : un catalán en Madrid, introducción de Rafael Azcona / Antonio Llorens, Alessandra Amitrano. -- 1a ed. -- Valencia : Filmoteca Generalitat Valenciana, 1999. -- 293 s. : il., portréty, faksim. -- (Textos-Minor ; 5). -- Výňatky, filmografie F. Betriua, o autorech - Bibliografie na s. 255–284, rejstřík jmenný a názvový - Profilová monografie o činnosti významného španělského filmaře katalánského původu Francesca Betriua, který začínal jako filmový novinář. Tematicky členěné studie a rozhovory se pokoušejí postihnout různé aspekty jeho tvorby. Na závěr je připojena velmi podrobně zpracovaná filmografie. -- ISBN 84-482-2162-1 (brož.)

LUBITSCH, Ernst

Ko sem bil mrtev = Als ich tot war = Quando ero morto = When I was dead / Ernst Lubitsch ; [uredníka Lili-jana Nedič, Silvan Furlan ; prevod Agencija Amidas]. -- Ljubljana : Slovenska kinoteka - SGFM, 1995. -- 73 s. [19] s. obr. přil. : il., portréty, faksim. -- Souběžný německý, italský a anglický text - Úvod, poznámky v textu - Čtyřjazyčná kolektivní monografie přibližuje v několika studiích okolnosti a kontexty senzačního objevu jediné kopie nejstaršího celovečerního filmu Ernsta Lubitsche, brilantní komedie Když jsem byl mrtvý, kterým Slovinská filmotéka doslova způsobila explozi na světové mapě filmových archivů. Zájem mezinárodní odborné veřejnosti byl pozoruhodný. K projektu prezentovat tento objev se připojil i legendární německý filmový historik Enno Patalas, možná největší znalec Lubitschova raného německého období, který do knihy přispěl mimořádnou studií. -- (Brož.)

MATERIALI

Materiali sul cinema italiano degli anni '50. Vol. 2 / [antologia di testi a cura di Adriano Aprà]. -- Pesaro : Mostra internazionale del nuovo cinema, 1978. -- 463 s. -- (Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema ; n. 74 bis). -- Druhá část antologie věnované kritické reflexi italské kinematografie 50. let 20. století obsahuje zásadní dobové kritické články a statě z italských periodik, které se zabývají obecnějšími i polemickými tématy tehdejšího italského filmu a analytickým zhodnocením konkrétních děl významných režisérů. Antologie vychází v rámci 14. mezinárodní přehlídky nového filmu v Pesaru 1978. -- (Brož.)

MUSEUM

Museum and archive on the move : changing cultural institutions in the digital era / Oliver Grau (ed.) ; with Wendy Coones and Viola Rühse. -- Berlin ; Boston : De Gruyter, 2017. -- 316 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu - Digitální revoluce zásadně změnila, jak je kulturní dědictví vytvářeno, dokumentováno, analyzováno a archivováno. Kolektivní monografie se zaměřuje na dopad této transformace. Jak musí muzea a archivy čelit výzvám digitálně generovaných kultur a jak ovlivňuje digitální revoluce tradiční sběr, výzkum a vzdělávání? Jak ovlivňují digitální technologie a digitální umění a kultura naši interakci s obrazy? Průkopnické výsledky interdisciplinárního výzkumu předních mezinárodních odborníků z různých oborů shromážděné v této knize jsou relevantní pro vzdělávání, kurátory a archiváře v oblasti umění a kultury a v oblasti digitálních humanitních věd. -- ISBN 9978-3-11-052051-4 (Váz.)

MUÑOZ, Abelardo

El baile de los malditos : cine independiente valenciano 1967–1975 / Abelardo Muñoz. -- 1a ed. -- Valencia : Filmoteca Generalitat Valenciana, 1999. -- 189 s. : il., portréty, faksim. -- (Textos ; 15). -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvový - Monografie mapuje tvorbu nezávislých filmařů ze španělské oblasti Valencia v letech 1967–1975. V deseti kapitolách se autor zabývá formálními, tematickými a estetickými aspekty tohoto proudu španělské kinematografie. Na závěr je připojena podrobná filmografie a stručné portréty jednotlivých režisérů. -- ISBN 84-482-2164-8 (brož.)

NALDINI, Nico

Pier Paolo Pasolini : eine Biographie / Nico Naldini ; aus dem Italienischen von Maja Pflug. -- Berlin : Verlag Klaus Wagenbach, 2012. -- 379 s. : il., portréty. -- (Wagenbachs Taschenbuch ; 679). -- Citáty, poznámky na s. 359–370, editorova poznámka, filmografie P. P. Pasoliniho, o autorovi - Bibliografie na s. 372–377 - Německý překlad knižní biografie italského filmaře a literáta Piera Paola Pasoliniho z pera italského novináře, spisovatele, básníka a filmového režiséra. - Název originálu: Pier Paolo Pasolini : una vita / Naldini, Nico, 1929–. -- Torino : Giulio Einaudi editore, 1989. -- ISBN 978-3-8031-2679-5 (brož.)

PARK

Park Chan-wook : savior of violence / [edited by Lim Youn-hui ; translated by Park Soo-mee]. -- 1st publ. -- Seoul : Korean Film Council : Cine21, 2005. -- 68 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- (Korean film directors se-

ries). -- Souběžný anglický text - Autorka předmluvy An Cheong-sook - Filmografie - Profilová monografie o jihokorejském filmovém režisérovi Parku Chan-wo-oku obsahuje analytickou reflexi jeho tvorby, obsáhlý rozhovor s ním, jeho filmografii, biografický medailon a informace o šesti jeho filmech s kritickým zhodnocením. -- ISBN 89-8021-038-8 (brož.)

POSTAVA

Postava k podpírání : kritické a analytické studie / Andree Schnapková, Zdeněk Hudec a kolektiv. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2017. -- 134 s. : il., portréty, faksim. -- (Filmová mozaika ; sv. 4). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 124–127, rejstřík - Knižní soubor čtyř studií věnovaný jednomu z raných děl československé nové vlny — středometrážnímu snímku Pavla Juráčka a Jana Schmidta Postava k podpírání. Kniha je vlastně polemikou se zažitým pohledem na film jako na dílo inspirované poetikou tvorby Franze Kafky, a to ať už rozbořením jeho osobních názorů vyjadřovaných v soukromí (deníky, zápisky) či veřejně (eseje, články), nebo sledováním vývoje předlohy snímku od literárních náčrtů po scénář, či analýzou dobového ideového diskurzu, tak i samotnými stylistickými prvky, jako je např. pojetí hlavní postavy v hereckém podání Karla Vašíčka. Autoři tak poskytují nové pohledy zejména na postavu Pavla Juráčka, na jeho tvůrčí záměry a ideové pozadí jeho světonázorového obzoru. -- ISBN 978-80-87292-38-9 (brož.)

POZICE

Pozice kurátor : poznámky správců umění a designu / Romana Veselá (ed.). -- 1. vyd. -- Ústí nad Labem : Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2016. -- 118 s. : il. -- (Projekty). -- Publikace vznikla v rámci projektu Pozice kurátor - Úvod, poznámky v textu, anglické resumé, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 113–116 - Kolektivní recenzovaná monografie se zaměřuje na dokumentaci současného stavu kurátorství jako oboru. Jejím prostřednictvím se autoři snaží otevřít diskusi nad situací kurátorů u nás v porovnání se zahraničím. Poznámky z praxe, jež se v knize skládají prostřednictvím tří základních oblastí institucionalizace, kontextualizace a interpretace do celku, který by měl přispět k pochopení pozice a role kurátora na české umělecké scéně. -- ISBN 978-80-7561-035-5 (brož.)

PRIMA

Prima di Caligari = Before Caligari : cinema tedesco, 1895–1920 = German cinema, 1895–1920 / a cura di Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli ; con la collaborazione di Jan-Christopher Horak ... [et al.]. -- [Pordenone] : Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1990. -- 533 s. :

il., portréty, faksim. -- Souběžný italský text - Úvod, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie v textu, rejstřík - Dvoujazyčné dějiny německé kinematografie rané němčiny do počátku 20. let, které autorsky připravil kolektiv německých, italských a britských filmových historiků. Na závěr je připojen seznam německých filmů z tohoto raného období, jejichž filmové materiály jsou dochované v archivech FIAF. Kniha byla prezentována jako doprovodný katalog ke stejnojmenné retrospektivní přehlídce na 9. festivalu němých filmů v Pordenone (13. - 20. 10. 1990). -- (Váz.)

RYOO

Ryoo Seung-wan : the action kid / [edited by Lim Youn-hui ; translated by Ser Yu-na]. -- 1st publ. -- Seoul : Korean Film Council : Cine21, 2005. -- 64 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- (Korean film directors series). -- Souběžný anglický text - Autorka předmluvy An Cheong-sook - Filmografie - Profilová monografie o jihokorejském filmovém režisérovi Ryoo Seung-wanu obsahuje analytickou reflexi jeho tvorby, obsáhlý rozhovor s ním, jeho filmografii, biografický medailon a informace o pěti jeho filmech s kritickým zhodnocením. -- ISBN 89-8021-040-X (brož.)

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín

El cine de Segundo de Chomón / Augustín Sánchez Vidal. -- Zaragoza : Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1992. -- 262 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, filmografie Segundo de Chomóna, o autorovi - Bibliografie na s. 253–255, rejstřík filmů - Profilová monografie s bohatou obrazovou dokumentací podrobně mapuje jednotlivé fáze umělecké tvorby španělského (katalánského) průkopníka trikového a fantastického filmu Segunda de Chomóna (1871–1929), který působil jako režisér, kameraman a animátor v letech 1901–1926 v Barceloně, Paříži a Turíně. -- ISBN 84-88305-00-1 (brož.)

SCHMARC, Vít

Země lyr a ocele : subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu / Vít Schmarc. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2017. -- 423 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Šťastné zítřky ; sv. 26). -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 414–419, rejstřík jmenů - Prostřednictvím několika analytických sond do poezie, prózy a filmu českého socialistického realismu v letech 1948–1955 zkoumá tato monografie podstatu znakového systému, v němž na jedné straně stojí pevná mocenská síť institucí, na straně druhé různé formy subjektů (přátelských i nepřátelských, modelových i odstrašujících, poslušných i odporujících). Základem je tazání po povaze symbolického pole, které je v této ideologické komunikaci utvářeno. Autor usiluje nazít český stalinismus ni-

koli jako významově petrifikované pole, ale jako dynamický prostor, v němž se srážejí různé perspektivy, tradice, snahy podmanit si skutečnost v její celistvosti i ideologické strategie „apelace“ subjektů. -- ISBN 978-80-200-2703-0 (váz.)

SILVERIO, Robert

Nefotografie, neslova / Robert Silverio. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 149 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 140–144, rejstřík jmenný - Kniha se zabývá propastmi v komunikaci, mezemi fotografie a jazyka i jejich propojováním, protože jazyk a technický obraz jsou často komplementární. Je pohledem na některé kulturní mantinely těchto médií a původ těchto mantinelů. Jsou to mantinely, jejichž existenci si obvykle neuvědomujeme. Jsou-li jazyk a fotografie nejčastějšími nositeli naší kulturní zkušenosti, pak kniha o jejich mezích a úskalích je knihou o mezích nás samotných, o kulturním konstruování nás samotných. -- ISBN 978-80-7331-420-0 (brož.)

SLOVÁKOVÁ, Andrea

Co je nového ve filmové vědě / Andrea Slováková ; [redakce Helena Bendová]. -- 1. vyd. -- Praha : Nová beseda, 2017. -- 78 s. -- (Co je nového? ; 5). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, české a anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 69–73, rejstřík - Kniha zachycuje myšlenky, které v nedávné době ovlivnily přístup k filmu jako dílu a kinematografii jakožto infrastrukturu kolem něj. Představuje tendence, jež ve světovém kontextu výrazně vstoupily do akademických i širších diskusí o podobě, roli, vzniku, šíření či vnímání filmu. Z rozmanitých pohledů na film a kinematografii, z nichž mnohé jsou přítomné již několik dekad, autorka vybírá přístupy, které získaly vliv v nedávné době. -- ISBN 978-80-906751-1-7 (brož.)

SPERDUTO

Sperduto nel buio : il cinema muto italiano e il suo tempo (1905–1930) / a cura di Renzo Renzi ; con la collaborazione di Michele Canosa, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti. -- Bologna : Cappelli editore, 1991. -- 180 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Cappelli spettacolo ; 5). -- Předmluva, citáty, výňatky, poznámky v textu - Bibliografie v textu - První, organická analýza německé italské kinematografie, která sleduje lingvistické, ikonografické, historické, estetické a produkční aspekty, navrhuje také první rozvalu a možné pohledy na otázky obnovy a restaurování filmů. -- (Brož.)

UMĚNÍ

Umění a tradice / Pavla Machalíková, Tomáš Winter (edd.). -- Vyd. 1. -- V Praze : Artefactum, 2017. -- 155 s.

: il. (převážně barev.), portréty, faksim., plány. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, anglické resumé - Rejstřík jmenný - Kolektivní monografie ilustruje pomocí konkrétních příkladů z oblasti výtvarného umění, architektury, filmu, literatury a dramatu, jakým způsobem se vztah k tradici, zahrnující její přijímání i odmítání, proměňoval v moderní době. -- ISBN 978-80-86890-97-5 (brož.)

VIAGGIO

Viaggio nel cinema delle terre di mezzo : schermi della Mitteleuropa / Leonardo Quaresima ... [et al.]. -- Ancona : Transeuropa, 1996. -- 279 s. : il. -- (Cinegrafie ; 9). -- Souběžný anglický text - Vyd. při příležitosti 25. Mostra internazionale del cinema libero - Poznámky v textu, výňatky, citáty - Bibliografie v textu - Obsahuje též: Schermi della Mitteleuropa : Cecoslovacchia = Mitteleuropean screens : Czechoslovakia / Francesco Pittasio - Deváté číslo pátého ročníku italské pololetní filmologické revue z roku 1996 je věnováno počátkům národních kinematografií a jeho tvůrcům ve středoevropských zemích (Československo, Maďarsko, Rumunsko a Rumunsko). Další statě sborníku se zabývají různými aspekty konkrétních němých filmů italské a francouzské proveniencí. -- ISBN 88-7828-064-X (brož.)

WAUGH, Thomas

The conscience of cinema : the works of Joris Ivens 1912–1989 / Thomas Waugh. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016. -- 779 s. : il., portréty, faksim. -- (Framing film). -- Autoři předmluv André Stufkens a Bill Nichols - Citáty, poznámky v textu a na s. 657–694, filmografie J. Ivense, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 411–737, rejstřík - Jedná se o první analytickou knihu, která komplexně prozkoumala celou kariéru a dílo Jorise Ivense, plodného nizozemského dokumentaristy, který pracoval na všech kontinentech během sedmi desetiletí. Více než životopis levicově anagžovaného filmaře, který se zavázal měnit svět filmem, nabízí kniha také mikrokosmické dějiny dokumentárního filmu v jeho klíčových aspektech — politických, sociálních, ekonomických, technologických a estetických. Ivens pracoval v téměř každém žánru, včetně eseje, kompilace, hybridní dramatizace, socialistického realismu a dalších. Ať už ve svém rodném Nizozemí, Sovětském svazu, Spojených státech, Vietnamu nebo mimo něj, zanechal po sobě nesmazatelnou uměleckou a politickou stopu, která v 21. století stále rezonuje. -- ISBN 978-90-8964-753-5 (váz.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

2/2018

Herectví mezi filmem, divadlem a televizí

(uzávěrka: 31. prosince 2017)

Hostující editorka: Šárka Gmiterková

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 30. června na adresu sagm@seznam.cz.

Ačkoliv herecké ztvárnění postav představuje integrální součást filmových děl, způsoby představení, sehrání či ztělesnění konkrétních figur zůstávají stále málo probádané. Za pocíťovanou nepatřičností herecké problematiky v oblasti filmové teorie stojí hned několik faktorů. Filmové herectví má tendenci vzpírat se analýze, unikat přesnějšimu popisu a být nenápadné. Většina diváků cítí, že rozezná dobrý, respektive přesvědčivý herecký výkon od špatného, tedy nerealistického či neautentického. Vyselektovat však jednotlivé performativní prostředky — vzhled, postoje, gesta, hlas a mimiku — jejich prostřednictvím porozumět konkrétnímu výkonu i procesu jeho vzniku představuje mnohem složitější úkol. Kinematografie v tomto ohledu není příliš nápomocná, neboť už od klasického období tíhne k herecké neviditelnosti. Vznikající hvězdný systém rovněž upevnil koncepci herectví ve smyslu absence tvůrčí práce, jako prostého bytí před kamerami. V éře plastických hvězdných obrazů, které prezentovaly filmové role jen jako další z důvěrně známých podob konkrétní star ostatně zbývalo velmi málo prostoru pro reprezentační herecké techniky. Ty naopak v kinematografii převážily zhruba od poloviny století, s nástupem tzv. „Metody“, kterou na základě učení Konstantina S. Stanislavského vystavěl herec, pedagog a režisér Lee Strasberg. Metodické herectví lépe vyhovovalo potřebám amerického kulturního prostředí, neboť vyzdvihovalo individualitu namísto kolektivní souhry. Ozvěny tohoto přístupu dodnes rezonují v univerzálním oceňování těch hereckých kreací, při nichž dochází k extrémním fyzickým proměnám hercova těla ve jménu naprostého odevzdání se roli.

Převažující nezáměr o herecké otázky ve filmovém diskurzu způsobuje rovněž sepětí herecké profese s divadlem. Řadu let se filmová teorie soustředila primárně na náležitosti ryze kinematografické, kam postava a její ztvárnění nespádaly. Ve svém kreativním rozměru znamenalo vytváření figury nechtěné dědictví divadelní praxe; naopak ve filmově-technologickém rámci je sehraná úloha zredukovaná na výsledek rámování, pohybů kamery, mizanscény a střihových operací. České (resp. československé) prostředí výše naznačené pozice de facto kopírovalo a herecké záležitosti tak přináležely spíše teatrologii — například relevytní portréty hereckých ikon pocházely až na výjimky od divadelních historiků (Vladimír Just o Vlastovi Burianovi, Zuzana Sílová o Otomaru Krejčovi a další); naopak filmová věda vydala k herecké problematice doposud jen kusé příspěvky (zejména *Illuminace* č. 1, roč. 2005 a 2012). Takovému rozvržení sil napomáhají také sami herci; pokud píší své životní vzpomínky nebo poskytují rozhovory, inklinují spíše k upřednostňování umělecky zásadnější práce divadelní než filmové a později televizní.

Jedním ze základních rysů lokální kinematografie je simultánní zaměstnání herců v několika kulturních či mediálních průmyslech, mezi nimiž se úspěšní performeři přesouvají i v průběhu jediného dne. Právě tato charakteristická existence uvnitř několika uměleckých a mediálních systémů představuje hlavní téma chystané *Illuminace* zacílenou na oblast herectví. Pro připravované číslo vnímáme pojem herectví nejen jako samotný performativní proces, ale

jako věc institucionální, národní či jednotlivé výkony jako objekty divácké či kritické recepce. Protože téma otevíráme hlavně z důvodu nedostatečného domácího pokrytí problematiky, jsou prioritou příspěvky zkoumající české (případně slovenské) herecké prostředí. Ambicí připravovaného čísla tak zůstává nejen otevření okruhů, kterým badatelé dosud věnovali nulovou nebo pouze minimální pozornost, ale hlavně postihnout české dramatické umělce, komiky a komičky či filmové stars v celé šíři jejich performativních schopností a transmediálních kariér.

Předestřená témata tedy nepředstavují jediné možné, ale s ohledem na interdisciplinární vymezení čísla pouze doporučené oblasti, do nichž mohou autoři své příspěvky zasadit.

- Analýza jednotlivých hereckých výkonů či srovnání několika individuálních případů v rámci žánrových konvencí, konkrétního časového období, média a/nebo typu produkce
- Neviditelní herci a/nebo viditelné hvězdy (včetně uchopení hvězdných osobností jako v prvé řadě herců)
- Specifika a paralely filmového, divadelního a televizního herectví, včetně proměnlivých představ o jejich ideálních podobách, metodách a rizicích
- Reflexe hereckých výkonů v diskurzu odborné kritiky a/nebo recepce divácká, případně fanouškovská
- Institucionální dějiny (mezioborového) herectví — herecké vzdělání a příručky, odbory a/nebo konkrétní směrnice, podniky či společnosti
- Mezi bytím a hraním - fenomén neherectví, typáže a/nebo komparsu
- Obsazení — casting, agenturní zastoupení, proces výběru a selekce
- Transmediální performativita včetně problematiky adaptace — fikční postavy a jejich různé ztělesnění a sehrané podoby migrující napříč různými mediálními platformami a/nebo uměleckými druhy
- Mezinárodní kariéra — čeští herci a herečky v zahraničních (ko)produkcích a obráceně
- Meta-herectví a kulturní paměť — herecké pojetí a ztělesnění významných historických postav

Stručný výběr literatury:

Baron, Cythia L. – Carson, Diane (eds.) (2004): *More than Method. Trends and Tradition in Contemporary Film Performance*. Detroit: Wayne State University Press.

King, Barry (1991): *Articulating Stardom*. In: Gledhill, Christine (ed.): *Stardom. Industry of Desire*. Abingdon and New York: Routledge.

Klevan, Andrew (2005): *Film performance. From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press.

Naremore, James (1988): *Acting in the Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Pearson, Roberta (1992): *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rutte, Miroslav (1944): *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru.

Vostrý, Jaroslav (2013) *Sláva a bída herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Vostrý, Jaroslav (2014): *O hercích a herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Wojcik, Pamela Robertson (ed.) (2004): *Movie acting. The Film reader*. Abingdon and New York: Routledge.

Kinematografie v okupované Evropě*(uzávěrka: 30. června 2018)*

Hostující editoři: Pavel Skopal – Roel Vande Winkel

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 31. ledna 2018 na adresu skopal@phil.muni.cz.

Diskuze o nacistické kinematografii byla dlouhou dobu formována ideologickou analýzou propagandistických filmů. Tato situace se začala měnit od 80. let 20. století, kdy byla větší pozornost věnována zábavní kinematografii, ale také institucionálním strukturám, mezinárodním vztahům, žánrům, hvězdám či publiku (srov. např. Kreimeier 1992, Witte 1995, Hake 2001, Stahr 2001, O'Brien 2004, Ascheid 2003, Carter 2004, Lowry 2010). Tento impuls se ještě zdaleka nevyčerpал a v posledních letech přináší nové typy otázek a slibuje nové perspektivy. Ty se týkají například výzkumu popularity filmů (především metodologicky inovativní výzkum Josepha Garncarze *Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen im Dritten Reich*), analýzy vlivu nacistické okupace na domácí tradice a institucionální struktury a dopadů na vývoj po skončení 2. sv. války (Winkel – Welsch 2007), či výzkumu distribuční nabídky a distribučního systému v okupovaných zemích (Winkel – Jönsson – Sørensen – Sørensen 2012). Případové studie zaměřené na vzájemné vlivy, konkrétně např. na oběh hvězd, režisérů, kameramanů či scenáristů v novém mocenském uspořádání okupované Evropy, jsou ovšem stále vzácností (srov. např. Johnson 2012). Pozornost byla věnována spíše jiným trajektoriím, například vlivu hollywoodské kinematografie na německou kinematografii (Führer 2006) či německých emigrantů v exilu (Horak – Bishop 1996). Jsme přesvědčeni, že mezera není způsobena tím, že by se nejednalo o nosnou perspektivu slibující důležité poznatky, naopak — takový výzkum může otevřít nový pohled na dějiny národní kinematografické tradice, na její adaptabilitu, setrvačnost, či přenositelnost do jiného, byť mocensky, institucionálně a často kulturně zcela odlišného prostředí. Současně může prozkoumávat proces budování a rozpadu Německem kontrolovaného kulturního a hospodářského prostoru a roli například Mezinárodní filmové komory či distribuční společnosti Transit-Film při realizaci „hegemonického internacionalismu“ Evropy pod diktátem Německa (srov. zejména Martin 2016). Zjevná skutečnost, že se jednalo o vztahy založené na hospodářském, politickém i osobním nátlaku a donucování a odehrávaly se v totalitním systému, nezavdávají důvod, aby badatelský program zůstal zacyklený v kategoriích totalitarismu, kulturního imperialismu či germanizace z jedné perspektivy, a kategoriích kulturní obrany, rezistence či kolaborace z perspektivy druhé — zvláště pokud se tato hlediska ukazují jako dostatečně vytěžena. Vyzýváme tedy především ke studiím, preferujícím hlediska komparace, kulturního transferu či tzv. *histoire croisée* (Werner – Zimmermann 2002 a 2006) — a to při plném vědomí limitů, které této perspektivě staví zásadní nerovnost mezi adresáty a příjemci kulturních vlivů. Jednak je samozřejmě možné zkoumat to, jak se v tomto novém mocenském uspořádání měnily vzájemné vztahy k jiným aktérům, například fašistické Itálii; co je ale ještě důležitější, skrze detailní studie konkrétních „výměn“ je možné prozkoumávat obecnější rysy toho, jak fungují organizační struktury filmového průmyslu vystavené nucené transformaci, jak se udržují profesní normy a standardy či kulturní preference a návyky nuceně konfrontované s jinou tradicí, jaké „smíšené“ formy jsou výsledkem jejich střetů či přenosů. Důležité je také to, že téma

umožňuje sledovat poměr mezi dlouhodobými tendencemi lokální filmové kultury a filmových praktik na jedné straně, a dopadem nárazových politických a institucionálních změn na straně druhé.

Jestliže záměrně omezujeme rozsah tématu na okupované země, snažíme se udržet zřetelně vymezené pole, definované otevřeně násilným převzetím kontroly nad filmovým průmyslem a obecněji nad filmovou kulturou. Protektorátní kinematografie je k takové perspektivě lépe „vybavená“, než většina ostatních okupovaných zemí, díky relativně vysoké produkci, moderním ateliérům a tradičním vazbám na německý filmový průmysl. Nicméně i řada dalších zemí se nabízí k výzkumu filmového průmyslu (zejména francouzská společnost Continental), vlivů na distribuci a recepci, či razantních dopadů na filmovou infrastrukturu. Považujeme za důležité zaměřit pozornost na to, za jakých podmínek byly například přenášeny produkční standardy; jaké důvody a dopady měla cirkulace filmových profesionálů, jak ovlivňovala produkční a estetické normy a jaký měla vliv na poválečný vývoj; jaká politická, administrativní, ideologická a hospodářská kritéria ovlivňovala oběh filmů v Německu a v okupované Evropě, jak se proměňovaly lokální idiomy žánrové produkce; či jak se lišila recepce populárních filmů různých žánrů a různé filmové tradice. Takové výzkumy mohou ukázat funkci, vlastnosti a stabilitu kulturních hodnot a produkčních norem uplatňovaných v oblasti filmové produkce, distribuce a recepce, a to jak obecně, tak specificky ve vyhrocené situaci války a okupace.

Výběrová literatura:

Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003.

Carter, Erica: *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*. London: BFI 2004.

Dvořáková, Tereza – Klimeš, Ivan: *Prag-Film AG 1941–1945. In Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinetografie*. München: ETK 2008.

Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*. München: R. Oldenbourg Verlag 2003.

Führer, Karl Christian: Two-Fold Admiration: American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39. In: Karl Christian Führer – Corey Ross (eds.), *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan 2006, s. 25–43.

Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press 2001.

Haupt, Heinz-Gerhard – Kocka, Jürgen (eds.): *Comparative and Transnational History. Central European Approaches and New Perspectives*. New York – Oxford: Berghahn Books 2009.

Horak, Jan Christopher – Bishop, Jennifer: German Exile Cinema, 1933–1950. *Film History* 8, 1996, č. 4, s. 373–389.

Johnson, Kevin: *Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945*. Ph.D. Thesis. University of Washington 2012.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München – Wien: Hanser.

Lesch, Paul (2002): *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944*. Trier: WVT 1992.

Lowry, Stephen: Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich. Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life. In: Irmbert Schenk – Margrit Tröhler – Yvonne Zimmermann (eds.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren 2010, s. 213–227.

Martin, Benjamin G.: *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge – London: Harvard University Press 2016.

O'Brien, Mary-Elizabeth: *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester – Woodbridge: Camden House 2004.

Schiweck, Ingo: „[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche.“ *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann 2002.

Skopal, Pavel: Zpívát a tančit s okupanty. Receptce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2016, s. 221–246.

Stahr, Gerhard: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Hans Theissen 2001.

Ther, Philipp: Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe. *Central European History* 36, 2003, č. 1, s. 45–73.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, s. 607–636.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity. *History and Theory* 45, 2006, s. 30–50.

Winkel, Roel Vande – Welch, David (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2007.

Winkel, Roel Vande – Jönsson, Mats – Sørensen, Lars-Martin – Sørensen, Bjørn: German Film Distribution in Scandinavia during World War II. *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012, č. 3, s. 263–280.

Winkel, Roel Vande: Film Distribution in Occupied Belgium (1940–1944): German Film Politics and its Implementation by the “Corporate” Organisations and the Film Guild. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, 2017, č. 1, 2017, s. 46–78

Witte, Karsten: *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 1995.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

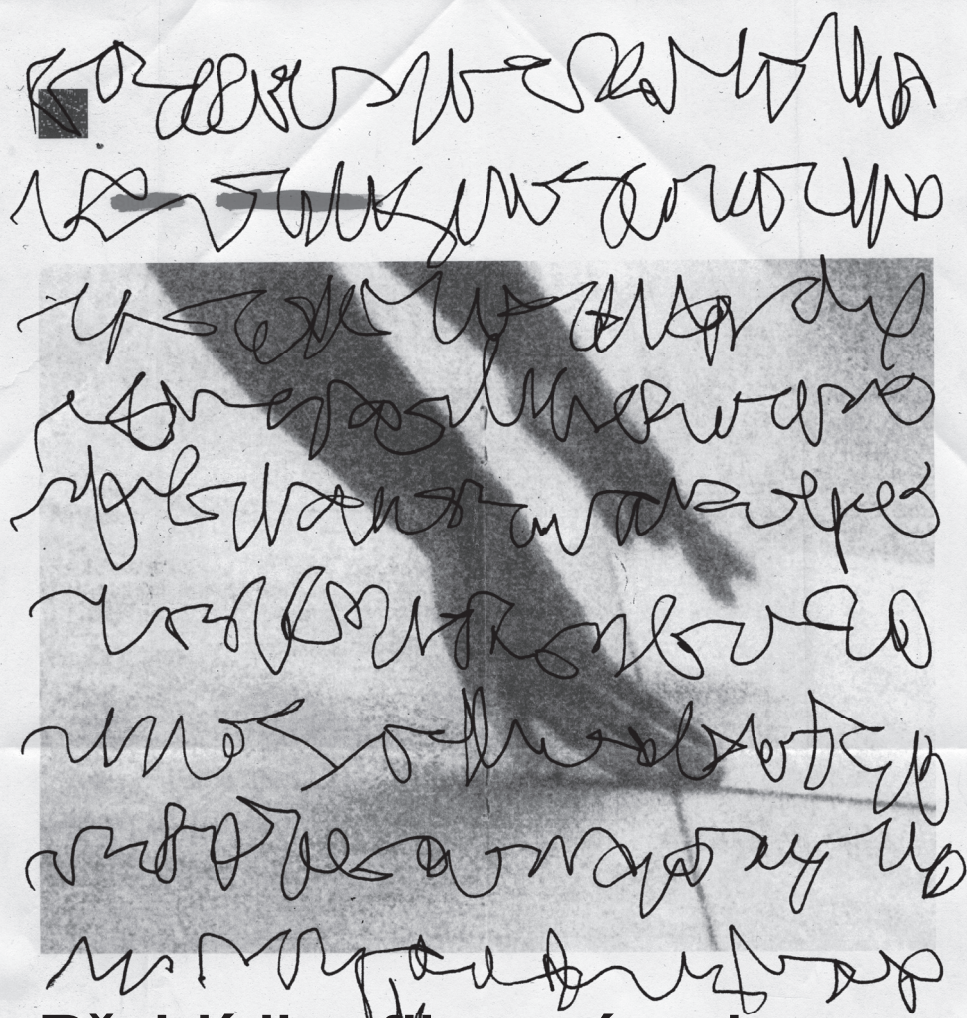
Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20





**Přehlídka filmové animace
a současného umění
Festival of Film Animation
and Contemporary Art**



/PAFOlomouc www.pifpaf.cz

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2017

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz.
Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového
archivu a České společnosti pro filmová studia. /
Iluminace is a publishing venue of the National Film
Archive and the Czech Society for Film Studies.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)

www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2017. /

The manuscript was submitted in December 2017.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku

vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- Kč.

Pro velkoryse: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel
získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993*
v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11,
110 01 Praha 1; e-mail: tomas.fojtik@nfa.cz,
telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, produkční oddělení –
odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: tomas.fojtik@nfa.cz,
tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco.
/ Iluminace is available electronically through Scopus,
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv