

ILUMINACE

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

1 / 2019

Ročník / Volume 31

TÉMA / MAIN TOPIC:
FILM ARCHIVES AND SHARING

OBSAH

Články

- Pavel Zahradka:** Profesionální versus fanouškovská kulturní kritika.
Kvalitativní výzkum sémantiky a normativity hodnocení filmových děl 5

Články k tématu

- Editorial 25
Beatriz Tadeo Fuica: Tracing Past Exchanges between European
and South American Cinematheques. A Key to Understanding the Impact of Sharing 27
Alain Boillat – Frédéric Maire: Sharing Knowledge between University
and Cinémathèque. The Autant-Lara Personal Archive for Research Projects 45

Rozhovor

- Marie Barešová:** Active Archive. An Interview with Michael Loebenstein 59
Jiří Anger – Tomáš Jirsa: We Never Took Deconstruction Seriously Enough
(On Affects, Formalism, and Film Theory). An Interview with Eugénie Brinkema 65

Hlasy z praxe

- Ladislav Cubr – Matěj Strnad:** We Will Never Have Perfect Data.
An Interview with Thelma Ross 87

Ad fontes

- Jaroslav Lopour:** Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films
by Jan Kříženecký 91
Jeanne Pommeau – Jiří Anger: The Digitization of Jan Kříženecký's Films 104
Petr Hasan: Vlčil František (1924–1999) 108

Obzor

- Petr Bednařík:** Složitá cesta filmového archivnictví (Jan Trnka: *Český Filmový archiv*
1943–1993. *Institucionální vývoj a problémy praxe*) 112
Martin Charvát: Kaleidoskopické dějiny fotografie z pera doyena operativní fotografie
(Nadar: *Když jsem byl fotografem*) 116

Obzor — diskuse

- Martin Palúch:** Reakcia na text „Patchwork“ od Václava Maceka 120

Projekty

- Nadja Šičarov – Janneke van Dalen:** Share That Knowledge! Finding Strategies
for Passing on Knowledge Across Generations of Archivists 127

Příloha

- Přírůstky Knihovny NFA 133

CONTENTS

Articles

- Pavel Zahradka:** Professional vs. Fan Cultural Criticism. Qualitative Analysis of Semantics and Normativity in Evaluation of Films 5

Themed Articles

- Editorial 25
- Beatriz Tadeo Fuica:** Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques. A Key to Understanding the Impact of Sharing 27
- Alain Boillat – Frédéric Maire:** Sharing Knowledge between University and Cinémathèque. The Autant-Lara Personal Archive for Research Projects 45

Interview

- Marie Barešová:** Active Archive. An Interview with Michael Loebenstein 59
- Jiří Anger – Tomáš Jirsa:** We Never Took Deconstruction Seriously Enough (On Affects, Formalism, and Film Theory). An Interview with Eugénie Brinkema 65

Industry Voices

- Ladislav Cubr – Matěj Strnad:** We Will Never Have Perfect Data. An Interview with Thelma Ross 87

Ad fontes

- Jaroslav Lopour:** Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký 91
- Jeanne Pommeau – Jiří Anger:** The Digitization of Jan Kříženecký's Films 104
- Petr Hasan:** Vlčil František (1924–1999) 108

Horizon

- Petr Bednařík:** The Complicated Journey of Film Archiving (Jan Trnka: *Český Filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*) 112
- Martin Charvát:** Kaleidoscopic History of Photography by a Doyen of Operative Photography (Nadar: *Když jsem byl fotografem*) 116

Horizon — Discussion

- Martin Palúch:** Response to the text „Patchwork“ by Václav Macek 120

Projects

- Nadja Šičarov – Janneke van Dalen:** Share That Knowledge! Finding Strategies for Passing on Knowledge Across Generations of Archivists 127

Appendix

- New Acquisitions of the NFA Library 133



Pavel Zahrádka

Profesionální versus fanouškovská kulturní kritika

Kvalitativní výzkum sémantiky a normativity hodnocení filmových děl

V poslední době je často diskutována krize kulturní kritiky,¹⁾ její proměna v souvislosti s nástupem internetu jako nové komunikační technologie, která snižuje bariéry vstupu do pole kulturní kritiky, resp. k prostředkům produkce a šíření kulturní kritiky prostřednictvím sociálních médií, internetových stránek a blogů, filmových databází (např. ČSFD) s uživatelsky vytvářeným obsahem (komentáři a hodnoceními ke zhlédnutému filmu) či platformem sdružujících filmové recenze, na základě kterých jsou filmy algoritmicky hodnoceny (např. Rotten Tomatoes). Vstup nové technologie do pole kulturní kritiky umožnil rovněž vstup nových aktérů kulturní kritiky (fanoušci, laici, mediální celebrity) a v důsledku demokratizace kulturní kritiky vedl k destabilizaci povolání kulturního kritika a ke zpochybnění autority etablovaných kulturních kritiků, tj. ke zpochybnění jejich symbolického kapitálu spočívajícím v oprávnění popisovat, vysvětlovat, kontextualizovat a hodnotit kulturní obsahy pro určité publikum. Jinak řečeno, masivní nárůst účasti laické veřejnosti na diskuzích o hodnotě uměleckých děl a kulturních artefaktů prostřednictvím digitálních médií vedl ke zpochybnění epistemické autority tradiční instituce kulturní kritiky.²⁾

Aniž bych chtěl přeceňovat rétoriku krize kulturní kritiky, která je doprovodným jevem kulturní kritiky od samotných jejích počátků a zesiluje vždy s nástupem nové technologie,³⁾ rád bych využil nastalé změny v kulturním poli způsobené nárůstem konkurenční fanouškovské kritiky a porovnal dva typy kulturní kritiky: kritiku profesionálních kritiků

1) Viz např. Vincent Rossmeier, *Where Have All the Film Critics Gone? The Brooklyn Rail*, 7. 6. 2008. Dostupné online: <<https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>>, [cit. 4. 4. 2019]; Rónán McDonald, *The Death of the Critic*. London, New York: Continuum 2007; James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press 2003; Maurice Berger (ed.), *The Crisis of Criticism*. New York: The New Press 1998.

2) James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press 2003; Marc Verboord, *The Impact of Peer-produced Criticism on Cultural Evaluation: A Multilevel Analysis of Discourse Employment in Online and Offline Film Reviews*. *New Media Society* 16, 2014, č. 6, s. 921–940.

3) Srov. Mattias Frey, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015.

a kritiku fanoušků. Předpokládám, že aktéři obou typů kulturní kritiky budou explicitně či implicitně vytvářet hranice legitimní kritiky, tj. určovat pravidla své vlastní hry.⁴⁾ Bude mě proto zajímat, v čem se liší expertní soud kritika od kritických soudů vynášených laiky či fanoušky a zdali se vůbec něčím odlišuje; jaké epistemické parametry má expertní soud kritika, resp. v čem spočívá jeho epistemická hodnota.

Cílem výzkumu je prozkoumat epistemickou hodnotu kritických soudů vynášených profesionálními kritiky a běžnými konzumenty, tj. laiky a fanoušky, a porovnat podobnosti a odlišnosti v jejich souzení. Výzkum je omezen na oblast filmové kritiky. Vycházím z předpokladu, že nejlepším způsobem pro určení epistemické hodnoty kritického soudu je rekonstrukce způsobu, jak vlastnímu hodnocení rozumí samotní mluvčí. Rekonstrukce epistemické hodnoty (tzv. normativní závaznosti) kritického soudu se ovšem neobejde bez porozumění jeho významu. Pouze když budeme rozumět tomu, co mluvčí říkají, když hodnotí určitý film, můžeme porozumět tomu, jakou platnost či závaznost má jejich hodnocení. Normativita hodnotícího soudu je navázána na jeho sémantiku. Výzkum se proto zaměří na rekonstrukci sémantiky a normativity hodnotícího soudu vynášeného mluvčími, kteří zastávají v rámci kulturního pole odlišné pozice (kritici, fanoušci a laici).

Vzhledem k jazykové povaze naprosté většiny hodnotících soudů, vhodným nástrojem pro výzkum filmové kritiky je analýza jazyka. Hodnocení je ovšem také úzce spjato se situací, ve které se nachází hodnotitel. Významu slov lze jen obtížně porozumět bez vztahu k situačnímu kontextu promluvy a záměrům mluvčího. Na tuto skutečnost upozornil jako jeden z prvních Ludwig Wittgenstein:

Máme-li porozumět estetickým slovům, musíme popsat způsoby života. Ačkoliv se domníváme, že je nutné hovořit o estetických soudech jako „Tohle je krásné“, ukazuje se, že chceme-li hovořit o estetických soudech, na tato slova vůbec nenarážíme. Namísto nich se setkáváme se slovy užitými spíše jako gesta doprovázející složité jednání.⁵⁾

Za vhodné metodologické východisko pro zkoumání hodnocení filmů považuji proto teorii jazykových her. Jinak řečeno, za vhodný způsob, jak porozumět normativitě a významu kritických soudů, považuji pragmalingvistický výzkum řečových aktů a sociologický výzkum kontextu (jazykové hry), ve kterém je daný soud vynášen.

Jaké jazykové hry tedy hrají profesionální kritici? A jaké hry už naopak nehrají, popř. je považují za nelegitimní? Kde jsou hranice jazykové hry profesionální kritiky a jaká jsou její pravidla? Jaký význam má hodnotící soud v rámci filmové kritiky? Náleží hodnotícím soudům vysloveným kritiky normativita a na čem se v rámci jazykové hry zakládá? Jakým způsobem řeší kritici spory o hodnocení a co je podle nich důvodem jejich vzniku? Jaké jazykové hry hrají fanoušci a laici? A liší se co do významu a normativity od jazykové hry, kterou hrají filmoví kritici?

4) Matt Carlson – Sath C. Lewis (eds.), *Boundaries of Journalism: Professionalism, Practices and Participation*. London: Routledge 2015.

5) Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Berkeley: University of California Press 1967, s. 11.

Tyto výzkumné otázky jsem se snažil zodpovědět prostřednictvím kombinace dvou technik pro sběr kvalitativních dat o hodnocení filmových děl. První technikou byl polostrukturovaný rozhovor s respondenty. Druhou technikou byla kvalitativní textuální analýza recenzí, jejichž autory byli respondenti. Vzhledem ke komparativní povaze výzkumu jsem výzkumný vzorek strukturoval podle relevantních rolí, které náleží účastníkům kulturního pole v procesu posuzování uměleckých děl. Respondenty byli nejen kritici, ale také diváci. Přičemž skupinu diváků jsem rozdělil na laické posuzovatele a filmové fanoušky, kteří se věnovali buď studiu filmové vědy, anebo pravidelně na svém soukromém blogu uveřejňovali vlastní recenze k vybraným filmům. Laičtí diváci nesplňovali ani jednu z výše uvedených podmínek. Vzorek filmových kritiků tvořili přispěvatelé do hlavních českých tištěných či online deníků (*MF Dnes*, *Lidové noviny*, *Aktuálně*), populárních časopisů či rozhlasových pořadů věnovaných filmu (*Premiere*, *Cinema*, pořad Čelisti rádia *Wave*), kulturních periodik a revue (*Cinepur*, *A2*, *Reflex*, *Film a doba*). Podle typologie kulturních kritiků navržené dánskými výzkumníci šlo o tzv. profesionální kulturní novináře, kteří pracují pro tištěné či internetové periodikum, popř. provozují vlastní zpoplatněné webové stránky s filmovými recenzemi.⁶⁾ Z výzkumného vzorku byli vyloučeni tzv. intelektuální kritici, kteří disponují institucionalizovaným kulturním kapitálem,⁷⁾ tj. vyučují filmovou vědu na vysoké škole či přispívají do odborných (filmovědných) časopisů (*Iluminace*).

Celkem bylo provedeno 30 polostrukturovaných rozhovorů vždy s deseti zástupci dané kategorie respondentů (profesionální kritici, fanoušci, laici). Vzorek dat pro textuální analýzu tvořila kromě recenzí samotných respondentů (u většiny laiků a některých fanoušků šlo o recenzi na vyžádání) rovněž hodnocení uživatelů databáze ČSFD (tj. fanoušků) k náhodně vybraným, nicméně žánrově odlišným fikčním filmovým dílům (*HAS-TRMAN*, *MILADA*, *MÁŠ JI!*, *BLADE RUNNER 2049*), která měla premiéru v českých kinech v roce 2017 nebo 2018.

Zatímco sběr dat prostřednictvím kvalitativní analýzy recenzních textů sloužil k identifikaci témat rozhovoru (hodnotící vyjádření, hodnotící adjektiva, hodnocený film) a umožnil popis strategií pro zdůvodňování hodnotícího soudu, sběr kvalitativních dat prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů umožnil odhalovat motivace, cíle a předpoklady mluvčího v rámci jazykové hry, a porozumět tak lépe významu hodnotících vyjádření a jejich normativitě. Pro účely analýzy dat jsem zvolil metodu zakotvené teorie, jejíž dílčí metodické kroky — otevřené a axiální kódování — vedly nejen ke komplexní rekonstrukci jazykové hry, jejích pravidel, předpokladů a důsledků pro řešení estetických rozepří, ale také — prostřednictvím selektivního kódování — k identifikaci jejího hlavního účelu, tj. záměru mluvčího.⁸⁾

6) Nete Kristensen – Unni From, From Ivory Tower to Cross-media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media. *Journalism Practice* 9, 2015, č. 6, s. 854. V textu jsou rozlišeny celkem čtyři ideální typy kulturních kritiků vyskytující se v současné mediální kultuře: intelektuální kritik, profesionální kulturní novinář, mediální soudce ve věcech vkusu, každodenní laický odborník.

7) K teorii kapitálů viz např. Pierre Bourdieu, The Forms of Capital. In: John G. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood 1986, s. 241–258.

8) Více k metodě zakotvené teorie viz Anselm Strauss – Juliet Corbin, *Základy kvalitativního výzkumu*. Praha: Albert 1999.

Jako indikátory jazykové hry jsem na základě otevřeného kódování zvolil následující kategorie: a) záměr mluvčího, resp. ilokuční funkce hodnotícího soudu, b) význam hodnotícího soudu, c) zdroj a povaha normativního nároku, d) strategie zdůvodnění hodnotícího soudu, e) vstupní předpoklady jazykové hry, f) vztah mezi emocionální reakcí a hodnocením. Některá klasifikační kritéria navazují na typologii estetických jazykových her, kterou vypracoval Werner Strube, a to na základě tří indikátorů (ilokuční cíl jazykové promluvy, propoziční obsah estetického hodnotícího vyjádření, zdůvodnění estetického hodnotícího vyjádření).⁹⁾ Nedostatkem jeho postupu je nicméně omezení na texty filozofické estetiky jakožto výchozí zdroj dat pro rekonstrukci jazykových her a absence empirického výzkumu jednak řečových aktů samotných mluvčích a jednak širšího sociálně-kulturního kontextu promluvy. Strubeho připsání analyzované jazykové hry ideálně-typické postavě mluvčího (kritik, milovník umění, estét, kritik stylu, znalec) je proto spekulativní a nemá silnou oporu v datech, resp. v reálných aktech hodnocení.

Jazykové hry profesionálních filmových kritiků

Předně je třeba uvést, že filmoví kritici nehrají pouze jednu, ale více jazykových her. Zároveň je třeba dodat, že jeden a týž mluvčí může hrát různé jazykové hry při odlišných příležitostech. Tyto jazykové hry se dokonce mohou prolínat v rámci jedné recenze či hodnocení. Analýza rozhovorů a recenzí mne přivedla k identifikaci celkem tří základních typů jazykových her, které hrají současní čeští filmoví kritici: hra milovníka umění, impresionistická kritika a znalecká kritika. Jazyková hra znalce umění je založena na znalosti kontextu vzniku díla (např. technických parametrů filmového média a autorského záměru) a následném posouzení náročnosti a úspěšnosti jeho realizace. Impresionistická kritika se zakládá na asociativním rozvíjení pozitivního dojmu, který film v kritikovi vyvolal. Obě jazykové hry ovšem patřily v rámci výzkumu k okrajově zastoupeným hrám.¹⁰⁾ Naopak hra milovníka umění byla identifikována u všech dotázaných respondentů.¹¹⁾ Nadále se budu věnovat podrobnějšímu popisu výhradně této jazykové hry, protože byla identifikována nejen u všech dotazovaných profesionálních kritiků, ale také téměř u všech respondentů reprezentujících kategorii filmového fanouška či laika. Zkoumání jazykové hry milovníka umění praktikované jak experty, tak i laiky může proto přispět k diskuzi o stírajících se hranicích mezi profesionální a amatérskou kritikou a případně rovněž k identifikaci nových hranic a bariér mezi hodnocením obou skupin mluvčích.

Avšak dříve, než tak učiním, se stručně zmíním o jazykových hrách, které filmoví kritici nehrají nebo explicitně odmítají hrát. K identifikaci absentujících her využiji zavede-

9) Werner Strube, *Sprachanalytische Ästhetik*. München: Fink 1981.

10) Tím nemá být řečeno, že jazyková hra milovníka umění je ve skutečnosti hrou provozovanou naprostou většinou filmových kritiků v ČR. Tento závěr nelze vyvodit z kvalitativního výzkumu, jehož cílem byla explorační a komparace jazykových her za účelem zkoumání krize epistemické autority profesionální kritiky. Takový závěr má pouze formu hypotézy, kterou — ačkoli má oporu v kvalitativních datech — je třeba teprve ověřit nástroji kvantitativního šetření na reprezentativním vzorku respondentů.

11) Pojem jazykové hry milovníka umění přejímám ze Strubeho typologie estetických jazykových her. Viz Werner Strube, *Sprachanalytische Ästhetik*. München: Fink 1981.

nou typologii teorií estetického soudu,¹²⁾ jejichž tradiční ambicí bylo zdůvodnit epistemic-
ký nárok hodnotícího soudu, nebo ho naopak zpochybnit či vyvrátit. Tato typologie
rozlišuje mezi dvěma protikladnými přístupy k problému epistemického statusu estetické-
ho soudu: mezi objektivismem a subjektivismem. Estetičtí objektivisté hájí pravdivost es-
tetického soudu ve smyslu korespondence s estetickými fakty buď na základě objektivní
pravidel či kritérií, podle kterých je soud vynášen,¹³⁾ anebo přenesením objektivní do ne-
zaujatého subjektu posuzovatele.¹⁴⁾ Naopak estetičtí subjektivisté buď zcela upírají estetic-
kému soudu jakýkoliv propoziční obsah (tzv. non-kognitivismus), a tudíž i pravdivostní
hodnotu, když estetický soud redukuje na vyjádření emocionálního rozpoložení mluvčího
a eliminují tím jakýkoliv normativní nárok estetického soudu,¹⁵⁾ anebo estetické soudy re-
dukuje na výpovědi o vlastním prožívání mluvčího.¹⁶⁾ Estetické soudy mají sice pravdivost-
ní hodnotu, ale ta je vysoce proměnlivá v závislosti na idiosynkratických faktorech, jaký-
mi je momentální nálada či prožívaná emoce.

Rozhovory s respondenty ukázaly, že filmoví kritici se vyhýbají oběma extrémním pó-
lům jazykových her, reprezentovaným v estetické teorii nonkognitivismem a subjektivismem
na jedné straně a objektivismem na straně druhé. Analýza rozhovorů i psaných re-
cenzí nepotvrdila, že by některý z kritiků zdůvodňoval platnost svého hodnocení
deduktivně na základě toho, že by se odkazoval na platnost obecnějších — např. žánro-
vých — pravidel. Argumentace kritiků se povětšinou opírala o jejich vlastní dispozici hod-
notit určité kvality díla určitým způsobem: „*Tohle mě prostě sere*“ (kritik 1). Tato dispozi-
ce měla základ v osobnostních charakteristikách mluvčího, jeho hodnotové orientaci či
vyplývala z určitého jím zastávaného kritického a angažovaného postoje:

Jazyk kritiky se hodně tváří, že říkáte něco, co je univerzálně platné, ale trošku se za
tím schováváte vy. Dneska už se píše víc osobním stylem, svými texty si vytváříte
svou image a už deklarujete, že prezentujete svůj osobní názor, že to hodnocení je
něco, co mluvím i o vás. [...] Míra toho, do jaké míry to přiznáte, je různá u různých
kritiků. (kritik 10)

Ačkoliv někteří respondenti uváděli znalost žánrových pravidel jako jednu z charakte-
ristik dobrého kritika, kvalita díla spočívala podle nich nikoliv v jejich dodržování, ale na-
opak v jejich vědomém porušování. Některé respondenty explicitně popřeli existenci ja-
kýchkoliv pravidel pro hodnocení filmových děl:

Ono to vypadá, že kritici vždycky představí obecné znaky nebo něco popíší, a pak
řeknou, že proto je to dobré. Často ta figura vypadá tak, že se stanoví obecná krité-

12) Viz např. Maria E. Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-
gesellschaft 2005.

13) Daniel Kaufman, Normative Criticism and the Objective Value of Artworks. *Journal of Aesthetics and Art
Criticism* 60, 2002, s. 151–166; Daniel Kaufman, Critical Justification and Critical Laws. *The British Journal
of Aesthetics* 43, 2003, s. 393–400; Noël Carroll, *On Criticism*. New York: Routledge 2008.

14) David Hume, O normě vkusu. *Aluze* 5, 2002, č. 2, s. 82–91.

15) Alfred Ayer, *Language, Truth and Logic*. Harmondsworth: Pelican 1971.

16) Isabel Hungerland, The Logic of Aesthetic Concepts. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical
Association* 36, 1962, s. 43–66.

ria něčeho, a pak se řekne, že tento film tohle má, tohle má, takže to naplnil a je to dobré. Ale nevím, do jaké míry tohle funguje reálně, protože podle mě to vypadá spíš tak, že kritik vidí film, má názor, a ty obecné znaky, které popisuje, vytváří na míru filmu. (kritik 2)

Kritéria hodnocení nejsou předem dána, ale rozhoduje o nich často až samotné dílo:

Není to tak, že by kritéria vzešla zvenku nebo byla připravená dopředu a kritik by na ně plácnul film nebo dělal si fajfky, co tam všechno je, a ten seznam kritérií měl v kině dopředu a už se jenom kouká a dělá si značky, ale spíš je to tak, že vidí film, vytvoří téma, o kterém chce psát, a pak na míru filmu vytváří argumenty. [...] Ty filmy si o to řeknou. (kritik 2)

Skutečnost, že argumentace kritiků se neopírá o žánrová kritéria kvality, neznamená, že by žánrová klasifikace nehrála v rámci hodnoticího procesu žádnou roli. Hodnocení z hlediska žánrových pravidel je důležité především u filmů, které tato pravidla vědomě porušují či pozměňují. Zařazení díla do určitého žánru či autorského stylu vymezuje skupinu děl, se kterými je respondenti srovnávají. Toto srovnání ovšem neprobíhá tak, že by díla byla poměřována podle toho, do jaké míry se jim daří naplňovat pravidla žánru, ale slouží jednak ke kontextualizaci díla, tj. vyhledávání podobností a odlišností ve vztahu k předchozím dílům dané kategorie kulturní produkce, a jednak ke sledování vývoje žánru, tj. popisu toho, jak nové dílo pravidla žánru pozměňuje:

Když se objeví nějaký nový western, tak je velká pravděpodobnost, že vás to bude zajímat právě z hlediska žánru, a to proto, že westernů dneska není moc, a už to, že někdo natočí nový western, znamená, že se sám chce hlásit k tradici, která je asi neuzavřená, ale je to žánr, který má velkou historii, ale ne velkou současnost, to znamená, že je to gesto, které vás k tomu vede. (kritik 9)

Na druhé straně respondenti své hodnocení rovněž nepojímali jako vyjádření emocionálního rozpoložení či jako popis emocionálních stavů, které při zhlédnutí snímku prožívali:

Pokud se opravdu nevypisujete z osobního problému, ale pokud píšete o filmu na základě vaší emoční reakce, pak je to o tom filmu, není to o vás. Je to sice vágní rozlišení, ale při čtení textu poznáte, jestli vám to otevírá ten film, nebo jestli si říkáte, že tadý někdo má problém, a vlastně si nečtu o tom filmu, ale čtu si o něm. (kritik 8)

Hodnoticí soud kritika není ani kauzálně vyvolanou reakcí na určitý podnět (zhlédnutí film), ani autopsychologickým konstatováním, které se podobá odpovědi pacienta na otázku psychiatra, jak se právě cítí.

Jazykové hry předkládané filozofickými teoriemi estetického soudu nejsou ovšem jedinými hrami, které filmoví kritici nehrají. Někteří respondenti se totiž explicitně vymezovali vůči tzv. biografické kritice, která podle nich tvořila dominantní část kritického diskursu o filmu v České republice, resp. v bývalém Československu v 90. letech a na přelomu

století.¹⁷⁾ Podle pravidel této hry mluvčí své pozitivní hodnocení dává implicitně najevo prostřednictvím interpretace filmového díla na základě rekonstrukce autorského záměru, a to na základě znalosti životopisu tvůrce (režiséra). Důvody nedůvěry respondentů vůči biografické kritice jsou teoretického a historického rázu. Respondenti pochybují o smysluplnosti biografické kritiky vzhledem k tomu, že umělcův záměr není z hlediska porozumění dílu směrodatný či závazný, protože dílo se utváří teprve v aktu recepcce. Kromě toho je film kolektivním výtvozem, a nelze proto předpokládat, že by jeden z tvůrců dokázal prosadit svou vizi na úkor ostatních spolutvůrců a že jedinečnost osobnosti tvůrce (režiséra) nachází svůj otisk v jedinečnosti autorského díla. I kdyby se silnému tvůrci podařilo svůj umělecký záměr prosadit, je tento záměr velmi obtížně verifikovatelný, a tudíž se stává předmětem spekulací a příčinou dezinterpretace díla: „Pro mě je to luštění uměleckých sklonů z umělcovy fyziognomie a rodinného zázemí [...] na úrovni frenologie, pavědy luštění zločinecké sklony z pahrbků na lebce.“ (kritik 3)

Opozice vůči biografické kritice má rovněž své historické důvody. Biografická kritika byla totiž jednou z dominantních jazykových her filmové kritiky v 90. letech v Československu. Její výsadní postavení bylo zaručeno tím, že její představitelé zastávali přední akademické pozice na vysokých školách a v edičních řadách filmovědných periodik. Předmětem biografické kritiky byla filmová díla uznávaných tvůrců světové kinematografie, jako je Bergman, Bresson, Buñuel, Fellini, Godard, Kurosawa aj. Důsledkem institucionální dominance biografické kritiky bylo ovšem vytlačování představitelů jiných jazykových her na okraj kulturního a akademického pole. Spor o legitimitu jazykových her filmové kritiky pojmenoval jako jeden z prvních Zdeněk Holý ve svém eseji „Mystická louže“¹⁸⁾ a dobře jej dokládá diskuze, kterou v roce 2006 vyvolal kritický komentář jednoho ze současných kritiků reprezentující mladší generaci Kamila Fily k nekrologům uznávaného filmového vědce Jiřího Cieslara, hlavního představitele autorského čtení filmových děl. Sám Fila tento střet mezi institucionalizovanou biografickou kritikou a vytlačovanými konkurenčními hrami filmové kritiky dokládá následujícími slovy:

Pokud píšete do běžného populárního časopisu nebo novin, zcela bez problémů vám procházejí impresionistické věty, výroky slučující reálného a implikovaného autora a mediálně esencialistické výroky. [...] Pokud ovšem začnete psát pod vlivem „nové historie a kritiky“ o intermedialitě, intertextualitě, dekonstrukci, ideologických podtextech, zavádíte-li žánrové anebo feministicko-genderové čtení — aniž byste použili přímo tyto termíny a zaměřujete se pouze na obecnou metodu — budou vás redaktoři neustále paskovat, co smíte, a co ne, a že je lepší třeba vůbec nějaké téma neotvírat.¹⁹⁾

Vymezování se respondentů vůči biografické kritice jakožto zpátečnickému a neverifikovatelnému psychologování o osobnosti tvůrce lze proto chápat jako protireakci na in-

17) Více k tomu internetová diskuze v reakci na článek filmového kritika Kamila Fily, Nekrolog(y) za Jiřího Cieslara. *Cinepur* 44, 2006. Dostupné online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1009>>, [cit. 4. 4. 2019].

18) Zdeněk Holý, *Mystická louže*. *Cinepur* 31, 2003. Dostupné online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=580>>, [cit. 4. 4. 2019].

19) Kamil Fila, Nekrolog(y) za Jiřího Cieslara. *Cinepur* 44, 2006, editorial.

stitucionální a intelektuální útlak, kterému někteří z našich respondentů čelili v 90. letech a na přelomu století.

Sémantika jazykové hry milovníka umění

Cílem hry milovníka umění je dát hodnoticím soudem najevo, zdali se mu sledované filmové dílo líbí, nebo nelíbí. Líbení či nelíbení milovníka umění je vyvoláno jeho bezprostředním vnímáním, nikoliv srovnáním kvalit díla s měřítkem kvality a zjišťováním, zdali dílo tento standard naplňuje. Milovník umění se nicméně hodnocením nevztahuje ke svému prožívání (pocitu libosti či nelibosti), ale ke kvalitám samotného díla:

Určitě mě může třeba dojmut stříhová skladba v nějakým momentu ve filmu k slzám, kdy si říkám „no to je báječný“ a v té chvíli já nerozlišuju nějaký estetický soud nebo jak je to technicky bravurně udělaný, ale primárně je to ta emoce, která vzniká spojením různých hledisek. A pak teprve, když si říkám „Aha, tohle se mi líbilo“, začnu uvažovat proč a začnu postupovat dál k tomu, že to je báječný střih, a můžu ten střih rozebírat. (kritik 4)

Cílem jeho hry je dát adresátům soudu najevo, zdali se mu dílo líbí, či nelíbí a na základě osobního (ne)líbení popsat jednotlivé kvality díla. Tzv. predikáty osobního vkusu („nudný“, „strhující“, „vtipný“, „trapný“ apod.), které se v kontextu hry milovníka umění vyskytují, nepopisují prožívání mluvčího, přestože odkazují k (ne)líbení způsobenému vnímáním díla. Prohlášením filmu za nudný milovník umění neříká pouze, že při jeho projekci se nudil, ale že se nudil, protože příběh filmu byl předvídatelný, herecké výkony nepřesvědčivé apod. Jinak řečeno, predikáty osobního vkusu se stávají v jazykové hře milovníka umění estetickými pojmy, které mají kromě hodnoticích složek rovněž deskriptivní obsah odkazující k vnímaným kvalitám filmového díla.²⁰⁾

Hodnoticí soud není kauzálním vyjádřením emociálního rozpoložení mluvčího, přestože podle slov respondentů pro výsledné hodnocení je valence původního emociálního prožitku důležitá. Jinak řečeno, bezprostřední emociální dojem není denotátem hodnoticího soudu, ale jeho východiskem. Vztah mezi hodnocením a emociálním prožíváním může ovšem v rámci jazykové hry milovníka umění nabývat dvou různých podob. Fanoušci či laici se ve svém hodnocení více spoléhají na svou bezprostřední emociální reakci a jejich výsledné hodnocení koresponduje s valencí jejich původního emociálního prožitku: „Je mi líto, nesmál jsem se, takže nemůžu jinak. [...] Za mě místy až otravný průšvih.“ (fanoušek 2) Na rozdíl od kritiků, u jazykové hry fanoušků a laiků platí, že čím víc se dílo divákovi líbí, tím je také lepší. Intenzita líbení se je proto pro fanoušky měří-

20) Někteří filmoví fanoušci nicméně nedodržují pravidla hry milovníka umění a ve svém hodnocení se soustředí na popis toho, co při zhlédnutí posuzovaného filmu prožívali: „Bohužel musím říct, že mě film minul. Nudil jsem se. To je asi to hlavní, co se u filmu nesmí divákovi stát. Byl jsem z toho zmatený. Nerozuměl jsem postavám a jejich motivaci.“ (fanoušek 3) Emociální prožitek je u nich natolik převládající, že odvádí jejich pozornost od kvalit filmu k popisu jejich vlastního prožívání. Nehrají pak jazykovou hru milovníka umění, ale hru, kterou popisují subjektivistické teorie estetického soudu.

kem hodnoty díla. Naproti tomu kritik přistupuje k původnímu emociálnímu prožitku s určitou mírou distance a prověřuje jeho oprávněnost, resp. legitimitu. Výsledný hodnoticí soud nemusí u kritika vždy korespondovat s valencí prvotního prožitku. V reflektivním odstupu od vlastního prožívání spočívá hlavní odlišnost mezi fanouškovskou a laickou kritikou na jedné straně a profesionální kritikou na straně druhé v rámci jazykové hry milovníka umění. Práci s emocemi bude věnován předposlední oddíl.

Milovník umění si rovněž uvědomuje, že jeho hodnocení je podmíněno jeho osobnostní dispozicí hodnotit určité kvality díla pozitivně nebo negativně a hodnoticí soud zdůvodňuje odkazem na tuto dispozici. Osobnostní dispozici respondenti nazývají „vkusem“: „Každý z nás má nějaký vkus, což je hrozně filozoficky zatížené slovo, ale nemyslím tím nic jiného, než že mu nějaký typ filmu sedne víc než nějaký jiný. Někoho baví víc gangsterky než horory, nebo naopak. Pak se to promítá do toho psaní. (...) Pak se v tom projeví i osobní background, co se mu líbí, co míň.“ (kritik 2) Jinak řečeno, gramatická forma estetického soudu „X je krásné“ má v jazykové hře fanoušků, laiků i kritiků logickou formu „Podle mě je X krásné“. Tento epistemický postoj výstižně ilustruje citace jednoho z fanoušků provozujícího vlastní internetový blog:

Jsem přesvědčený, že cokoliv kdokoliv hodnotí, tak je subjektivní. A pokud někdo tvrdí, že něco je objektivně špatný, tak je to nesmysl. Já samozřejmě nepíšu do každé věty to „subjektivně“, ale беру to tak, že lidi každý moje hodnocení chápou, že toto je subjektivní názor [fanouška 1]. (fanoušek 1)

Promítání vkusu milovníka umění do hodnocení explicitně zdůrazňují rovněž všichni respondenti náležející do kategorie filmových kritiků:

Určitě, nejsem objektivní soudce. Myslím, že já můžu vydat svědectví za sebe a vím, že je to jeden z různých názorů a že není lepší než ostatní. Vnímám se tak, že přispívám k hodnocení toho filmu za sebe a svou zkušenost. (kritik 4)

Svůj vkus respondenti rekonstruují zpětně induktivním způsobem. Nicméně ho nepokládají za empiricky verifikovaný princip s obecnou platností. Vkus připouští výjimky, tj. není zárukou toho, že se mluvčímu vždy budou líbit díla, která odpovídají jeho vkusu. Vkus není ani trvalou dispozicí, ale proměňuje se v závislosti na celé řadě faktorů, jako jsou vzdělání, hodnoty, potřeby, tužby, zkušenost či povahové sklony. Vkusem není pouze preference určitého typu díla, ale také způsob jeho hodnocení.

Normativita jazykové hry milovníka umění

Jelikož osobnostní tendence hodnotit filmová díla určitým způsobem není trvalá, ale proměňuje se v souvislosti s proměnou „ekonomie osobnosti“²¹⁾ mluvčího, respondenti se do-

21) Pojem celkové ekonomie osobnosti užívá Barbara Smithová k označení souhrnu individuálních a proměnlivých faktorů (potřeby, zájmy, zkušenosti, vědomosti atd.), jejichž výslednou funkcí je (kontingentní

mnívají, že hodnoticí soudy nemohou mít intersubjektivní či dokonce obecnou platnost a uznávají legitimitu většího počtu odlišných názorů na hodnotu filmového díla. Hodnoticí soud podle jejich vyjádření není ani čistě subjektivní, ani čistě objektivní, ale reflektuje směs „subjektivních“ (vкус mluvčího) i „objektivních“ (materiální struktura díla) faktorů, které zakládají legitimitu odlišných a často soupeřících reakcí a postojů k vnímanému dílu. Jeden z respondentů dokonce vyčíslil míru podílu osobnostních faktorů na hodnocení díla na 40 %.

Hodnoticí soudy nejsou podle respondentů pravdivé či nepravdivé ve smyslu jejich korespondence s estetickými fakty: „I pokud říkám nějaký silně hodnoticí názor, tak se vždycky snažím zdůraznit, že to je můj názor a že to není nic závazného, že si nemyslím nic špatného o lidech, kteří mají jiný názor.“ (kritik 2) Tento postoj vedl respondenty reprezentující filmové laiky a fanoušky k rezignaci na normativní závaznost hodnoticího soudu: „Přijde mi, že každý má hodnocení jiné, žádné není legitimnější.“ (laik 6)

Někteří fanoušci ztotožnili platnost hodnoticího soudu s mírou jeho účinku na čtenáře. O normativní závaznosti soudu rozhoduje ve výsledku počet čtenářů, kteří se s daným soudem identifikují na základě toho, že rezonuje s jejich náhledem na hodnocený snímek:

Mně je jedno, jaký jsou objektivní kritéria pro filmovou kritiku. Já prostě napíšu svoje subjektivní názory a pravděpodobně je tedy dost lidí, který zajímají subjektivní názory. Jejich názory se natolik shodují s těmi mými, že to moje subjektivní hodnocení má pro ně nějaký význam. A to mi naprosto stačí ke spokojenosti. (fanoušek 1)

Kritici normativitu hodnoticího soudu naopak odvozují z jeho imanentních kvalit, resp. ze způsobu, jakým je hodnoticí soud zdůvodněn, konzistentní s osobnostními charakteristikami mluvčího a zajímavý či inovativní. Jinak řečeno, absence nároku hodnoticího soudu na pravdivost podle kritiků neznamena, že tyto soudy nemohou být z epistemologického hlediska klasifikovány jako horší nebo lepší. Epistemickou kvalitu hodnoticího soudu kritici poměřují především podle způsobu, jakým k němu mluvčí dospěl:

Já si myslím, že hodnocení je hrozně individuální záležitost a zajímají mě i texty, které mají jiný názor na film. To jejich hodnocení je úplně opačné než moje, ale zajímá mě způsob, jakým se k tomu dopracovali. (kritik 8)

Nejlepší ocenění pro mě je, když mi někdo řekne něco v duchu: „Nesouhlasím vždycky s tím, co píšete, ale chápu, proč si to myslíte. A je pro mě zajímavé, jak dovedete porovnávat názory různých skupin nebo jak dojdete ke svému názoru.“ (kritik 3)

Prvním kritériem kvality hodnoticího soudu je proto jeho autenticita (poctivost či opravdovost), tj. skutečnost, zdali se jedná o osobní názor kritika (nikoliv například o reklamu, pouhý popis díla či převzatý názor), resp. zdali je jeho názor v souladu s tím, jak na

a nestálé, nikoliv ovšem nahodilé či libovolné) hodnocení uměleckého objektu. Viz Barbara H. Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.

něj dílo působí. Druhým kritériem je kvalita estetické argumentace, tj. způsob, jakým dokáže kritik své hodnocení odůvodnit. Toto odůvodnění ovšem kritici neztotožňují ani s deduktivním vyvozením hodnotícího soudu na základě porovnání vlastností díla s obecně platným pravidlem umělecké (žánrové) kvality, ani s induktivní argumentací zdůvodňující hodnotící soud analogií mezi podobnými případy děl, která by měla vyvolat v recipientovi s trvalou dispozicí stejný, resp. předvídatelný účinek. Zdůvodnění má povahu autobiografického vysvětlení, ve kterém kritik poukazuje na vlastní dispozici hodnotit dílo určitým způsobem. To znamená, že dokáže posluchačům či čtenářům vysvětlit, co mu na hodnoceném díle vadí nebo co na něm oceňuje a proč. Poslední epistemickou kvalitou, kterou kritici hodnotícímu soudu připisují, je jeho zajímavost. Soudy mohou být zajímavé či nezajímavé podle toho, zdali odhalují osobní postoj mluvčího k danému dílu a dokážou diskuzi o jeho umělecké kvalitě obohatit o alternativní a odůvodněný názor.

V souladu s pravidly jazykové hry milovníka umění kritici nepokládají za cíl filmové kritiky sdělování pravdivých názorů či obecně platného posouzení umělecké hodnoty filmového díla, ale autentické vyjádření vlastního reflektovaného postoje k danému dílu, které má čtenářům recenze napomoci k hledání a vytvoření si vlastního názoru: „Nejde o to s někým souhlasit, jde o to obohatit se jiným pohledem na věc, nebo aspoň pochopit, proč si někdo něco myslí.“ (kritik 3) Cílem kritika není posluchače či čtenáře přesvědčit o pravdivosti jeho soudu, ale předložit mu náhled, u kterého bude zřejmé, na jakém základě k němu kritik dospěl. Tímto způsobem chtějí kritici vychovávat své čtenáře a přimět je k reflexi oprávněnosti jejich vlastního názoru či k jeho vytvoření. Rozepře o uměleckou kvalitu díla mají podle respondentů proto smysl pouze za předpokladu, že diskutující jsou ochotni revidovat svůj původní názor, jsou ochotni naslouchat názoru druhého člověka a diskuzi shledávají zábavnou nebo poučnou v tom smyslu, že se v ní mohou naučit dílo hodnotit z jiného úhlu pohledu či alespoň pochopit, proč si někdo jiný může o díle myslet něco jiného a odlišně ho hodnotit.

Předpoklady jazykové hry milovníka umění

Vzhledem k tomu, že kritici hájí normativitu hodnotícího soudu, reflektují rovněž ve vyšší míře pravidla jazykové hry, kterou hrají, resp. dokážou formulovat požadavky (znalosti, dovednosti a postoje), které by měl správný kritik (tj. kritik, který vynáší správný hodnotící soud) splňovat.

a) Správný kritik by měl být zkušený a poučený. Kritik by měl podle vyjádření respondentů v první řadě zhlédnout velké množství filmů kvůli možnosti srovnávání a posouzení novosti. Kritik by měl být dále informovaný o kontextu vzniku posuzovaného díla, aktuálním dění a měl by znát pravidla filmových žánrů. Znalost kontextu vzniku díla je důležitá proto, aby se kritik vyvaroval faktických chyb. Znalost aktuálního dění je předpokladem pro porozumění dílům, která budou oslovovat divácké skupiny s odlišným vkusem, než je ten kritikův. Znalost žánrových konvencí je nutnou podmínkou pro rozpoznání kvality díla, ve kterém tyto konvence jeho autoři vědomě porušují či pozměňují.

b) Mezi klíčové schopnosti kritika řadí respondenti citlivost. Respondenti vnímavost vztahují nejen k diferencovanějšímu poznání dílčích kvalit díla, ale především k vlastnímu

prožívání a souvislosti mezi kvalitami díla, prožitkem a osobním vkusem. Citlivost je schopnost rozumět sám sobě a přičinám svých emočních reakcí na dílo:

Kritik by měl být citlivý. Citlivý nejenom k uměleckému dílu, ale i k sobě samému. Já říkám, že se na filmy dívám v břiše. To znamená, že spíš než že bych pozoroval filmy jako takový, tak pozoruju, co ty filmy se mnou dělají. (kritik 6)

c) Kritik má být dále otevřený (nepředpojatý), pokorný a tolerantní, konzistentní, upřímný a osobitý. Otevřenost spočívá ve schopnosti odhlédnout od svých vlastních předpokladů vůči určitému „neoblíbenému“ žánru či alternativnímu způsobu vidění či zobrazování světa:

Já se snažím být otevřený k těm filmům, samozřejmě jsem rád, když se mi nějaký film líbí, nejsem zapšklej kritik, jak si lidi někdy myslí, že se těším, jak ten film zobcuju, takže i když nemám rád muzikály, tak chci, aby se mi ten film líbil, a ten film má férovou šanci, i když už je muzikál. (kritik 8)

Pokoru a toleranci vůči jinému názoru na filmové dílo zakládají respondenti na přesvědčení, že jejich vlastní hodnocení je podmíněno osobním vkusem:

Ale zase ty filmy se netočí pro mě, točí se pro diváky, takže já musím respektovat to, že ti lidé, přestože vědí kulový a nic si nepamatují velice často, mají často nějaké názory [...] Musím mít pokoru před těmi diváky. (kritik 4)

Konzistence a autenticita v názorech je požadavek, který opět vyplývá z přesvědčení, že kritika je vyjádřením osobního vkusu kritika a kritik do recenze promítá vlastní osobnost:

Pak je asi pro mě důležitá nějaká osobní kvalita, aby to byl člověk, který není zaměřený jen na film, ale nějakým způsobem žije i v jiném kulturním prostředí i sociálním a je konzistentní dohromady. To je ten ideál, kdo nenapiše, že je úžasné, když je film o veganech, a pak si dá hamburger. (kritik 4)

Požadavek konzistentní kritiky nevylučuje možnost změny názoru v souvislosti s proměnou osobního vkusu. Tato změna musí být ale srozumitelná v kontextu toho, jakým způsobem se vyvíjí osobnost kritika, např. jeho postoje a názory. Kritik rovněž má být osobitý. Jeho osobitost ve smyslu ekonomie osobnosti se projevuje v jeho individuálním vkusu. Smysl kritiky podle respondentů spočívá právě v tomto přiznaném promítání vkusu kritika do hodnocení díla. Předpokladem kritiky není odhlížení od vysoce individuálních faktorů a prožitků, ale jejich kontrolované promítání do hodnocení.

Nabízí se srovnání s objektivistickou teorií ideálního kritika, která objektivitu estetického soudu odvozuje z objektivitu mluvčího, tj. z ideálních podmínek vnímání či prožívání, které zaručují shodu mezi ideálními kritiky, protože odhalují přirozené spojení mezi kvalitami díla a estetickou reakcí.²²⁾ Vstupní podmínky jazykové hry milovníka umění ov-

šem nezaručují shodu v estetickém souzení. Z pravidel jazykové hry naopak vyplývá, že jejím výsledkem budou často právě neshody mezi mluvčími v důsledku jejich odlišného osobního vkusu. Tyto neshody nejsou respondenty nicméně považovány za chybu či nedostatek estetického diskursu, ale naopak za přínosné a žádoucí, protože napomáhají třibení vlastní argumentace a seznamují účastníky diskuze s odlišnými a podnětnými názory na posuzované dílo.

Objektivizace emocí

Kromě odlišného pojetí normativity je dalším odlišujícím prvkem jazykové hry kritiků oproti jazykové hře fanoušků a laiků dříve již zmíněná kontrola emocí. Na rozdíl od fanoušků a laiků se kritici snaží si své emoce vyvolané recepcí díla uvědomovat a reflektovat souvislost mezi vlastním prožíváním a kvalitami díla.²³⁾ Cílem této reflexe je posoudit legitimitu emocí, resp. uměleckou hodnotu díla. Kritik si klade otázky: 1) jaké kvality díla v něm daný prožitek vyvolaly a proč; 2) do jaké míry je tento dojem ovlivněn trvalou osobnostní dispozicí kritika a do jaké míry je jeho soud konzistentní s předchozími hodnoceními; 3) jakým způsobem dílo daného emociálního účinku docílilo.

Tato objektivizace emocí je dosahována různými způsoby. Někteří respondenti srovnávají například svou reakci s opačnými názory a reakcemi diváků na portálu ČSFD a v průběhu psaní vlastní recenze si teprve ujasňují vlastní pozici, resp. mohou dospět ke změně svého hodnocení a názoru. Svou prvotní reakci respondenti porovnávají rovněž s názory dalších kritiků, popř. odhadovanými reakcemi čtenářů média, pro které píší. To ovšem neznamená, že svůj názor oportunisticky přizpůsobují očekávaným reakcím čtenářů. V případě, že se jejich názor rozchází s většinovým názorem komunity kritiků, anebo očekávanými editorů a čtenářů média, jsou ve svých hodnoticích soudech opatrnější, anebo svou pozici pečlivěji zdůvodňují. Někteří respondenti se na film dívají více než jednou a srovnávají první a druhý dojem: „Když to vidíte podruhé, tak máte možnost srovnání s dojmem z prvního zhlédnutí, tak to vždycky vyvažujete.“ (kritik 2) Dalším způsobem objektivizace emocí je kontextualizace díla, tj. dohledávání informací o podmínkách jeho vzniku a jeho tématu:

Už to, že se člověk na film podívá a pak si svůj názor koriguje tím, že čte kritiky, čte, co o tom říkají tvůrci, přemýšlí, jestli nějaké výhrady dávají smysl v tom smyslu, že

22) David Hume, O normě vkusu. *Aluze* 5, 2002, č. 2, s. 82–91; Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.

23) Postoj kritika k emocím koresponduje s Bulloughovou naukou o estetické distanci jako základním principu estetického vnímání. Předpokladem estetického prožívání okolních věcí je podle Bullougha distance pozorovatele od svého praktického „já“. Tato distance předpokládá reflektivní vztah k vlastnímu prožívání, tj. uvědomění, co a jak na nás působí. Chybou v estetickém vnímání je podle Bullougha ztráta distance, kterou může v případě kritika způsobit tzv. pře-distancování, tj. sledování díla bez emociálního zaujetí v důsledku soustředění pozornosti na jeho technické parametry (kamera, střih, podobnost literární předloze apod.). Chybou je ovšem také tzv. pod-distancování, tj. nereflektovaná bezprostřední emociální reakce na zhlédnuté dílo. Viz Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika* 32, 1995, č. 1, s. 10–30.

nejsou třeba fakticky mylné. Že já třeba očekávám, že někde bude nějaký typ scén, třeba super automobilové honičky, a pak zjistím, že ti lidi na to neměli rozpočet, takže nemůžu očekávat od nějakého dánského akčního filmu za pět milionů totéž, co od nějakého hollywoodského za sto padesát milionů. (kritik 1)

Cílem reflexe je zjistit, zdali kauzální příčiny způsobující určitou emociální reakci, představují důvody pro pozitivní či negativní hodnocení díla. „Zvědomování emocí“ se projevuje vysvětlováním čistě hodnoticích či emociálně zabarvených pojmů kvalitami objektu, popř. podmíněním působení díla určitou osobnostní dispozicí „Pokud máte dispozici X, bude na vás dílo působit způsobem Y“:

Dlouho jsem nebyl zastáncem toho, co mi říkala jedna starší kolegyně, že tenhle film pochopím, až budu mít děti. Zastával jsem tezi, že přece ten film by měl mít kvality nezávisle na tom, jestli člověk má, nebo nemá děti. Ale nedá se to odstříhnout. Mám děti a chápu určitý věci jinak. Jsem na určitý věci citlivější. Víím, že to nemůžu odbourat, ale pracuju s tím vědomě. [...] Takže anticipuju čtenáře ve svých recenzích třeba i takhle polopatickým způsobem: „Pokud máte rádi romantický komedie nebo pokud máte děti nebo pokud jste citlivý na tohleto a tohleto, tak buď si dávejte pozor, tenhle film není pro vás, nebo naopak se vám to bude líbit o to víc.“ (kritik 6)

V rámci objektivizace emocí respondenti rovněž rozlišují mezi legitimními a nelegitimními osobnostními faktory, které mohou mít vliv na výsledný hodnoticí soud. Zatímco trvalá dispozice hodnotit díla s určitými vlastnostmi konzistentním způsobem utváří osobní vkus kritika a je legitimním faktorem ovlivňujícím hodnocení, přechodné emociální stavy (špatná nálada, únava, roztěkanost apod.) jsou pokládány kritikou za nelegitimní faktory, které by se do hodnocení díla promítat neměly. Kritérium dělení osobnostních faktorů na legitimní a nelegitimní nekoresponduje ovšem s „kantovským“ rozlišením mezi obecně sdílenou zkušeností či dispozicí na jedné straně a individuální osobní perspektivou či idiosynkratickým faktorem na straně druhé,²⁴⁾ ale je závislé na stálosti individuální dispozice. Pokud je vkus utvářen vysoce individuálním faktorem, jakým je například válečná zkušenost či melancholická povaha, respondenti tento faktor považují z hlediska hodnocení nejen za legitimní, ale také za žádoucí, protože zvyšuje kritikovu vnímavost vůči danému dílu a může výrazně přispět k jedinečnosti, novosti a propracovanosti kritikova náhledu. Respondenti se proto snaží při hodnocení odhlížet od pomíjivých osobnostních faktorů, které odvádějí jejich pozornost od posuzovaného díla (únava, našťvanost apod.) a narušují konzistenci jejich hodnocení, tj. integritu jejich osobního vkusu, podle kterého jsou pro své čtenáře jednak rozpoznatelní a jejich soud je — za předpokladu podobného vkusu — spolehlivým indikátorem (ne)kvality díla:

Pocity momentálního naladění, pokud to nejsou věci typu, že jdu do kina zpruzelý, že jsem musel brzo vstávat a ten film mě vlastně nezajímá, to je něco jiného, ale ty

24) Elisabeth Schellekens, *A Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgements: Towards an Aesthetic Psychology*. London: King's College London 2008, s. 49–91.

osobní pocitové věci vyladují vaši citlivost vůči filmu jiným způsobem, než má někdo jiný, to znamená, že to může hodně pomoci. [...] A zase ve spoustě případů to může být věc, která textu může pomoci, protože to může vyladit vaši citlivost, pokud se dobře potkáte s tím filmem, na něco, co vám ten film pomůže rozkrýt pečlivěji, to je blbé slovo, nějakým způsobem osobitěji, než to udělají ostatní kritici. (kritik 2)

Součástí „práce s emocemi“ je rovněž rozlišování mezi falešnými („povrchními“, „lacinými“) a pravými („hlubokými“, „autentickými“) emocemi, které dílo v divákovi vyvolává, a to na základě způsobu, jakým tohoto účinku dílo dosahuje. Pokud je způsob vyvolání emoce kritiky vyhodnocen jako manipulativní, respondenti hodnotí dílo negativně. Ukázkovým příkladem je hodnocení filmu AMÉLIE Z MONTMARTRU, který podle jednoho z respondentů působí otravně mile, protože vyprávěný příběh o bezstarostné lásce ve vizuálně stylizovaném prostředí je v příkrém rozporu se sociální realitou pařížské čtvrti Montmartre, ve které byl film natáčen.

Závěr

Závěrem lze konstatovat, že navzdory tomu, že jazyková hra profesionálních kritiků i fanoušků má stejný ilokuční cíl, tj. dospět k vlastnímu názoru na zhlédnuté dílo, které koresponduje s osobním vkusem mluvčího, existují mezi nimi i rozdíly. První rozdíl spočívá v odlišném pojetí normativity hodnotícího soudu. Zatímco laici a fanoušci na normativní závaznost svých soudů rezignují, popř. ji spojují s tím, že jejich názor rezonuje u početné skupiny čtenářů jejich recenzí uveřejňovaných například na soukromém blogu či v databázi ČSFD, kritici normativní platnost hodnotícího soudu přesouvají do kvalit samotného hodnotícího soudu, resp. do jeho autenticity a konzistence a způsobu jeho zdůvodnění.

Další odlišností v rámci jazykové hry milovníka umění je práce s emocemi. Kritici více reflektují vztah mezi bezprostřední reakcí, kvalitami díla a osobním vkusem. Osobnostní faktory, které mají vliv na jejich prožitek díla, se ale nesnaží ve vztahu k hodnocení díla eliminovat, ale uvědomovat si je a v kontrolované podobě promítnout do hodnocení tak, aby bylo zajímavé, autentické a zároveň srozumitelné pro někoho, na koho dílo působilo odlišným dojmem. Kontrola emocí je mechanismem, jakým profesionální kritici vymezují pole legitimní kritiky:

Oproti fanouškovským recenzím zapojuju více rozum a nespolehám se jen na emoce, libido a fetiše. [...] Vyžaduje to ode mě umět mluvit nepřijemně o filmech, které mám rád, a umět ocenit něco i na filmech, které se mi nelíbí. (kritik 3)

Klapy na oči, podívat se na film a pak to hodnocení vypálit, to ne! (kritik 2)

Vymezování se vůči fanouškovské či laické kritice je nejvíce patrné v případě, že toto pravidlo porušuje někdo z profesionálních kritiků:

Po přečtení nějakého textu od [kritika 7] a ode mě se dá dobře rozlišit, co je recenze a co kritika. [...] Já jsem si všimnul, že [kritik 7] neargumentuje. To je klíčová věc. Ona nepoužívá argumenty, ona své recenze skládá z hodnocení. Takže ona hodnotí jednu věc a pak hodnotí druhou věc. Každá věta je vlastně hodnoticí a nepodporuje to ničím. [...] Ta kritika by fakt měla mít minimálně dva kroky. To znamená, položím si otázku, pak se ptám „Opravdu to platí ve všech případech nebo je to zdůvodnitelný nebo ještě bych to měl něčím relativizovat nebo nešlo by ten pohled úplně převrátit, není to úplně naopak?“ (kritik 3)

Objektivizace emocí filmovými kritiky koresponduje s teorií psychické distance, která estetické oceňování podmiňuje distancováním a reflektivním postojem k vlastnímu bezprostřednímu prožívání.²⁵⁾ Zatímco kritici dokážou zaujmout psychickou distanci vůči vlastnímu prožívání a objektivizovat zakoušené emoce, fanoušci této distance schopni nejsou a jejich prožívání se bezprostředně promítá do jejich hodnocení. Tato schopnost distancování vysvětluje i schopnost kritiků pozitivně ocenit díla, která v nich vyvolávají emocionální prožitky s negativní valencí (úzkost, pocit absurdity, zhnusení, odpor, lítost).²⁶⁾ Jako neadekvátní je naopak třeba z hlediska praxe profesionálních kulturních novinářů odmítnout teorie umělecké kritiky, které sice postulují diskrepanci mezi prožíváním a hodnocením kritika, ale vysvětlují ji tím, že kritik při formulaci svého expertního osudu deduktivně následuje pravidla uměleckého úspěchu, která jsou objektivně dána pro daný typ umělecké formy.²⁷⁾ Jako neadekvátní se ukazuje rovněž teorie estetického soudu, která sice připouští vliv subjektivity na hodnocení, ale rozlišuje mezi legitimními (interpersonální perspektiva založená na obecně sdílených faktorech a zkušenostech) a nelegitimními (individuální osobní perspektiva zatížená předsudky, sklony a zájmy jedince) osobními faktory, které by na hodnocení měly, či neměly mít vliv.²⁸⁾ Realizovaný výzkum ukázal, že vysoce individualizované osobnostní rysy jsou právě těmi faktory, které jsou z hlediska hodnocení filmových kritiků důležité a které kromě toho, že umožňují porozumění filmovému dílu, napomáhají k vytvoření zajímavé a ojedinělé recenze, které přináší nový pohled na posuzované dílo.

Analýza dat v neposlední řadě ukázala, že na objektivizaci emocí má podstatný vliv rovněž médium, pro které kritici své filmové recenze píšou. Zatímco kritici píšící pro kulturní rubriky s měsíční či čtvrtletní periodicitou (např. *Cinepur*, *Film a doba*) určené čtenářům (fanouškům), kteří posuzovaný film již zhlédli a rádi by o něm diskutovali či se konfrontovali s odlišným názorem, podrobují své emoce vysoké míře kontroly:

25) Více k teorii psychické distance viz Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika* 32, 1995, č. 1, s. 10–30.

26) Více k empirickému výzkumu vztahu mezi estetickým hodnocením a prožíváním u expertů a laiků viz např. Helmut Leder a kol., What Makes an Art Expert? Emotion and Evaluation in Art Appreciation. *Cognition and Emotion* 28, 2014, č. 6, s. 1137–1147.

27) Viz např. Daniel Kaufman, Normative Criticism and the Objective Value of Artworks. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, 2002, s. 151–166; Noël Carroll, *On Criticism*. New York: Routledge 2008.

28) Elisabeth Schellekens, *A Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgements: Towards an Aesthetic Psychology*. London: King's College London 2008.

Množina lidí, kteří čtou kritiky, je mnohem menší než množina lidí, kteří chodí na filmy. A jsou to lidi, které spíš zajímají texty než filmy, spíš ta debata, která se o tom vede v prostředí kritiků. Myslím si, že bych neovlivňoval ani tak lidi, kteří ten film neviděli, ale spíš se snažím nabídnout něco těm, co už to viděli a chtějí o tom dál přemýšlet. (kritik 5)

Kritici, kteří píšou do hlavních novinových deníků či jejichž pořad má omezenou dobu vysílání, tj. ocitají se pod větším tlakem editorů na rychlost a čtenost recenze, své hodnocení často zakládají na prvotní reakci líbí/nelíbí:

Když jsem třeba čas od času host v rozhlasovém pořadu Čelisti na *Wave*, tak tam vím, že není prostor a není moc zájem dělat nějaké hluboké interpretace, a spíš se chce, z důvodu, kolik tam toho stihnete říct, tak spíš řeknu to doporučení nebo nedoporučení, a jsem povrchnější nebo stručnější, snažím se přemýšlet o tom, co mám možnost do toho média říct na tom prostoru, který tam je, a tomu se přizpůsobit. (kritik 2)

Navíc čtenáři a posluchači jejich recenzí jsou především ti, kteří posuzovaný film neviděli a rozhodují se, zdali jeho zhlédnutí v kině věnují svůj čas a peníze (tj. laici). Cílem jejich kritiky není proto vést polemiku s alternativními názory na kvalitu snímku, ale film čtenářům doporučit, či naopak nedoporučit: „Jsme schopni lidem ušetřit peníze za lístek. Když poznáme, že ten film za moc nestojí a náležitě to popíšeme, tak řada lidí nám může být vděčná, že může zůstat doma.“ (kritik 4) Výzkum soustředěný na podmínky práce profesionálních kulturních kritiků může proto odhalit další významné faktory, které ovlivňují jazykové hry, které kritici hrají při posuzování kulturních artefaktů, a mohou tak přispět k pochopení proměn kulturní kritiky v současnosti.²⁹⁾

Pavel Zahrádka působí na katedře divadelních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci. V letech 2010–2011 vyučoval estetiku a filozofii umění jako zastupující profesor na Münsterské univerzitě. V letech 2015–2016 vedl mezinárodní výzkumný tým zabývající se etikou kopírování v Centru pro interdisciplinární výzkum (ZIF) v Bielefeldu. V současnosti je hlavním řešitelem projektu Výzkum dopadu stávající legislativy a strategie Evropské komise pro jednotný digitální trh na český audiovizuální průmysl financovaného Technologickou agenturou České republiky a hlavním řešitelem projektu Kvalitativní výzkum sémantiky estetických soudů (č. 18-18532S) financovaného Grantovou agenturou České republiky.

29) Tato práce vznikla za podpory projektu Kvalitativní výzkum sémantiky estetických soudů reg. č. 18-18532S podpořeného Grantovou agenturou České republiky a projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

Citované filmy

Amélie z Montmartru (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain; Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *Hastrman* (Ondřej Havelka, 2018), *Máš ji!* (Jeff Tomsic, 2018), *Milada* (David Mrnka, 2017).

SUMMARY

Professional vs. Fan Cultural Criticism*Qualitative Analysis of Semantics and Normativity in Evaluation of Films***Pavel Zahradka**

The article deals with the reconstruction and comparison of language games played by professional film critics and film fans evaluating film works. As part of this reconstruction, I focus on a pragma-linguistic analysis of semantics and normativity of evaluative judgments, which is methodically based on the analysis of relevant written reviews and semi-structured interviews with reviewers. My research shows that professional film critics and fans play essentially the same language game of the art lover, in which evaluative judgements rely on the speaker's personal taste. The most striking difference between the language games of both types of respondents lies in the reflexive work with the emotions they experience while watching a movie, namely in a different relationship between film critics'/fans' emotional experience and their evaluation.

keywords: film criticism, language game, normativity, semantics, emotions

klíčová slova: filmová kritika, jazyková hra, normativita, sémantika, emoce

Film Archives and Sharing

In April 2018 Národní filmový archiv, Prague welcomed delegates and guests of the 74th Congress of FIAF. Prague organizers chose “sharing” as a guiding principle for FIAF’s two-day Symposium with the aim of highlighting as many aspects of the term as possible. While all archives acknowledge the uniqueness of their collections, they try to come up with ways of sharing not only their “content” but also their related data, as well as the tools and methods they use to preserve and research them. In addition, as FIAF archives, part of an international community, they don’t operate as islands but must consider their efforts and tasks in line with other partners in the field, just like other cultural heritage institutions. At this Symposium, invited speakers examined and discussed what film archives share, with whom, and how, but also the possible limits of sharing, and what justifications they might have.

This issue of *Illuminace* develops the notion of sharing discussed at the symposium with the aim of better understanding what challenges lie before film archives today. The theme of sharing is spread out across different columns: peer-reviewed articles, reports, projects, and interviews.

In her text, Beatriz Tadeo Fuica opens an important topic about the influence of international exchange between archives and the organization of retrospectives on the creation of a film canon. In the forefront of her interests are France, Uruguay, and Argentina. Fuica analyses the relationship between archives and film clubs and highlights the key role of Henri Langlois in the early process of building foreign film collections. Alain Boillat and Frédéric Maire present a collaboration between the Cinema Department of the University of Lausanne and the Cinémathèque suisse. Their descriptive article highlights how academic researchers can contribute to the knowledge and interpretation of archival collections.

Marie Barešová interviewed Michael Loebenstein, FIAF’s Secretary General, but above all the current director of the Austrian Film Museum and former director of the National Film and Sound Archive of Australia. Many years of experience in managing archival institutions and collaborating on a number of international projects enables Loebenstein to

compare concrete institutional practices and articulate the current challenges of the field. One recent significant event of the film-archive world has been the publication of the FIAF Moving Image Cataloguing Manual (2016). Thelma Ross from the Museum of Modern Art Film Center and Head of the FIAF cataloguing committee spoke with Ladislav Cubr and Matěj Strnad, among others, about how archives can work with their data.

Two of the texts are devoted to the work of Czech film archivists with a collection of films by the Czech cinema pioneer Jan Kříženecký. Jaroslav Lopour describes the complicated identification of Jan Kříženecký's films using a broad range of press articles from the end of the 19th century. Jeanne Pommeau presents the procedures chosen for the digitization of Kříženecký's work. The digitization will make these unique films available to the general public in a form that would not have been achievable by photochemical procedures.

In their project Nadja Šičarov from Slovenian Cinematheque and Janneke van Dalen from the Austrian Film Museum point out that the archivist profession is not exclusively shaped by educational and training activities, such as special study programs, internships, workshops, summer schools and the like, but also by the exchange of experience and knowledge across generations of archivists. According to their findings, all innovations initiated by the advent of new technologies or new ways of thinking about archiving must be understood in continuity, as a continuation of the long-term work of earlier generations.

Petr Bednařík's review in the *Horizon* column is also related to the topic, even though we do not publish it in English. Bednařík reviews Jan Trnka's monograph on the history of the Czech film archive, which examines how the practice of the film archive have changed in long-term political, social and technological developments.

Beatriz Tadeo Fuica

Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques

A Key to Understanding the Impact of Sharing

Collaboration between archives from all over the world to preserve and provide access to films is not new and there are many examples that testify to this. In 1991, the Lumière Project gathered European film archivists with several aims: organizing joint restoration projects, writing a collective European filmography, and searching for and identifying lost European productions.¹⁾ Institutions from Austria, Belgium, Denmark, France, Germany, Greece, Ireland, Italy, Luxembourg, Netherlands, Norway, Portugal, Spain and the United Kingdom were members of this initiative.²⁾ However, the collections of two Uruguayan institutions — the National Archive SODRE and the Uruguayan Cinematheque — also provided copies of lost European films to the “Search for Lost Films Bureau” created and based at the Cineteca di Bologna as part of the Lumière project. When Gian Luca Farinelli and Vittorio Martinelli accounted for film losses and recoveries they referred to the value of the collection of Uruguayan cinephile Fernando Pereda, who “collected large numbers of films in the late 1920s, including many hand-coloured early works.”³⁾ These prints, held at SODRE since the 1970s, became part of the Lumière project and thanks to the cooperation between the Uruguayan institutions and the cinematheques of Bologna and Belgium, the films were restored and later screened at the 11th Edition of the Cinema Ritrovato Festival in Italy.⁴⁾ Almost two decades later, in 2008, the finding of a longer version of *Metropolis* (F. Lang, 1927) in the Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken in Argentina provides another more recent example of a European film recovered from an archive in

-
- 1) José Manuel Costa, ‘Working Together’, in Catherine A. Surowiec (ed.), *The Lumiere Project: The European Film Archives at the Crossroads* (Lisbon: Associação Projeto Lumiere, 1996), p. 9.
 - 2) Catherine A. Surowiec (ed.), *The Lumiere Project*, p. 247.
 - 3) Gian Luca Farinelli and Vittorio Martinelli, ‘The Search for Lost Films’, in Surowiec (ed.), *The Lumiere Project*, p. 179.
 - 4) Eugenio Hintz, *Algo para recordar: la verdadera historia de Cine Club del Uruguay* (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1998), p. 98–100; Gian Luca Farinelli, ‘XXVI Mostra Internazionale del Cinema Libero IL CINEMA RITROVATO 1997, undicesima edizione’, <<http://www.cinetecadibologna.it/files/festival/CinemaRitrovato/archivio/fcr1997.pdf>> [accessed 10 August 2018].

the south.⁵⁾ These cases remind us of the importance of the circulation of copies among different countries and institutions. The history of film circulation, however, has tended to be overlooked and more work certainly needs to be done on this topic, which has been crucial for the origin of many archives.

In her study of the history of the circulation of experimental and avant-garde films and video art from the 1960s, Erika Balsom emphasizes that the act of reproduction “is the means by which works are disrespected and the means by which works become known; it is the way formats will be driven into obsolescence and the way works in obsolete formats will be saved from obscurity.”⁶⁾ These observations are relevant to this article inasmuch as the copies that travelled among institutions were mostly made without the authorization of copyright holders. However, thanks to the circulation of these copies, far-flung spectators became familiar with a cinema that was not necessarily released abroad. Likewise, as pointed out, the circuit created among film archives has permitted the finding of lost films and the further reconstruction of collections.⁷⁾

The aim of this article is to contribute to uncovering and analyzing film exchanges between the French cinematheque and the cinematheques in Buenos Aires (Argentina) and Montevideo (Uruguay) in the aftermath of World War II. It therefore follows the perspectives of so-called “new cinema history”, which, in the words of Richard Maltby, is part of “an emerging international trend in research into cinema history [that] has shifted its focus away from the content of films to consider their circulation and consumption, and to examine the cinema as a site of social and cultural exchange.”⁸⁾ The analysis of the traces that these past exchanges left on the screens, archives and films that entered this circuit allows us to reflect more broadly on the impact of the practice of collection sharing, which has been at the core of the International Federation of Film Archives (FIAF) since its conception.

In the aftermath of WWII the opening of several cinematheques around the world created an extraordinarily rich and complex transnational circuit of film and non-film exchanges. Although archives’ critical role in the writing of film history through their selection and preservation policies has been widely acknowledged,⁹⁾ the importance of the circulation of films promoted by these same archives has been taken for granted. As Caroline Frick has pointed out, “although the major histories of film archives have focused upon FIAF’s preservation-related activities, the organization maintained an ongoing interest in developing international distribution networks of ‘classic’ films throughout the 1950s.”¹⁰⁾ An exploration of part of this circuit is intended to show the importance that these exchanges had for the history and present of cinema.

5) Åke Bergvall, ‘Apocalyptic Imagery in Fritz Lang’s “Metropolis”’, *Literature/Film Quarterly*, vol. 40, no. 4, (2012), pp. 246–257; Thomas Elsaesser, *Metropolis* (London; New York: Palgrave Macmillan, 2012).

6) Erika Balsom, *After Uniqueness. A History of Film and Video Art in Circulation* (New York: Columbia University Press, 2017), p. 24.

7) In this article no specific distinction has been made between the terms cinematheque and film archive.

8) Richard Maltby, ‘New cinema histories’, in Richard Maltby, Daniel Biltereyst and Philippe Meers (eds.), *Exploration in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011), p. 3.

9) Eric Schaefer, ‘Introduction. In Focus: the 21st Century Archive’, *Cinema Journal*, vol. 46, no. 3 (2007), p. 112.

10) Caroline Frick, *Saving Cinema: The politics of Preservation* (Oxford: Oxford University Press, 2011), p. 106.

In order to tackle this important aspect of the Federation, under-researched sources need to be explored. For this article, the retrieval and analysis of documents such as letters, telegrams, shipping orders, insurance policies and programs kept in the administrative collections of the institutions — SODRE, FIAF, Uruguayan and French cinémathèques — were crucial.¹¹⁾ This methodological choice has been carefully evaluated, since it has been noticed that exchanges between archives have mostly been overlooked due to the secrecy around them. Even if these cinémathèques were doing their best to preserve and screen films that would have otherwise been lost forever, they had a dubious legal status and were frequently attacked by rights holders.¹²⁾ Catalogues were not shared to avoid problems and also to choose which films to share. As Langlois put it, “we are bound to keep a professional secret, like banks”.¹³⁾ If no-one knew what was in a collection, no-one could request a specific title. When films were shared, the interactions remained private. As José Manuel Costa has pointed out, “the international network was a network of complicity”.¹⁴⁾ The relationship between archivists and programmers was based on trust. As a consequence there are not many records of these exchanges today. Current archives do not necessarily know where their copies come from, since perhaps no traces remain beyond some administrative exchanges. Moreover, during the last seven decades, these institutions have moved premises a few times and most have lost parts of their collections in fires. However, even if lacunar, the documents that still exist today do give us a solid starting point to identify and analyze concrete examples of the circulation of copies between these three countries: Argentina, France and Uruguay.

In the pages that follow, the analyses of precise film exchanges are organized into two tendencies: from south to north and from north to south. The first section explores both the retrieval of European films in the south and the inclusion of films made in the south in the programs of the French cinémathèque. The second studies the circulation of European cinema on southern screens and its possible impact on the perpetuation of a canon of classics. Before exploring specific cases, a brief history of the creation of the South American cinémathèques and the beginnings of the interactions with Henri Langlois, the general secretary of the French institution, will be presented.

From cine-clubs to cinémathèques

After WWII, the FIAF resumed its activities and organized its second congress in Paris, in 1946.¹⁵⁾ During the years between the immediate aftermath of the military conflict and the end of the 1950s, the French cinémathèque was at the core of the Federation and Langlois

11) The archive of the Argentinean Cinémathèque could not yet be visited. However, the French Cinémathèque has a very complete archive of the interactions between Langlois and Roland.

12) Pierre Barbin, *La Cinémathèque française 1936–1989: Inventaire et légendes* (Paris: Vuibert, 2005), pp. 65–66.

13) Henri Langlois, letter to René Jeanne, 25 November 1953, cited in Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française* (Turin: Gallimard, 2006), p. 169.

14) Costa, “Working Together”, p. 13.

15) For the activities of the FIAF during the war years see, Christophe Dupin, ‘FIAF: From a Promising Start to Forced Hibernation (1938–1945)’, *The Journal of Film Preservation*, vol. 99, 2018, pp. 77–89.

was to become its leading figure.¹⁶⁾ He believed in the importance of screening and circulating films even at the risk of damaging or losing copies. This belief could be traced back to his origins as a cinephile, collector and programmer of Le Cercle du Cinéma, the cine-club he founded with Georges Franju in 1935 and for which he continued programming until 1947.

At the beginning, most of the films that were part of the French cinématheque would be screened at cine-clubs both in France and abroad. However, as time passed the numbers of these film societies grew and it became more difficult to cater for their screening needs.¹⁷⁾ In addition, Langlois saw the creation of the French Federation of Cine Clubs (FFCC) in 1946 as a direct competitor to the French Cinématheque. The FFCC also had its own collection of films and some cine-clubs would attempt to purchase the same films he had set his eyes on.¹⁸⁾ Problems also existed with copyright holders who deposited their films in the institution managed by Langlois and only wanted them to be screened in similar settings. Luis Buñuel, for example, allowed copies of his film *Age of Gold* (*L'âge d'or*, 1930) to be screened in film museums and cinématheques, even outside France, but not at cine-clubs.¹⁹⁾

Conflicts between archives and cine-clubs extended beyond France. To provide a framework for their interactions, the International Federation of Cine-clubs (FICC) and the FIAF signed a “gentleman’s agreement” at the FIAF congress in Rome in 1949 to define the terms and conditions of their relationships. Among other things, the screening of FIAF films would be allowed in cine-clubs only under the auspices and control of a national FIAF affiliated archive.²⁰⁾ However, in practice, Langlois considered that it was better if films belonging to the French cinématheque were to circulate among similar institutions that were already — or soon to be — affiliated with the Federation. When foreign cine-clubs contacted him to borrow films from his collection, he would persuade them to transform their institutions into cinématheques. This is how, in Argentina, the cine-clubs Gente de Cine and Cine Arte created the Cinemateca Argentina in 1949 and, in Uruguay, Cine Universitario and Cine Club del Uruguay teamed up to inaugurate the Cinemateca Uruguay in 1952. However, history is never linear and there are always a few layers to dig up in order to fully understand why these institutions and the French cinématheque started interacting and exchanging material.

The first contact between Langlois and Uruguay took place in 1947 when Danilo Trelles, director of Cine Arte SODRE — the National film archive and screening outlet managed by the Uruguayan state (henceforth SODRE) — wrote to Langlois asking to borrow copies of films that were not easily found in the region.²¹⁾ Langlois responded warm-

16) Raymond Borde, *Les Cinémathèques* ([Paris]: Ramsay Poche cinema, 1988), p. 96.

17) Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, p. 166. For further information on French cine-clubs, see Léo Souillès-Debats, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club: une histoire de cinéphiles (1944–1999)* (Paris: AFRHC, 2017).

18) Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, p. 167.

19) Henri Langlois, letter to Paulo Emilio Sales Gomes, 12 January 1951. Cinémathèque Française Archives (Hereafter A-CF).

20) Gentleman’s agreement, 26 November 1949. A-CF.

21) Danilo Trelles, letter to Henri Langlois, 15 July 1947. A-CF.

ly to this approach. He described briefly his collection and envisaged fruitful interactions between both institutions. In line with his constant search for lost films, Langlois asked to be sent SODRE's institutional programs to see if there were copies of films in Uruguay that were missing in Europe. If that were the case, promising exchanges were planned.²²⁾ In this context, SODRE was invited to join FIAF straightaway. In August 1948, Langlois reminded Trelles that, together with Iris Barry, he wanted SODRE to apply as a full member as soon as possible, so that it could be admitted at the following congress.²³⁾ Trelles submitted the application at the beginning of September 1948 and it was accepted that same month.²⁴⁾

Argentina founded its cinemathèque the following year. Indeed, a document dated September 1949 and signed in Paris by Elias Lapzeson from Cine Arte, Roland from Club Gente de Cine and Langlois reveals the agreement under which these Argentinean cine-clubs were to become one cinemathèque following "the rules, aims and regulations of the International Federation of Film Archives, which they commit to respect."²⁵⁾ This document inaugurated the interaction between Roland and Langlois and the exchange of films between both countries. However, Roland postponed the Argentinean Cinemathèque's application to enter the FIAF for three years. At the Congress of Amsterdam in 1952 this cinemathèque was accepted as a corresponding member and its membership became effective at the Congress of Vence in 1953.²⁶⁾

A newly created Uruguayan cinemathèque went through the same process at the Amsterdam and Vence congresses. Although SODRE was already the archive representing Uruguay at the FIAF, other Uruguayan institutions were created to join the Federation. As the relationship between Trelles and Langlois became very strained at the turn of the decade, Langlois sought other means of contact with cine-clubs and collectors from the country. In order to circumvent SODRE, with the help of Roland (his Argentinean colleague, who frequently interacted with the two main cine-clubs in Montevideo: Cine Universitario and Cine Club del Uruguay) contacts were established with Walter Dassori and Eugenio Hintz, from both Uruguayan institutions, respectively. For the congress in Amsterdam, each cine-club had inaugurated its own cinemathèque and both of them applied to enter the FIAF: Cine Universitario had created the Uruguayan Cinemathèque and Cine Club del Uruguay had founded the Cinemathèque of Independent Cinema.²⁷⁾ However, a year later, after overcoming local rivalries and differences, the two cinemathèques merged their collections and kept the name Uruguayan Cinemathèque.²⁸⁾ This institution would provide films for screening to both cine-clubs. It would also, occasionally, organize

22) Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 4 August 1947. A-CF.

23) Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 19 August 1948. A-CF.

24) Danilo Trelles, letter to FIAF's president, 3 September 1948. FIAF Archive (Hereafter A-FIAF); G. Toeplitz and Barry Iris, letter to Danilo Trelles, 30 September 1948. A-FIAF.

25) Henri Langlois, Elias Lapzeson and Roland, Document, September 1949. A-CF. The author translated all the documents that were written in a language other than English.

26) Roland, letter to Henri Langlois, 8 May 1952, A-FIAF; Roland, letter to FIAF, 19 October 1953, A-FIAF; F. Gaffary, letter to Roland, 26 November 1953, A-FIAF.

27) Minutes FIAF Congress Amsterdam 1952, 29 October 1952, 14h30, pp. 1–18. A-FIAF.

28) Eugenio Hintz and Walter Dassori, et al., Minutes of meeting, 7 December 1953. Archives Cinemateca Uruguay (Hereafter A-CU).

its own screenings. The 1953 congress of Vence sealed the Uruguayan Cinematheque's full membership with the FIAF.²⁹⁾ In contrast to SODRE, which was state-funded, both the Uruguayan and Argentinean cinematheques were private and aimed to follow the French cinematheque's organizational principles.

In terms of the larger historical context, the period in which interactions between the French, Argentinean and Uruguayan institutions began was peculiar. During WWII, both South American countries were able to develop industrial projects and also received European immigration. By the end of the war, Argentina and Uruguay were in good economic shape. Admiration for and close ties to European culture — cinema included — resulted in trips and cultural exchanges on several levels. Cine-clubs were very popular and would screen films that either belonged to local collectors (who would travel and purchase small-gauge copies of European or American classics), were lent by embassies or were purchased to national or regional distributors. However, as the 1950s advanced both countries experienced major social and economic crises. Beyond the political specificities of each country, this was the consequence of, among other things, the recovery of Europe and the fragility of an industrialization project that could no longer be promoted and protected within a different international context.³⁰⁾

From South to North

This section reveals the mutually beneficial interactions that took place between Paris, Buenos Aires and Montevideo. The few histories and testimonies dealing with the creation of the Argentinean and Uruguayan cinematheques have duly acknowledged that Langlois helped these institutions to access films and that his contributions were important for their inception.³¹⁾ However, they have failed to study the ways in which Argentina and Uruguay also contributed to the collections and screens of the French cinematheque. To demonstrate this, I will first provide examples of European titles that were recovered from Argentinean collections before referring to cases of films made in either Argentina or Uruguay that were programmed at the French cinematheque.

The recovery of Soviet and German “lost films”

The documents available today suggest that Langlois's interest in recovering Soviet and German films was the driving force behind the interaction with Argentina. From there, at the beginning of 1950, Langlois received, in a first delivery, four Soviet films that he had

29) F. Gaffari, letter to Walter Dassori, 24 November 1953. A-FIAF.

30) For Argentina, see Juan Carlos Torre (ed.), *Nueva historia argentina: los años peronistas 1943–1955* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002); for Uruguay, see Gerardo Caetano and José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al Siglo XXI* (Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2005).

31) See Christian Dimitriu, 'La Cinemateca argentina — Entrevista con Guillermo Fernández Jurado', *The Journal of Film Preservation*, vol. 74–75, 2007, pp. 15, 17–18; Germán Silveira, 'Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique latine, des années 1950 aux années 1970', *Artl@s Bulletin*, vol. 3, 2017, pp. 38–41.

long sought for: *The New Babylon* (*La nouvelle Babylone*; G. Kozintsev, L. Trauberg, 1929), *Zvenigora* (A. Dovjenko, Y. Solntseva, 1927), *Two Days* (*Les deux jours*; G. Stabovoi, 1927) and *The Girl with the Hatbox* (*La jeune fille au carton à chapeau*; Boris Barnet, 1927).³²⁾ However, these were not the only Soviet films he received from the Argentinean institution. In 1951, he was also sent *Penal Servitude* (*Trabajos forzados*; Y. Raizman, 1928)³³⁾ and *The Three Million Trial* (*Le procès des trois millions*; Y. Protazanov, 1926).³⁴⁾ According to the French cinémathèque's programs available today, with the exception of *The New Babylon* and *Penal Servitude*, all the films had been programmed at least once close to their arrival dates: *Zvenigora* on 10 November 1951; *Two Days* and *Girl with the Hatbox* on 20 March 1951; and *The Three Million Trial* on 29 October 1951.³⁵⁾ The programming of Soviet films was frequent at the French cinémathèque, which at that time had daily screenings of the same film at its premises at 7 Avenue de Messine at 6.30pm, 8.30pm and 10.30pm.

In the context of the Cold War, Langlois' search for Soviet films is very telling. Although contacts with Russia can be traced at the French cinémathèque during these same years, evidence suggests that it was easier to receive these films from elsewhere. Indeed, documents reveal that Soviet titles did travel from distant spots. In the case of *October* (S. Eisenstein, 1927), for example, in an attempt to compare the length of his copy with the one held in Argentina, Langlois mentioned that the film at the French cinémathèque came from New York's MoMA. He also said that he had no copy of *Ivan the Terrible* (S. Eisenstein, 1944). However, he instructed Roland not to send him his copy as he was expecting to get one from other institutions in Europe.³⁶⁾

In 1950, Langlois requested the help of his Argentinean colleague in searching for several lost Soviet films, including *The Deserter* (*Le déserteur*; V. Pudovkin, 1933), *A Simple Case* (*Un simple cas*; V. Pudovkin, 1930), *Ivan* (*Ivan de l'aerograd*; A. Dovjenko, 1932), *Three Songs about Lenin* (*Trois chants de Lenine*; D. Vertov, 1934) and *Strike* (*Grève*; S. Eisenstein, 1925). Langlois emphasized the importance of these titles, by saying, "if you found these films and, particularly, the last one [*Strike*] you would have oeuvres of great exchange value because all the cinémathèques, even New York, are after them and would be very happy to have them".³⁷⁾ Moreover, he mentioned that he had heard that there was a copy of *Three Songs about Lenin* in Chile and that all the cinémathèques were after it.

In response to Langlois's request, Roland said that the last copy of *Strike* held in Argentina had burnt in a fire and there were no copies of the other titles in the country. Howev-

32) Henri Langlois, letter to Roland, 17 January 1950. A-CF. In the documents titles were written in either French or Spanish and, in most cases, there was no indication of director or year of production. If they were available, I respected the information provided in the letters. Missing information was completed using databases and relevant bibliography. In addition to the English title, either the Spanish or French name used in the letters was left inside brackets to provide the reader with extra information on the names with which the films circulated at that time.

33) French Embassy in Argentina, letter to Miss Catala, 23 June 1951. A-CF.

34) Roland, letter to Henri Langlois, 19 October 1951. A-CF; Roland, telegram to Henri Langlois, 20 October 1951. A-CF.

35) 1951 programs. A-CF.

36) Henri Langlois, letter to Roland, 12 February 1951. A-CF.

37) Henri Langlois, letter to Roland, 13 March 1950. A-CF.

er, from a historiographical point of view, the lists of films that were sought for provide us with valuable information today. They reveal which films were thought to be lost at the beginning of the 1950s and this could therefore prompt further research on when and how these films, which are widely accessible today, were finally presented to European audiences. Moreover, Langlois's emphasis on the "great exchange value" of these titles points to the expectations behind film loans. This value was passed on with the films. This is why Langlois requested the permission of his Argentinean colleague to make countertypes of the copies that belonged to his institution and were in Paris, so that he could exchange the new copies with other European archives.³⁸⁾ The authorization was granted.³⁹⁾ As Bregt Lameris writes in her study of the history of the Netherlands Filmmuseum, within the FIAF there was a hierarchy of archives, depending on their collections; the scholar points out that having titles "regarded as part of the art-film canon" would provide archives with better conditions when it came to exchanging films with other FIAF institutions.⁴⁰⁾ By making countertypes of the films he received from foreign cinematheques, Langlois was enriching his own collection and was better placed when making further exchanges with other institutions. If Langlois carried out this project, we may wonder how many film archives in Europe still have copies of the negatives that he planned to do in 1951. Although gathering this information could be interesting — especially if archives have these copies and do not know of their origin — this example shows a way in which specific titles might have gone from being lost to being disseminated throughout Europe very quickly.

Due to the demise of the German cinematheque, Langlois also tried to recover films from that country. As he told his Uruguayan colleague, "The German cinematheque [...] does not exist, but I hope that we will manage, step by step, to reconstruct these archives."⁴¹⁾ In fact, Langlois had been worried about the contents of this archive when the outbreak of war seemed inevitable. In November 1938, he wrote to his counterpart from MoMA, Iris Barry, saying "we must expect new trouble by the spring. The more films out of Germany the better."⁴²⁾ His willingness to recover part of what might have been these collections comes as no surprise. From Argentina, he received, in May 1951, the film *Tartuff* (F. W. Murnau, 1925)⁴³⁾ and five months later *The Love of Jeanne Ney* (*L'Amour de Jeanne Ney*; G. W. Pabst, 1927).⁴⁴⁾ Langlois had also identified German titles in Uruguayan programs. He was extremely interested in H. Galleen's *The Student of Prague* (1927). However, this title, which belonged to Pereda's collection, and was part of the Lumière project in the 1990s, was never sent to him.

38) Henri Langlois, letter to Roland, 18 September 1951. A-CF.

39) Roland, letter to Henri Langlois, 19 October 1951. A-CF.

40) Bregt Lameris, *Film Museum Practice and Film Historiography: The Case of the Nederlands Filmmuseum (1946–2000)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), p. 47.

41) Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 6 October 1947. A-CF.

42) Henri Langlois, letter to Iris Barry, 6 November 1938. A-MoMa, cited in Dupin, 'FIAF', p. 80.

43) Roland, letter to Henri Langlois, 19 May 1951 and 27 May 1951. A-CF; Ms Catala, letter to Roland, 6 June 1951. A-CF.

44) Roland, letter to Henri Langlois, 19 October 1951. A-CF; Roland, telegram to Henri Langlois, 20 October 1951. A-CF.

Argentinean and Uruguayan productions programmed at the French cinémathèque

Although interactions with Uruguay were less frequent than with Argentina, a few copies travelled from Montevideo to Paris. Here I will focus on a set of films that were sent from the Cinémathèque of Independent Cinema. This was a short-lived institution that gathered the collections of Cine Club del Uruguay between 1952 and 1953 before it was merged with the Uruguayan cinémathèque.

Eugenio Hintz, the head of the institution, seems to have sent Langlois five local titles, which he defined as “experimental films.”⁴⁵⁾ They were: *Fede* (A. Mántaras, 1952), *Lapsus* (A. Mántaras, 1951), *Written on Water* (*Escrito sobre el agua*; E. Amorim, 1952), *The Wall* (*El muro*; L. T. Nilsson) and *José Artigas* (E. Gras, 1950). Whereas Uruguayan directors were behind the first three films, an Argentinean filmmaker was in charge of the fourth one, and the renowned Italian filmmaker Enrico Gras directed the last one. Gras had made a few films in South America at the time, including *Turay* (E. Gras, 1949), in Argentina; and *Eye-pupil in the Wind* (*Pupila al viento*; Gras and Trelles, 1949) and *Artigas* (E. Gras, 1950), in Uruguay. In fact, Langlois had received *Turay* from Argentina in order for it to be screened at the Festival of Antibes in 1950.⁴⁶⁾ Even though the film did not make it on time for the festival, the copy stayed at the French cinémathèque and was programmed later.

The fact that Roland had sent *Turay* is certainly important, since, as stated, the other films that had been shipped from the Argentinean cinémathèque included Soviet and German films exclusively. However, the origin of the film becomes less relevant when the friendship between Langlois and the Italian filmmaker is taken into account.⁴⁷⁾ Langlois’s interest in *Turay* was mostly linked to his admiration for Gras’s work rather than to the fact that the film was made in Argentina. In this sense, the selection made by Hintz becomes especially relevant, since it included, in addition to a film by Gras, titles directed by three Uruguayan directors and one from Argentina.

Hintz’s choices should be framed within the project of creating an Association of Experimental Documentary and Avant-garde Film that Langlois and Ledoux began discussing in March 1952. In a letter in which Langlois summarizes the early stages of this project, a branch was already anticipated either in Montevideo or Buenos Aires, and Gras appeared as one of the vice-presidents.⁴⁸⁾ Over the months, Langlois invited different colleagues to join “The International Association of Experimental Documentary and Avant-garde Film”, which had been created under the auspices of FIAF.⁴⁹⁾ In parallel, he requested from his colleagues materials for an Exhibition on Experimental Documentary and Avant-garde Film that he was planning to organize in Paris at the Palais des Beaux Arts.⁵⁰⁾

45) Eugenio Hintz, *Rapport Cinemateca del cine independiente*, 16 October 1953. A-FIAF.

46) Roland, letter to Henri Langlois, 24 October 1950. A-CF; Henri Langlois, letter to Roland, 3 November 1950. A-CF. For information on this festival see Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, p. 153–166.

47) Danilo Trelles, letter to Henri Langlois, 12 April 1948. A-CF; Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 26 April 1948. A-CF.

48) Henri Langlois, letter to Jacques Ledoux, 7 March 1952. A-CF.

49) Henri Langlois, letter to Théodore Huff, 19 August 1952. A-CF.

50) Henri Langlois, letter to Olwen Vaughan, 5 August 1952. A-CF; Henri Langlois, letter to André Thirifays, 11 September 1952, A-CF; Henri Langlois, letter to Richard Griffith, 12 September 1952. A-CF.

Hintz was among the colleagues that Langlois contacted. At that time, the opening of a Uruguayan cinematheque was still not very clear to Langlois, so he invited Hintz to create a Section of the Federation of Independent Cinema, in charge of documentaries, and avant-garde and experimental films.⁵¹⁾ This explains the origin of the cinematheque created by Cine Club del Uruguay and the reason it was called Cinematheque of Independent Cinema.⁵²⁾ In this context, Hintz offered to coordinate with Gras, who was at that time living in Buenos Aires, the shipment of different materials related to the production of his films *Artigas* (made in Uruguay) and *Turay*.⁵³⁾ At least fifty-four elements, including photographs, script notes and props were sent to Paris.⁵⁴⁾

However, from the documents available it is unclear whether the films from the Argentinean and Uruguayan directors were programmed at all. The only evidence that might indicate that they actually were is the generic "South American films" which appears in a list for the "Screenings and Exhibition of Experimental Documentary and Avant-garde Film". In contrast, the three films directed by Gras in Argentina and Uruguay were indeed programmed, at least once, at the French cinematheque in other seasons. *Turay* was programmed on 1 November 1950 and 13 April 1953;⁵⁵⁾ *Artigas* on 28 March 1953; and *Eye-pupil in the Wind* on 10 March 1953.⁵⁶⁾ The choice to program these three films emphasizes the importance that Langlois attributed to the *auteur*. Although he insisted that every film needed to be taken care of, choices were thoroughly made at the time of programming. Indeed, documents suggest that during these first years of interaction with Uruguay and Argentina, Langlois was not curious about the developments of their cinemas and did not request local productions from unknown filmmakers.

From North to South: Consolidating the canon of French classics

This section focuses on some titles that were sent from the French cinematheque to Argentina and Uruguay in order to demonstrate that, in these exchanges, access was privileged over quality and that this decision has a contemporary impact on restoration projects. It also explores how these far-flung foreign screens served to reinforce further the canon of French classics, mostly from the 1920s, that had been already celebrated by cinephiles in Europe.

51) Henri Langlois, letter to Eugenio Hintz, 7 June 1952. A-CF. The Statutes of the Federation were written in June 1952 in Paris: "Fédération Internationale du documentaire expérimental et du film d'avant-garde", June 1952. A-CF.

52) Eugenio Hintz, letter to Henri Langlois, 24 July 1952. A-FIAF; Eugenio Hintz, letter to the President of the International Federation of Experimental and Avant-garde Film, 24 July 1952. A-FIAF.

53) Eugenio Hintz, letter to Henri Langlois, 4 September 1952. A-CF.

54) Cinémathèque française, Exposition du cinema experimental et d'avant-garde. Seccion uruguayenne. Document without date, dated by the author of this article in 1952. A-CF.

55) Programme Musée du Cinéma, Cinémathèque française, Novembre 1950. A-CF; Programme Musée du Cinéma, Cinémathèque française, 'Les Maitres du court-métrage 1893-1953', first semestre, 1953, p. 27. A-CF.

56) Program Musée du Cinéma, Cinémathèque française, 'Les Maitres du court-métrage 1893-1953', first semester, 1953, p. 22 and 17, respectively. A-CF.

Trelles and Roland's motivation behind contacting Langlois was to gain access to films that had not necessarily circulated in Uruguay or Argentina. The first delivery from the French cinémathèque to SODRE-Uruguay was made during the second half of 1948. At that time, Langlois sent *Nana* (Jean Renoir, 1926), *The Devil in the City* (*Le diable dans la ville*; Germaine Dulac, 1924), *Peach Skin* (*Peau de pêche*; Jean Benoit-Levy, 1928), *Nosferatu* (*Nosferatu le vampire*; F. W. Murnau, 1921), *Loulou* (G. W. Pabst, 1927) and *Okraina* (B. Barnet, 1932).⁵⁷⁾ As we can see, on this occasion, he did not restrict his choices to French titles and also added one Soviet and two German films. From a FIAF perspective, Langlois should have limited his selection to French films; however, the political context could explain that he took the liberty of including them. Moreover, this decision demonstrates the interest he had shown in receiving copies from these origins. Probably it was part of a strategy that did not work with SODRE (as he never managed to receive the Soviet and German films he requested) but did end up working later during interactions with Argentina.

After not receiving anything in exchange from the Uruguayan institution, in 1950 Langlois requested that this group of films be sent to Argentina.⁵⁸⁾ The Argentinean cinémathèque used these first copies, which included three French titles, together with films from its own collection, to screen a season entitled "History of French Cinema."⁵⁹⁾ Indeed, Roland was very interested in French films and was planning to organize regular seasons with titles from the French cinémathèque.⁶⁰⁾

In most cases, the shipments from Paris to Buenos Aires included titles that Langlois suggested and his Argentinean colleague accepted. The first selection, received in October 1950, included *The New Gentlemen* (*Les nouveaux messieurs*; J. Feyder, 1929), *The Imaginary Voyage* (*Le voyage imaginaire*; R. Clair, 1926), *The Faithful Heart* (*Cœur fidèle*; J. Epstein, 1923) and *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921).⁶¹⁾ The reasons behind these choices are unknown. From a practical perspective, we can deduce, since the French cinémathèque had the negatives, that it was easier for Langlois to make extra duplicates.⁶²⁾ However, in the case of this particular delivery, Roland mentioned that three of the titles — *The New Gentlemen*, *The Faithful Heart* and *El Dorado* — had arrived without inter-titles.⁶³⁾ These details inform us about the kind of copies that travelled and remind us of the nature of cinema itself. Each copy becomes a unique oeuvre and that is one of the reasons current restoration projects need so much research, time and funding. Not all versions have titles or share the same ones; not all of them share color processes (if they have any at all), and the same goes for sound. As Lameris pointed out "film, as a historical source, is also a multiple object. For this reason, it is extremely important for film historiography and film theory that ancient, even worn-out duplicates of films are preserved."⁶⁴⁾ These versions that

57) Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 19 August 1948. A-CF.

58) Roland, letter to Henri Langlois, 8 May 1950. A-CF.

59) Roland, letter to Henri Langlois, 8 May 1950. A-CF.

60) Roland, letter to Henri Langlois, 6 March 1950. A-CF.

61) Roland, letter to Henri Langlois, 24 October 1950. A-CF.

62) Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 6 October 1947. A-CF.

63) Roland, letter to Henri Langlois, 24 October 1950. A-CF.

64) Lameris, *Film Museum Practice*, p. 121.

have been spread throughout the world and continue to appear today constantly challenge — and complement — previous findings.⁶⁵⁾

The multiplicity of versions can include differences not only in the film's edition, colors and sound, but also in the actual gauge. Films from cinematheques were sent in both 35 mm and 16 mm. A shipment from Paris to Buenos Aires, made at the end of 1950, clearly shows this. On that occasion, Argentina received *The Red Inn* (*Lauberge rouge*; J. Epstein, 1923) on 35 mm and both *An Andalusian Dog* (*Le chien andalou*; L. Buñel, 1929) and *Fever* (*Fièvre*; L. Delluc, 1921) on 16 mm.⁶⁶⁾ Cheaper laboratory costs prompted the printing of small-gauge copies, especially made for travelling and wider circulation. When it came to transatlantic transport, sending 16 mm prints could make a substantial saving in shipping costs. Moreover, the decision to reduce prints signals that access was prioritized over quality. This has become a constant in the history — and digital present — of cinema since the early 1920s, when small-gauge films (9.5 mm and 16 mm) introduced the concept of portable cinema.⁶⁷⁾ These copies were rented or sold for them to be projected at home. Indeed, many of these domestic copies that were gathered by private collectors ended up feeding the collections of archives around the world when 35 mm copies were in an excessively poor state or had disappeared.

Access was certainly the priority for the French Ministry of Foreign Affairs when it provided funding to the French cinematheque to circulate around the world a series of programs promoting French cinema. The selection that entered this project included both fragments and complete films. The first shipment included R. Clair's *Entr'acte* (1924), *The Italian Straw Hat* (*Le chapeau de paille d'Italie*; 1928) and *La Tour* (1928); M. L'Herbier's *The Late Matthias Pascal* (*Feu Mathias Pascal*; 1925), *El Dorado* (1921, fragment) and *Don Juan and Faust* (*Don Juan et Faust*; 1922, fragment); A. Gance's *The Madness of Dr. Tube* (*La folie du Dr. Tube*; 1915), *The Tenth Symphony* (*La dixième symphonie*; 1918, fragment), *Napoleon* (1927, fragment) and *The Wheel* (*La roue*; 1923, fragment); and J. Renoir's *Night at the Crossroads* (*La nuit du carrefour*; 1932), *The Little Match Girl* (*La petite marchande d'allumettes*; 1928, fragments) and *Nana* (1926, fragment).⁶⁸⁾ The second group had films including L. Delluc's *The Flood* (*L'inondation*; 1924) and *The Woman from Nowhere* (*La femme de nulle part*; 1922); J. Epstein's *The Fall of the House of Usher* (*La chute de la maison Usher*; 1928), *The Faithful Heart* (*Cœur fidèle*; 1923, fragment) and *The Three-sided Mirror* (*La glace à trois faces*; 1927, fragment); and G. Dulac's *Themes and Variations* (*Thèmes et variations*; 1928), *Spanish Fiesta* (*La fête espagnole*; 1928, fragment), *The Smiling Madame Beudet* (*La souriante Mme Beudet*; 1923) and *The Seashell and the Clergyman* (*La coquille et le clergyman*; 1928).⁶⁹⁾

As I have argued elsewhere, these programs, classified by the director's names, show a *d'auteur* approach and provide an overview of French classics, most of which belonged

65) See Marie Frappat, 'Histoire(s) de la restauration des films', *The Journal of Film Preservation*, vol. 94, 2016, pp. 45–46 and Lameris, *Film Museum Practice*, pp. 109–123.

66) Henri Langlois, letter to Roland, 3 November 1950. A-CF.

67) For the circulation of avant-garde films on 8 mm see Balsom, *After uniqueness*, pp. 54–80.

68) Roland, letter to Henri Langlois, 5 April 1951. A-CF.

69) Henri Langlois, Note for Mlle Catala, 7 November 1951, A-CF; Cinémathèque française, Pro-forma invoice, 20 November 1951, A-CF; Feuille de Transports R. Michaux & Cie, 6 December 1951, A-CF; Roland, letter to Henri Langlois, 3 April 1952, A-CF.

to the silent period and which Langlois frequently programmed in his seasons.⁷⁰⁾ Exploring the programs in detail also allows us to reflect upon the sense of unity that Langlois anticipated. Otherwise, it would be difficult to understand the shipment of fragments of *El Dorado*, *The Faithful Heart* and *Nana* on 16 mm when the full-length copies on 35 mm had been sent to Buenos Aires before. These programs were intended to continue circulating in other South American countries and documents show that many of these titles were sent from Roland to Uruguay to be screened both at Cine Universitario and Cine Club del Uruguay.⁷¹⁾

Exploring the selection of French titles and directors that crossed the Atlantic between 1948 and 1951 reveals a canon of classics. Christophe Gauthier, in his research on the beginnings of French cinema prior to WWII, identified films considered “classics” in influential texts on the 1920s and 1930s, such as the screening publications of the cinema Vieux Colombier, the catalogue of the FFCC, the journal *Pour vous* and the writings of Jean George Auriol and H. Langlois. Gauthier’s findings show that classic status had already been bestowed on Clair’s *Entr’acte* and *The Italian Straw Hat*; L’Herbier’s *The Late Matthi- as Pascal* and *El Dorado*; Delluc’s *Fever*; Gance’s *The Wheel*; Renoir’s *The Little Match Girl*; and Epstein’s *The Faithful Heart*.⁷²⁾

As time passed these titles continued circulating and representing French cinema. In March 1957 films such as Dulac’s *The Seashell and the Clergyman*, Clair’s *Entr’acte* and Buñuel’s *An Andalusian Dog* were part of a program called “The French Avant-Garde” screened at the Netherlands Filmmuseum.⁷³⁾ A few decades later these films are still available and circulating thanks to restoration projects. As an illustration, the likes of Delluc’s *Fever*, *The Flood* and *The Woman from Nowhere*, Dulac’s *Spanish Fiesta*, Epstein’s *The Three-sided Mirror*, Feyder’s *The New Gentlemen* and Clair’s *The Tower* have been restored by the French cinémathèque.⁷⁴⁾ Likewise, it is still possible today to see these films at archival film festivals such as Il Cinema Ritrovato (Italy) and Festival Lumière (France). To give only a few examples, Il Cinema Ritrovato programmed in 2016 Benoit-Levy’s *Peach Skin* and Epstein’s *The Faithful Heart*⁷⁵⁾ and the Festival Lumière showed in 2017 Clair’s *The Italian Straw Hat* and in 2018 Clair’s *Entr’acte* and Renoir’s *Nana* and *The Little Match Girl*.⁷⁶⁾ If we consider these examples, it is unclear whether these films became classics because of their quality or their wide circulation, i.e., the availability of copies that made them travel extensively. Most likely, it is a combination of both that has led to them remaining classics of film history. However, from a historiographical point of view it is important to establish

70) Beatriz Tadeo Fuica, ‘Echange de Films avec l’Amérique du Sud: une étude de séances envisagées par la Cinémathèque française et le ministère des Affaires étrangères au cours des années 50’, *Kinétraces Éditions* (forthcoming).

71) Ibid.

72) Christophe Gauthier, ‘Une composition française: la mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale’ (PhD Thesis: University Pantheon Sorbonne–Paris 1, 2007), appendix 31.

73) Lameris, *Film Museum Practice*, p. 154.

74) See <http://www.cine-mathèque.fr/catalogues/restaurations-tirages/index.php> [accessed 20 February 2019].

75) These films were part of a retrospective on the work of Marie Epstein and highlighted her contribution to both films. See <<https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/sezione/marie-epstein-atrice-sceneggiatrice-regista-conservatrice-restauratrice/>> [accessed 20 February 2019].

76) See <<http://www.festival-lumiere.org/>> [accessed 20 February 2019].

a link between today's availability of classics and the past circulation of films. In this sense, uncovering the titles that the influential Langlois selected to reach distant audiences helps us trace how the canon of classics has been created and maintained throughout the decades.

From then on: some consequences of initial collection sharing

The interaction during the late 1940s and early 1950s between Langlois and cinephiles in South America has left several still palpable institutional imprints. In theory, a film archive, or cinematheque, should reach a balance between preservation and access. However, history has shown that it is very difficult to reach this balance. In addition, the concept of preservation has evolved and continues evolving as technologies change. While it is beyond the scope of this article to study its evolution, it is important to understand how Langlois conceived of it, especially in the aftermath of WWII.

The fact that for Langlois screening was part of film preservation had a determining impact on the cinematheques created under his auspices in South America in the late 1940s and early 1950. This influence can be traced as time passed. Indeed, Ernest Lindgren from the National Film Library in London wondered at the 1969 FIAF congress whether South America had any film archives at all, because "they seemed not to have any of the resources necessary to perform any of the functions of a film archive".⁷⁷⁾ Lindgren was referring to the very practices that he had previously criticized about Langlois's work at the French cinematheque.⁷⁸⁾ From the beginning, South American cinematheques indeed adopted several practices that led them to be considered "mere screeners of cine-clubs".⁷⁹⁾ Beyond the pejorative connotations of this observation, it is true that these cinematheques were created to access copies for their screening outlets, most of which were previously established cine-clubs. Their collections have in fact been mostly composed of projection copies bought to distributors or received thanks to exchanges between cinematheques, and donations from local collectors. This fact, however, should not obscure their importance. On the contrary, these holdings dating from the late 1940s have proven to be more attractive than expected.

For Langlois, a good way of avoiding losses was to send copies to other institutions abroad. In March 1948, he wrote to his Uruguayan colleague Trelles saying, "we actually believe that now is time to address the preservation of cinema and prevent any possible destruction. It seems to me that the only effective way is to create an international collection, to multiply copies and to scatter them around different cinematheques".⁸⁰⁾ Placed in the post-war context, this idea makes a lot of sense. As this article has demonstrated, the

77) Minutes XXV FIAF Congress General Meeting, New York City, May 21–24, 1969, 33, cited in Janet Ceja Alcalá, 'Imperfect Archives and the Principle of Social Praxis in the History of Film Preservation in Latin America', *The Moving Image*, vol. 13, no. 1 (2013), p. 78.

78) See Borde, 'Les Cinémathèques', pp. 122–124; Clyde Jeavons, 'The Moving Image: Subject or Object?', *Journal of Film Preservation*, vol. 73, 2007, p. 27.

79) Frick, *Saving Cinema*, p. 115

80) Henri Langlois, letter to Danilo Trelles, 9 March 1948. A-CF.

fact that copies reached territories outside Europe has been instrumental in the recovery of various lost titles.

In the late 1940s and early 1950s the French cinephile promoted the creation of institutions that would follow his cinémathèques' principles and enter the FIAF-created circuit of film sharing. This practice, which has been in place for almost seven decades, reminds us that the film and documents dispersed in several archives are pieces of a jigsaw puzzle that still needs to be put together. The evidence recorded in precise exchanges and the routes taken by specific titles help us to continue reflecting on the nature of cinema and the physical condition of film itself. This also allows us to see that contributions were mutually beneficial: in addition to the widely recognized contribution that Langlois made to cinémathèques in Argentina and Uruguay, they in turn added to the development of the French institution. Studying in depth the networks that the pioneer generation of film archivists created provides us with analytical tools relevant for understanding further the creation of canons of classics and present restoration projects. Last but not least, exploring the comings and goings of specific titles that were part of this circuit reminds us that film history needs to continue being rewritten in order to acknowledge the work of all the actors who, throughout time, have contributed to taking care of and disseminating the abstract worldwide film collection that belongs to us all.

Acknowledgements

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 746257.

Beatriz Tadeo Fuica is a Marie Skłodowska-Curie Fellow at the IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3. She is the author of *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive* and of several articles on cinema, memory and archives published in diverse peer-reviewed journals.

Films cited:

A Simple Case (V. Pudovkin, 1930), *Age of Gold* (L. Buñuel, 1930), *An Andalusian Dog* (L. Buñuel, 1929), *Artigas* (E. Gras, 1950), *Don Juan and Faust* (M. L'Herbier, 1922), *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921), *Entr'acte* (R. Clair, 1924), *Eye-pupil in the Wind* (E. Gras and D. Trelles, 1949), *Fede* (A. Mántaras, 1952), *Fever* (L. Delluc, 1921), *Ivan* (A. Dovjenco, 1932), *Ivan the Terrible* (S. Eisenstein, 1944), *José Artigas* (E. Gras, 1950), *La Tour* (R. Clair, 1928), *Lapsus* (A. Mántaras, 1951), *Loulou* (G. W. Pabst, 1927), *Metropolis* (F. Lang, 1927), *Nana* (J. Renoir, 1926), *Napoleon* (A. Gance, 1927), *Night at the Crossroads* (J. Renoir, 1932), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921), *October* (S. Eisenstein, 1927), *Okraina* (B. Barnet, 1932), *Peach Skin* (J. Benoit-Levy, 1928), *Penal Servitude* (Y. Raizman, 1928), *Spanish Fiesta* (G. Dulac, 1928), *Strike* (S. Eisenstein, 1925), *Tartuff* (F. W. Murnau, 1925), *The Deserter* (V. Pudovkin, 1933), *The Devil in the City* (G. Dulac, 1924), *The Faithful Heart* (J. Epstein, 1923), *The Faithful Heart* (J. Epstein, 1923), *The Fall of the House of Usher* (J. Epstein, 1928), *The Flood* (L. Delluc, 1924), *The Girl with the Hatbox* (B. Barnet, 1927), *The Imaginary Voyage* (R. Clair, 1926), *The Italian Straw Hat* (R. Clair, 1928), *The Late Matthias Pascal* (M. L'Herbier, 1925), *The Lit-*

the Match Girl (J. Renoir, 1928), *The Love of Jeanne Ney* (G. W. Pabst, 1927), *The Madness of Dr. Tube* (A. Gance, 1915), *The New Babylon* (G. Kozintsev, L. Trauberg; 1929), *The New Gentlemen* (J. Feyder, 1929), *The Red Inn* (J. Epstein, 1923), *The Seashell and the Clergyman* (G. Dulac, 1928), *The Smiling Madame Beudet* (G. Dulac, 1923), *The Student of Prague* (H. Galeen, 1927), *The Tenth Symphony* (A. Gance, 1918), *The Three Million Trial* (Y. Protazanov, 1926), *The Three-sided Mirror* (J. Epstein, 1927), *The Wall* (L. T. Nilsson), *The Wheel* (A. Gance, 1923), *The Woman from Nowhere* (L. Delluc, 1922), *Themes and Variations* (G. Dulac, 1928), *Three Songs about Lenin* (D. Vertov, 1934), *Turay* (E. Gras, 1949), *Two Days* (G. Stabovoi, 1927), *Written on Water* (E. Amorim, 1952), *Zvenigora* (A. Dovjenko, Y. Solntseva, 1927).

SUMMARY

Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques*A Key to Understanding the Impact of Sharing***Beatriz Tadeo Fuica**

The aim of this article is to contribute to uncovering and analyzing film exchanges between the French cinematheque and the cinematheques in Buenos Aires (Argentina) and Montevideo (Uruguay) in the aftermath of World War II. In addition to providing a brief history of the creation of the South American institutions, this article studies specific titles that travelled between these three countries. On the one hand, it explores how films that arrived from the south allowed for the recovery of titles thought to be lost and contributed to the programs of the French cinematheque. On the other hand, it examines how the selection that was sent from the north contributed to both the perpetuation of a canon of classics and the circulation of versions that have an impact on current access and restoration projects.

keywords: cinematheques, film circulation, film archives, film history, Henri Langlois

Alain Boillat – Frédéric Maire

Sharing Knowledge between University and Cinémathèque

The Autant-Lara Personal Archive for Research Projects

An institutional context favourable to sharing

In Switzerland, two institutions dedicated to the history of the cinema are located in the Canton of Vaud: Cinémathèque suisse, the national film archive, founded in 1948,¹⁾ and the History and Aesthetics of Cinema Department within the Faculty of Arts at the University of Lausanne (UNIL), created in 1990. From the earliest years of university film instruction in Lausanne, under the direction of Professor François Albera, at a time when Cinémathèque suisse was headed by Freddy Buache, a productive dialogue was established between the two institutions,²⁾ taking the form of regular joint events (screening cycles, study days, invitations to filmmakers) and publications, in particular a two-volume collective work dedicated to the history of Swiss cinema.³⁾ In 2006, the Cinema Department of UNIL became the *leading house* of the Network Cinema CH,⁴⁾ a national collaboration for teaching and research involving the three major Swiss linguistic regions that has now been made permanent. Cinémathèque suisse is a partner alongside the universities of Lausanne, Zurich, and Lugano, as well as the film schools in French-, German-, and Italian-speaking Switzerland. It participates in managing a teaching program provided in part on its premises and dedicated to the question of archives — film and otherwise — con-

1) Cinémathèque suisse has one of the most important film collections in the world. It holds more than 85,000 Swiss and foreign films, as well as millions of photos, posters, books, archive files, and documents.

2) For a history of the ties between Cinémathèque suisse and the University of Lausanne, see Alessia Bottani and Pierre-Emmanuel Jaques, 'La Cinémathèque suisse: faire connaître le cinématous-azimuts', in Frédéric Maire and Maria Tortajada (eds.), website *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, <www.unil-cine-mattheque.ch>, March 2015.

3) The volume, to which a team of researchers contributed, was edited by the director of the Cinémathèque at the time and by a professor of the Cinema Department of UNIL: Hervé Dumont and Maria Tortajada (eds.), *Histoire du cinémasuisse 1966–2000* (Lausanne/Hauterive Cinémathèquesuisse/Éditions Gilles Attinger, 2007).

4) <<http://www.reseau-cinema.ch>>. This program is currently led by the CEC (Centre d'études cinématographiques) of UNIL and the Seminar für Filmwissenschaft of the University of Zurich.

ceived of both from a film preservation/restoration perspective and from one of cinema management for research purposes or public dissemination. That educational anchoring is essential for the research dynamic because students become acquainted with a variety of research methodologies and with certain collections (and even, more concretely, with the staff of the Cinémathèque — and vice versa!) before their diploma research, for which they are therefore more inclined to exploit the collections, and, in some cases, pursue that work at the doctoral level.

In the autumn of 2009, when a new director came to the Cinémathèque (the co-author of this article), the two Vaud institutions set a shared goal of intensifying their collaboration by encouraging research on the vast collections, and, in that way, valorising them nationally and internationally. That project came to fruition in late 2010 with the signing of a partnership agreement, the “Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse”, whose steering committee defines projects to be developed and encourages their implementation. With that in view, two researchers were mandated to carry out an inventory⁵⁾ of both the film and non-film archives (paper: screenplays, documentary files, institutional archives, as well as image and camera) in which they highlighted collections which, thanks to their exceptional richness, are particularly encouraging research subjects. That document was circulated internally within the two institutions and discussed during joint meetings, serving as a basis of early exchanges about research perspectives.

Entries in that inventory include collections on filmmakers such as Alexander J. Seiler, Daniel Schmid, Michel Soutter, Ernest Ansorge, and Claude Autant-Lara. That institutional context, spurred on by individual energies, has been particularly stimulating for launching research projects, seven of which have already been financed by third-party funds,⁶⁾ including five by the FNS (Swiss National Science Foundation). Three of those are devoted to the directors Ansorge and Autant-Lara, and the first one to be initiated was emblematic of the goals of the collaboration in that its subject was the history of Cinémathèque suisse itself, examined via the institution’s archives. The projects are presented on a website specifically designed to showcase the activities of the Collaboration;⁷⁾ it includes, for one of the two projects discussed here, documents and analysis available only to secondary-school teachers in the context of a continuing education program on the theme of adaptation.

We should note that the Collaboration UNIL+CS is unique in bringing together three fields of activity that are in constant interaction: university instruction (to which Cinémathèque employees sometimes contribute for specific interventions), research (devel-

5) Alessia Bottani and Pierre-Emmanuel Jaques, “Les fonds de la Cinémathèque suisse — Eléments pour un état des lieux”, December 2011 (internal document). Project direction: Prof. Maria Tortajada.

6) In addition to the two projects discussed below, these are: “Cinémathèque suisse: une histoire institutionnelle” (under the direction of François Albera); “Le cinéma de Nag et Gisèle Ansorge: institutions, pratiques et forms” (under the direction of Maria Tortajada); “Histoire des machines et archéologie des pratiques: Bolex et le cinéma amateur en Suisse” (under the direction of Benoît Turquet); “Liaisons aériennes: aux croisements industriels du cinéma et de l’aviation” (under the direction of Stéphane Tralongo); “Entre LACS: Lumières sur les archives du cinéma sensible” (a Cinémathèque des Pays de Savoie et de l’Ain/Cinémathèque suisse partnership).

7) <<http://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/>>. The site is currently managed by Stéphane Tralongo, a researcher at UNIL whose responsibilities include activities specific to the Collaboration UNIL+CS.

oped by researchers in the context of exchanges with archivists) and scientific and cultural mediation (encouraged by centralised management, thanks to the creation of a new department within the Faculty of Letters of UNIL, the CEC — Centre for Film Studies). The latter takes the form of screening cycles closely linked to course subjects or international symposia, which frequently take place in part within the walls of Cinémathèque suisse, on the Montbenon site in the city of Lausanne, thereby opening these scientific events to the general public while offering added value to certain screenings thanks to expert commentary (public conferences, roundtables, contributions to the Bulletin de la Cinémathèque suisse, presentations of films, regular courses open to the public with screening of film excerpts, etc.). Researchers at the Cinema Department have also organised several events within the walls of the Cinémathèque to introduce film history and the way it is studied to secondary education, whether those be continuing education programs organised for teachers in collaboration with the Haute Ecole pédagogique of the Canton of Vaud, or screenings for students supported by teaching materials. Those programs have made it possible to develop an analysis about the place of film studies in pre-university education and about the approaches and tools best adapted to the Swiss context. A study day organized in Montbenon with media education professionals in 2015 led to the publication of the special issue “Education and Cinema” in *Décadrages*, the academic journal affiliated with the Cinema Department.⁸⁾

At the university level, the policy of intensifying collaboration between the University and Cinémathèque Suisse since 2010 has led to the creation of master’s level courses that, from a professional perspective, combine practical experience and academic reflection. In addition to the various courses in the archive section, which also include reflection about the valorisation of film heritage in various forms, a course entitled “Film Distribution”, jointly led by directors of the Cinémathèque and a professor, focuses on film distribution and release, from the theatre to the small screen, as well as on the economic and cultural functions of festivals, markets, and archives. In that context, the programming of Cinémathèque suisse has offered a productive practical field, allowing students to become familiar with the constraints involved in programming as well as with the local cultural fabric. For example, in 2013, master’s students took part in developing a program and producing presentation texts for a retrospective by Cinémathèque suisse in parallel with an exhibition organized by the Fondation de l’Hermitage in Lausanne (“Fenêtre: de la Renaissance à nos jours”).

The Autant-Lara collection as an object of academic research

The personal archives of French director Claude Autant-Lara, which consist of some 250 inventoried boxes, unquestionably represent one of the most precious collections held by Cinémathèque suisse (fig. 1). This bequest was the result of the friendship between the filmmaker and the director of the Cinémathèque at the time, Freddy Buache, who au-

8) *Décadrages*, no. 31 (2015); report led by Séverine Graff, Charlotte Bouchez, and Tristan Lavoyer. Available online: <<https://journals.openedition.org/decadrages/822>>.



Fig. 1

thored what was until quite recently the only monograph dedicated to the filmmaker.⁹⁾ Held up for more than four years in French customs due to a legal battle between Switzerland and France, the archives were deposited in Lausanne in December 2000, a little less than one year after the filmmaker's death. He had been very keen to deposit his archives with Cinémathèque suisse, harbouring a lot of bitterness toward his native country. Those archives were catalogued by Cinémathèque archivist Nadia Roch, who is currently head of the non-film department, first in the context of preparations for an exhibition entitled "One Filmmaker Against Everyone" at the MUDAC (Museum of Contemporary Design and Applied Arts) in Lausanne in 2002 — an event that was accompanied that same year, from May to August, by a retrospective of twenty-six of the director's films at the Cinémathèque.¹⁰⁾ The familiarity with elements of the collection that the archivist acquired made her an important resource person (including for her familiarity with the handwriting of the manuscripts) for researchers undertaking initial study work with the intention

9) Freddy Buache, *Claude Autant-Lara* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982). In 2018, a work by Jean-Pierre Bleys of the same name was published by l'Institut Lumière and Actes Sud; the author made extensive use of Cinémathèque suisse archives to explore the genesis of the films but unfortunately does not systematically cite his sources to support his claims and, when he does cite them, omits the archive reference codes, which make it impossible to verify his statements and does not encourage the continuation of the research by others. The collaboration between the UNIL and the archivists of the Cinémathèque pursues an objective opposed to that of establishing a fixed sum of knowledge by promoting the dissemination of knowledge produced in relation to specific archival elements as well as collective research over the long term, whose results can be reused by others.

10) See the Bulletin de la Cinémathèque suisse, no. 200 and 201 (2002).

of exploiting part of the collection archives. With regard to classifying and identifying the elements, dialogue between archivists and researchers has never ceased because — due to the chaotic condition in which the archives reached the Cinémathèque after their long stay with French customs, as well as to the massive quantity of documents — cataloguing can be constantly refined as discoveries are made during research.

Two research projects directed by the co-author of this article were funded by the FNS and facilitated the exploitation of the paper archives of the collection, in particular screenplay-related documents. Numerous screenplays are available in the collections of institutions dedicated to preserving film heritage — Cinémathèque suisse has more than 9,000¹¹⁾ — but these are most often shooting scripts used by the film crew, one of whose members ensured the transmission of the document. These texts are therefore generally quite close to the finished film, even if their value as sources relating to the creative process is undeniable.

In fact, they are most valuable in cases where the film itself has been lost; regarding directors who leave considerable room for improvisation during shooting; when it comes to those who significantly modify the film during editing (which is not at all the case for Autant-Lara); or if one is interested in the writing style of the script genre itself. The distinctive feature of the documents in the Claude Autant-Lara collection is that they are often annotated (or even handwritten) documents that correspond to different stages of screenplay development. In addition, they are accompanied in certain cases by a large number of sheets of notes scribbled by the filmmaker,¹²⁾ making it all the easier for researchers to access reflexive commentary about the progress of the work that accounts for how it was perceived and makes certain choices explicit; to explore the variants that were considered but not retained; and, more generally, to reconstitute how the work of screenwriting unfolded. For example, for the script of *Le Blé en herbe* (1954), adapted by the novel of the same name by Colette, we see that Autant-Lara and his wife Ghislaine Auboin systematically deleted from the “final” version submitted to them by screenwriters Jean Aurenche and Pierre Bost all references to a female character (added by the screenwriters with considerable liberty in relation to the original work) with whom the “Lady in White” in the story maintains a homosexual relationship.¹³⁾ Changes made by the couple can be seen in the very materiality of the document, since the deleted or replaced parts in the final text by Aurenche and Bost appear physically as collages that cover certain typed or hand-written elements. The description of this item in the collection inventory (“Complete technical screenplay, annotated and bound”) does not suggest the unique nature of those annotations, the study of which has been precious in tracing the successive variants of the story. Correspondence — including a letter from Aurenche¹⁴⁾ in which the screenwriter com-

11) Concerning annotated screenplays and manuscripts, Cinémathèque suisse holds many for the films of Luis Buñuel and Georges Franju, as well as numerous Swiss filmmakers.

12) With regard to this type of documents, see Alain Boillat, “Dans les coulisses de la fabrique du personnage: les archives scénaristiques au service des star studies (*En cas de malheur*, Claude Autant-Lara, 1958)”, in Manon Billaut and Mélissa Gignac (eds.), *Quel(s) scénario(s) pour quelle(s) approche(s) du cinéma* (Paris: AFRHC, forthcoming).

13) CS CAL 53/8 A4.2.

14) CS CAL 179/6 A3 (handwritten letter).

plains about the changes made without him being consulted, as well as the reply from the filmmaker,¹⁵⁾ who justifies himself on the pretext of cuts imposed by the producer — sheds light on the methods of their collaboration.

To understand the process of genesis, it is important to understand the context of the screenwriting effort (in particular the constraints weighing on the writing) as well as the collective dynamics of screenplay development,¹⁶⁾ and it is therefore necessary to have access to the various sources that contribute to documenting that context, such as contracts and the filmmaker's correspondence. Such documents are all the more numerous in the Claude Autant-Lara collection since the filmmaker — who was regularly involved in legal squabbles—scrupulously kept all of his correspondence, going so far as to copy his own letters (for which he also sometimes even kept handwritten drafts) in order to keep track of them, such that historians have access to the entirety of the exchanges. However, the filmmaker's position in relationship to his personal archives exposes a limit to the use of such a collection that must be examined. Indeed, such a collection makes researchers dependent on the information the donor has been willing to provide, knowing that he has pre-sorted the material; it is therefore necessary to cross-check the sources, using, when possible, other archive collections. Research conducted with other collections then allows archivists to better define the specificities of the archives for which they are responsible.

Two distinct projects in terms of approach

The author of the present article, part of a school of film studies researchers concerned about combining cinema theory and history, is a specialist at the UNIL about questions relating to theories of fiction, narrative, and intermediality, and consequently collaborates frequently with colleagues from disciplines such as literature, linguistics, comparative literature, and media history. In connection with one of the master's courses in the Cinema Department about the history of the screenplay and discourse related to it (including manuals), he had shifted his narratological approach towards both general criticism and gender studies. These new orientations owe much to his exploring of the Claude Autant-Lara collections and his observation of the productivity of the studies it makes possible.

The first project dedicated to the Cinémathèque suisse Claude Autant-Lara collection (November 2013–March 2017), entitled “Discours du scénario: étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal” (co-directed with the linguist Gilles Philippe), falls within the scope of a narratological, literary, and stylistic perspective; it consisted of examining the writing techniques that prevailed during the “classical” era of French cinema by focusing on three adaptations by Autant-Lara of works by Stendhal, the status of which are very different: *Le Rouge et le noir* (1954) was a prestigious feature film; *Lucien Leuwen* (1972) was in the end made as a television series; and *La Char-*

15) CS CAL 179/6 A3 (handwritten draft).

16) See the article by two researchers on the project: Adrien Gaillard and Julien Meyer, ‘Jean Aurenche, Pierre Bostet Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d’une pratique scénaristique’, *Genesis*, no. 41 (2015), pp. 91–101.

treuse de Parme, an adaptation for which thousands of pages of screenplay were written, was never produced. The second project (August 2016–July 2020), using the same archives (though on other films, in this case those of the 1940s), is “Personnage et vedettariat au prisme du genre (*gender*): étude de la fabrique des représentations cinématographiques” (co-directed with Charles-Antoine Courcoux). It follows, as its title indicates, a cultural studies approach, while also relying on screenplay texts. Alongside these collective investigations of the collection, three ongoing doctoral theses can be seen, partly, from a perspective of genesis.¹⁷⁾

The two projects both examine the collaborative screenwriting process between Jean Aurenche, Pierre Bost, and Claude Autant-Lara, considered at every stage. Access to all of the non-film archives was therefore necessary and the context of long-term collaboration between researchers and the Cinémathèque on a variety of projects not only represented an undeniable asset from the point of view of obtaining third-party funding (to the extent that it provides a guarantee of project feasibility and visibility); the collaboration also made it possible — in the context of works undertaken on site at the Penthaz Archives and Research Center — to plan access to documents in a timely manner. The consultation rooms, since completed, have greatly facilitated collective examination by a research team and allowed productive and informal, albeit regular, interactions among researchers and archivists present during the consultations, particularly with regard to the history of the inventory of the collection. Departments of the institution other than non-film ones have also been involved, including the film department for the digitization of copies for internal use, and the picture department, whose items are particularly interesting in the case of Autant-Lara, who, having started in film as a set designer and costume designer in the 1920s, paid particular attention to those technical aspects, sometimes overseeing them personally.

Documents employed for such a study are numerous, going beyond screenplay elements, since cross-referencing of sources is necessary for contextualization. In the context of the second project, the genesis of films is approached through the question of the relationship between character construction and the *persona* of the star identified to embody it, the writing not being independent of the choice of actors, who bring with them a certain baggage accumulated in previous films, and who can also demand changes.

That Cinémathèque suisse has made the Autant-Lara collection available is a critical condition for research projects and their methodological specificities. The objective of the current project, “Star et vedettariat...”, is to study the mechanisms involved in producing gendered representations in a set of film narratives from French films made under the Occupation and during the immediate post-war period. This study fills a gap in gender studies as they are usually applied to film studies because it takes into account numerous sources linked to the genesis of the films (in particular the various screenplays), and spe-

17) Laure Cordonier, ‘Les théories de l’adaptation par la lucarne du scénario: genèse de la trilogie stendhalienne par Autant-Lara, Aurenche et Bost’; Adrien Gaillard, ‘À l’ombre de l’auteur, l’écriture collective du scénario. Approche génétique de *La Traversée de Paris* (1956)’; Jeanne Rohner, ‘Vedette, persona et personnage: pour une étude génétique du genre. Danielle Darrieux et Micheline Presle dans le cinéma français d’après-guerre (1945–1956)’.

cifically with regard to two related axes of reflection: the first examines the link between the making and the reception of images of the stars used by Claude Autant-Lara (Odette Joyeux, Micheline Presle, Gérard Philipe, and Danielle Darrieux); the second looks at the process of creating characters in the film narrative, within a network defined by the specific ways gender identities and relationships are constructed. By examining the production archives to understand the way gender relationships were viewed by the filmmakers and other collaborators at various stages of the evolution of the screenwriting process, and how they underlie the interactions among the people who took part in making the film, this research provides a different perspective that provides nuance to the theses formulated in particular by Geneviève Sellier and Noël Burch about French cinema of the period,¹⁸⁾ which they interpret from a strict perspective of the internal analysis of the films, without taking into account the other alternatives considered during the development of the films and the fact that a film results from a consensus among divergent positions that reflect their own time.

Given the variety of elements to identify in the texts in the Claude Autant-Lara collection, the number of different documents to be correlated (from promotion to reception, for example), and the importance making connections among the various contributors to the film, a database was created by the University of Lausanne that is currently being updated by the research team.

The purpose of a research database

During the first project, researchers photographed all of the documents in the Cinémathèque's Autant-Lara collection relative to the film *Le Rouge et le noir* (approximately 5,000 pages); for the second project, the same undertaking was planned for two earlier films, *Le Diable au corps* and *Occupe-toi d'Amélie*. This was, of course, not a professional digitization, which would have involved significant costs, but the creation of digital files integrated into the archival research work. The goal presented in the second FNS application was the creation a database that would make it possible both to share documents and comments made about them, and to satisfy the recent demands of the FNS in terms of a *data management plan*. The goal was to create a database from these image files, as part of a process of preserving data for research, of making it available to the scientific community and for future use in the context of master's level courses offered at the University of Lausanne in history of the screenplay. The need for such a digital tool was recognized and funded by the FNS and a postdoc researcher specializing in questions addressed by the project, Delphine Chedaleux,¹⁹⁾ took charge of developing the database on the scientific level. From a technical point of view, the database was developed within the Laboratory of

18) Geneviève Sellier and Noël Burch, *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930–1956* (Durham/London: Duke University Press, 2014 [1996]). See also Martin O'Shaughnessy, 'Cinematic Stardom, Shifting Masculinities', in Christopher E. Forth and Bertrand Taithe, *French Masculinities. History, Culture, Politics*, (New York: Palgrave Macmillan), pp. 190–205.

19) Delphine, Chedaleux, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940–1944)* (Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2016).

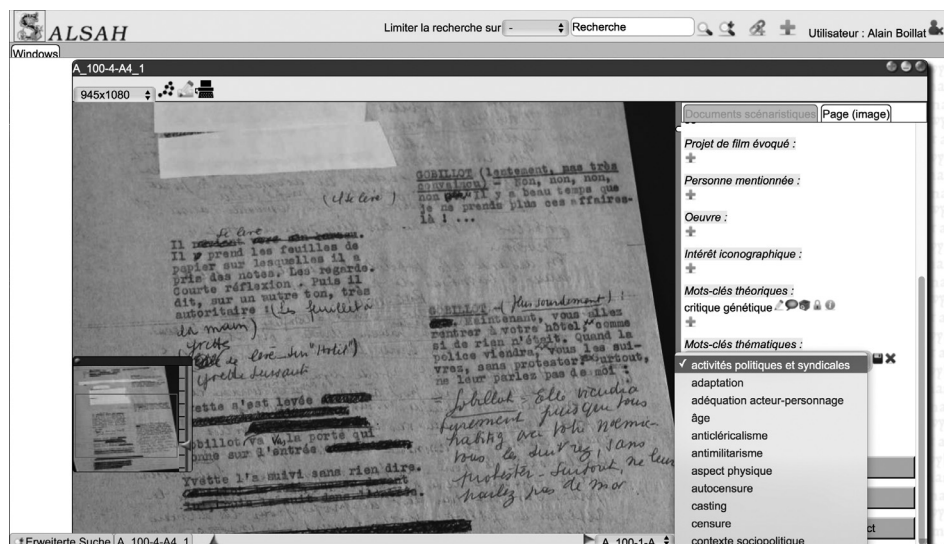


Fig. 2

Digital Cultures and Humanities of the University of Lausanne (the LADHUL), and more specifically by its technical platform that supports the management of research data in the *Knora* environment (acronym for *Knowledge Organisation, Representation and Annotation*). Then Salsah, a graphic web interface currently being improved, was added. It is important to note that the database was not developed for general use, but that its ontology is the result of a translation of scientific issues specific to the research project. Identification of items includes Cinémathèque suisse inventory codes, such that the database can serve as an extension of a small part of that inventory. The series of numbers that follows the code corresponds to the native title of the photographic file, each image having been taken successively in the order of appearance in the files, such that we preserve a trace of the order of each page in a file; this would then be possible to reconstitute should it be accidentally modified by a clumsy manipulation, for example. Given the large quantity of important information for each document (annotations, letterhead, handwriting likely to be identified, etc.) that would have made any retranscription tedious and complex, the solution of preserving images in digital form emerged as the most elegant one.

The goal is not to replace tools a film archive might employ, since the database does not cover the entire collection and is not intended for the general public; it is a research tool the parameters of which were defined according to the priorities of the project relative to notions of stardom and gender. Indeed, not all kinds of documents in the collection were chosen, the categories having been defined according to the goals of each project. In addition, the thematic keywords chosen to tag certain items or parts of documents (the tool makes it possible to define zones within the image) are explicitly linked to the study subject and the approach (fig. 2): we would not necessarily have chosen the term “anti-clericalism” in relation to films by other directors, nor the notion “actor-character match” had the research not been carried out in a *star studies* perspective. The perspective is, therefore,

different from that of a film archive that aims for exhaustive cataloguing with general entries; the parallel existence of this database nonetheless constitutes a supplementary tool, and the reflection carried out in the framework of the project constitutes a contribution to the digital projects of the Cinémathèque itself, just as — inversely — future developments of Cinémathèque databases could lead to expanding Salsah's scope of use, including adding links to digitized film clips. That is why it is important for exchanges to take place between designers of tools developed at the university and at the Cinémathèque. Those exchanges have sometimes been about precise elements of nomenclature insofar as, in academic projects, a notion such as "screenplay" gives rise to a large number of subdivisions that also take into account a predefined terminology (synopsis, continuity, literary screenplay, technical cutting, etc.), and that do not necessarily intersect with those used in the inventory of the Cinémathèque (nor, as it happens, with period terminology, which constitutes an object of study in itself). It is not only a question of sources that document the genesis of the film, but also, among other things, published articles (the reception of a film echoes the way stars were perceived at the time) and promotional documents (that testify to how the *persona* of the star is constructed). The categories are defined in Salsah in relation to the types of documents deemed pertinent to the project, in this case script documents; contractual and legal documents; personal correspondence; published articles; personal documents; work organization; and promotion.

The online database thus provides a specialized and partial inventory to which the Cinémathèque can provide access should it be of interest in the future to other researchers working on Autant-Lara or the cinema of the time. For the time being, its use is limited internally to the research group, to associated partners, and to Cinémathèque suisse archivists. The possibility of open access (which would certainly only concern metadata, the documents themselves being subject to copyright) will eventually need to be discussed. However, the architecture of the database was designed with the intention of making certain data available without providing access to the documents themselves (authors, people cited, theoretical and thematic keywords, etc.). This required compiling digital reproductions of the archives, reordering the documents by archival piece and type, linking the archives to bibliographic data, and making specific signed and dated annotations on all or part of the documents.

That access will therefore help orient other researchers as they prepare to consult the collections, allowing them to know, before they come to Penthaz, certain things about the documents (date, recipients, length, type of writing or annotation, specificities compared to similar documents...) and to evaluate their relevance to a given project, as well as any possible particularities of the document compared to elements available in other archives. Providing restricted access to some researchers would also provide them with the opportunity to supplement the metadata by introducing individualized comments that could then be exchanged with UNIL researchers. Future use of the database — and its expansion to other films (currently to *En cas de malheur*, 1958) — is in all cases subject to joint reflection between Cinémathèque suisse, which holds the originals, and the university, which stores a few copies in digital file format and accompanies them with metadata from the research, which should also be enriched by student work in the long term.

From the archive to the public

The Collaboration UNIL-CS was designed to promote communication among the areas of teaching, research, and cultural mediation. So, in the context of the second project dedicated to the Claude Autant-Lara collection, a cycle of screenings entitled “Female Figures in French Cinema of the 1940s–1950s”, including presentations by the four project researchers, is planned for March 2019 as an extension of an international symposium to which historians of other media (radio, television, press)²⁰⁾ will also contribute. The project therefore makes it possible to integrate programming and research. Thus, a symposium was organized as part of the first project on Autant-Lara that took place in part at the Cinémathèque in Montbenon;²¹⁾ a conference for the general public served as an introduction to a screening (*Le Journal d'un curé de campagne*, by Bresson); and the work resulting from that symposium, *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*,²²⁾ was also launched at Montbenon in March 2018 on the occasion of a screening (*Occupe-toi d'Amélie...* d'Autant-Lara, 1949). It can be highlighted that, in the context of that publication, the collaboration between university and film archive continues on the level of promoting the results of the research to film historians, who are thereby informed about the wealth of the archive collections and of its productivity in terms of analysis. In the collective work published by Impressions Nouvelles, significantly subtitled “interdisciplinary approach of French cinema archives”, the acknowledgements recognizing several members of the Cinémathèque suisse team are far from just a courtesy since the material brought together owes a lot to collaboration with archivists, especially in the image department — beginning with the cover,²³⁾ which used a painting by Autant-Lara himself, intended to serve as a frontispiece for the screenplay and representing one of the scenes from his proposed adaptation of *La Chartreuse de Parme*, which ultimately was never produced. Inside the book, various previously unpublished and unknown documents accompany the studies; reproduction rights were obtained from the rights holders with support from Cinémathèque suisse, which took charge of creating high-quality digitisations of the documents. But valorisation does not only take place via writing; it also relies on events, with Cinémathèque and University finding themselves in their shared role of transmitting culture.

And so *La Traversée de Paris* was programmed at the great Lausanne Capitole²⁴⁾ theatre with a presentation by the project's researchers as part of a ceremony in honour of the

20) “Gender and Francophone media in Europe in the 1940s–1950s”, 21 and 22 March 2019, Université de Lausanne.

21) International symposium “From books to screenplays”, 10–11 October 2016, University of Lausanne, under the direction of Alain Boillat and Gilles Philippe, followed by a partner symposium “Of Screenplays and Books”, directed by Mireille Brangé and Jean-Louis Jeannelle, 13–14 October 2016, University of Paris 13 and University of Rouen.

22) Alain Boillat and Gilles Philippe (eds.), *L'Adaptation — Des livres aux scénarios. Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930–1960)* (Brussels: Impressions Nouvelles, 2018).

23) See the large format image in the screenshot of the website, fig. 2.

24) The Capitole cinema, built in 1929, is the largest theatre in Switzerland still operating (897 seats). It was purchased by the City of Lausanne in 2010 with the intention of entrusting its operation to Cinémathèque suisse, which has since organized all of its major events there. Ongoing restoration and renovation work will add a second, smaller theatre and spaces to access digitized archived available to the general public.

UNIL-Cinémathèque suisse collaboration during which all of the ongoing projects were presented. Through the Cinémathèque, the university has easier access to the general public, while the Cinémathèque can base some of its program on the works studied at the university — and therefore attract an audience composed of researchers and students by offering a scientific analysis in touch with current research as added value to its screenings.

That type of event is the visible tip of the iceberg of a collaboration that began, as we have shown, much earlier, and that often takes place through exchanges that occur due to the simple fact that researchers and archivists find themselves in the same place around the same objects, and, above all, share the same passion.

Alain Boillat is full professor at the cinema department of the University of Lausanne (Faculty of the Arts). His research focuses on media archeology, narration and fiction theories in digital medias, relations between comics and film, human interactions with audio-visual devices, film history/semiotics, archive research, narrative representations of technology in popular cultures and history of scriptwriting. His publications include about a hundred academic articles and the following books: *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples* (2014), *Dubbing. La Traduction audiovisuelle* (Schüren, 2014, coed. with I. Weber), *Star Wars, un monde en expansion* (ActuSF, 2014), *Dialogues avec le cinéma. Approches de l'oralité cinématographique* (Nota Bene, 2016, coed. with G. Lacasse), *BD-US: les comics vus par l'Europe* (Infolio, 2016, coed. with M. Atallah), *Case, strip, action!* (Infolio, 2016, coed. with F. Revaz), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios* (Impressions Nouvelles, 2018, coed. with G. Philippe) and *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet: imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance* (L'Âge d'Homme, 2019, coed. with Laurent Guido).

Born 1961, Swiss and Italian, **Frédéric Maire** starts working in the field of cinema in the late 1970s as film director, journalist and programmer. In 1992, he is one of the four founders of the children's film club The Magic Lantern, and he co-directs it until 2005. In 2005, he is appointed artistic director of the Locarno Film Festival, which he runs until he becomes director of Cinémathèque Suisse, in October 2009. He is also president of FIAF since 2017.

Films cited:

En cas de malheur (Claude Autant-Lara, 1958), *Le Blé en herbe* (Claude Autant-Lara, 1954), *Le Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947), *Le Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951), *Le Rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954), *Lucien Leuwen* (Claude Autant-Lara, 1972), *Occupe-toi d'Amélie* (Claude Autant-Lara, 1949), *La Traversée de Paris* (Claude Autant-Lara, 1956).

SUMMARY

Sharing Knowledge between University and Cinémathèque*The Autant-Lara Personal Archive for Research Projects***Alain Boillat and Frédéric Maire**

This paper discusses the modalities of collaboration between the Cinema Department of the University of Lausanne and the Cinémathèque suisse in three fields of activity: academic education, research (developed by researchers in the context of exchanges with archivists) and scientific and cultural mediation (with centralised management). In the autumn of 2009, the two Vaud institutions set a shared goal on the basis of a specific inventory of intensifying their collaboration by encouraging research on the vast collections, and, in that way, valorising them nationally and internationally. Currently seven research projects have already been financed by third-party funds. Two of them are related to the personal archives of French director Claude Autant-Lara; they facilitated the exploitation of the paper archives of the collection. The main goal is to develop a methodology to understand the process of genesis and collective dynamics of screenplay development, and to analyse them from the perspective of star and gender studies. A database was created by the University of Lausanne that is currently being updated by the research team. This article shows how such projects allow productive and informal interactions among researchers and archivists.

keywords: research projects, non-film archives, data base, public dissimulation, education in films studies

Marie Barešová

Active Archive

An Interview with Michael Loebenstein

Michael Loebenstein is the director of the Austrian Film Museum (Österreichisches Film-museum). Previously, he held the post of Chief Executive Officer (CEO) of the National Film and Sound Archive of Australia (NFSA) for six years. He is currently serving his second term as Secretary General of the International Federation of Film Archives (FIAPF). He also worked at the Ludwig Boltzmann Institute in its historical research cluster, as well as an advisor to the Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture. In his research and curatorial activities, he mostly dealt with documentary film, the Holocaust, and visual history. He has published texts about Dziga Vertov, Peter Tscherkassky, Gustav Deutsch, and other filmmakers. Together with Paolo Cherchi Usai, David Francis and Alexander Horwath, he co-edited *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Vienna, 2008).

— — —

You worked as a director of the National Film and Sound Archive of Australia and now you are in charge of the Austrian Film Museum. Could you compare these two experiences?

They are very different institutions. The National Film and Sound Archive of Australia is a governmental institution, and it has a legislative mandate for collecting, preserving and making film accessible. It was also a big organisation with offices at four locations and about 220 employees. The Austrian Film Museum is a charitable non-profit organisation that operates on annual funding. It does receive governmental funding, but it does not report to the government. Its money also comes from sponsors and memberships. It is also much smaller in terms of staff. There are around 40 people working there. More importantly, it is a museum, whose founders wanted to build a place for researching and presenting. So, obviously its purpose and philosophy, if you like, differ from that of an archival institution.

The biggest difference for me was the contrast between the vision and the cultural mission as well as the actual processes. The most important thing for the archive is safeguar-

ding and preserving its collections, the Australian national production foremost. When you try to gather and capture everything that is produced by such a big country, it is a huge task. There is no division in terms of quality, for example. The National Film and Sound Archive of Australia is supposed to collect every single publicly produced film and sound recording. There was a curatorial team that would try to understand what happens in audiovisual culture, and they would try to choose a representative sample of its overall production. The archive obviously participates in a broad variety of activities, but its core interest was and will be the Australian national cinema: what was made by Australians in Australia and seen by Australians.

The Austrian Film Museum on the other hand had from the beginning its curatorial vision and focus on examples from world cinema that represent the essence and nature of film as a document as well as film as a work of art. Also, influenced by the museum founder's strict vision, it always had a strong focus on independent, avant-garde and art cinema. However, they also collected examples of "industrial" filmmaking to demonstrate how certain techniques, viewpoints of cinematic devices, operated throughout history. Our library was founded later on. It is now the largest film-related library in Austria, and the museum started to collect non-filmic materials, documents and photographs. The traditional focus on art cinema also shifted a bit towards popular and contemporary cinema. The research and scholarship department was built over the course of the past twenty years to enable research within the museum's collections and educational activities.

My personal experience very much derives from the cultural basis. A governmental institution obviously differs from a small non-profit organisation. It was a very interesting experience, because you do learn about responsibility and accountability. Everything you do needs to be 100% transparent, and you also need to be constantly aware that you are spending taxpayers' money rightfully in the interest of the government and people. That teaches you a lot of humility and also about how democracy works. On the other hand, for my nature being originally a curator and scholarly researcher, the constraints and all processes associated make it very hard to act spontaneously, be creative and daring. Working in a museum context is thus more suitable to my interests. However, learning about the obligations in public administration helped to be more responsible as a curator. My personal decision after having experience with both worlds was that I feel much more at home within the context of research and curation working in a smaller organisation with a less hierarchical structure.

Australians tend to put down their culture, stating that they are some second-rate colony with no history. That is absolutely not true. The culture is extremely interesting. Not only the aboriginal heritage, but also what was happening in the past hundred years. Paying attention to all this was a fantastic experience. Learning about the responsibility towards the public, no matter whether you work in an archive, museum or library, combined with the philosophy of FIAF, really helps me.

Since you have already mentioned FIAF, how would you describe, from your position of Secretary General, the contemporary state or future of the association?

I think that FIAF is in a really good state at the moment. The past couple of years has seen FIAF gain a very strong membership, and our financial situation improved after the

financial crisis. FIAF was thus able to support and encourage projects — in terms of publications, for instance, the cataloguing manual, but also in the area of training, outreach and knowledge-sharing. FIAF is not only an active member, but also really one of the driving factors in CCAAA — The Coordinating Council of Audio-visual Archives — and an “umbrella” for various professional associations. It has also increasingly sponsored substantial training initiatives over the course of past two years. Beyond FIAF Summer School, which is known and has been appreciated for a long time, there have also been workshops and seminars in the Balkans, in Eastern Europe, Western Europe, India, Sri Lanka as well as in South East Asia. This global scope demonstrates the importance of FIAF as not only a European- or North American-based organisation. Members of traditional institutions such as NFA or BFI sit next to representatives of very small or recently opened institutions. This plurality and diversity makes it very rich and of course also very hard. You have many individual voices, and it is not necessarily centralised.

What are the major tasks for FIAF in the nearest future?

I think the core challenges for the organisations are what we do globally to raise awareness. That is very difficult, because the importance of film heritage and its safeguarding and preserving is globally still underestimated. How can you create global advocacy and awareness when all of the national contexts are always so different, and lobbying as well as final decisions always happen on the national level? The key question thus is: what do you do on the international level? The other task is to be an active participant in communication and knowledge exchange as well as encouraging the development in the field of helping archives to find sustainable solutions leading towards long-term archiving of film. Best practice is shown through safeguarding motion pictures as the analogue format. If the government wants to know what needs to be done to guarantee safeguarding and safekeeping of films, they have someone to contact who can confirm that the procedures taken are the right ones. The next step is that we need to do that for long-term digital archiving. There is a real danger of a divide between big governmental and relatively wealthy organisations that establish very costly, complex digital long-term systems of preservation on one side. Then there is the majority of organisations that do not know what skills they need, do not have access to the technology, or have very little funds to put towards digital preservation. This is where there is a huge opportunity for collaboration between archives where FIAF can be not of essential service, but more of a communicator or mediator. Small or medium-size archives can then actually enter the process of co-development of applications based on open standards and open-source software. That was one of the achievements of the Prague congress. This process of sharing and deep professional obligation: how can I make my knowledge available to you, to help you learn as well as to learn from you. This opportunity is given to us by the international network.

It is also important to note that we should no longer be raising the question whether we should or should not go digital, because we already have a digital collection. Now the question is: what can we do to approach this with same standards as we did our analogue collections? Communication through FIAF is again the solution. We can figure out, among various world archives, if there actually is an affordable and sustainable solution that will enable even organisations with little money to reach this goal. The General As-

sembly during the last congress thus also approved an internship programme that will allow international mobility. FIAF can again function as a mediator. Some institutions will offer placement for an intern, whereas others will seek one. This is again to encourage collaboration and sharing. This is the main advantage and main challenge at the same time. There is still a lack of awareness and lack of support globally for film as cultural heritage. There is an urge and need to find sustainable ways of ensuring long-term digital preservation. There is also a care and communication around maintaining a culture of motion picture films and film as a medium. FIAF can again have the ability to be a place which will enable the exchange for archives that are committed to screening actual film and willing to lend prints to other archives.

You co-presented the I-Media Cities Project during the Prague symposium. Could you explain what the project is about?

This project, financed by Horizon 2020, is a collaboration between archives, research institutions and technology providers with the aim of creating a shared online repository of mostly public domain films: unpublished, rare and historical films shot in and about nine European cities. The purpose of this repository is not only to share digital copies of these films, but also to facilitate cooperation with researchers from a digital humanities background and various fields such as urban, historical, film or media studies to develop tools for the actual analysing of these materials. The outcome will be a web site where researchers, scholars, teachers and also the general public will be able not only to watch these films but also be presented with rich annotations and metadata for these films. Through the tools that enable shot-by-shot databasing of all of those films, you will be able to see the collections and to create links and comparisons between different shows from different times and places. It will greatly advance the way we employ existing open standards, such as filmographic metadata, but also tools available for automated content analysis. It will apply them to historical materials, which is very rarely done. I think that this will be a very fascinating opportunity.

What would you consider crucial in the relation between cities and media?

Modern cities as we know them and audiovisual media were practically born at the same time. The speed, movement, density and certain characteristics of modern cities, their diversity, mobility and technology, have from the beginning related to the cinematograph. The cinematograph actually captures movement, and it is in its nature a time and space machine, allowing you through editing to “leap” from one place to another. Thus, it reflects the lesson learnt from the modern city and its mobility and transport. The cinematograph is also like a training ground preparing the population that used to be largely rural for city life and modernity. It allows you to learn about radical or rapid changes. Major cities were from the beginning accompanied by Lumière’s cinematograph. So, for me, the core of the project goes back to three films that the Lumières shot in Vienna. It is a fascinating idea that Vienna was about to reach its peak as a central European metropolis at this time. It was in terms of population even bigger than it is now. It was marked by incredible density of life in the streets. It was largely pedestrianised, without automobiles, but three times more tram lines would exist than now, steam drive trams, horse carts, bi-

cycles... All those things that you can see in those early images are astonishing. This is where digital humanities become so interesting. Film can be seen, and it is often seen as pure evidence. But I am as much interested not only in what film captures, but also how it presents a particular view on reality: what is visible and what is invisible, what are the filmic devices, what is societal and ideological. Given that framework is as important as what was actually filmed. Interdisciplinary research such as the one we do at the film museum, but what is also enabled by I-Media Cities, allows you to describe and discuss all these various aspects. I am honestly endlessly fascinated.

What is the connection between I-Media Cities and Film Stadt Wien, the project you conducted before?

In 2010 when Film Stadt Wien ended, we all thought that the next step would be a European project, a comparison of European cities. But I moved to Australia. I-Media Cities originated in La Cinémathèque royale de Belgique. My team was first approached and offered to join the project in 2015. I was coincidentally in Vienna at that time, but still working in Australia. When I learnt about this new project, I immediately realised that this was much broader and more advanced than Film Stadt Wien. Looking back, I have become much more critical of which films to actually pick from your collection. The perspective we had in Film Stadt Wien was filtered through three different experiences. If you want a mainstream German-speaking and ethnic German middle class view, then you get a fair share of progressive leftist experimental or political dissent filmmaking from the 1930s and then particularly the 1960s and 1970s, and then a part of Jewish interwar period going up to 1938 or 1939 when Jewish Austrians were expelled or had to escape. So that is a Jewish minority perspective. What is lacking is a gendered view, for instance. There is a lack of women's views in those films. Is it because women had limited access to the film medium at that stage, or have we not looked into our collections well enough? Another problem is that between 1900 and 1918 a quarter of the Vienna population was by ethnicity and by language Czech. There is no trace of that in our collection. The diversity of the Austro-Hungarian Empire is not shown in films. Thus, the films actually give a false impression unless you contextualize it. From the 1960s onwards, Vienna was also largely influenced by immigration from what was then Yugoslavia. Again, in all of the films, there is not a single migrant's perspective. My experience in Australia has inspired me, because it is very much a country of immigrants, to go back to our collections and start looking harder as well as ask ourselves how it is possible that the film museum has not actually received any films that were shot by non-German speakers. The reason is that the museum never actually looked for them. They do exist. There is another project, "Am Rand der Stadt", which translates roughly at "On the margins of the city". In this collaboration with artists Deutsch & Schimek, we do actively look, contextualize and digitise films made not by people representing middle class life in the centre, but people who live at the margins of the city in its suburban districts or who represent minorities. Pointing out the difference between centre and periphery, mainstream and marginal, is one of the things that I-Media Cities enabled in the last year or so.

Jiří Anger – Tomáš Jirsa

We Never Took Deconstruction Seriously Enough (On Affects, Formalism, and Film Theory)

An Interview with Eugenie Brinkema

Eugenie Brinkema is Associate Professor of Contemporary Literature and Media at the Massachusetts Institute of Technology. Trained in film studies and philosophy at Yale University (B.A.), and literary studies and psychoanalysis at the State University of New York at Buffalo (M.A.), she received her PhD from Brown University, where she expanded her expertise into the fields of critical theory and continental philosophy. Although her first book, *The Forms of the Affects* (Duke University Press, 2014), was published only recently, it has brought about a crucial impulse for turning the attention of cultural affect theory to what it largely neglected so far: close reading of aesthetic forms. In her work, subscribing to radical formalism, she combines close analyses of the film forms with a compelling theoretical discussion of such diverse fields as violence, affects, sexuality, and ethics, exploring mainly three areas: contemporary horror films, pornography, and the European modernist cinema that builds on the formal logic of both genres.

In addition to her book, which was awarded Honorable Mention for the Modern Language Association First Book Prize, and entered its second printing in 2015, her publications include numerous chapters and articles in renowned journals such as *Angelaki*, *Camera Obscura*, *Criticism*, *differences*, and *The Journal of Speculative Philosophy*. Amongst the most cited are 'Laura Dern's Vomit, or, Kant and Derrida in Oz' (*Film-Philosophy*, 2011), 'Violence and the Diagram; Or, *The Human Centipede*' (*qui parle*, 2016), and 'Irrumation, the Interrogative: Extreme Porn and the Crisis of Reading' (*Polygraph*, 2017). Accordingly, she co-edited (with Caetlin Benson-Allott) a special issue of the *Journal of Visual Culture* 'The Design and Componentry of Horror' (2015) for which she wrote a substantial introduction about a "genreless horror." She is also a member of the editorial boards of the following distinguished journals: *The Journal of Cinema and Media Studies*, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, and *New Review of Film and Television Studies*. Between 2018 and 2019, Brinkema is Visiting Scholar in Media Studies at the University of Amsterdam, where she is completing a second book manuscript on the relation of radical formalism to the affective extremes of horror and love.

In marked contrast with the prevailing approaches in affect theory, which understand affect as an immediate, visceral experience, and against the widespread claim that concepts of affect and formalism are antithetical, Brinkema posits that affects have forms — in the sense of specific and unique aesthetic structures that must be read for. Unlike the common identification of affect with both intentional expression and bodily sensation for the spectator, she turns her attention to both the aesthetically and theoretically generative work of forms. Unthinkable without the distinctive style that echoes Roland Barthes' neological writing, Jacques Derrida's aporetic critique, and deconstructive fascination with etymology, her transdisciplinary close readings are made through the lenses of film, critical, and literary theory but also against the backdrop of Lacanian psychoanalysis, existentialist philosophy, and poststructuralism. Central to her theory is the concept of *formal affect*, i.e., a "self-folding exteriority that manifests in, as, and with textual form,"¹⁾ which allows a theorist not only to analyze cinematic affects operating at the level of structure and composition but also to claim that specific film structures and genres resemble them. Offering an account of cinematic affects (such as grief in Michael Haneke's *Funny Games* [1997] with its specific light, mise-en-scène, and temporality) outside of their usual associations with embodiment, expressivity, and spectatorship in film studies, Brinkema pushes formalism as a methodological tool past its conventional understandings toward its speculative, theoretical force. Since *The Forms of the Affects* and the "enjoyable audacity of its attack on contemporary film studies," as one of the reviewers articulated the book's polemical drive,²⁾ Brinkema's work has been strongly engaged in the relationship between aesthetics and ethics while moving from the affective turn toward a stronger accent on contemporary philosophy. Reducing forms to their structural principles, such as diagram or grid, aesthetic language becomes a speculative ground for thinking about the ethics of violence and love.

The following interview was recorded on the occasion of Prof. Brinkema's visit to the PAF — Festival of Film Animation and Contemporary Art, Olomouc, in December 2018, where she participated as a juror in the Other Visions competition of Czech moving image.³⁾ In her lecture entitled 'No Reason / Nothing to Express,' she presented a close reading of the toroidal form of the killer tire in Quentin Dupieux's 2010 film *Rubber*, arguing that the film stages a meta-formal thinking of two competing theories of affect: one bound to the anthropomorphic view of a diegetic chorus and the other attached to the vibrant life of non-correlated objects — only to disqualify both as providing the ground of an ethical critique of violence. Uncovering how violence is redescribed as being not catastrophic but *catamorphic*, she concluded that *Rubber* redefines horror as the terrain on which an ethical critique of violence is rendered good for nothing.⁴⁾ In this interview,

1) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects* (Durham: Duke University Press, 2014), p. 25.

2) Julian Hanich, 'Review of Eugenie Brinkema: *The Forms of the Affects*.' *Projections: The Journal for Movies and Mind*, vol. 9, no. 1 (2015), pp. 112–117.

3) For more on the activities of the cultural platform and the festival PAF, see <http://2018.pifpaf.cz/en>. Work on this interview was part of the research project JG_2019_007, funded by Palacký University Olomouc.

4) The lecture stems from Brinkema's chapter '(Nearly) Nothing to Express : Horror : some Tread : a Toroid,' in *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices*, ed. Ernst van Alphen and Tomáš Jirsa (Leiden: Brill, 2019), pp. 81–98.

Brinkema explains her formalist approach to horror and other “body genres”, the ethical dimension of violence, and the challenges of affective analysis for film theory, while offering a wide array of inspirational ways how to make thinking through film both aesthetically generative and conceptually enriching.

— — —

*When reading your 2014 book *The Forms of the Affects*, which not only offers a revisionist critique of the recent affective turn but also presents an approach based on formalist reading so far neglected by the advocates of affect theory, a certain curiosity arises: How would you situate affect theory in your scholarly biography, and what was the impetus that led you toward the affective analysis of films? Was it in any way related to your own spectatorial experience, or rather to a discontent with a certain disregard of formal qualities in the work of affect scholars such as Steven Shaviro, Laura Marks, or Anne Rutherford?*

My background when I was an undergraduate at Yale University was in film studies and philosophy, and then I obtained a degree in psychoanalysis from the State University of New York at Buffalo. After having discovered that I was not a dogmatic Lacanian, I went to the Department of Modern Culture and Media Department at Brown University, where I worked with media objects, film history and theory, but I was also studying the history of critical theory and the philosophical canon. The main reason, however, why I went to Brown, was to work on feminist film theory. Studying with some famous feminist film theorists had a great impact on my writing between 2003 and 2005, when I made all sorts of references to desire, spectatorship, corporeality, and also embodied affect. Right around that time there were a lot of scholars in film and literary studies starting to talk about affect, and my first intention was to write a dissertation about affect in film theory. I was intrigued by the way many film theories, especially feminist and psychoanalytic approaches, turned to languages of grief and love; so if you read for instance Christian Metz or Raymond Bellour, you can easily see to what extent the theory and ontology of the medium is grounded in the language of affectivity. And that was what I thought my dissertation would be about.

So, I started reading a lot of contemporary affect theory and thought this would help me talk about the affects in film theory; Sianne Ngai's *Ugly Feelings* (2005) has just come out, Laura Marks and phenomenologists were writing at that time, many scholars worked with Brian Massumi and Gilles Deleuze, and I also went back to Steven Shaviro's older book *The Cinematic Body* (1993).⁵⁾ But being the close reader I am, reading the works of affect theory and their actual readings of films got me really irritated: the films were actually used only as convenient examples of “affectively” doing the same thing. All genre and other differences were of lesser interest than a certain visceral intensity that those affect theorists kept returning to. Even though everyone was talking about affect, it seemed they all had in mind the same thing, which is the capacity for some kind of systemic

5) Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge: Harvard University Press, 2005); Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000); Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993).

excess, some residue, something ineffable that resists systems and pushes back. And I thought this was actually very boring.

So, I realized that rather than discussing the affects in film theory, I should perhaps explore affects in film. But I wanted to talk about differences, about what makes a work by Michael Haneke different than a work by Peter Greenaway, different than a music video or an object of televisual seriality. I love specificity, and since I started thinking about films and affects, I found myself returning to the methodology I have been working on since I was 18 years old, which is *close reading*. I was using less and less a kind of intentional line of thought, less and less a line that was about spectatorial and embodied reaction, while thinking much more about the formal and textual construction of both the films and film theory, but also about philosophical thought on affects. Hence the methodology in some ways emerged out of a dissatisfaction, and dissatisfaction is also an affect. Whilst a theoretical dissatisfaction with Screen theory is what led to affect theory, my dissatisfaction with affect theory, analogously, is what led to a formalist rejoinder to affect theory. And ultimately, the book that resulted from my dissertation was written as a polemic, and a polemic is also an affective form: a form of anger. There is something about affect that is theoretically renewable and conceptually invigorating, but what I had to do in order to make sense of why we should even be concerned with affect was bound to textual specificities: they make the ground of speculative questions.

Affect theory has faced a severe backlash in recent years by art and media theory — and mainly for the reasons you just indicated: for being conceptually vague, abstract, negative, not giving enough attention to form, sometimes for being too obsessed with sensuality and embodiment. Yet affect remains a crucial term in your work. So, what makes it such a fascinating and important concept for analyzing cultural and social phenomena, and why are affects still important, even with all those reservations in mind?

It has to do with the double sense that is always imputed to affect; in other words, affecting and being affected. Affects always move two ways, in a mutual interaction of something, be it objects, forces, other affects, or bodies. The dissatisfaction with emotion as a term in the affective turn came from the etymological problem of *emovere*, which signifies a moving out, an expression of some pre-existing inner state, and I always liked this reciprocity but also the symmetry that has something to do with mutual forces relating to each other. I am not a Deleuzian, but I read a lot of Deleuze, and what Deleuze is quite astute about is the way that mutually affecting forces always give rise to a new concept. And so the affect of the mutual interaction of color and rhythm, or color and line, in his book on Francis Bacon, *The Logic of Sensation* (1981),⁶ is what gives rise to some kind of new concept, of sensation. This is why I hold on to the word ‘affect’ — because of the mutuality. But I also pluralize it, and the reason why I always talk about *affects* is that I am always trying to find more particulars, more specificities, and more differences.

It seems that the one thing where Deleuzians really betray the spirit of Deleuze is that they turn affect into something that eludes difference; they offer “repetition with no difference”: as a result, affect became a general universal term, a negative signifier for resistance,

6) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (London and New York: Continuum 2003).

something ineffable that evades systems of representation. Nevertheless, even Deleuze in the *Logic of Sensation* points to this approach when he says that although there is a violence of representation, the monsters, and crucifixion, sensation does something different. But it seems to me that it is not *one* violence, one sensation, one resistance; it really becomes interesting only if there is *plurality*, many different affects, and if they work differently. I also want to see how much we could pin down differences between, for example, grief and disgust, disgust and joy, joy and ecstasy; I love minor differences because I think they are the closest thing we have to Deleuze's appeal to generate concepts, proliferate specificities, and produce something new, something surprising.

I think one of the problems with the early moments of the affective turn is that there was nothing surprising about it. If you say there is something disturbing and provocative that addresses us in a problematic and desubjectivized way, this is a far cry from a shocking statement; but linking it to specificity has the potential to bring out something that we didn't see coming, and this very encounter with something not-yet-known is what affect is supposed to be naming. This is where close reading comes back to become a speculative ground: not to describe something that is already in the text — received as a commodity by the audience — but rather to talk about how the form itself is surprising and speculative, the form which might not be already there but is produced and unfolded through active close reading.

*Speaking about joy, disgust, anxiety, grief, and other affects definitely means that you do not stick to Brian Massumi's claim that once affects are named, they are tamed, transferred into meaning, and thereby become mere emotions.*⁷⁾

I totally disagree and, in fact, this is going to be a moment of tension. There is a real problem taking a Deleuzian theory of affect seriously; in many ways, the turn to affect struck me as a regressive move that really wanted to pretend the linguistic turn never happened. It seemed to me they tried to avoid some provocations that deconstruction really brought to the question of language. So no, naming something is by no means closing it down; the problem of language and representation is that naming something is an *opening up* of the infinite deferral of signs and hence the beginning of speculation. I love the histories of words, their textures, the play of signification, not because they lead to a final signified, not because there is a disgust-in-itself, but because it is a generative unfolding of further problems. And this is why we have to keep reading for affects.

Massumi and I don't share a theory of language, and I think that's fair. My argument about film theory is we never took deconstruction seriously enough. We never took post-structuralism seriously enough. And, actually, a lot of the history of film theory is choosing certain critical moments and saturating their implications. The corrective that post-structuralism tried to offer to film theory, especially in the late days of apparatus theory, was exemplified in Stephen Heath's idea of the spectator as a textual effect that is con-

7) For Massumi, the key difference lies in that whereas affect is a virtual and pre-subjective intensity, "unqualified," "not ownable or recognizable" and "thus resistant to critique," emotion is "subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience (...). It is intensity owned and recognized." Brian Massumi, 'The Autonomy of Affect,' in *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002), p. 27.

structed through the narrative progress.⁸⁾ And this was absolutely an anathema to the 1980s cultural studies' interest in identity, bodies, politics of difference, so we just ran over that, concluding that we really want to think about female, queer, marginalized spectators because there is politics behind it. That's fine and important, but it seems to me that we never took the pressure of poststructuralism as seriously as literary theory had to.

Your critical approach draws heavily from continental philosophy, and mainly French theory; Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jacques Lacan, but also Sigmund Freud, Søren Kierkegaard, and Martin Heidegger are among the most quoted figures in your works. In which ways is this philosophical background fruitful for the affective analysis of films? And would it be out of line to note that your critical and formal readings are dominantly informed by European philosophy and psychoanalysis rather than American film and literary scholarship?

Continental philosophy and psychoanalysis is definitely the tradition that I'm operating within, but for a few reasons. On the one hand, it's pure election: we all work within some critical tradition, and we choose certain ways of reading and certain people we cling to. The turn to affect was also about a privileged set of interlocutors; there is a cybernetic tradition based on the reception of Silvan Tomkins, then there is Massumi's popularized version of Deleuze, or more specifically a kind of Deleuzian-Guattarian reading of *affectus* that became popularized through Massumi and then got disseminated. But I was also really interested in who got left out of that turn. Psychoanalysis was the continual bad object in the affective turn, especially in film theory, because psychoanalytic film theory was all about a phobic relation to pleasure, suspicion of a surface of the image, and so film theorists from Giuliana Bruno through feminist film theorists to Deleuzians, including Shavero, quite strongly stated that we have to get rid of psychoanalytic film theory, that psychoanalysis does not have a theory of affect: it's about cold analytic structures of perversity and desire, and it's not actually about warm or hot visceral experience. And this drove me crazy because as someone who spent two years of my Master's degree doing nothing but reading Jacques Lacan's *Seminars* and who thought that Lacan was talking about affect all over the place,⁹⁾ discussing affect on a structural level, offering topologies of affect and diagrams of affect, it seemed to me that it was really strange to say psychoanalysis has no theory of affects. I mean, what is Freudian psychoanalysis but a study of anxiety; what is the uncanny but the study of negative affect in the history of aesthetics?

So, I really wanted to go back and ask who has been included in the affective turn as the interlocutor and who's been excluded — and why. And what I wanted to do in the book was to move both ways and say: look, if these different theoretical traditions help us think about affects and their formal and textual details, maybe it's also the case that philosophy and psychoanalysis, which themselves are textual fields, also have a kind of formalization

8) Heath's poignant actualization of the psychoanalytically based concept of *suture* made possible to acknowledge the role that specific formal and narrative features play in continually immersing — or *sewing* — the spectator into the fictional world. See, for example: Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), pp. 19–75, 76–112.

9) The 27 books of Jacques Lacan's *Séminaire* are based on his weekly lessons he gave at different places in Paris between 1952 and 1980; the majority are translated into English and edited by Jacques-Alain Miller.

of affect in their own thinking of these terms. This is what allowed me to bring a very robust discussion of anxiety back to the centre of Lacanian and Freudian thought as a formal problem — for Freud, it's a problem of interruption and repetition; for Lacan, it's a problem of the relationship to movement and enervation. It therefore struck me that psychoanalysis could end up being rehabilitated as essential to affect theory if we formalize affect; and if we do so, then we see it's something Freud and Lacan thought about just as much as specific works of art.

And since for me the history of philosophy and psychoanalysis, but also aesthetic objects, are all doing the work of thinking, I don't make distinctions between them: films are thinking and philosophy as well; films are texts and philosophy is text; you can read all of them, so I wanted to read for homologies between the two.¹⁰⁾ It's something about the problem of anxiety and movement that philosophy and psychoanalysis is working out, that horror films are working out as well; they have their own specific languages and forms, but they think together. *Thinking things together* has been my project since I was old enough to keep track of my intellectual project, and in part it goes back to the question of *affectus* and interest in things that mutually affect each other. I'm very uninterested in using psychoanalysis or philosophy as a master signifying system that reveals some truth in the work of art, but I'm also very uninterested in using art as a way of discontinuously simplifying or clarifying philosophical concepts. The only point in thinking them together is through an encounter during which they both become foreign to us and so then we have to engage them anew.

I will also point out, however, that you have very different traditions presented here. First, there is a tradition of existential phenomenology: I work a lot with Heidegger, Nietzsche, and Kierkegaard, who is an unusual interlocutor, but the Kierkegaard that I love is also radically impersonal, radically formalist. I'm actually using him a lot in my current work on love, because one of the things that Kierkegaard does is that he abstracts and depersonalizes love in his philosophical work. There's also a psychoanalytic tradition from Freud to Lacan up through the New Lacanians like Joan Copjec and Slavoj Žižek. And then there's another tradition, because I would say that people like Roland Barthes operate a kind of third term. Barthes is always the intruder, and I think part of the reason is that he moves between structuralist and poststructuralist phases, but by the time you get to *Camera Lucida* (1980) and the late works,¹¹⁾ you see that he really turned to a naïve phenomenology that he's made his own, so there's something about Barthes that can be employed to think with almost any model of thought that was dominant in the second half of the 20th century. I feel in some ways closest to him as somebody who moves between the systems of thought that allow him to make an expression at a given time, and he's also someone who's deeply attentive to language; Barthes always thought of himself as a writer as much as a thinker, and definitely not a philosopher. There are times when I also think

10) This is also a conceptual premise of the forthcoming book to which Brinkema has recently contributed. See Eugenie Brinkema, 'Colors without Bodies: Wes Anderson's Drab Ethics,' in Bernd Herzogenrath (ed.), *Practical Aesthetics* (New York and London: Bloomsbury, 2020).

11) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981); for the later works, see esp. Barthes' published lecture courses at the Collège de France from 1976–1979 (*The Neutral*; *The Preparation of the Novel*; and *How to Live Together*).

of myself as a writer about film, and this is also one way in which form and language play a role in my writing of film theory.



Fig. 1: *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (Peter Greenaway, 1989), © Miramax

*One of the main arguments elaborated in your formalist approach is that affect theory did not pay sufficient attention to form. Your notion of form may, however, seem quite broad and somewhat tricky. On the one hand, it involves traditional properties of film form, such as light, color, rhythm, and duration; on the other, by form you also mean the toroidal shape in Quentin Dupieux's *Rubber* (2010), or even abstract concepts as, for instance, death's design in the film *Final Destination* (James Wong, 2000). What exactly constitutes a form that interests you, be it the form which is "auto-affectively charged", or a formal affect that "takes shape in the details of specific visual forms and temporal structures", as you put it?¹²⁾*

I need to disentangle two phases in my thinking, because on the one hand there's the way that I treat form in the first book, *The Forms of the Affects*, and then some other works you have just described that will be in the second book, where I actually push my relationship to form quite a bit. In the first book, all I really meant by formalism was the negative prohibition against reducing the act of reading to either a question of theme or to a presumption of a general textual encounter with the spectator. So, I hewed quite closely to the usual suspects of close analysis (line, color, mise-en-scène, montage, rhythm, duration) that are grounded in very traditional notions of formal analysis. How can we formally analyze the structuralist grid of color in Greenaway's *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989)? This is something that somebody in 1968 or 1938 would have recognized as a formal reading of the film. And then what became interesting to me was how those formal qualities change over time in ways that are homologous to a kind of gastronomic thinking of qualities and the way it relates to disgust. In *Open Water* (Chris Kentis, 2003) I was interested in the problem of blocks of space, being inspired by Noël Burch's writing about Japanese cinema,¹³⁾ and again, this is something anyone would have recognized

12) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects* (Durham: Duke University Press, 2014), p. 37.

13) See esp. Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Rev. and ed. Annette Michelson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979).

from the history of film theory. The book was trying to be quite polemical about affect but somewhat conventional about how we read form: the way I read ellipses, formlessness, and other problems of textual specificity would be recognizable to someone from 50 years ago who was also thinking about the form of a specific work of art.

In the second book, I'm actually trying to push the problem further, and what I've done is taken form as a broad problem for a dialectic between appearance and essence. What really interests me about the word form is something that Raymond Williams talks about in *Keywords* (1976): he says the problem with form is that it spans a whole sense of something that is external and superficial, i.e., the form of an object, or an external shape that is given to it, but in the history of philosophy the term form has also meant the essential, eternal, and determining substance and principle of something.¹⁴⁾ He claims the tension is between form tied to the superficial and inherent to appearance and form that is fundamental. Something that I'm thinking about in the new book is how we can go back to the history of formalism in the history of ideas, the history of aesthetics, and actually recover a formalism that would be the ground of speculative thought.

I used the expression radical formalism in the first book, but I'm really doubling down on it in the second book. The root of radical is *radix*, it means the root, the same that Martin Hägglund talks about in relation to radical atheism;¹⁵⁾ so what is the root of formal thinking? What kind of roots could it offer for speculative questions? What I'm trying in this book is to expand form to include other problems of visual and textual appearance, and so in *Final Destination* it's also about the idea of design, in *The Human Centipede* (Tom Six, 2009) it's about the diagram, in *The Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012) it's about the relation between the grid and the table. These problems of aesthetic form appear in a specific aesthetic manifestation, they have shape, they can be analyzed in terms of line and space, but they are also forms in the sense that they are structures, give rise to ideas, and play with tension.

In some ways, I'm being slipperier with the term, but I also try to expand what it means to read films formally. It involves both reading the form of the films, light, montage etc., but also thinking about how abstract forms such as toroid, list, design, diagram, or grid operate as a kind of thinking as well. I've been able to go back to a bunch of different formalist theories, e.g., from the history of art, and one of my favorites is the definition by the neoclassicist painter Maurice Denis from 1890: he reminds us that before a picture is a battle horse, it is essentially lines on a plane, a flat surface.¹⁶⁾ Before something is a representation of horror and ecology and the devastation of the Earth, it's also a toroidal shape, also a darkness and lightness, a problem of spacing, of the graphic and the morphic.

14) Raymond Williams, 'Formalist,' *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Oxford: Oxford University Press, 2015), pp. 93–95.

15) Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life* (California: Stanford University Press, 2008).

16) "It is well to remember that a picture — before being a battle horse, a nude woman, or some anecdote — is essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order." Maurice Denis, 'Definition of Neotraditionism,' originally published in the journal *Art et Critique* (August 1890). Cited after Herschel Browning Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1968), p. 94.

So, part of my effort is to reduce things to forms. If in the first book the idea was that we need to pay attention to form, in the second one I'm looking at the way specific forms like the diagram or the grid can actually open up really complicated relationships to ethics and violence.

*One of the provocative gestures of your critique of what you call "intentional affect" is to stress that affects should not be identified with spectators' or critics' embodiment, let alone an emotional expressivity. And yet the body still plays a significant role in your analyses (e.g., the corpse and cannibalistic meal in Greenaway's *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* or the body as a catamorphic object in *Rubber*). Under what circumstances can the body operate as an affective form?*

I often get asked: Yes, but really, how do you feel when you watch film XY? How do you feel when you watch *The Human Centipede*? How do you feel when you watch *Funny Games*? And usually I try to read what's implicit in that question: I talk about Foucault and our desire to produce confession as a mode of truth telling, and I also think there's a gender component to that question, because what it's really asking is to make a testimony of your subject position as an embodied creature, which is overlaid with lots of interesting and complicated histories. So, I usually refuse to answer it and give a really obnoxious reply, trying to deconstruct the question. Of course I have wept at movies, I have shuddered, and have had embodied reactions; I just don't think these reactions are that interesting. I don't actually think they're speculatively generative; I would be intellectually mortified to produce a kind of diaristic account because I just can't imagine that anyone else would be that interested in what my body does. And I think it's a very strange thing to keep calling certain intellectual positions to account for producing such a record. So that's the not smart way I get asked that question about what I really think about bodies.

The smart way of asking it is the way you phrase it. Which is to say: what is a body in a formalist thinking of affect? And the answer for me would be that the body is also a form. What happens when we read the body? To me, this is the history of psychoanalysis; the figure or the symptom is a reading of the body. The body is a profusion of signs that have to be interpreted, and Freud tells us that analysis is basically interminable: we do not get out of the hitches and ticks and the symptomatic cacophony of the body, not because the body is the locus of meaning but because the body is the locus of sublime potential in the world. So, I talk about the body a lot, but the body for me is always a question of form.

And then the interesting thing to me is what different genres and fields do with the body. For example, horror, pornography, and melodrama are always taken as the preeminent *body genres*, because we have all read Linda Williams, and that's been a really useful heuristic for thinking about genres addressing the body and its mimetic responses.¹⁷⁾ But what's important for me is that melodrama, horror, and pornography work very differently with the body. Even on the etymological level they are obviously distinct: melodrama refers to music, sound, and the sonic; pornography refers to writing; horror refers to a transformation of the body. The melodramatic body is one of enclosure and leakage, one

17) Linda Williams, 'Film Bodies: Gender, Genre, Excess', *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4 (1991), pp. 2–13.

that can't be profuse enough with erotic expression, so it leaks between the seams, in tears that come out at inappropriate moments or sobs that escape the lips. To me, that's not about a body but about a system that has moments of leakage, that has possibilities for excess.

Horror is the genre that treats the body as a form that can be creatively destroyed. What *Rubber* stages is the maximal destruction of bodies as aesthetically generative possibilities. Hence the question is: Wherefore can we read that as a problem for an ethics of violence? If the chorus is there, we can; but if it's not and we lose the anthropocentric perspective, can we still talk about that? Horror formalizes the body in order to subject it to maximal formal modification, i.e., destruction. But from the point of view of form, it is a generative modification and as such a real problem for ethics.

And pornography strikes me as the most deeply invested in the formalizing of bodies — what a body is to pornography is a field of planes and holes, and the pornography that interests me the most to write about is extreme gonzo, which continually plays with the plasticity of the body and posits the body as a problem of apertures. I recently wrote a long essay about Max Hardcore, who is engaged in taking women's bodies and doing things like putting a tube that has an end connected to a funnel inside them, making them vomit into the funnel, using the funnel to piss into their bodies, playing with a speculum to open their bodies, etc.¹⁸⁾ That is nothing but a regard for the body as a formal field that can be opened and reconstructed and moved around, and what intrigues me about pornography is not that it makes people come in the audience, but that it is an effort to think of the body as something which is infinitely and renewably formally modifiable in order to target any specific fetish or reconfiguration someone might desire to see.

In some ways, I talk about the body all the time, but I think that the formalist approach also allows you to see the way in which the body is one thing among many others, and that certain genres are obsessed with it not to resituate subjectivity, not even to invest it with materiality, but, instead, to invest the body with the topology of a specific form. And the feminist theory that I've been influenced by is talking about the body as a form, a form of discourse, a form of scientific research, a form of performance. I tend to be more interested in the aesthetic concept of the body as a form, but generally it seems to me that once you get away from embodied affect, you get to talk about the body in a more surprising way.

So, to think the body as a form leads rather to its conceptual unfoldings and aesthetic operations than to an exploration of its visceral effects and affective transmissions?

When we talk only about affect and embodied experience, we are missing a more complex model of the body. Precisely because we think, for example, that discussing horror means talking about *horrere* — hairs bristling on the back of the neck. But even a rudimentary reading of psychoanalysis would tell us that the moment we scream is actually a release from horror — it's the catharsis, the thing we can do, a possibility of draining the affect away. When actually horror is in the moments when something doesn't happen,

18) Eugenie Brinkema, 'Irrumation, the Interrogative: Extreme Porn and the Crisis of Reading,' *Polygraph*, vol. 26 (2017), pp. 130–164.

when something fails to arrive. I just think that when we record what the body does by using received vocabulary, we happen to domesticate a truly disturbing encounter. We're doing it to reify and also commodify affective payoffs, so I think horror becomes a lot less scary when we talk about *horrere* and screaming the same way porn becomes a lot less interesting when we talk about orgasms. These days, it seems so sexy in academia to talk about bodily fluids and shivering, but I think it's just a way of familiarizing something for which we don't have a name yet.



Fig. 2: *Rubber* (Quentin Dupieux, 2010), © Magnet Releasing

Let us move to your analysis of the horror film Rubber, which is based on the relationship between a specific affective mode (horror) and the concrete form (toroidal shape of the killer tire). How would you describe the logic that binds these figures together? And how important is the notion that Rubber is perhaps more on the side of a highly grotesque deconstruction and parody of the horror than a film that would follow the horror genre conventions and the emotional effects this genre produces?

One thing I had to grapple with early in the horror project was whether I wanted to talk about genre or not. Genre is a disastrous conceptual problem, so I went to Derrida's 'The Law of Genre' (1980), where he says that genre is a mark of a participation that is not a belonging, a participation that is not exhaustive.¹⁹⁾ And I decided that the problem of genre was never going to be done away with. I use the word 'horror', so I'm already naming the genre, I cannot get away from its overloaded history, but also I didn't want to end up with the empirical circle where we only talk about horror as what's already been de-

19) "Every text *participates* in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging." Jacques Derrida, 'The Law of Genre', trans. Avital Ronell, in Derek Attridge (ed.), *Jacques Derrida: Acts of Literature* (New York and London: Routledge, 1992), p. 230.

finned by the properties of the genre that have been determined in advance. What I've been playing with is the idea of a relation between the genre and the general. Genre is connected to the idea of gender, genus, and belonging, so I'm trying to counterpose it to the idea of *generality*, which would not be about belonging to some sort of collection but rather about irreducibility.

One way I'm thinking about horror texts as having something in common is that horror attests to an irreducibility of violence. And this allows me to talk about *Rubber*, which is a film that may not *horrere*, provoke shuddering and screaming, but is nevertheless involved in this irreducibility. It just happens to take that violence as a problem of this toroidal interaction with the world. Such an approach allows me to talk about *Final Destination* and *The Human Centipede*, but also about avant-garde works that we would never generically treat as traditional horrors. And I don't really care what one puts under that rubric; you could say that *Funny Games* is a horror film, and Haneke himself said it was a parody of the horror film; it doesn't interest me whether that's true from the point of the genre, but it's definitely true from the point of view of the irreducibility of violence.

Rubber poses a real problem of what we do with violence after the end of the human, whether it is the literal end of the human from the anthropocentric perspective, but also what you do after the end of the human in critical theory. If we turn to object-oriented ontology, speculative realism, new materialism, or vibrant matter, if we want to be posthuman, what's your critique of violence, what kind of ethics of violence can those systems of thought actually offer, or can they do nothing? What intrigued me was whether we could retain the critique of violence even after the end of the human. *Rubber* posed a question about the interaction of objects in the world that does not allow us to speak about violence, whereby the destruction of the human form is just a creation of a new and different forms, but also doesn't require us to keep the human alive. This led me to return to the question of shape, something that is both there and not there, something that is constantly reminding us of its presence, that is, in fact, voiding the film of a critical position, allows it to be *nearly* nothing, neither a critique of violence nor a total absence of a critique, a kind of almost critique of violence, a thinking of the ethical without a return to the humanist language of ethics that the chorus is constantly doing. I am interested in horror putting pressure on a critique of violence, and the film *Rubber* literalizes that.

Not just horror but negative affects in general — grief in Michael Haneke's Funny Games, disgust in the films of Peter Greenaway and David Lynch, anxiety and pain in Open Water — receive a huge amount of attention in your works. Is there something that makes them particularly suitable for your method of formalist analysis? Or is it more a question of your spectatorial preferences, fascination with violence, or the ethical concerns?

Sometimes when I have to describe to deans what I do, I say I work on the ethics and aesthetics of extremity. I often talk polarities — horror and love, disgust and joy; in other words, a conventional understanding of extremities. But I also tend to work on other extremities: on the one hand, I focus on European modernist art cinema, like Haneke and Greenaway; on the other, I'm also fascinated with the lowest of the low, low-brow horror and extreme gonzo pornography. I have never written about a film that was nominated for an Oscar: I just don't tend to work in a middle cultural register, and nor do I work in

a middle affective register, although there's no reason you couldn't do that formally. For example, I know that some scholars have used my theory of a formal affect to talk about boredom and cringe and awkwardness and other more minor affects.²⁰⁾ When we think about the extreme, it's simply something brought to its furthest conclusions, something put under pressure or restricted by a system. That is one reason that it makes no difference whether it's extreme gonzo or modernist art cinema: they both have to push something to a kind of aesthetic limit. And likewise, anxiety and joy are not interesting to me for being limit cases of an ecstatic subject, but for being structures that push to the limit a certain formal thinking.

But that having been said, this question about fascination is really intriguing because there are two ways of answering. On some level, we all write about what fascinates us in an ordinary language sense, but I'm actually writing now about fascination in a more theorized sense, and it's a really interesting problem. While doing research on the topic, I randomly discovered a preface Derrida wrote to Alain David's book *Racisme et antisémitisme* (2001), wherein David does a reading of racism and antisemitism in relation to visibility and visible shape.²¹⁾ Derrida actually says that the author's phenomenology of racism and antisemitism comes down to a fascination with form, to an over-fascination with a visible shape, with an *eidos*. So, I started to explore violence and its fascination with form, which is also a real problem for thinking art and horror, and I wondered if there is also a way in which philosophy's own fascinations with forms, with ethical and metaphysical ones, with forms of thinking, is a kind of violent reduction to principles (the violence of metaphysics leads to formalization of certain types of problems, for example).

One thing that reading for form demands is to be attentive to whether there is a violence in that methodology; there are things formalism does not let you talk about, and there is an aggression in such reductive reading. I happen to think it's necessary, it's the ground of speculative thinking, but one has to own that. The fascination with form is something shared across different ideological, political, and ethical commitment, and we should take that seriously.

What comes as another striking aspect of your method is a continual emphasis on the etymology of words and concepts (e.g., how the contemporary meaning of horror is determined by its evolution from the Latin word horrere). Where does this fascination with language and its roots stem from, and how does it relate to formal details in supposedly 'non-textual' media such as film?

One of the reading reports I got for *The Forms of the Affects* said: "I really love the book, but I can't stand that she writes text instead of film." Yes, you'll hear me say text instead of film, and textual details instead of filmic details. A poem by Anne Carson, a novel by Beckett, a play by Shakespeare, an advertisement by some anonymous collective, it's all text. On some level, it has to do with my semiotic training: it makes me comfortable talk-

20) For one of these conceptual elaborations, see e.g., Nick Salvato, *Obstruction* (Durham: Duke University Press, 2016).

21) Jacques Derrida, 'La forme et la façon (plus jamais: envers et contre tout, ne plus jamais penser ça "pour la forme")', in Alain David, *Racisme et antisémitisme: Essai de philosophie sur l'envers des concepts* (Paris: Ellipses, 2001), pp. 7–28.



Fig. 3: *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), © Wega Film

ing about texts because it opens up a more promiscuous set of objects, but it also allows me to read philosophy and theory in my own way.

When I started writing about film as an undergrad, I always tried to argue something that the professor hadn't heard before. I found myself unsatisfied with this need for translating time-based moving images into words on a page, and the active translation struck me as frustrating but also challenging. Around that time, I also started reading Raymond Bellour's *The Analysis of Film* (1979), which is still one of my absolute favourite works of film theory.²²⁾ The book begins with the problem of writing about film: Bellour describes films as "unattainable texts" and says that film theory can produce only an inadequate shading of the work itself. What he meant by this statement was that critics and theorists go to the cinema to watch a film they might never see again, and yet they have to write about it. And when you're doing a detailed symbolic analysis like he was trying to do, that seems impossible.

So, you get this whole moment in film theory when people misremember things. At the beginning of his *The World Viewed* (1971), Stanley Cavell notes something like: I will misremember my films, but my mis-memories are part of what the film meant for me.²³⁾ This idea of film theory existing in an oblique relationship to the film object was incredibly exciting to me. Because if the text was unattainable, then such obliquity presented an opportunity for film theory to be more than a text, to be its own aesthetic positive object that exists not to explain the film, not as its adjunct but rather as another *thing that thinks with* the film. Even before I had the vocabulary to explain this, before I read Deleuze and

22) Raymond Bellour, *The Analysis of Film*, ed. Constance Penley (Bloomington: Indiana University Press, 2001).

23) "I mention this as [...] an apology for the off memories that may crop up; and as a confession that a few faulty memories will not themselves shake my conviction in what I've said, since I am as interested in how a memory went wrong as in why the memories that are right occur when they do." Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1979), p. xxiv.

thought about philosophy as a generation of concepts, I found the idea that my work of film theory could be its own generative aesthetic object deeply intriguing.

Nevertheless, treating films as texts means taking language very seriously, and to this day I don't allow students to embed clips in their essays. I force them to take a stand on how they use language to talk about time-based image objects, and some of them really hate that. They want to drop in a still, an entire clip, and not have to do a close analysis that is a *translation*, or improvisation at translation, that has etymologies and histories and deferrals of potential meanings. They don't like that... I *love* that; I think it's the coolest thing in the world, and I try to be experimental in my writing to make that acute. I use such restraints in my theoretical writings all the time: for instance, my essay 'Sophie Calle's *Secrets*,' which was written as a homage to Barthes' *A Lover's Discourse* (1977), is conceived as an alphabetic and highly poetic encyclopedic entry of problems, using the alphabet as an arbitrary restraint to think about problems of secrecy and love.²⁴⁾ And in my essay on Yorgos Lanthimos' *Dogtooth* (2009), which is all about the problem of paradigm, of the example, I constantly introduced examples to complicate the argument as I was making it.²⁵⁾

I also attend to the specificity of words because we cannot help being stuck in language. Many scholars are trying to get us out of the linguistic turn, but the words that we choose determine what we think about the world and how we interpret it. I just happen to love etymologies because we tend to spin out the complications and deferrals of words as we use them; even if it's just the first or second level of unpacking, there is a kind of etymological debt that is important to expose. I also try to play with rhythm: sometimes copyeditors are deeply frustrated with me because I like long accumulative sentences that constantly restate and slightly rephrase or permute things. I probably spend more time reading Samuel Beckett and Anne Carson more than most film theorists do, because I really want to think about language as performative thought, and not as a neutral or quasi-scientific or descriptive document.

The strategy of 'reading for form' that you both advocate and elaborate may seem somewhat paradoxical when considered in the context of the evolution of film studies and affect theory's original anti-textual, anti-representational, and anti-semiotic impetus. Is there any fundamental difference between your reading of Rubber (and other films as texts) and the approach of Screen theory scholars of the 1970s and 1980s? And, if so, in which ways do these readings precisely differ?

I'm more than happy to repudiate decades of film theory — what happened in the 1980s and 1990s with the rise of phenomenology and the received version of Deleuzian film theory. I'm more than happy to bracket that and say that what was valuable about Screen theory was that it was really *Theoria*, a way to see differently. The question whether we can still have such *theoria* in our times is really important. Screen theory was an ef-

24) Eugenie Brinkema, '26 more or less: Sophie Calle's *Secrets*,' in Henriette Huldish (ed.), *An Inventory of Shimmers: Objects of Intimacy in Contemporary Art* (Munich, London, New York: DelMonico Books / Prestel), pp. 28–37.

25) Eugenie Brinkema, 'e.g., *Dogtooth*,' issue on *Distance*, *World Picture* 7. See online: <http://www.worldpicturejournal.com/WP_7/Brinkema.html>.

fort to generalize a theory of the cinematic apparatus that would work in any situation, that would account for the spectator as an effect of specific texts, and that would also be specific in, for instance, how a melodrama differs from a western. What happened in the 1980s and 1990s was a mix of David Bordwell and Noel Carroll's cognitivist post-theory movement, in addition to a lot of phenomenological work, which in its own way was also post-theory. A lot of cultural studies, feminism, queer theory, and disability studies took up what actually became post-theoretical. People were saying it's the end of Grand theory and big explanatory paradigms. But now what's happening is that the affective turn is becoming a Grand theory, an ostensible explanation of how everything works — yet without connecting it to the textual specificities that allow us to tell the difference between a melodrama and a western, or to account for the work of color in a specific aesthetic object, or to think from and with rhythm as an interesting problem in its own right.

Now there's an interest in speculative realism, which also aspires to an overriding theory of everything. I have no problem with grand theories, but the question is: if we try to think with the vocabulary of OOO, how do we keep asking questions, how do we keep going as a discipline, how do we continue having conversations? Do you really need films to show that they are demonstrating a prior theory of the Anthropocene? Or any other artworks to claim that they are demonstrating accelerationism? No, so there's no point then in making things and writing theory, because then you can just do a digital humanities description of how object A matches with the traits of theory B. This is very boring and not how creative life works, nor would we want to live in such a world.

I think what happened with Screen theory was that there was not as much theoretical promiscuity as there could have been. There was the dominant Lacanian/Althusserian line, but it could have gone other ways, too. Metz opens up Freud and follows through a certain strand of psychoanalytic thinking, but had he opened up Donald W. Winnicott, we might get a different history of psychoanalytic film theory. We began with the premise that the spectator stands for an effect of the text, but if we really put the text under more rigorous deconstructive pressure, we might have been able to resuscitate the idea that apparatus theory was not a totalizing theory but a general exploration of things that went in many surprising directions. Maybe the body could have been thought of as a form under a more capacious apparatus theory, and then cultural studies would not have had to discard talking about form altogether.

Nevertheless, what I wanted to do with my first book was not to recycle Screen theory but to go further into it and ask: what happens if we push the insights of psychoanalytic or poststructuralist thinking? We should stop being so neoliberal with our theoretical commitments. It's not enough to say, "Today I'm a queer theorist, and tomorrow I'll be a new materialist," and choose what is locally convenient. We have to take theory seriously and see where it leads, not as a set of tools or as a way of making things simple but as something that opens up things we don't know yet.

Let's get back to your overall approach that divorces affects from the issues of expressivity, embodiment, and emotional responses, and explores them as textual details and 'self-folding exteriorities.' With this definition in mind, can affects be localized beyond or somewhere else than in the inflections of nothing — as your analyses suggest in relation to the non-expres-

sive tear in *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), mise-n'en-scène in *Open Water*, or the flat circle in *Rubber*?

Yes, and in fact in the horror book I end up talking about a language of positive attestation quite a bit. What interests me about *Rubber* is *this* toroid, while in *The Human Centipede* it is *this* attestation of a diagram, while in *The Cabin in the Woods* it is *this* grid and *this* table. Although I'm still attentive to the generativity of negative formulations, the language of attestation plays a distinctive role in this project. I try not to use the word presence without being aware of the overloaded problems with the term, but I do take seriously the way that a visible thereness and "inthewayness" are problems of form. And *Rubber* both hystericizes and literalizes that by making violence resonate with a morphic shape which is constantly moving across the frame, constantly framing its own excision that gives us a big nothing that is also a something. I used the language of nothing and the 'not enough' and the 'non-scene' in the first book, while in my second book I talk a lot about attestations of something; but it is always a formal something such as diagram or grid that gets in the way.

What really fascinates me about horror is its overreliance on the figure of the monster, which etymologically links to the words *monstrum* and *moneo*, signs of wonder — the monster shows something. It is compelling to see what happens when we talk about what this form demonstrates, displays, what kind of signs does it attest to. For example, something is missing in *The Final Destination*, and that something is death, but it turns into a kind of ontological fact of existence in the horror franchise, and it's linked to design. In *The Human Centipede*, the mad scientist, oddly enough, is constantly apologizing for having to do this, but it's a process of research and experimentation, so the violence is on the side of this diagram of scientific enquiry. In *Rubber*, something is literally missing — causality, interiority, subjectivity —, and yet it is there. I'm interested in what happens when horror loses the monster, as a return of the repressed or as something that threatens normalcy, and becomes, instead, about a monstration itself, a demonstration of a formal process. I don't completely lose the monstrative, I just lose the monster.



Fig. 4: *The Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012), © Lionsgate

What comes as a refreshing surprise for a reader of contemporary affect theory is your concern with speculative realism in your text about Rubber. Which benefits come from thinking speculative realism and specific affective modes, especially horror, together? Do you find some of the theorists and philosophers who wrote about horror from the object-oriented and related perspective — be it Graham Harman, Eugene Thacker, or Dylan Trigg — inspirational for your work?

Opening up the question of what it is really like to be a killer tire, *Rubber* demonstrates the “secret lives of things”, as Ian Bogost would put it.²⁶⁾ But the film itself is a critical rejoinder to these theoretical models because it’s posing the question of human and non-human perspective in the duality of chorus and torus. For me, *Rubber* is thus a lot more interesting than most speculative realist thinkers. What’s interesting is how horror films can actually intervene in theoretical debates and gridlocks, especially about materiality and things, but offer some kind of a rejoinder — and *Rubber* does just that. If tearing up my lawn is the same as tearing up my child, do we really have no problem with that? If we want to invest in a theory of materiality so that we can talk about the destruction of the environment, about the vitality of stones and lawn, does it actually mean that we’re willing to void certain philosophical theories of violence and ethics? The film’s posing a question that such philosophical systems should work with. And likewise, right now I’m working on *The Cabin in the Woods*, and the film also speculates about the very same operations that govern accelerationist thinking. It asks questions about extensibility, about a model for acuteness of systems of late capitalism, and what that would actually look like if it were pushed to the limit; and it does so through the reduction of its world to one of Ancients and Bureaucrats, and then through a variety of hypotactic narrative levels. The work is therefore a kind of thought experiment about these philosophical problems. And I find it very productive to think of films as thought experiments about philosophical problems as long as we also regard philosophy as a series of thought experiments about aesthetic problems. As long as both these aspects are held at once, then some generative work can come out of it.

Speaking of horror, many OOO scholars are talking about H. P. Lovecraft; see, for example, Graham Harman’s book *Weird Realism* (2012),²⁷⁾ but I find Lovecraft’s work itself much more thought-provoking than the uses to which it has been put. From the thinkers you mention, Thacker is my favourite: I teach his *Horror of Philosophy* trilogy quite a bit, and I also like his book *Cosmic Pessimism* (2015).²⁸⁾ Thacker sets out a conceptual homology between horror and philosophy, and then he reads horrors as works of philosophy and philosophy as works of horror; he lets it move both ways, which is methodologically very beautiful and compelling. Although he does not talk about aesthetic specificity very often, when he does, he does so in a productive way that I find very formalist. When he discuss-

26) Ian Bogost, *Alien Phenomenology, or What It’s Like to be a Thing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012).

27) Graham Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Winchester: Zero Books, 2012).

28) Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, vol. 1 (Winchester: Zero Books, 2011); *Starry Speculative Corpse: Horror of Philosophy*, vol. 2 (Winchester: Zero Books, 2015); *Tentacles Longer Than Night: Horror of Philosophy*, vol. 3 (Winchester: Zero Books, 2015); Eugene Thacker, *Cosmic Pessimism* (Minneapolis: Univocal Publishing, 2015).

es Dante's *Inferno* (1304), he focuses on topology, layers, and diagrammatic arrangements of space, on a specific philosophical problem of the void, etc. My favourite thing to do with Thacker is to take seriously his typologies; his distinction between the world-with-us, the world-for-us, and the world-without-us is an incredibly useful heuristic for discussing horror films, which themselves talk about the same kind of typology. My only problem is that just as he's getting very radical in his reading of horror and philosophy together, he falls back on a very conventional understanding of the genre. His version of horror is for the most part Gothic, metaphysical, Lovecraftian, and he would probably not recognize *Rubber* as horror in this language. Horror only works for him when it deals with tentacles, but not so much when operating with diagrammatic arrangement. Overall, treating horror as a negative metaphysics is stimulating (another work that points in this direction is Andrew Culp's *Dark Deleuze*);²⁹⁾ nevertheless, when you only take horror as purely negative dimension of philosophy, as a void or nothingness, you also potentially appropriate horror into predetermined binaristic categories, and that can be a problem.

Let us now turn to your forthcoming book, which you are finishing as a Visiting Scholar at the University of Amsterdam. To what extent is this going to be a follow-up to your previous arguments and methodology? What are the conceptual gains of The Forms of the Affects you would like to develop further; and are there, in contrast, any previous pitfalls you wish to avoid?

The Forms of the Affects seemed to be about affect, but it really was my love letter to form. The new book is supposed to be about form, but it really is an effort to think about the ethical, a commitment to aesthetic language as a speculative ground for thinking about ethics. It takes up the previous argument, but it's also trying to push it in further directions. In the first book, I talked about formalism simply to reclaim close reading for the affective turn. In the new book, I argue that radical formalism also involves not talking about conventional ways in which we think about violence and, instead, demands that we take seriously a certain kind of reduction to bare principles, and then tease out what it means to think about the maximal destruction of the body, or, in case of love, a kind of maximal indebtedness of figures to each other. I don't talk a lot about affect theory, though, as I'm presuming people have read the first book and know where I stand. My interlocutors for this book are Søren Kierkegaard's *Works of Love* (1847), Bernhard Siegert and other German media theorists writing about the grid, architecture and design theorists who deal with the diagram, but also some of the OOO scholars.³⁰⁾ I am also indebted to Derrida's thinking of genre and generality. The book is actually much more engaged with contemporary philosophy than with affect theory.

The other difference lies in the fact that the first book was a positive project: I end with the insistence that we don't yet know what form can do. The second one is much more polemical and asks what we can say about the ethical from a radical formalist point of view.

29) Andrew Culp, *Dark Deleuze* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).

30) Søren Kierkegaard, *Works of Love: Kierkegaard's Writings, XVI*, ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1998); Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, trans. Geoffrey Winthrop-Young (New York: Fordham University Press, 2015).

The net result is that we cannot say all sorts of things about the ethical: for example, Richard Rorty's accusation of Levinas' ethics of alterity was that it was merely an "empty formalism", and Theodor Adorno's criticism of Kierkegaard's theory of love is that its cold cruel formalism acted "towards all men as if they were dead".³¹ These constitute really hard ethical positions that formalism makes visible in works of horror and love and philosophy. And in the affective polarities and extremes, we see a kind of ethical demand which is very hard to live with. One example would be Levinas' suggestion that we have a debt to the Other, which a film like *The Human Centipede* literalizes and radically concretizes. What does it mean to have a debt to the Other? It means you'll be sewn to the Other, you'll live and die attached to them, you're diagrammatically bound to the Other. It is the irreducibility of violence that is present not only in Levinas' philosophy and in the history of metaphysics but also in the horror film as a visual attestation manifested in the diagram. And that should make us really uncomfortable.



Fig. 5: *The Human Centipede* (Tom Six, 2009), © Six Entertainment

31) Theodor W. Adorno, 'On Kierkegaard's Doctrine of Love,' in *Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1989), pp. 22–23.

We Will Never Have Perfect Data

An interview with Thelma Ross

One of the most important thematic lines of the 2018 FIAF symposium was the question of metadata sharing. One of the three FIAF expert committees is dedicated to cataloguing, with the FIAF Moving Image Cataloguing Manual (2016)¹⁾ being its most important output in recent years. The cataloguing manual brings concepts from the library environment to the film archive environment to help unify the way we organize and describe film collections. Building on the international standard EN 15907 and a hierarchical view of what the cinematic work is — a four-tiered model of work, version, manifestation and carrier — at least for now appears to be the most promising solution for a comprehensive description of film collections. Thelma Ross of the Museum of Modern Art (MoMA) Film Center is Head of the FIAF cataloguing committee.

— — —

As an introduction, please tell us a little bit about the Cataloguing and Documentation Commission (CDC) of FIAF, your mission, and aims.

The general purpose of the CDC is to promote exchanging information and expertise and resources. We really mean concrete implementable resources, useful not just among FIAF colleagues

but for the wider community. We focus on the areas of cataloguing moving images but also of documentation related to cinema. Our goals are to get a sense of the working procedures in the areas of cataloguing and documentation in film archives and to help facilitate their standardization. We want to encourage schemas and philosophies that lead to interoperability of systems and the sharing of metadata through various communication protocols. As a commission we meet regularly, conduct workshops, and both create and use guidelines and standards in our institutions.²⁾

You mentioned the wider community: how does it reflect the composition of the CDC, actually?

One of the great strengths of the CDC membership is that we have a wide mix. We have academics, database system experts, cataloguers and metadata experts, documentation specialists... And we come from a variety of institutional environments, such as libraries, archives and museums. In terms of academic background, many of us come out of programmes that are designed to educate us in the cultural heritage institutions.

Following on you mentioning the wider perspective, what is your experience with implementing the best practices in varied environments, such as

1) See: <https://www.fiafnet.org/pages/e-resources/cataloguing-manual.html>.

2) See: <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Cataloguing-Documents-Commission-Resources.html>.

yours — a museum which operates both a film collection and a library?

That's what's been interesting about the publication of the Manual, because it came along as a tangible thing I could point to — in conjunction with the metadata schema, the CEN standard for moving images (<http://filmstandards.org/>). With these resources at hand, I became much more successful at advocating for moving image metadata and advocating for it being structured appropriately, so that it is not marginalised in a larger environment which has competing concerns. I have seen the same happen in other major institutions that our commission members come from, such as the BFI or the CNC. And even if within MoMA we have not adopted the one major system the others have (Adlib), we have been able to structure our data in a way that serves the needs of the collection. And again, in order to make my case for that, I relied on these existing standards.

We can also see the effect of there being a book that you can put on people's desks. Could you comment on it still being a manual, not necessary a guideline?

We've worked really hard on not being prescriptive, because we thought that would be unrealistic given all the differences in institutional environments, mission statements and collection sizes' budgets. We wanted to provide more than one approach. Even if you have a flat file system, we were conscious to provide guidance — if you can't do it this way, maybe there is another way. That doesn't mean you can't describe the entities, agents and relations that you need. A lot of what I did even at MoMA — my fight was not to make the system architecture comply to a four-level hierarchy system, my fight was to achieve that even within an existing system; all the entities I care about are represented. So, I have kept stressing that there is no pure approach here; the approach is flexible. Having the benefit of a varied membership of the CDC, we knew everyone would have to accommodate.

It might be frustrating, because people really like standardization to mean that we are all doing thing exactly the same way. To me it means we can take a variety of approaches to attain the same ends.

What are the same ends — would that be the interoperability?

I think that the end goal is that we have come to an agreement about certain concepts and how we understand them. So that when we are looking at anyone's data we are able to recognize them — whether we use the same field names or not is irrelevant to me. It facilitates the sharing and borrowing of data and making the information more accessible through tools like linked open data.

I believe that if we — like the library community which we have been trailing this whole time — make an agreement that these are the entities, relations and attributes of importance, it will facilitate sharing our data as well as making access to our collections easier.

One of your questions was about the needs of our users. One of the things we can do is invest in our data, which to me means making schemas that are appropriate to your materials a priority, just like we make investments in vaults and necessary storage. That is something we do without much discussion around it.

What can be learned from the libraries, for example, in the field of authority files?

The libraries community seems to have really figured it out. If you need to do name authority work, you just go to the Library of Congress name authority files or somewhere like the Getty Institute, and you don't have to create the record from scratch.

And with linked open data, you don't even need to copy that data; you just use the URI to take the user to the data. If I didn't have to research my constituents, I'd be saving so much time, and it would change the basics of cataloguing if we went down that road.

I presume you are in touch with people looking for data and looking for films. Are you always able to explain to them the specifics of film collections' cataloguing? Are you often confronted with their expectations which might be coming from the library field?

That's not actually a part of my everyday job. But just in my life at conferences and social events where there are academics, I seem to realise people often lack the context. We all have to understand that our profession is still in its infancy, while libraries have been around for much, much longer. I don't think it's surprising we lag behind, because in many countries we still try to legitimize ourselves as a profession, even. What's been helpful were the various study programmes, for example.

My personal experience is that when I tell people what I do, their response is often "I didn't even know a thing like that existed in the world". But if I had said I was a librarian, everyone would immediately know what that is. Here, digital has both complicated this and created an opportunity for advocacy, because people want everything streamed — and now!

Would you be then using the term "film librarian" as a means of explaining your profession? Or would you rather get rid of the librarianship context and just say you work as a film cataloguer and that we're all film and moving image archivists?

I always say I'm a film archivist first, because I feel like they need to know that exists as a thing in the world. And then I say what I do is what you would understand a librarian does; a librarian who describes books in a catalogue and you go down that system and you find the book that you want.

How do you see the dilemma of openness versus archives as hierarchical keepers of knowledge?

First of all, we all know that there are limits to openness when it comes to sensitive information about collections. We ethically are guardians of

information about donors or financial figures that we don't want to and should not share.

Among the various institutions, I have seen and experienced a willingness to solicit and crowd-source information while at the same time remaining a source of authoritative information about the items in their collection. So, this is not in favour of one or the other, but a kind of merging of the two, where users or the public get interested and want to engage, and the institution embraces that engagement.

Any good examples here?

For instance, when the Library of Congress published all of their still images as digital thumbnails, and they invited the community to tag it... That made search and discovery available for thousands and thousands of photos that had been previously inaccessible.

I also worked with Documentary Educational Resources (www.der.org), and they want to put together a union catalogue for ethnographic films. One of the things that they want to do is to make it possible for the community being represented in these films to be able to comment and provide information. And that is a wonderful marriage; I think we should engage our community and use their information. Also, there's some great information out there.

On the other hand, I know institutions invest in building authoritative data, and that shouldn't be dumped either. But I think the complication is, of course, how do you moderate incoming information? And how do you incorporate it within a system that has been standardized? That is still a challenge that I don't really have any answer to, but I think it's worth the fight. It's worth trying to use user-generated content. And that'll come with linked open data and with wiki data — things like that. There's obviously a lot of concern over what happens if we make our data open, and we have made mistakes.

But we will never have perfect data. And if we wait for that day, we will never make our data ac-

cessible. And I think that would be a shame. Mistakes will be more quickly identified and corrected if we make our data open. That might be a benefit that we don't talk about; we worry too much about not being perfect.

Ladislav Cubr – Matěj Strnad

Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký

The year 2018 brought, among other state anniversaries, some notable jubilees reminding us of the dawn of Czech film. We celebrated one hundred and fifty years since the birth of the pioneer Jan Kříženecký (real name Jan Nepomuk Josef Norbert Kříženecký; 20. 3. 1868 Prague – 9. 2. 1921 Prague), and also one hundred and twenty years since this inventive man made his first films in 1898, thus laying down the cornerstone of our national cinema. It is not only for these anniversaries that all of Kříženecký's surviving films from 1898 to 1911 were transferred by the Národní filmový archiv to a digital format and accompanied by a soundtrack, in order to make them available to today's viewer.

The digitization project also created an opportunity for film historians to focus on the corpus of Jan Kříženecký's works and view it in high definition picture quality. Thanks to new technologies, surviving film materials were easier to identify, and they also could be assembled into their original shape and reconstructed according to the time lines of captured events (this was especially the

case for Sokol rallies or events accompanying anniversary exhibitions). And after more than a century, these processes enabled the correct identification of three pictures — *To nejlepší číslo* (The Best Number), *Satanova jízda po železnici* (Satan's Railway Ride), and *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII) — of which film historians incorrectly noted the year of making and knew them only by incorrect names.¹⁾

The Best Number

At the now non-existent Smíchov station, several young ladies and an older gentleman, among other people, are hastily boarding the train. Everything is being supervised by the conductor (played by Alois Charvát), who, after the departure of the train, takes his hat off, and happily heads for the camera, smiling widely into the lens.

1) I would like to thank the following colleagues from the Národní filmový archiv for their cooperation with the identification of these three films: among others, Jiří Anger, Ivan Klimeš, Eva Pavlíková, Eva Urbanová, and Soňa Weigertová; also, Markéta Trávníčková from the History of Theater Department at the National Museum in Prague.

This is the synopsis of a short feature film, which survived in the Národní filmový archiv collection in the original negative,²⁾ with the Lumière perforated film strip³⁾ spanning 15.2 meters (in a standard projection format, this film would last a mere half a minute). The film has been known only since 1995 under the name *The Best Number* and was dated to 1907, or rather 1902.⁴⁾ Thanks to the film content itself, newspaper articles from the era, and the memories of actual participants, it was possible to correctly date this short film to 1906 and link it with the project *Satan's Railway Ride*, which up to then was considered lost.

On Monday, October 6, 1902, the Smíchov Arena hosted the premiere⁵⁾ of “an epic farce with librettos with 4 parts and an interlude”,⁶⁾ *The Best*

Number by Julius Freund, translated by Josef Kubík, and directed by Josef, or actually Jan, Kubík.⁷⁾ This would not be anything that extraordinary, if the classified section of the newspaper, including the theater posters, did not advertise that “the light scene in part I will be performed with the assistance of a cinematograph and its extraordinary boards, manufactured for that sole purpose, by the Lumier [sic!] company in Lyon”.⁸⁾ In the early stages of cinema, when film was being transformed from a simple technical invention, evolving from a cinema attraction towards its narrative format, while discovering its means of expression as well as trade and artistic use, this was considered an unusual use of film in a classical stage play.

-
- 2) Aside from the camera negative, there are three duplicate negatives, one duplicate positive, and two prints stored at the Národní filmový archiv.
 - 3) The film stock by the brothers Auguste and Louis Lumière is different from the classic standardized materials, mainly by its shape and the number of perforations (sprocket holes), which is why it cannot be used on regular projectors.
 - 4) Collective of authors, *Czech Feature Film I 1898–1930* (Praha: Národní filmový archiv, 1995), p. 123. It is here that the material was connected with this name for the first time and the noted estimated year 1907 was later corrected to 1902.
 - 5) For more on Prague's Smíchov Arena, which between 1891 and 1934 stood between Palacký and Railway bridges and was used during this period as a summer scene for the Švanda Theater, in the possession of the descendants of Pavel Švanda from Semčice, see Eva Šormová (ed.), *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů* (Praha: Divadelní ústav, 2000), pp. 488–493.
 - 6) Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 42, no. 275 (1902), p. 3. This play, originally *Eine feine Nummer*, started stage rehearsals at the end of September. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 20, no. 263 (1902), p. 6.
 - 7) Based on the period sources it is not entirely clear whether the play was produced by its translator, stage designer and actor Josef Kubík (18. 2. 1877 Prague – 8. 1. 1949 Prague) or by his father Jan Kubík (18. 11. 1849 Prague – 6. 1. 1913 Prague). During the years 1896–1907, they were both involved as actors as well as directors at the Švanda Theater and at the Smíchov Arena. To confuse matters more, there are two surviving theater plaques of this play at the History of Theater Department at the National Museum. On the first one, without a date, Jan Kubík is printed as the director, while on the second one, dated March 19th, 1904, the son Josef Kubík (Národní muzeum, Divadelní oddělení, Sběrka divadelních cedulí a plakátů, inv. no. H6C-37150, H6C-6171). Just as confusing are the notes from the period newspaper, with Josef and Jan Kubík being noted as director of the piece for the same time period. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 22, no. 59 (1904), p. 9. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 44, no. 79 (1904), p. 5. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 22, no. 79 (1904), p. 8. The advertisements from 1902 usually noted the director as J. Kubík. For more on the activities of Josef and Jan Kubík, see Eva Šormová (ed.), *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti; I. díl A–M* (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2015), pp. 531–535. See also note 15.
 - 8) Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 42, no. 275 (1902), p. 3. The play was also described as an “epic farce with cinematographic scenes”. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 20, no. 295 (1902), p. 21. “The attraction of this farce are its light scenes, made by a French company Lumier [sic!] from Lyon.” Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 20, no. 288 (1902), p. 26. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 42, no. 280 (1902), p. 6. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 42, no. 284 (1902), p. 6. Národní muzeum, Divadelní oddělení, Sběrka divadelních cedulí a plakátů, inv. no. H6C-37150.

The content and format of the film interludes during the play *The Best Number* were described by Olga Fastrová in her critique:

In order for the [theater administration] to save the farce, they invented cinematographic scenes, which depict the end of the prelude. This would not be so bad; any attraction can be interwoven into a farce, as long as it's connected with the plot and its presence is somehow explained. Sadly though, in the third intermission, the cinematographic scenes are back and they do not depict a scene from the play, but exercises of the Hulan battalion, bridge openings, and other such events.⁹⁾

The above-mentioned film interlude at the end of a prelude, called *Skandál v divadle* (Scandal at the Theater), was filmed especially for this play. One of the performers, the actor Alois Charvát,¹⁰⁾ was reminiscing about this picture, and this is what he remembered about playing the interludes during the play:

In October [1902], the play *The Best Number* was shown, where film was used for the first

time. Towards the end of the first act, a havoc overtook the stage, everyone was rushing out of the theater, and what was taking place in front of the theater, was sort of happening on the film screen, lowered where the theater curtain normally is.¹¹⁾

Clearly, Charvát's depiction of the film does not correspond with the above description of the surviving content, which was originally attributed to the play *The Best Number*, or with any other film material stored in the Národní filmový archiv collections. Similarly states also a report from 1904, when a play "with its cinematographic scenes depicting a scandal in the Theater Varieté and its consequences caused a lively sensation".¹²⁾

The play, reportedly popular with audiences,¹³⁾ was being re-shown during October and at the beginning of November 1902 and again, accompanied by cinematographic scenes, on February 28, 1904, and re-shown in March.¹⁴⁾ We will most likely never know who was the author of the idea and who made the decision to insert this film into the intermissions of the farce, whether it was its translator and director Josef Kubík or perhaps his father Jan Kubík,¹⁵⁾ or the owners and conces-

9) Fastrová continues: "Shocked, we asked, how does this relate to the plot? We are not denying that it is only for the cinematograph, that the audience is coming to see *The Best Number*, but we are thinking: if this piece is performed only for the sake of such cabaret shows, then let us lose that piece altogether and play only that cinematograph and those inserted, beautiful couplets à la 'Eulalie', and above the theater gate they could place an inscription, 'Švanda's Theater Varieté'. The reviewers would no longer be getting angry, and the theater administration would not have to force upon itself such a despicably serious repertoire. And all involved parties would again be contented. — OVÁ [Olga Fastrová], "Švandovo divadlo", *Divadelní listy*, vol. 3, no. 18–19 (1902), pp. 487–488.

10) In the prelude, alongside Charvát performed Jan Zdrůbecký, Joza Hadrbolecová, Marie Groszová, Antonín Krpálek, Bohumil Višek, Ladislav Špirek, Jožka Vanerová, and Antonín Milý.

11) Alois Charvát, *Ze staré Prahy (Divadelní a jiné vzpomínky)* (Praha: Nakladatel Leopold Mazáč, 1926), p. 202.

12) Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 22, no. 59 (1904), p. 9.

13) Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 42, no. 279 (1902), p. 4. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 20, no. 279 (1902), p. 6. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 20, no. 281 (1902), p. 30.

14) Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 22, no. 59 (1904), p. 9. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 22, no. 65 (1904), p. 6.

15) On doubts about the director, see note 7. Interestingly, Josef Kubík already wrote for the Smíchov Arena in 1898, and it was a play with a film topic, *The Bohemian Biograph*, which was described as "a series of monumental photographs". Josef Kubík continued to insert film into his theatrical directorials in following years, for example during the light opera *To se musí vidět!* (That Must Be Seen!) from July 18, 1914, at the Smíchov Arena.

sionaries, the descendants of the founder Pavel Švanda from Semčice.¹⁶⁾

Another uncertain question remained: who was the author of these film inserts? Most likely it was Jan Kříženecký, as there are several clues guiding us to his authorship.¹⁷⁾ So far, we have been unable to prove that there was a local in the Czech lands prior to 1906, besides Kříženecký, who owned a Lumière camera (Cinématographe), and was actively involved in filmmaking. Undoubtedly, the short (only a few meters long) film in front of the theater with Czech actors had to be made in Prague. It is unlikely that a foreign cameraman from the Lumière company would travel all the way to Prague to film this segment, not to mention the financial burden associated with such an action. The aforementioned participation of the Lumière company from Lyon in the project was most likely limited to providing the raw negative material, lab work, and a supply of prints, whereas the filming itself was managed by Kříženecký in Prague. For that matter, the filmmaker already opted for this method back in 1898 at the Exhibition of Architecture and Engineering at the Prague Exhibition Grounds, where he introduced his Czech cinematograph for the

first time, and as we shall see, he did so later on as well. As noted in Olga Fastrová's critique, there were others, unrelated to the plot, inserts, news flashes, and reports, such as exercises or bridge openings.¹⁸⁾ Kříženecký, too, filmed similar pictures, and his report *Slavnostní vysvěcení mostu Františka I.* (Grand Consecration of the Emperor Franz I. Bridge) was made in 1901.

Aside from the period press,¹⁹⁾ a considerable footprint of Kříženecký's involvement was produced by a surviving theater plaque for *The Best Number*, announcing that "the cinematograph for the light scene show in the interlude was borrowed by and is directed by J. Pokorný."²⁰⁾ Together with an office colleague and a former classmate, Josef František Pokorný (30. 3. 1869 Prague – 18. 6. 1917 Prague), Jan Kříženecký purchased (with the help of a loan from his father Josef Pokorný, Sr.) in May 1898 a Lumière Cinématographe.²¹⁾ Together they operated the Czech Cinematograph pavilion at the Exhibition of Architecture and Engineering, mentioned earlier. Evidently, Pokorný, as a partner, had, during the first years after the end of the exhibition, the right to operate a Lumière machine and was then able to show Kříženecký's films during theater plays in

Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 16, no. 228 (1898), p. 4. *Pražský ilustrovaný kurýr*, vol. 7, August 28, 1898, p. 9. The play is later on incorrectly named and noted in literature as *The American Biograph*. For comparison, see Vladimír Birgus, "Počátky využití filmu na českém jevišti", *Panoráma*, vol. 4, no. 4 (1977), pp. 36, 40.

16) For more on the creative pathways of Pavel Švanda, jr., from Semčice, Karel Švanda from Semčice and others, see Eva Šormová (ed.), *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti; II. díl N–Ž* (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2015), pp. 1074–1083.

17) For argumentation, aside from others, see Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého* (Praha: Československý filmový ústav, 1973), pp. 178–182, 245–246. Birgus, "Počátky využití filmu na českém jevišti", pp. 36–42. Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie I. díl. Némý film 1896–1930. I. část* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství — Univerzita Karlova, 1979), pp. 27, 142. Luboš Bartošek, *Náš film: Kapitoly z dějin 1896–1945* (Praha: Mladá fronta, 1985), pp. 32, 37, 38, 364, 365. "Životopis Jana Kříženeckého", *Filmový přehled*, <http://www.filmovyprehled.cz/cs/person/127419/jan-krizenecky>, [accessed 27 September 2018].

18) — OVÁ [Olga Fastrová], "Švandovo divadlo", pp. 487–488.

19) "The cinematograph for this scene was again borrowed by and production is directed by J. Pokorný". Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 22, no. 59 (1904), p. 9.

20) The plaque is dated March 19, 1904. The second surviving theater plaque but without a date only contains a sign "The light scenes produced by a cinematograph machine provided by the Lumier [sic!] company in Lyon". Národní muzeum, Divadelní oddělení, Sběrka divadelních cedulí a plakátů, inv. no. H6C-37150, H6C-6171.

21) A Lumière Cinématographe, owned by Kříženecký, served as a camera, a printer, and also as a projector.

the Arena. Pokorný's younger brother and an exhibition co-worker of the Czech Cinematograph, Vincenc Pokorný (5. 4. 1875 Prague – 5. 11. 1968 Prague), provided a significant testimony to the National Technical Museum in Prague in October 1952:

With mister architect Jan Kříženecký, we played these films [from the architecture and engineering exhibit] several more times later on, and always as a part of a different entertainment program only, for example in the Měšťanská beseda in Prague, at the Národní dům at Vinohrady, in the Smíchov Arena, in "Orfeus" at Královské Vinohrady and perhaps other places too, but I do not remember where exactly.²²⁾

It cannot be entirely dismissed that the above noted screening in the Arena could have been managed by Vincenc Pokorný, incorrectly noted

on the theater plaque and in the newspapers as J. Pokorný.²³⁾ However, the assertion that Josef or Vincenc Pokorný were actively engaged in cinema in the following years, aside from the exhibition work in 1898, or were actively shooting films, has not yet been confirmed. All these actions were performed by the photographer Kříženecký himself.²⁴⁾ *The Best Number* can therefore be attributed to Jan Kříženecký.

Film screenings (for example, street news from Prague) were being shown on Czech theater stages for the first time in 1896 and then regularly during the years 1899–1907 in the Karlín Theater Varieté, but they complemented various entertainment programs without any connection to the other parts of the program.²⁵⁾ *The Best Number*²⁶⁾ is at this point considered to be the very first domestic use of film as an independent attraction as well as a staging resource linked to the play's plot.²⁷⁾ Currently, the film insert *The Best Number* is considered to be lost.

-
- 22) Cited according to Ivan Klimeš, "Český kinematograf v Královské oboře 1898", *Iluminace*, vol. 10, no. 1 (29) (1998), pp. 203, 205. Vincenc Pokorný, "Počátky českých kinematografických filmů", Národní muzeum, Divadelní oddělení, Sbirka divadelních cedulí a plakátů, inv. no. 338 (unprocessed). See also Pokorný, [P. T. National Technical Museum], Praha, 3. 2. 1953, inv. no. 403 (unprocessed).
- 23) According to his brother's memories, shortly after the end of the Exhibition of Architecture and Engineering, Josef Pokorný left Prague and settled in Moravian Ostrava as a builder. Prior to his death, he also worked in Sarajevo.
- 24) For more on the cooperation between Jan Kříženecký and Josef and Vincenc Pokorný, also to be included is Kříženecký's brother-in-law Ferdinand Gýra (18. 3. 1861 Prague – 15. 6. 1933 Prague), and on operating the Czech cinematograph at the Exhibition of Architecture and Engineering, see Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*, Klimeš, "Český kinematograf v Královské oboře 1898", pp. 165–208, Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu* (Praha: Národní filmový archiv – Casablanca, 2013), pp. 24–39.
- 25) Further, these were pictures filmed by a foreign cameraman. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. I. svazek* (Praha: Československý filmový ústav, 1988 [internal print]). Zdeněk Štábla, "Kinematografické projekce v Čechách a na Moravě v letech 1896–1897", in Jana Šamonilová (ed.), *Texty čs. filmového ústavu č. 13 / Historické sešity č. VI* (Praha: Československý filmový ústav 1979 [internal print]), pp. 52–54. Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*, pp. 113–114, 181. Birgus, "Počátky využití filmu na českém jevišti", p. 36.
- 26) Even the critics of the era noted the incorrect naming of the play: "Noted, by the way: in the Czech language, the placement of a definite article 'to' ['the'] before a 3rd degree adjective is completely redundant and unacceptable. How could the theater administration allow such a horrible Germanism, even on the theater plaque and to line Prague's streets with it! All those, who know their Czech language well, were simply terrified by that green plaque." — OVÁ [Olga Fastrová], "Švandovo divadlo", pp. 487–488.
- 27) This is how the play is understood even in Czech theater historiography. František Černý – Ljuba Klosová (eds.), *Dějiny českého divadla III. díl. Činohra 1848–1918* (Praha: Academia, 1977), pp. 372, 581. Šormová (ed.), *Česká divadla*, p. 490. Milena Nyklová, "O moderním herectví", *Záběr*, vol. 11, no. 2 (1978), p. 7. Birgus, "Počátky využití filmu na českém jevišti", pp. 36–42.

Satan's Railway Ride

In the first half of July 1906, the press reported that the Smíchov Arena was putting on a new English fantasy play consisting of three parts and eight scenes with new decorations, costumes, props, many extras, and also a ballet, *Satan's Last Trip*. The play by James Harry and Edward Goulton, translated by Vilém Táborský, was directed by actor Antonín Vaverka (31. 10. 1868 Prague – 2. 6. 1937 Prague). By the beginning of August, stage rehearsals were underway, the final rehearsal took place on August 3,²⁸⁾ and the piece premiered on Saturday, August 4, 1906.²⁹⁾ At the end of July it was already reported that, for the purposes of the play, “a large cinema scene by the Lumière company”³⁰⁾ was created. The Smíchov Arena used the same approach as in the case of

the play *The Best Number*, four years prior. As repeatedly reported by the period news, “the cinematographic scenes by the company Limiers [sic!] from Lyon ‘*Satan's Railway Ride*’ evoked a stormy applause.”³¹⁾ It was at this point that the film insert earned its new, separate name, *Satan's Railway Ride*, which was supposed to depict “a picture of the platform in Podlesí”³²⁾ in part II.

Thanks to newspaper reports, there are several descriptions of this film insert available, including its description, cast and plot:

A cinematographic scene, portraying Satan together with his procession, captured by a photographic machine, precisely at a moment of boarding a train at the Smíchov station, with train conductor Mr. Charvát.³³⁾

28) Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 191 (1906), p. 8. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 191 (1906), p. 4. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 202 (1906), p. 6. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 202 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 204 (1906), p. 3. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 205 (27. 7. 1906), p. 7. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 209 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 210 (1906), p. 4. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 210 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 211 (1906), p. 3. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 212 (1906), pp. 4, 6. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 212 (1906), p. 8.

29) Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 213 (1906), p. 9.

30) Aréna na Smíchově, “Satanův poslední výlet”, *Národní listy*, vol. 46, no. 207 (1906), p. 5. Here also is a short synopsis of the play.

31) Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 220 (1906), p. 7. For comparison, see Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 248 (1906), p. 2 (appendix). During the following days, the box office was emphasizing that every show, except for the premiere, is sold out and that the audience is attending in high numbers. Particularly, the film insert is “enjoying a roaring applause” or “boisterous applause”. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 280 (1906), p. 8. Also, among others: Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 214 (1906), p. 9; Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 230 (1906), p. 3; Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 230 (1906), p. 7; Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 232 (1906), p. 4; Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 253 (1906), p. 9.

32) Aréna na Smíchově, *Pražský illustrovaný kurýř*, vol. 15, no. 220 (1906), p. 8. See also Aréna na Smíchově, *Pražský illustrovaný kurýř*, vol. 15, no. 224 (1906), pp. 7, 10. That the film insert is named *Satan's Railway Ride* was repeated several more times. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 220 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 221 (1906), p. 4. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 228 (1906), p. 2 (appendix). Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 230 (1906), p. 7. Exceptionally, the name *Satanův výlet na svět* (Satan's Trip into the World) appeared. See Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 224 (1906), p. 3. Aréna na Smíchově, *Pražský illustrovaný kurýř*, vol. 15, no. 224 (1906), p. 10.

33) Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 219 (1906), p. 3. See also, Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 219 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Pražský illustrovaný kurýř*, vol. 15, no. 219 (1906), p. 10.

A cinematographic scene, portraying Satan, hijacking several village girls onto a train [...]. Persons getting on and off the train are mainly actors, and the rehearsals of the scenes required tiresome practice and considerable cost.³⁴⁾

Contributing towards the success of the play is also the cinematographic portrayal of our rail station, depicting the departure of village girls with Satan to Prague.³⁵⁾

One transformation is even taking place with the help of cinematographic pictures of a real locomotive, train cars and passengers.³⁶⁾

As already announced, the cinematographic scene "Satan's Trip into the World" was commissioned at the Lumières [sic] company in Lyon. However, since the order was, due to some oversight at the customs office, delayed, the new scenes were taken at a local train station by a renowned specialist, Mr. Antonín Pech, a photographer from České Budějovice, who developed all these materials himself, and both scenes will be shown during today's performance, which is what lends the performance its special curiosity.³⁸⁾

The noted descriptions correctly correspond with the actual synopsis of the surviving film, the plot of which is described above. Thus, the film material known as *The Best Number* from 1902 was safely and unequivocally identified as *Satan's Railway Ride* from the summer of 1906.

Due to issues with customs tax on the developed film material, the film insert *Satan's Railway Ride* was not shown together with the premiered play on August 4, 1906, but during its fifth run on August 9.³⁷⁾ A detailed explanation was provided by the press six days later:

Therefore, two identical films were created to accompany the play, and both were shown during the re-runs from August 15 and throughout fall 1906 until the last show in February 1907. The newspaper clearly states that the second version was filmed by Antonín Pech (21. 10. 1874 Čižice [near Pilsen] – 20. 2. 1928 Prague).³⁹⁾ *Satan's Railway Ride* is Pech's first known professional cinematographic work, even though it was originally assumed that he ventured into his film, entrepreneurial, production, cinematographic, and directorial activities later, after his move from České Budějovice to Prague at the end of 1907.⁴⁰⁾

34) Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 221 (1906), p. 4.

35) B., "Švandovo divadlo na Smíchově", *Divadlo*, vol. 4, no. 20 (1906), pp. 449–450. Here also is a short synopsis of the play.

36) R., "Satanův poslední výlet", *Národní politika*, vol. 24, no. 228 (1906), p. 2 (appendix). Here also is a short synopsis of the play.

37) "But the delayed delivering of the film [from the Lumière company in Lyon] was due to some oversight at the customs office, and it wasn't until yesterday's play that the picture was reproduced and was liked very much." Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 219 (1906), p. 3. See also, Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 219 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Pražský illustrovaný kurýr*, vol. 15, no. 219 (1906), p. 10.

38) Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 224 (1906), p. 3. Aréna na Smíchově, *Pražský illustrovaný kurýr*, vol. 15, no. 224 (1906), p. 10.

39) Pech's participation in the filming was, compared to the involvement of the Lumières, advertised only a few times, but is indisputable. See, for example, Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 228 (1906), p. 2 (appendix). Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 228 (1906), p. 4 (appendix). Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 230 (1906), p. 3. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 24, no. 230 (1906), p. 7. Z kanceláře Smíchovského divadla, *Národní politika*, vol. 26, no. 231 (1906), p. 7. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 232 (1906), p. 4. Aréna na Smíchově, *Národní listy*, vol. 46, no. 233 (1906), p. 6.

40) On the activities of Antonín Pech, one of the pioneers of Czech cinematography, including his participation in *Satan's Last Trip*, see Bartošek, *Dějiny československé kinematografie*, pp. 27–30, 142. Bartošek, *Náš film*, pp. 32,

The remaining question, though, was the authorship of the first, original version of the film. Although the press consistently listed the Lumière Brothers factory in Lyon as the creator of the film insert, the circumstances repeatedly pointed to Jan Kříženecký for authorship. Aside from the fact that he had already collaborated with the Arena (Smíchov, transl. note) on a similar project in the past, and was practically the only cameraman in Prague, the surviving film material also testifies to his authorship. In addition, it was found among Kříženecký's estate. Further, as already noted, it was endowed with the Lumière perforation — and thus had to be filmed only with a Lumière Cinématographe, which the creator owned. Again, it is unlikely, that the Smíchov scene was filmed by one of Lumière's foreign cameramen — or that perhaps it was filmed abroad. The Lyonnaise company's involvement was again limited to providing only the film materials, lab processing, and a return delivery.⁴¹⁾ These assumptions were eventually confirmed by currently unpublished manuscript memoirs from the director of the farce *Satan's Last Trip*, Antonín Vaverka, which were written probably sometime during the 1930s under the title *Mé vzpomínky od Zlaté Prahy až po americké hvězdy* (My Memories from Golden Prague to American Stars):

In 1906 I directed an epic light opera, *Satan's Last Trip*, where I played the main character. During the shoot I was pondering an idea, that the train station scene should be true in the eye of the audience, that it should have larger dimensions and should offer more than just a feigned world. This idea captivated me greatly, and so I immediately created, well created /since there was nothing similar in the libretto/ a new scene, which I livened up by many comi-

cal features, but basically, scenic format, which fused moving pictures with live speech from the stage, literally theater with film, which was my directorial idea for an epic light opera, and which our then artistic director Dr. Karel Švanda immediately encouraged. For this purpose, I set off to the State Railways headquarters, where I presented my request, which actually was not only approved as for the time and the place, without counting not even a penny, but they also supplied me with two large heated locomotives for these purposes. Soon after — one afternoon — between two and four o'clock, when the Smíchov train station tracks were free, I was able to start directing my first film! By my side and under my directorship, the following people starred: Alois Charvát as the devil and my secretary, also, school girls Magda Škrdlíková, Věra Skalská, etc., the school janitor was V. Jan Zdrůbecký, his wife Zdrůbecká, etc. By the machine stood Ing. [Jan] Kříženecký. The weather, time of day, scenes, and shooting went swimmingly, so that I finished all the filming at the designated time, and Ing. Kříženecký had the whole thing successfully in the box. Back then the film shipped to Paris to be developed, and much to my dismay it happened that it did not arrive back on time and I was forced to rent two "trains" from the National Theater in order to keep the date of the *Satan's Last Trip* premiere. Finally, for the fifth re-run, it "arrived" from the Paris laboratory, and for the first time "arrived" on screen of the Smíchov Theater Arena. This film-theater novelty lived to see several dozen re-runs in sold out houses and evoked such enthusiasm that two clever financiers noticed it and came to me with an offer to employ me for similar plays. I do not even recall why I did

37–40, 364–365. Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*, pp. 117–182, 245–246. Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945* (Praha: Československý filmový ústav, 1979), pp. 138, 139, 192, 200, 275 (manuscript).

41) Actually mentioned in period press concerning the delivery delay due to customs issues.

not pay more serious attention to them. Perhaps because I could never really calculate for myself! With *Satan's Last Trip* I became indeed the first film director, actor and a pioneer of an idea /mine/ to fuse theater and film here... in Prague!⁴²⁾

Of interest in Vaverka's memoirs is the absence of any mention of the filmmaker Antonín Pech's participation and of the existence of the second version of the film, which is currently considered lost.⁴³⁾ Thanks to all these sources, the Národní filmový archiv was able to mark the film with the title *Satan's Railway Ride*, denote the year of making as 1906, award the authorship to Jan Kříženecký, and place the picture in a catalogue of Czech feature films.

After some experience with productions of *The Best Number* and *Satan's Last Trip* at the Smíchov Arena, film inserts became an integral part of theater plays and started to appear as early as the nineteen aughts and more regularly after 1918 as part of Prague's and later also regional Czech stages, and continue being used up to this day.⁴⁴⁾

Laying of the Foundation Stone for the Palacky Monument in Prague vs. Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII

On October 25, 1908, at Bubny Square (today's Strossmayer Square), accompanied by many attendees and dignitaries, the Prague archbis-

-
- 42) Antonín Vaverka, *Mé vzpomínky od Zlaté Prahy až po americké hvězdy* (manuscript), Národní filmový archiv, f. Vaverka Antonín (1868–1937), k. 1, sig. I/c, inv. no. 11, 22–23. Vaverka's memoirs were prepared by Ivan Klimeš (thanks to him for pointing them out) and the Národní filmový archiv for publication in a critics' edition. Vaverka was, however, wrong when he identified himself as the first film director and a pioneer of the idea of theater and film fusion, as is proved by a four year older play *The Best Number*, which was shown two years prior to the premiere of *Satan's Last Trip*. It cannot be ruled out that Josef or Vincenc Pokorný again cooperated during the shooting or showing of this picture.
- 43) Equally puzzling is the absence of any mention of Jan Kříženecký's participation in the newspapers from 1902, 1904 and 1906. On the contrary, the involvement of the Lyonnaise and not Parisian company of the Lumière brothers was exaggerated, however, in this case most likely due to advertisement reasons. It is possible that Kříženecký did not want, as a city building official, to connect his name with the suburban folkloric theater and musical scene. As a matter of fact, the creator had already used pseudonyms earlier, during previous productions, e.g., in 1899 with the spelling Jan Křížanský. See Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*, pp. 98–99.
- 44) Prior to 1918, the film was supposed to be used in the production of *Expresní vlak do Nizzy* (Express Train to Nizza; premiere on August 31, 1913, at the City Theater of Královské Vinohrady), *Pán bez kvartýru* (The Gentleman Without a Residence; 1914 at the Theater Varieté — supplementary film *České hrady a zámky* [Czech Castles and Palaces]), or *To se musí vidět!* (July 18, 1914, again at the Smíchov Arena). After 1918, at first in the '20s, for example at the Vinohrady stages (a play *Pan* on February 26, 1919, *Zločin v horské boudě* [Crime in a Mountain Hut] on June 5, 1921, *Spací vůz Praha–Paříž* [Sleeping House Prague–Paris] on June 7, 1924), at the Industrial Palace (*Nová Oresteia* [The New Oresteia] in April 1923) and in the Dada Theater (*Poutník* [The Wanderer] on April 11, 1928). The film was also used in a creative way during the '30s by E. F. Burian in productions at his theater D 34. After 1945, director Alfréd Radok and scenographer Josef Svoboda (Šamberk's *Jedenácté přikázání* [Eleventh Commandment] at the Theater of State Film in 1950), whose work on these production techniques, together with their colleagues, culminated at the end of the '50s with Laterna magika, where the multimedia fusion of theater and film became its foundation principal. A whole other story in theater is the use of slide shows (At the National Theater in Prague since 1900). See Birgus, "Počátky využití filmu na českém jevišti", pp. 36–42. V. Birgus, "Filmy Čenka Zahradníčka v Burianových inscenacích", *Panoráma*, vol. 3, no. 4 (1976), pp. 48–61. Zdeněk Hedbávný, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu* (Praha: Národní divadlo – Divadelní ústav, 1994). Eva Stehlíková (ed.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: AMU – Národní filmový archiv, 2007). Černý – Klosová (eds.), *Dějiny českého divadla III. díl*. František Černý – Adolf Scherl (eds.), *Dějiny českého divadla IV. díl*. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace (Praha: Academia, 1983). Vladimír Just, *Divadlo v totalitním systému* (Praha: Academia, 2010).

hop and cardinal Lev Skrbenský from Hřiště is approaching the unfinished foundations of the St. Anthony of Padua church. After a brief preparation and a prayer, the archbishop and his suite consecrate the foundation stone and place it within the church foundation. A consecration of the entire length of the foundation walls follows. After the ceremony, the religious dignitary gets into a carriage and leaves.

This is a description of an actuality from Jan Kříženecký's estate, which is also looked after by the Národní filmový archiv.⁴⁵⁾ Originally, this material was stored under the name *Kladení základního kamene k Palackého pomníku v Praze* (Laying of the Foundation Stone for the Palacký Monument in Prague), dated to 1898. In this year, a foundation stone to Stanislav Sucharda's large monument to František Palacký was placed at the Palacký Square in the New Town, Prague. After all, this event is captured by yet another Kříženecký picture, *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (Foundation Ceremony of the František Palacký Monument).

Several circumstances counter the assertion that the film is depicting the laying of the foundation stone for the Palacký Monument.⁴⁶⁾ Neither press articles nor other literature mention the existence of several records of the foundation stone placement to this memorial. The surrounding housing area in the picture is different from the waterfront and the area near Palacký Square, and also the vastness of the construction site is not proportional to the size of the monument. Furthermore, the recorded archbishop does not resemble Cardinal František Schönborn, who would

otherwise, shortly before his death, have attended this consecration in 1898. Of use was the option to examine the film in greater detail in high definition resolution, where a sign on a fence in the background of one scene read "Stavba Jubilejního k-" ("The building site of the jubilee ch-"; the remainder of the sign — the word "kostel" ["church"] — was covered by a column). Provided that the film was indeed made in 1898, it was plausible that this could be the Jubilee Church of St. Prokop in Žižkov, the foundation stone of which was placed on October 30, 1898, on the occasion of Emperor Franz Josef's fifty years on the throne.⁴⁷⁾ However, the surrounding housing area does not match.

Considering the era, another issue is the excessive length of the film. The Lumière Cinématographe owned by Jan Kříženecký in 1898 was able to contain only seventeen meters of material. Later, probably not until 1907, it was adjusted and able to contain eighty meters, which is the approximate length of the film.⁴⁸⁾ The picture is comprised of several shots, taken at various locations, and the cameraman is already using panorama, turning the camera on a tripod from side to side horizontally. Such expressive means in Kříženecký's films from 1898 have not been found — back then, records were reduced to short, one-shot static takes. This difference is even further noticeable in comparison with *Foundation Ceremony of the František Palacký Monument*, which should be depicting the same event.

The key step to identifying the film was the recognition of the house numbers 966/11, 967/12, and 990/4, which still stand at Strossmayer Square in Prague VII, Holešovice, in the neigh-

45) The film's duplicate negative as well as the duplicate positive and combined prints in lengths 72 and 69.6 meters are stored at the Národní filmový archiv. At the end of the film material, there is an approximately 5-second panorama scene of the Old Town Square (view from the Old Town Hall towards Dlouhá Street), which has nothing in common with the previous event.

46) The incentive that this was not the correct event came from the Institute of Art History at the Czech Academy of Sciences.

47) "Kostel sv. Prokopa. Římskokatolická farnost Žižkov", <http://farnost-zizkov.cz/?p=3475> [accessed 7 October 2018].

48) Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*, pp. 26, 29, 70, 125–129, 137–140.

borhood of the Church of St. Anthony of Padua. The foundation stone of the Jubilee Church of St. Anthony of Padua in Holešovice was consecrated by Prague archbishop and cardinal Lev Skrbenský from Hříště. The event took place on October 25, 1908, at 9 a.m.,⁴⁹⁾ on the occasion of celebrating Emperor Franz Josef's sixty years on the throne.⁵⁰⁾ Prior to this, the building foundation, underpinnings, and pillars up to the height of the future church floors had already been built and were visible in the film during the consecration.⁵¹⁾ Aside from the archbishop, in attendance was also Prague Mayor Karel Groš, many distinguished officials and members of the monarchy, as well as representatives of clerical orders, the armed forces, public figures, and also ordinary citizens. After prayers and the consecration, the foundation stone was set inside the left pillar of the church apse together with the commemorative deed in a copper case. The consecration of the church walls followed.⁵²⁾ Hence, the film does not depict the consecration of the foundation stone of the František Palacký Monument, but the

consecration of a foundation stone and the foundations for the Holešovice church.

Ten years later, at the Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce (May — October 1908), Kříženecký repeated his formula from the Exhibition of Architecture and Engineering. Together with his colleague Maxmilián Kock, he opened a "cinematographic theater" The Royal Biograph Co. in a travelling cinema of Louis Praiss and his own "advertisementgraph" right in the open air of the exhibition grounds. Aside from the scenes for and about the exhibition, he also showed brief reports from Prague.⁵³⁾ The film depicting the consecration ceremony for the foundation stone of the Church of St. Anthony of Padua was most likely shot and shown during the last days of the exhibition, which finished a mere six days later.

The film was given an artificial name,⁵⁴⁾ *Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII*, and dated to 1908.⁵⁵⁾ This name was used by a period newspaper⁵⁶⁾ to label the given event and corre-

49) "Nový kostel v Praze", *Plzeňské listy*, vol. 44, no. 241 (1908), p. 4.

50) That is why the church used the adjective "jubilee".

51) The neo-gothic church by the architect František Mikš was, due to lack of money, not built until 1912–1914 and consecrated by Archbishop Skrbenský, coincidentally on the day of the sixth anniversary of the placement of the foundation stone, October 25, 1914. "Slavnostní posvěcení jubilejního chrámu sv. Antonína v Holešovicích-Bubnech", *Věstník obecní Královského hlavního města Prahy*, vol. 21, no. 19 (1914), p. 367. "Historie farnosti. Farnost svatého Antonína z Padovy", <https://www.svatyantonin.cz/historie-farnosti> [accessed 7 October 2018]. Made for this occasion, and still preserved, was a short, four-and-a-half-minute long picture *Vysvěcení kostela sv. Antonína* (Consecration of the Church of St. Anthony, 1914).

52) "Ku svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.", *Národní politika*, vol. 26, no. 293 (1908), p. 2. "Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.", *Národní listy*, vol. 48, no. 293 (1908), p. 3. "Slavnost položení základního kamene k jubilejnímu chrámu v Praze VII.", *Národní listy*, vol. 48, no. 295 (1908), p. 2.

53) Stábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*, pp. 145–174. "Životopis Jana Kříženeckého", Filmový přehled, <http://www.filmovyprehled.cz/cs/person/127419/jan-krizenecky> [accessed 27 September 2018].

54) Jan Kříženecký's films were never firmly named. During various screenings at exhibitions, they would be announced using different titles. This was also happening in the period newspapers, that is if the film title was mentioned at all. The film materials themselves did not contain any titles. The working method to name a film by one name in the very first subtitle came into practice gradually and in Czech film did not start until the nineteen aughts.

55) Even the original film material title, *Kladení základního kamene k Palackého pomníku v Praze* (Laying of the Foundation Stone for the Palacký Monument in Prague), was artificially named and incorrectly attributed. Therefore, a film with such a name most likely never existed.

56) "Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.", *Národní listy*, vol. 48, no. 293 (1908), p. 3.

sponds the most with the content of the picture. We had no idea about the existence of a film on the consecration of the church in Holešovice as part of Jan Kříženecký's collection. It was also never mentioned by any period newspaper, commemorative article, or period study.

Jaroslav Lopour

The Best Number

Epic farce with songs and dance of four parts with prelude (interlude Scandal and the theater, 1. Tajnosti hájů v Opatii (The Secrets of the Meadows in Opatia), 2. Hrůzostrašná noc (Terrifying Night), 3. Sešli se před soudem (Rendezvous at Court), 4. Maškary v nesnázích / Smíření na redutě (Mascarades in Trouble / Atonement in Reduta). Original name *Eine feine Nummer*. At the Smíchov Arena, 1902 and 1904.

Written by Julius Freund, free adaptation by Leopold Krenn and Carl Lindau, translated by Josef Kubík, music composed by Victor Holländer and Leo Fall, directed by Josef Kubík / Jan Kubík, orchestra conductor Jaroslav Hess, scenes Josef Kubík, film insert *The Best Number* Jan Kříženecký.

Cast: Jan Zdrůbecký (pastry chef Dominik Princ), Joza Hadrboľcová (Emma Langeová alias Princess Lahora / Ella Langová alias Princess Lahova), Alois Charvát (artist August Strudel alias Prince Sahib), Marie Groszová (artist without contract Berta Pejsková/Rejsková), Emanuel Krpálek / Otakar Ledvinka (director), Bohumil Víšek / Emanuel Krpálek (stage manager Bouček), Ladislav Šírek / Josef Kramer (Sada Jacco), Jožka Vanerová / Klára Košařová (Kavakami), Antonín Milý / Karel Fučík (police officer), Marie Švestková (Božena, Prince's wife), Václav Beneš / Josef Kubík (judicial candidate Jaromil Daneš), Bedřich Splavec / Jan Ferramonti (banker Mayer), Jan Potocký / Antonín Křepela (baron Jiříčka from Jiříčkov), Jaroslav Sedláček / Václav Beneš (spa doctor Dr. Krejčí), Otto Starý / Otakar Ledvinka (Earl of Peckenthal), Václav Görner / Eduard [Ferdinand] Valečka (hotelier), Alois Ludvík (porter), Ruda Hálová-Kubíková (young fisherwoman Ninetta), Otakar Ledvinka / Tomáš Jiroťka (fisherman Beppo/Peppo), Jindřich Klasný / Alois Ludvík (fisherman Niccolo), Emanuel Krpálek (theater agent Skokan), Tonča Strobachová (maid at Daneš Malča), Josef Kubík / Jan Kubík (councilman Truhlíček), Karel Potocký /

Josef Kysel (associate judge Houba), Karel Tůma / Karel Fišer (associate judge Vosátko), Alois Strobach (court assistant Čečetka), Žofie Boušková (Max Strudel's son), Eduard [Ferdinand] Valečka / Vincenc Klouček (controller Tichý), Václav Drobný (Volavka), Tomáš Jírotka (dance master Novotný), B. Zahradková (lady), Antonín Krása (committee).

Premiere 6. 10. 1902; known re-runs 7. 10., 8. 10., 10. 10., 11. 10., 12. 10., 13. 10., 15. 10., 17. 10., 19. 10., 26. 10. 1902, 2. 11., 9. 11. 1902; show re-started 28. 2. 1904; known re-runs 5. 3., 6. 3., 13. 3., 19. 3. 1904.

The light scenes produced by a cinematograph machine were provided by the Lumière company in Lyon.

The cinematograph for the light scene shows in the interlude was borrowed by and directed by J. Pokorný.

film insert), 10. 8., 11. 8., 12. 8. (two shows), 14. 8., 15. 8. (two shows, for the first time with the second film insert), 16. 8., 17. 8., 19. 8. (two shows), 21. 8., 22. 8., 23. 8., 24. 8., 26. 8. (two shows), 28. 8., 30. 8. 1906, 6. 9., 8. 9., 9. 9., 14. 9., 16. 9., 30. 9. 1906, 4. 10., 7. 10., 11. 10., 12. 10. 1906, 4. 11. 1906, 9. 12. 1906, 17. 2. 1907.

Satan's Last Trip

Epic fantasy farce of three parts and eight scenes. Smíchov Arena, 1906–1907.

Written by James Harry and Edward Goulton, translated by Vilém Táborský, music composed by William Bell, direction Antonín Vaverka, scenes František Petránek, hall in Monaco made by E. J. Reichert, costumes Jan Reiss, stage props Josef Koukal, light effects directed by Vilém Kinčler, choreography Františka Hergetová, film inserts *Satan's Railway Ride* Jan Kříženecký and Antonín Pech.

Cast: Antonín Vaverka (Satan), Alois Charvát (comedian Alois Charvát, Satan's helper), Věra Skalská (village girl Hanička), Magda Škrdlíková / Marie Šimanovská (village girl Anička), Marie Zdrůbecká (Satan's wife), Jan Zdrůbecký (teacher Tobiašek), Jindřich Edl (Krušina from Krušinov), Marie Šimanovská (Márinka), Alois Dražil (bored English man) and others.

Premiere 4. 8. 1906; known re-runs 5. 8. (two shows), 7. 8., 8. 8., 9. 8. (for the first time with the

The Digitization of Jan Kříženecký's Films

The aim of this project was the digitization of the preserved films of Jan Kříženecký, the first films made and presented in the Czech lands. In this case, we decided not to use the term “digital restoration”; since our aim was to preserve the historical value and authentic photographic quality of the films, digital retouching would not be appropriate. We wanted to present the films in a form that would respect the current state of the materials and, at the same time, make them accessible to contemporary audiences.

The digitization was based on film stock of various origins: a major portion had been collected by Jindřich Brichta at the National Technical Museum, probably already during the interwar period. The materials came into the Národní filmový archiv, in many waves, most recently in 2002. Kříženecký's films survived in various forms: while some of them were preserved as original negatives or vintage prints, others were preserved only in the form of acetate prints made in the second half of the 20th century. Some of the

films were preserved during the 1920s in the form of nitrate prints,¹⁾ under conditions that did not respect their original frame setting or their photographic quality. The film strip shifted in the printer to such an extent that a visible frame line often appeared within the original frame. Consequently, these prints were deemed unsuitable as source materials.

Paradoxically, the films preserved by printing on safety material in the 1970s were in problematic condition, while the materials that survived on the original nitrate film base have outstanding photographic quality, in some cases even without significant chemical or mechanical damage. Apart from some prints that have undergone significant degradation or disintegration (such as *Kočárová doprava* [Coach Transport, 1908],²⁾ *Svatojanská pouť v československé vesnici*, [Midsummer Pilgrimage in a Czechoslovak Village, 1898], and *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* [Grand Consecration of the Emperor Franz I. Bridge, 1898]), or exhibit major mechan-

1) With the support of the Czechoslovak Society for Scientific Cinematography, Karel Smrž and Dr. Ludovít Hon-ty transferred the original Lumière perforated film stock (with 1 round perforation on each side of a film frame) onto classic Edison perforated film stock (with 4 “angular” perforations on each side of a frame) in 1926.

2) This fragment is also presented in the newly assembled compilation *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* (Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce in 1908 in Prague, 1908).

ical defects (such as *Smích a pláč* [Laughter and Tears, 1898] and *Dostaveníčko ve mlýnici* [An As-signation in the Mill, 1898]), most of the film materials dating to the time of their first screening do not show any noticeable signs of aging. In particular, the original camera negatives, which have not been used as often as, for example, the vintage prints, are in excellent technical condition. Authentic photographic materiality thus triumphs over the ravages of time.

The analysis of documentation preserved in the National Archive, the Národní filmový archiv, and the National Technical Museum, as well as the material found in the Cinémathèque française and various studies on the Lumière brothers and Kříženecký, provided us with basic information on the specific features of the digitized films. A 2017 article on the Lumière brothers by Laurent Mannoni helped us perceive the original film stock in a way that better reflects its uniqueness.³⁾ Although there is still considerable uncertainty about the methods Kříženecký used to process his films and about some of the physical and chemical properties of the film strips, these new findings played a crucial role in determining our approach toward the digitization.

Kříženecký used a “Cinématographe-type” apparatus for filming, which he acquired directly from the Lumière brothers in 1898,⁴⁾ and which has been preserved in the National Technical Museum. This device served not only as a camera but also as a printer and a projector. In

Kříženecký's films, we can observe several technical particularities typical for films shot with this device. The most obvious feature of this model is undoubtedly the single round perforation on each side of the film frame.⁵⁾ Furthermore, on the left side of the frame there are also remnants of fuzz from the velvet strip placed at the projector gate. We can also observe vertical instability, which was quite common at that time, but more visible with the Cinématographe-type, as well as horizontal instability, which was a problem specific to films shot on this apparatus. The film feeding mechanism of the cinematograph, which ensures the motion of the film strip in the camera and keeps it in place during exposure, causes substantial fluctuation of the image during screening.⁶⁾ Nevertheless, the photographic image is generally very sharp and characterized by a large dynamic range.

The Lumière film strips are also specific in many respects.⁷⁾ One of their typical features is high sensitivity to static electricity that can occur during filming or printing, and can leave traces on the emulsion when there is electrical discharge.⁸⁾ The contemporary viewer might be most surprised to discover that the original prints are not black and white, but monochromatic: in the case of Kříženecký's films they are yellowish-orange, sometimes with visible color variations between individual prints. This single spread of color over the entire surface of the film might seem reminiscent of the practice of film tinting,

3) In his article, Laurent Mannoni outlines the development of various cinematographic devices produced by the Lumière brothers, including the Cinématographe-type, used by Kříženecký. Laurent Mannoni, *Les Appareils cinématographiques Lumière. 1895*, no. 82 (2017), pp. 52–85.

4) There is an invoice deposited in the National Technical Museum certifying that Kříženecký bought the Cinématographe and film stock from the Lumière brothers in May 1898.

5) The only exception is the film *Pomník Františka Palackého před dokončením* (František Palacký Monument Prior to Its Completion, 1911) which was shot on film material with the standard four perforations.

6) Such instability is clearly observable, for example, in *Slavnostní vysvěcení nového Čechova mostu* (Opening Ceremony of the Čech Bridge).

7) The film strips used by the Lumières were exclusively manufactured by Victor Planchon. In 1896, he even founded the Société anonyme des pellicules françaises in Lyon, where the Lumière factory headquarters were located.

8) The small size of the device also increases the amount of static electricity.

which existed since the very beginnings of cinema. However, the homogeneity of the shades, as well as their presence in films shot by various “cinematographers” from different parts of the world and developed with varying techniques, etc., indicate that the Lumière film stock probably already contained color prior to the printing process.

All this information has helped us appreciate the key features of the cinematographic apparatus and the Lumière film stock, as well as the aesthetic options offered by them. However, it was also necessary to account for why some of Kříženecký's films have a different exposure level than other films shot on Lumière stock. Most of the Lumière “opérateurs”⁹⁾ had previously worked in the Lumière factory, which produced photographic plates and film stock. Jan Kříženecký, however, was a photographer and construction engineer, not a Lumière *opérateur*, so he only learned how to work with the camera and the processes of printing, processing, and projecting only after he obtained the cinematographic apparatus. It is likely for this reason that some of his films, especially *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII, 1908), were not optimally exposed. For a better understanding of the nature of the original film stock, it is also important to realize that Kříženecký initially bought six negatives and six positives from Lumières, in addition to the cinematograph itself, which means that each negative was intended to serve for only one positive print. The singular status of the prints of Kříženecký's films is thus even more apparent than with most others: each individual print is unique.

In order to maintain the specific traits of the initial stock, and to preserve its value, we proceeded as follows: in the digitization process it-

self, all surviving film stock (except duplicates in poor condition) was first scanned at 4K resolution on a FilmLight Northlight 2 device with capstan drives — the original stock has a different perforation than modern film strips. These scans were then digitally archived to serve for future research or potential reinterpretation.

Digital retouching is usually performed after the scanning process, but we decided not to interfere with the material in this way, for two reasons. First, some signs of damage could not be retouched without creating an entirely new digital image. Second, since these were historically the very first Czech films which reproduced actual motion, we wanted to remain faithful to their original materiality. Such an approach highlights the authentic photographic quality of the artworks: soft contrast, depth of field, and grain survived without digital intervention.

We also tried to preserve the current state of the material when carrying out color corrections on the scanned original prints. Therefore, we adjusted brightness and tone, so that even traces of color degradation, which are more intense and almost red, would be recognizable in all their nuances. Each film roll was graded separately, since the shades among them vary slightly — sometimes the saturation changes even within a single shot. Since we could not rely on period references for orientation, when processing other materials (modern prints, original negatives, duplicate negatives and positives), digital grading was performed so that the black-and-white photographic image was as discernible as possible. In cases where original negatives were used, we also present the films in their positive form in order to allow the viewer to compare the quality of the respective materials.

We also had to decide on the appropriate degree of digital correction with regard to image instability during the scanning procedure. Al-

9) The expression “opérateur” was used at that time to identify the profession, which comprised the jobs of both the cinematographer and the projectionist.

though it is technically possible to repair the image so that it is completely stable, we decided to compensate for instability only when it occurred as a result of the film strip fluctuation in the scanner. Additionally, if we stabilized the films according to the exposed or printed image, we would mask the instability created in the apparatus during the shooting. Therefore, we decided to use the perforations at the edges of the strips as reference points. However, stabilization based on the perforations was complicated by the fact that they are not angular but round, since the software is capable of automatically stabilizing the image only by referring to horizontal or vertical lines. On top of that, mechanical damage often made it impossible for the software to determine the location of the sprocket holes, so we had to move each frame manually. At the same time, due to their poor condition, the fluctuation of some film strips in the scanner was so irregular that the image occasionally slid slightly out of the scanner frame. Wherever possible, we decided to present the original picture frame in its entirety as well as part of the perforation.

Since the digitized films were intended for DVD and Blu-ray release as well as for cinema screenings (in DCP format), their screening frame rate had to be adapted. Since Kříženecký's films were shot manually, i.e. in irregular rhythm, and were not screened at any predetermined tempo, it was not necessary to abide by any particular rate. If we were to adjust the frequency to natural motion, e.g. 18 frames per second, we would have to duplicate every third film frame and then change the rhythm of motion, which we found unacceptable. Therefore, we chose frame rates that correspond to standard projection frequencies for the target media: 24 fps for Blu-ray and DCP, 25 fps for DVD.

Due to our intention to reflect the materiality of the films, the aspect ratio was adjusted in order to make visible the entire frame (even during moments of vertical instability) and also the perforation whenever it was possible. This is the reason

why the aspect ratio does not correspond with contemporary standards.

The most valuable outcome of the digitization project is that we have made Jan Kříženecký's films available in a form that would not have been achievable by photochemical procedures. The way in which they are now presented brings their original diversity and material beauty to the fore.

Jeanne Pommeau – Jiří Anger

Vláčil František (1924–1999)

V souvislosti s nedávným vydáním fenomenální vláčilovské monografie od Petra Gajdošíka¹⁾ se zdá vhodné představit na stránkách rubriky Ad fontes jeden ze stěžejních zdrojů bádání o Františku Vlácilovi — tedy Vlácilův osobní fond uložený v oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu.

Texty rubriky Ad fontes věnované některému z osobních fondů oddělení písemných archiválií začínají zpravidla stručnou biografií původce fondu. V případě Františka Vlácilá se to zdá, s ohledem na onu výše zmíněnou monografii, jako ztráta času, a to jak pro autora tohoto textu, tak také pro případné čtenáře. Místo toho se však můžeme podívat přímo na konkrétní archiválie, které nám biografické informace podávají.²⁾

V první řadě se jedná o soubor několika vlastnoručně psaných životopisů.³⁾ Pozornost si zaslouží zejména první a nejrozsáhlejší text, který — byť se jedná pouze o nedokončený fragment — na svých jednadvaceti stránkách úhledného rukopisu předkládá současnému badateli velice cennou osobní výpověď. V této své vskutku zají-

mavé autobiografii František Vlácil vypráví otevřeně nejen o svém profesním životě, ale především o svých osobních prožitcích a rodinných konstelacích. Neuhybá ani před takovými záležitostmi, jakými byly okolnosti stojící na pozadí krachu jeho manželství, či důvody, kvůli kterým byl po nástupu normalizace odstaven od práce na celovečerních filmech. Text je nedatovaný, podle obsahu však lze za dobu jeho vzniku považovat počátek sedmdesátých let.

Další cenné biografické údaje pak poskytuje soubor diářů a zápisníků,⁴⁾ soubor nejrozličnějších osobních dokladů (např. křestní list, oddací list, list domovský), průkazů (např. občanský průkaz, vojenská knížka, členský průkaz ROH) a vysvědčení (z obecné školy, z reálného gymnázia a vysvědčení dospělosti)⁵⁾ a v neposlední řadě je třeba zmínit rovněž méně rozsáhlý, avšak zajímavý soubor archiválií týkající se hospodářských a majetkových záležitostí Františka Vlácilá.⁶⁾

Páteří celého archivního fondu jsou bezpochyby podkladové materiály k Vlácilově filmové tvorbě. Jednotlivé složky jsou alfabetycky seřaze-

1) Petr Gajdošík, *František Vlácil. Život a dílo*. Příbram, Svatá Hora: Camera obscura 2018.

2) Životopisný materiál, sig. I.). Národní filmový archiv (NFA), f. Vlácil František (1924–1999), inv. č. 1 až 119, kartony 1 až 4.

3) Vlastní životopis. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 101, karton 4.

4) Poznámkový blok a sešit, Diáře s rukopisnými poznámkami. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 104 a 105, karton 4.

5) Osobní doklady, signatura I. a). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 1 až 31, karton 1.

6) Hospodářské a majetkové záležitosti, signatura I. d). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 107 až 115, karton 4.

ny podle názvů filmů a zabírají celkem 28 kartonů.⁷⁾ Obsahují filmové náměty, scénáře, scénosledy, nejrůznější poznámky, podkladové materiály a případně také dochovanou korespondenci vztahující se k natáčení daného snímku. Na tomto místě se nacházejí rovněž složky obsahující podklady k nerealizovaným projektům (např. film RALLYE)⁸⁾ a taktéž soubor materiálů k filmům natočeným pro Československý armádní film.⁹⁾

Proslulé jsou zejména Vlácilovy vlastnoruční kresby, kterými scénáře doplňoval. Je fascinující sledovat, jak jasnou měl představu o výtvarné koncepci filmů a také jak se mu tato představa dařila (či někdy také z různých důvodů nedařila) vtisknout do výsledného díla. Ty nejznámější a zřejmě také nejpropracovanější kresby vznikaly při přípravě filmu MARKETA LAZAROVÁ.¹⁰⁾ Ač se postupem času způsob Vlácilovy práce vyvíjel, nelze paušálně tvrdit, že se u snímku pozdního období uchýlil pouze ke schematickým skicám a náčrtkům. Ačkoliv jeho příprava v sedmdesátých a osmdesátých letech nebyla tak důkladná jako v letech šedesátých, máme v případě filmů KONCERT NA KONCI LÉTA¹¹⁾ anebo MÁG¹²⁾ dochovány opět velice detailní a propracované kresby, i když již ne v takovém množství jako u MARKETY LAZAROVÉ. Bylo by zajímavé sledovat na základě těchto výtvarných podkladů intenzitu přípravy na natáčení či porovnat režisérovy představy o výtvarné koncepci s výslednými filmovými záběry. Je tedy velkou škodou, že se v případě oné již na úvod zmiňované Gajdošíkovy mono-

grafie nepodařilo nakonec jejímu nakladateli vydat ji v plném plánovaném rozsahu, tedy doplněnou o desítky až stovky ilustrací právě z Vlácilova osobního fondu.¹³⁾

Pod zvláštní signaturou III. g 2) jsou v archívním fondu uloženy pracovní fotografie z natáčení Vlácilových filmů.¹⁴⁾ Obzvláště pozoruhodné jsou fotografie z exteriérových obhlídek a z hereckých zkoušek. Badatelsky zajímavé by mohlo být kupříkladu sledovat, mezi jakými hereckými typy František Vlácil volil při obsazování rolí. Za příklad můžeme zmínit film MÁG, u kterého se ve složce fotografií z hereckých zkoušek¹⁵⁾ objevují vedle fotografií Jiřího Schwarze, vítězného kandidáta na hlavní roli Karla Hynka Máchy, rovněž fotografie Pavla Kříže, Jiřího Bartošky či Marka Vašuta. Jako jistou kuriozitu je možno zmínit, že se mezi těmito fotografiemi objevuje rovněž portrét Bronislava Černého, známého především z Troškovy hoštické trilogie.

Také součástí složky fotografií z hereckých zkoušek pro film MARKETA LAZAROVÁ jsou kromě fotografií Magdy Vášáryové snímky některých neúspěšných kandidátek. Zajímavé jsou rovněž fotografie z hereckých zkoušek pro vedlejší role, kterých se zúčastnil např. Ladislav Pešek, Jan Kačer či František Husák.¹⁶⁾ V případě filmu ÚDOLÍ VČEL jsou pozoruhodné portrétní snímky polského herce Włodzimierze Wilkosze v kostýmu německého rytíře. Jedná se o zajímavý doklad toho, že se pro film ÚDOLÍ VČEL uvažovalo zřejmě také o možnosti angažovat polské herce.

7) Scénáře, filmová libreta, náměty, signatura III. b. 2). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 253 až 290.

8) Složka scénářů a námětů k filmu RALLYE. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 280, karton 24 a 25.

9) Složka scénářů a námětů k filmům vytvořeným v Československém armádním filmu. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 257, karton 10.

10) Složka scénářů a námětů k filmu MARKETA LAZAROVÁ. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 269, karton 17 a 18.

11) Složka scénářů a námětů k filmu KONCERT NA KONCI LÉTA. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 265, karton 14.

12) Složka scénářů a námětů k filmu MÁG. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 268, karton 15 a 16.

13) O okolnostech vydání knihy omezené pouze na autorský text se zmiňuje nakladatel Miloš Fryš na internetových stránkách nakladatelství Camera obscura. Dostupné online: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/vlacid/index.html>>, [cit. 12. 4. 2019].

14) Fotografie z natáčení a z filmů, portréty herců, signatura III. g 2). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 293 až 314, kartony 35 až 40.

15) Složka fotografií k filmu MÁG. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 299, karton 37.

16) Složka fotografií k filmu MARKETA LAZAROVÁ. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 300, karton 38.

Bez zajímavosti nejsou ani fotografie exteriérových obhlídek, ať již se jedná o fotografie romantických zákoutí a ztracených dvorků staré Prahy pro snímek *MÁG*,¹⁷⁾ anebo fotografie polského hradu Malbork a měst Frombork a Lidzbark Warminski pro snímek *ÚDOLÍ VČEL*.¹⁸⁾

O filmovém díle Františka Vlácilova však nevypovídají pouze scénáře, kresby, autorské poznámky, podkladové studijní materiály a fotografie. Takové archiválie hovoří o autorském uchopení filmu — o samotném tvůrčím procesu. Důležité jsou ovšem také ty archiválie, které vypovídají o divácké a kritické recepci výsledného díla. V osobním fondu Františka Vlácilova jsou pod signaturou V. c) přítomné alfabetycky řazené složky k jednotlivým snímkům, které obsahují různé typy právě těchto archiválií.¹⁹⁾ Jedná se ve většině případů o novinové výstřižky dobových recenzí, najdeme zde ovšem také kolekci diváckých ohlasů²⁰⁾ a záznamy o hodnocení filmů samotnou dramaturgickou skupinou²¹⁾ či Uměleckou radou.²²⁾

Dokladem o dobové recepci Vlácilových filmů jsou rovněž nejruznější diplomy a filmová ocenění, která jsou uložena celkem ve třech kartonech a jedné speciální přepravce pro ceny a tubusy vět-

ších rozměrů.²³⁾ Nalezneme zde mimo jiné diplom za film *HOLUBICE* z Benátského bienále,²⁴⁾ státní cenu Klementa Gottwalda za film *MARKETA LAZAROVÁ*²⁵⁾ či Velkou cenu z XXI. MFF Karlovy Vary za film *STÍNY HORKÉHO LÉTA*.²⁶⁾ V roce 2018 NFA od Františka Vlácilova ml. získal ještě několik dalších archiválií, mezi nimiž je také kupříkladu diplom zasloužilého umělce z roku 1968.²⁷⁾

Z pohledu současného historického bádání se za jeden z nejcennějších informačních pramenů považuje osobní korespondence. Vlácilova korespondence je uložena pod signaturou II. a) a II. b) celkem ve dvou kartonech.²⁸⁾ Z velké části se však skládá z nejruznějších blahopřání,²⁹⁾ vánočních pohlednic³⁰⁾ či pozvánek.³¹⁾ Vskutku informačně hodnotné jsou tak především dvě kolekce korespondence, a to s Filmovým studiem Barrandov³²⁾ a Krátkým filmem,³³⁾ které jako jediné obsahují nejen doručená psaní, ale v malém množství rovněž koncepty Vlácilových odpovědí. Přes svůj nevelký počet však tyto archiválie přinášejí zajímavé poznatky o klíčových letech nástupu normalizace, postupného ustrnutí spolupráce s Františkem Vlácilem ze strany Filmového studia Barrandov a jeho uchýlení se do Krátkého filmu.

17) Složka fotografií k filmu *MÁG*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 299, karton 37.

18) Složka fotografií k filmu *ÚDOLÍ VČEL*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 308, karton 39.

19) Referáty a recenze, signatura V. c). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 373 až 385, karton 45.

20) Divácké ohlasy na film *HOLUBICE*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 374, karton 45.

21) Hodnocení dramaturgické skupiny dr. V. Kaliny filmu *DÝM BRAMBOROVÉ NATĚ*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 373, karton 45.

22) Záznam ze schvalování filmu *HOLUBICE* Uměleckou radou. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 374, karton 45.

23) Diplomy a ceny, signatura I. a). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 32 až 100, kartony 1 až 3 (a částečně také mimo kartony).

24) Benátky, diplom za film *HOLUBICE*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 33 a 83, karton 3.

25) Státní cena Klementa Gottwalda za scénář a realizaci filmu *MARKETA LAZAROVÁ*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 44, tubus mimo karton.

26) XXI. MFF Karlovy Vary — Velká cena filmu *STÍNY HORKÉHO LÉTA*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 59, desky mimo karton.

27) Čestný titul zasloužilého umělce. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 433, tubus mimo karton.

28) Korespondence, signatura II. a) a II. b). NFA, f. Vlácil František, inv. č. 120 až 251, kartony 5 a 6.

29) Blahopřání k udělení Státní ceny Klementa Gottwalda za film *STÍNY HORKÉHO LÉTA*. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 169 až 187, karton 6. Blahopřání k narozeninám. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 188 až 217, karton 6.

30) Vánoční a novoroční přání. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 218 až 229, karton 6.

31) Pozvánky. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 230 až 251, karton 6.

32) Korespondence s Filmovým studiem Barrandov. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 158, karton 5.

33) Korespondence s Krátkým filmem. NFA, f. Vlácil František, inv. č. 159, karton 5.

Osobní fond Františka Vlácilá patří k nejužele-
nějším a nejzajímavějším osobním fondům,
o které oddělení písemných archiválií Národního
filmového archivu pečuje. Spolu se složkami foto-
grafií, plakátů, nejruznějších reklamních materi-
álů či titulkových a dialogových listin z Vlácilo-
vých filmů a samozřejmě také spolu se složkou
portrétních fotografií samotného Františka Vlácilá
tak tvoří jedinečnou kolekci archivních pra-
menů dokumentujících významnou součást toho
nejcennějšího z tuzemského filmového dědictví.

Ačkoliv se může zdát, že kniha Petra Gajdošíka
zcela vyčerpala vlácilovské téma, alespoň co se
faktografické stránky týče, věříme, že osobní fond
Františka Vlácilá uložený v oddělení písemných
archiválií Národního filmového archivu poslouží
jako důležitý zdroj ještě mnoha generacím bada-
telů a pomůže zodpovědět velkou řadu origi-
nálních výzkumných otázek. Případné budoucí
badatele však musíme upozornit, že se jedná
o archivní fond relativně mladý a musí tedy počí-
tat se skutečností, že některé archiválie nelze
s ohledem na platnou legislativu předkládat ke
studiu.³⁴⁾

Petr Hasan

34) Jedná se o archiválie mladší třiceti let a o archiválie obsahující osobní údaje a citlivé osobní údaje žijících osob.

Složitá cesta filmového archivnictví

Jan Trnka, *Český Filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*. Praha: NFA 2018.

Jan Trnka v úvodu knihy vysvětluje, že impulzem pro vznik jeho textu bylo 70. výročí vzniku Filmového archivu, které připadlo na rok 2013 (s. 19).¹⁾ K tématu historie Filmového archivu dosud existovaly jen kratší články a dílčí studie, jež autoru posloužily jako východisko, ale základem knihy musel být hlavně jeho vlastní výzkum. Sledované období přitom ohraničil vznikem Filmového archivu v roce 1943 a transformací do podoby Národního filmového archivu v roce 1993.

U koncového roku 1993 by mohly být námitky, že autor měl pokračovat i v mapování následujícího období 25 let. Domnívám se však, že stanovení daného roku coby mezníku bylo správné rozhodnutí. Lze totiž souhlasit s tvrzením, že pak již začala zcela nová éra spojená s existencí Národního filmového archivu jako samostatné instituce, která fungovala ve zcela jiných podmínkách, než jaké platily v předchozích desetiletích. Jistě by pro Národní filmový archiv bylo dobré, aby například k 30. výročí jeho existence vznikla obdobná publikace, která by zachycovala vývoj NFA v těchto třech desetiletích, ale to je skutečně spíše téma pro nový text. I tak se v knize vyskytují též informace předcházející roku 1943 a naopak i některé zmínky o událostech po roce 1993 (např. odvolání Vladimíra Opěly z funkce ředitele NFA, stavba depozitářů na Hradištku). Jak ovšem objasňuje autor v úvodu, tak vzhledem k rozsahu tematiky bylo nutné slevit v nárocích na úplnost — z množství témat spojených s dějinami instituce Filmového archivu se tedy zaměřil pouze na některá. I když by se toto vymezení mohlo zdát reduktivní, čtenář záhy zjistí, že kniha zpracovává vývoj filmového archivnictví velmi podrobně.

Autor rozděluje knihu do dvou částí. V první zachycuje institucionální a organizační vývoj Filmového archivu, kdy jej zajímají proměny koncepcí, identity, domácího a mezinárodního postavení. Filmový archiv vnímá jako běžnou organizační entitu, která má jasné definované cíle, pravidla, právní normy, přičemž coby paměťová instituce je ve formulaci své činnosti ovlivněna státem, kinematografickou infrastrukturou, mezinárodními kontakty i pohledem veřejnosti. Jak autor uvádí, rozhodl se na Filmový archiv nahlížet jako na výsledek soupeření zájmových skupin, které působily na instituci zevnitř i zvnějšku (s. 19–20). Dějiny Filmového archivu autor v této první části popisuje chronologicky v rámci zkoumaného období.

1) Název Filmového archivu se ve sledovaném období proměňoval, stejně jako se vyvíjelo organizační uspořádání, v jehož rámci archiv působil. V kontextu mezinárodního fungování Filmového archivu existovalo hned několik názvů, pro přehlednost ale budeme i v tomto textu uvádět jako hlavní název Filmový archiv.

Ve druhé části publikace autor sleduje čtyři složky činnosti Filmového archivu jako paměťové instituce — shromažďování, zpracovávání, uchovávání a využívání sbírek —, přičemž jde o úkoly, které jsou s Filmovým archivem spojené v každém desetiletí, jejich způsob realizace se ale proměňuje. I v této druhé části se Jan Trnka drží historického pohledu a zachycuje, jakým způsobem se činnosti vyvíjely. Domnívám se, že struktura publikace byla zvolena velmi vhodně: rozdělení do dvou částí je opodstatněné, má svoji logiku, napomáhá větší přehlednosti textu a umožňuje čtenáři lepší orientaci v informacích. Zatímco v první části se čtenář soustředí na sledování institucionálního vývoje Filmového archivu, v části druhé se může blíže seznámit s jednotlivými činnostmi v historickém pohledu a plně si tak uvědomit, co všechno činnost paměťové instituce v minulosti zahrnovala.

Publikace je napsána na základě rozsáhlého archivního výzkumu. Trnka využil řadu archivních fondů z Národního filmového archivu, z nichž některé dosud nejsou zpracované, což autorovu badatelskou činnost jistě komplikovalo. Pracoval ale i s fondy dalších institucí — Archivu Kanceláře prezidenta republiky, Archivu Národního technického muzea, Archivu České televize, archivu Barrandov Studia —, zároveň měl k dispozici i některé soukromé archivy. V rámci Národního filmového archivu pro něj byly cenné zejména informace ze sbírky zvukových záznamů (např. vzpomínky režiséra Ladislava Helgeho, který ve Filmovém archivu působil v poválečných letech, nebo rozhovor s filmovým historikem Lubošem Bartoškem, klíčové osobnosti pro mapování dějin české kinematografie). Tyto údaje zde uvádím pro zdůraznění autorova skutečně pečlivého studia informačních zdrojů. Z textu je zřejmé opravdu rozsáhlá příprava a hledání informací.

Nutno říci, že zachytit přehledně institucionální vývoj Filmového archivu byl dost složitý úkol, pokud mělo být vše popsáno způsobem, aby se čtenář v předložených informacích opravdu orientoval. Autor se vrací ještě před rok 1943, kdy zaznamenává aktivity Československé společnosti pro vědeckou kinematografii a Technického muzea při úsilí o vytvoření filmového archivu, kde se již projevovala výrazná osobnost Jindřicha Brichty. Autor dobře popisuje, jak paradoxně až doba totalitního režimu umožnila realizovat dlouhodobý záměr založit filmový archiv. Je zajímavé sledovat, jak Filmové ústředí pro Čechy a Moravu (později Českomoravské filmové ústředí) vnímalo vznik Filmového archivu jako důležitý krok pro uchování filmového dědictví české kinematografie. Přitom zároveň i Němci měli zájem na vzniku instituce, kdy počítali s tím, že jejím partnerem bude německý Reichsfilmarchiv. Ředitelem Filmového archivu se stal Němec Walter Gottfried Lohmeyer, který však nechal prostor Jindřichu Brichtovi, aby vytvořil koncepci činnosti archivu.

Následně pak autor vymezuje pozici Filmového archivu v rámci znárodněné kinematografie od roku 1945. I zde je jistě podnětné sledovat, jaké měl Brichta představy o Filmovém archivu i Kinematografickém muzeu, nicméně v kontextu vývoje československé kinematografie se měnila i situace filmového archivnictví. Velké úsilí Brichty a jeho nejbližších spolupracovníků při získávání filmů pro sbírky Filmového archivu je opravdu nutné ocenit. Jako všechny oblasti života společnosti, tak i kinematografie v 50. letech procházela různými reorganizacemi, což se promítlo i do činnosti Filmového archivu, včetně změny pozice Brichty a jeho odchodu z pozice klíčové pro vývoj instituce (jeho rozsáhlé aktivity pak ukončila smrt v roce 1957). Různé organizační změny archiv absolvoval i následně v 60. letech. Pro čtenáře není úplně jednoduché všechny tyto změny sledovat, proto ocení tabulku na s. 44, kde autor celkový institucionální a organizační vývoj Filmového archivu přehledně shrnul. Informace jsou sice uvedené již v textu kapitol, ale je užitečné, když je můžeme vidět v tabulkovém uspořádání.

Autor pak pokračuje ve svém chronologickém přehledu od poloviny 60. let až do začátku 90. let. Je dobře vidět, co pro Filmový archiv (přejmenovaný na Československou filmotéku) znamenal rok 1968,

kdy existovaly odlišné pohledy, jak by měl archiv fungovat v rámci Československého filmového ústavu a co všechno by měl zajišťovat. Přesně je také ukázáno, jak Filmový archiv ovlivnila doba normalizace z hlediska personálního i organizačního. Čtenář tak může kontinuálně sledovat, jak se vyvíjela pozice archivu v rámci činnosti zastřešujícího Československého filmového ústavu.

Při čtení publikace o Filmovém archivu je zřejmé, jak moc by bádání prospělo vydání více podobných publikací, které by se vývoji filmových institucí věnovaly. Jedna by ideálně měla vzniknout o Československém státním filmu (Československém filmu). Za tímto účelem by bylo nutné zpracovat rozsáhlý podnikový archiv této instituce, nicméně pro zmapování vývoje československé kinematografie od znárodnění až do zániku tohoto podniku na začátku 90. let je takovýto výzkum nezbytný. Zcela obdobně by potom bylo dobré se podívat na institucionální vývoj Československého filmového ústavu: jak se proměňoval, co byly jeho činnosti, jaké byly klíčové osobnosti. Jan Trnka sice v knize informace o Čs. filmovém ústavu prezentuje, ale jelikož byl Filmový archiv pouze jednou částí Čs. filmového ústavu, těžko se autor může detailně věnovat rozsáhlým aktivitám Čs. filmového ústavu, jeho organizačnímu uspořádání i celkové pozici v rámci československé kinematografie.²⁾ Proto by kniha Jana Trnky mohla být i výchozím bodem pro další publikace, které budou na čs. kinematografii nahlížet optikou institucionálního vývoje. Této úlohy by se měli ujmout zejména badatelé Národního filmového archivu, kteří mají přístup k archivním fondům. Tématem pro samostatnou publikaci by však jistě byl i samotný Badatelský kabinet a jeho činnost v rámci Československého filmového ústavu v období 60. let. Pod vedením Ivo Pondělíčka se věnoval pozoruhodným výzkumům ve vztahu k filmu z oblasti sociologie, psychologie či estetiky. Tyto úvahy nás ale mohou vést k otázce, zda někdy dojde k realizaci sepsání souborných dějin české kinematografie. Jak ukazuje ve své knize Jan Trnka, tak záměr připravit dějiny domácí kinematografie zde byl i v minulosti, ale ve výsledku se nikdy nedošlo od záměru k realizaci s konkrétním výsledkem.

U publikace Jana Trnky lze pozitivně hodnotit také její mezinárodní kontext. Nejenže autor uvádí informace o vývoji filmového archivnictví v jiných zemích, ale zabývá se rovněž komplikovaným vztahem Filmového archivu a Mezinárodní federace filmových archivů FIAF.³⁾ Je zajímavé sledovat, jak FIAF vznášel různé požadavky na Filmový archiv, jakým způsobem by měl fungovat, aby dodržoval platné stanovy. Publikace ukazuje, do jaké míry se Filmový archiv rozhodoval podle těchto požadavků postupovat (např. úpravami svého názvu). Zároveň jde o téma důležité i z pohledu fungování členské země z východního bloku v rámci organizace, kde měli silnou pozici i zástupci filmových archivů z kapitalistických zemí. Trnkova kniha odhaluje, jak probíhaly názorové střety i mezi vedoucími činiteli FIAF a co z toho pro Filmový archiv vyplývalo.

Ve druhé části publikace se autor soustředil na základní problémy praxe. Možná toto označení nevyznívá příliš atraktivně a může se zdát, že tyto kapitoly jsou spíše jen pro čtenáře-filmové archiváře, tak tomu ale není. Z mého pohledu jsou tyto pasáže pro širší veřejnost jistě poutavé. Budeme-li totiž uvažovat o cílové skupině vydané publikace, tak je to přece jen složitější situace, než když Národní filmový archiv vydá například knihu o určité osobnosti nebo o konkrétním filmu. Institucionální vývoj Filmového archivu je velmi specializovaná tematika a asi nelze úplně očekávat, že osloví širší skupinu čtenářů. Naopak ve druhé části publikace mohou čtenáři najít například informace o historii kina Ponrepo a jeho významu pro zájemce o filmovou historii od 60. let.

2) Jan Svoboda napsal studii o počátcích Čs. filmového ústavu: Poučení z činnosti Čs. filmového ústavu v letech 1945–1950. In: Ivan Klimeš – Jiří Rak (eds.): *Filmový sborník historický 2*. Praha: Československý filmový ústav 1991, s. 263–270.

3) FIAF — Fédération Internationale des Archives du Film.

Autorovo zaujetí je znát například v samostatné kapitole o Bohumilu Veselém, který vytvořil rozsáhlou vlastní sbírku filmů a mnohokrát kvůli tomu čelil potížím. Stejně tak je podnětné sledovat, jak bratři Čvančarové sestavili vlastní filmotéku, kterou prezentovali okruhu zájemců. Zkoumanou tematikou jsou i soukromá představení starých filmů: skrze promítání organizovaná filmovým historikem Myrtillem Fridou se lze v knize více dozvědět také o atmosféře ve Filmovém archivu v době Fridova působení. Tématem pro samostatnou publikaci může být i půjčování filmů ze sbírek pro promítání nejen filmových klubů. Jan Trnka v této části přehledně prezentuje, jakým způsobem právě půjčování filmů velmi výrazně zlepšovalo od 60. let rozpočet Čs. filmového ústavu, současně však naráželo na výtky ze strany organizace FIAF a otázky kolem promítání bez zaplacení distribučních práv zahraničním vlastníkům filmů. Samostatným problémem je také vztah Filmového archivu a Československé televize, respektive zařazování filmů ze sbírek Filmového archivu do televizního vysílání. Tato druhá část publikace tedy nabízí řadu klíčových témat, která mohou být námětem při přípravě dalších odborných studií.

Jako čtenář bych uvítal zařazení profilů některých osobností z historie Filmového archivu. Je mi jasné, že někdy může být pramenů nedostatek, nicméně je škoda, že se nepodařilo najít nějaké informace o Milanu Tučkovi, vedoucím Filmového archivu v letech 1951–1956. Bylo by zajímavé sledovat, jakou měl za sebou dřívější profesní kariéru, jak se dostal do vedoucí funkce a kam naopak později odešel. Zajisté by potom bývalo možné uvést podrobnější profily Jindřicha Brichty, Myrtily Frídy, Miroslava Svobody nebo Vladimíra Opěly. Čtenář si je sice v některých případech může dohledat z jiných zdrojů, ale myslím si, že by se s nimi čtenáři mohli seznámit přímo v publikaci.⁴⁾ Osobně mi připadá, že by publikace mohla obsahovat základní informace o Janu Trnkovi jako autorovi knihy: jestliže v úvodu své knihy uvádí, že není archivář ani knihovník, tak by čtenáře mohlo zajímat, čemu se autor doposud věnoval.

U publikace je zřetelná pečlivá redakční příprava. Kniha má velmi dobře připravený poznámkový aparát, obsahuje několik přehledných schémat organizačního uspořádání, seznam zkratk, jmenný rejstřík, seznam vyobrazení. Čtenář nalezne v publikaci řadu zajímavých fotografií z historie Filmového archivu včetně portrétů různých osobností. Na textu zaujme i netradiční grafická úprava.

Kniha *Český Filmový archiv 1943–1993* je podnětným příspěvkem k historii českého filmu. Autor Jan Trnka v ní velmi přehledně představil Filmový archiv z hlediska institucionálního vývoje i prostřednictvím pohledu na proměny jednotlivých činností. Je určitě dobře, že Národní filmový archiv podporou autorova bádání i vydáním knihy umožnil poznání vlastní historie, a jak již bylo uvedeno, bylo by vhodné, kdyby další obdobné publikace následovaly.

Petr Bednařík

4) Např. Jiří Kutil, Jindřich Brichta (1897–1957). *Iluminace* 30, 2018, č. 3, s. 104–108; Valentin Knor – Daniel Frída (eds.), *To je mi pěkná historie*. Praha: Čs. filmový ústav 1989; Miloš Fikejz, *Český film. Herci, herečky*. III. díl S–Ž. Heslo Miroslav Svoboda. Praha: Libri 2008.

Kaleidoskopické dějiny fotografie z pera doyena operativní fotografie

Nadar, *Když jsem byl fotografem*. Praha: NAMU 2018.

„Když se rozšířila zpráva, že se dvěma vynálezci podařilo zachytit na postříbřené destičky každý obraz, který se před nimi objeví, vyvolalo to všeobecný údiv. Takový, že si to dnes již ani nedokážeme představit, protože jsme na fotografii už dlouhá léta zvyklí a otupělí z její popularizace. Byli tací, kteří se vzpírali a nechtěli uvěřit. Jde o běžný jev, protože jsme od přírody nedůvěřiví vůči každé myšlence, která znejišťuje to, co známe, a narušuje naše zvyky“ (s. 5). Takto začíná biografie Gasparda-Félix Tournachona, známého pod pseudonymem Nadar, která vyšla v roce 1900 (respektive první vydání je datováno do roku 1899, ovšem bez závěrečného textu, jak podotýká v doslovu Tomáš Dvořák). Kniha rozhodně není nesena klasickou biografickou formou, kdy se postupně dozvídáme o dětství autora, jeho dospělém životě a nakonec o stáří. Nadarova kniha je koncipována jako soubor textů vznikajících v různých obdobích, které můžeme chápat jednak jako sondy do historie fotografického média, jednak jako analýzy fyziognomie pařížského života cca od roku 1830 do konce století (Nadar se pohybuje zejména kolem roku 1885).

Jak je vidět z úvodní citace z první kapitoly nazvané „Balzac a daguerrotypie“, očitáme se přímo *in medias res*, jsme vhozeni do vyprávění, které má charakter reflexivní a klade důraz na vnitřní zkušenost autora. Nadar se přitom nebojí hodnotit svět kolem sebe: je vypravěčem, který nestojí mimo popisované události, ale je v nich vždy osobně zainteresován, a právě tento interes dodává Nadarově výkladu specifický rytmus a pohyb. Schválně hovořím o vyprávění, protože pro Nadarův styl je typická tendence k narativitě: jednotlivé kapitoly jsou podány ve formě příběhů, díky nimž získává biografie kaleidoskopický charakter. Čtenáři je tak předložen svěží vhled do různých oblastí vývoje fotografického média, jenž je téměř prost detailního popisu technických zdokonalení (a pokud přítomen je, tak znovu s ohledem na vyprávěný příběh), přičemž Nadar se ponejvíce zaměřuje na peripetie své profese (od každodenních střetů se zákazníky až k obtížím při pokusech o první arieální fotografie).

Vraťme se však k úvodnímu textu. Po poznámce ohledně „novosti“ daguerrotypu a jeho pozvolného přijetí se dostáváme ke konkrétní ilustraci lidské tendence vzpírat se všemu novému a neznámému — vybírá si příklad Balzaca, který sám k Nadarovi docházel, aby získal portrétní fotografie. Jak Nadar píše:

[I]gnoranti a nevzdělanci nebyli ve své podezřívavé a jakoby pověřivé váhavosti sami. Touto nákazou prvotního odstupu bylo zasaženo i mnoho vynikajících duchů. Aby-

chom uvedli jednoho z největších, ani Balzac se před novým zázrakem necítil ve své kůži a neubráníl se špatnému pochopení Daguerrova počínu [...] Podle Balzaca je [...] v přírodě každé tělo složeno z nekonečně mnoha příznaků, jež jsou na sebe navrženy v nesmírně tenkých vrstvách, a to ve všech směrech, jimiž je zrak schopen tato těla vnímat. Člověk nikdy nemůže dosáhnout stvoření, to znamená ze zjevení, z nepostižitelného vytvořit něco pevného, neboli z *ničeho* učinit *něco*; takže každý Daguerrovův snímek překvapí, oddělí, zadrží a nepustí jednu z vrstev nebohého těla. Při každé další operaci tedy tělo nepochybně přichází o další ze svých příznaků, to znamená o část své konstitutivní podstaty (s. 8).

Nadar následně uzavírá poznámkou, která je charakteristická pro jeho styl, ale absolutně prostá resentimentu (Nadar téměř nikdy na nikoho ve svých pamětech explicitně neútočí a podobné výroky jsou ukázkou jeho humoru): „Balzac mohl na těchto ztrátách jen vydělat, jeho mohutná tělesná konstituce i další dispozice mu umožňovaly přízraky příliš nešetřit“ (s. 9).

Anekdoticky laděným stylem (jak jej označuje Tomáš Dvořák) se však nesmíme nechat zmást, protože k tématu recepce mediální technologie se Nadar vrací v dalším textu nazvaném „První fotografie“. Ten je (nejen historicky) nesmírně významný, neboť jsou v něm představeny črty hlavních fotografů 19. století a zároveň v něm vystupuje do popředí Nadarova výjimečná pozice v dějinách fotografie, již on sám často velmi rád zamlčuje (na několika místech například píše, že co se týče jeho objevů, tak se jedná o dílo náhody, že zrovna on může být chápán za průkopníka — mohl jím být kdokoli jiný). Jak Nadar v úvodu studie podotýká, tak možná nebude „pro specializované výzkumníky minulých časů bez zajímavosti, když jim zanechám několik spíše stručných zmínek o našich prvořadých pionýrech fotografie, kteří stáli přímo u jejího zrodu a které jsem znal nebo se s nimi alespoň setkal. Mám tu nepříliš záviděníhodnou výhodu, že jsem se dožil tolika let, až se ze mne dnes stal doyen operativní fotografie, takže mi připadl tento úkol a musím jej splnit, dokud je ještě trochu času“ (s. 134).

Mezi oněmi zmíněnými črtami nacházíme také poznámky o Disdérii, jež jsou jedny z mála, v nichž je vidět Nadarovův odstup od určité osobnosti. Nadar nijak nezastírá fakt, že Disdérii byl velmi obratný obchodník; „objevil se Disdérii a jeho fotografické vizitky. Za pouhých dvacet franků byl schopen vyrobit deset portrétů, když předtím se platilo padesát až sto franků za jeden jediný. To znamenalo naprostý rozvrat“ (s. 143). Jedním z důvodů, proč Nadar, který se stejně jako Disdérii věnoval portrétům, pociťuje určitý resentiment vůči Disdériimu, může být skutečnost, že Disdériiho portréty jsou spíše reprezentací určitých lidských typů, zatímco v případě Nadara lze hovořit o značné umělecké kvalitě a jedinečnosti. Ostatně jak sám Nadar dále pokračuje: „Zmínil jsem Disdériiho. Ale mám-li se na chvíli zastavit u tohoto jména, které po čtvrt století vzbuzovalo větší rozruch než kdejaký generál nebo dobrodinec, zmocňují se mne pochyby a ptám se sám sebe, zda tyto retrospektivní poznámky o osobnostech, které již nejsou mezi námi, ale mají zde své místo, i když jsou často druhořadé, mohou zajímat i někoho jiného než odborníky — a koho“ (s. 144). Disdérii šel cestou otevření fotografického média masám a získal značný majetek, byť skončil osamocen, hluchý a slepý, bez jediného franku. Disdériimu obchodní um zajistilo jmění, ale jak Nadar naznačuje, fotografické médium pro něj bylo spíše praktickým nástrojem než předmětem vědecké vášně. Rozmařilý způsob života nakonec zapříčinil jeho krach, na straně druhé je neodmyslitelně spjat s rozšiřováním fotografie ve společnosti. Ovšem, jak píše Nadar: „Jak nás však učí moudří předkové, takto se pevný dům nestaví [...] Tak rychlý byl Disdériiho vzestup a do takových výšin, až se nechal oslnit. Byl uhranut svým úspěchem a dlouho odmítal dále sledovat vývoj fotografie, již vděčil za všechno“ (s. 147).

Tyto poznámky nás ostatně vedou k tématu každodenního provozu fotografického studia. Tomu se Nadar věnuje zejména ve dvou textech: „Zákaznice a zákazníci“ a „Profesionální tajemství“. Víme již, že mezi Nadarovy zákazníky často patřily věhlasné postavy dané doby. Nadar ale zmiňuje především rutinní styky s běžnými zákazníky a současně zdůrazňuje svoji profesionální čest. Například dvěma důstojníkům a jedné dámě odmítá prodat portrétní fotografie, o nichž ví, že budou nekvalitní. Jakkoli zákazníci naléhají, Nadar je neoblomný: „Vaše peníze jsou dobré, to nelze nijak zpochybnit: práce, kterou jsem výměnou za tyto peníze odvedl, by měla být rovněž dobrá a nezpochybnitelná, obojí by si mělo být rovno — jinak se podnik, do něhož jste vstoupili, nemůže považovat za poctivý a já bych v něm vůbec nepracoval. Nemohu než vám znovu vyjádřit svou lítost“ (s. 103). Byť byla pro Nadara v jeho začátcích nabízená suma dvou set franků obrovská, tak přesto zakončuje tento příběh tak, že „jinak se *dobrý podnik vybudovat nedá*, a vždycky si za tím budu stát“ (s. 104).

Nadar také nabízí několik postřehů týkajících se zejména mužských zákazníků a vůbec práce s nimi: za prvé je důležité, aby si fotograf sám potvrdil, že daný výsledek je opravitelný, neboť tak může být nespokojený zákazník často ukonejšěn. Druhou strategií je, že výsledky své práce má fotograf prezentovat nikoliv jednomu zákazníkovi, ale ideálně i tomu, s kým zákazník studio navštívil: druhá osoba je s fotografií ve většině případů nadmíru spokojena, a zákazník tak může být zvklán ve svém názoru. To ale nemá znamenat, že by Nadar nabízel snímky, které jsou nekvalitní, hovoříme mnohem spíše o narcismu zákazníků: jeden z nich Nadara urputně prosil, zda by nešlo udělat ještě jedno sezení, protože se mu nelíbí, jak mu na fotografii trčí jeden jediný vlas (dokonce z toho celý večer nemohl spát). V tomto kontextu Nadar zmiňuje novou „módu“ ve stylizaci sebe sama, a to pózu. Marnivost mužů je mu znakem nejistoty a odmítá ji, mimo to ovšem zmiňuje i jiné humorné historky: dva zákazníci byli nadšeni z fotografií, které právě obdrželi, Nadar však při bližším zkoumání zjistil, že drží v rukou vzájemně prohozené fotografie. Když je na tento fakt upozorní, oba se rozesmějí a odcházejí.

Humorné příhody následně vystřídá reflexe vlivu fotografie na masové mínění (používáme tento termín spíše v přeneseném slova smyslu). Nadar zmiňuje příběh chudého lékárníka, jeho ženy a v ekonomických potížích se zmiňujícího návštěvníka nálevny, s nímž se lékárník poznal a vzal jej za svého asistenta. Milostný trojúhelník na sebe nenechá dlouho čekat: lékárník zavraždí asistenta a jde se udat na policii, kdy, podle dobových tradic, neočekává velký trest. Tělo oběti je ovšem posláze vyplaveno na břeh řeky a záhy i vyfotografováno: „Nejdříve z policejní prefektury nařídili celou tu hrůzu vyfotografovat. Snímky se záhy ocitly v celonárodních novinách, které musí být všude a ve všem první, takže ve dvoraně *Figaro* se tísň davy lidí, vystřídá se tam půl Paříže“ (s. 50). Všichni začínají vykřikovat, že vrahovi (a jeho ženě) má být uložen trest smrti s tím, že takto „zřídí“ mladého muže je nehumánní. Nadar ovšem tuto perspektivu odmítá, vždyť právě tento mladý muž byl tím, kdo byl činitelem zla: „Celou svou bytostí jsem odmítal spoluúčast na nespravedlivém rozsudku, vynuceném za všeobecného nadšení povykujícím davem zahrnujícím obžalované divokými kletbami, a co je ještě horší, zraňující ironií [...] Avšak FOTOGRAFIE tomu tentokrát chtěla takto...“ (s. 52).

Obrátíme se ještě k poslednímu tématu, které je v biografii předloženo, a tím jsou Nadarovy zásluhy v experimentování s fotografickým médiem. Za prvé se jedná o arieální fotografii. Nadar popisuje, jak se potýkal s celou řadou problémů, které byly nakonec úspěšně vyřešeny. Jeho příklon k letu balónem byl dán fascinací možnostmi vzdušné dopravy, ale také ekonomickými důvody: předvádění letu balónem bylo zdrojem značného zisku, z něhož mohl financovat své bádání a také výzkum společnosti, již založil. Jak ovšem Nadar konstatuje, všechny peníze, které vydělal, rychle zmizely. Arieální fotografie — kromě prestižního prvenství v této oblasti, jež Nadara pohánělo (spolu s jeho touhou po posouvání hranic fotografického zachycování reality) —, se mohla uplatnit při katastrálním měření,

ovšem ani to nevyšlo. A tak Nadar, s humorem sobě vlastním, konstatuje: „Má vrozená a naprostá zabeďněnost vůči exaktním vědám mi ztěžovala pochopení jeho explikace [plukovníka Laussedata, který Nadarovi vysvětlil, proč se jeho představy míjejí se skutečností], ale před jeho autoritou a přesvědčivostí výkladu jsem se sklonil — a toho se stále držím“ (s. 70–71). Za druhé se jedná o slavné fotografie z pařížského podzemí, katakomb. Nadar znovu zmiňuje celou řadu překážek, které musel překonat, aby se nakonec setkal s úspěchem. I tyto pokusy jsou uvedeny specifickým narativem, kdy vyprávěč hovoří k neznámé ženě a provází ji podzemím, načež se věnuje samotnému popisu katakomb a nutnosti vypořádat se, mimo jiné, s dlouhou expoziční dobou. Fotografie se staly velice slavnými v rámci dějin fotografie a i v současnosti si udržují nezaměnitelnou sílu (ne náhodou Nadar odkazuje na Hugův popis podzemí z *Bídníků*, a je možno říci, že podzemní Paříž do značné míry formovala i myšlení například Waltera Benjamina).

Z výše řečeného je myslím zřejmé, že knihu nelze než doporučit. Považuji za obdivuhodný krok, že byla připravena a vydána v tuzemském prostředí. Editor knihy Tomáš Dvořák navíc obohatil Nadarovo dílo nejen pečlivým zpracováním, nýbrž i skvělým doslovem. Dvořák jednak připomíná, že Nadar se autobiografii, respektive „žánru memoárů“, „věnoval průběžně“ (s. 211): v 50. letech 19. století vydal vzpomínky na svůj studentský život a o deset let později i na památný let balónem. Dále také Dvořák odkazuje na proměnu Paříže a situuje ji do kontextu Nadarova života, kdy dodává, že Nadar „nebyl pouze fotografem a fotografii nepovažoval za nejdůležitější ze svých povolání“, „označoval [se] spíše za literáta, umělce a průkopníka letectví“ (s. 214). V neposlední řadě také doslov předkládá čtenáři něco z Nadarových znalostí dobových „pseudovědeckých nauk“, mezi něž patřily „Lavaterova fysiognomie a Gallova frenologie“ (s. 222), což ostatně znovu vede k Nadarově původní profesi karikaturisty. Dvořák tak podává bryskní vhled do Nadarova životního osudu a poskytuje další vodítka k možnému čtení předložené biografie.

V závěru tedy konstatujeme jedno: „Dějiny“ fotografie z pera Nadara je nutno číst. A je nutno se k nim opakovaně vracet.

Martin Charvát

Reakcia na text Patchwork od Václava Maceka

Každý filmový vedec, ktorý publikoval vedeckú či odbornú monografiu, musí byť pripravený aj na jej kritickú reflexiu. Na Slovensku je bohužiaľ častým javom, že sa autor nestretá s vecnou, vedecky zorientovanou a dostatočne argumentačne podloženou kritikou jeho práce. Pritom práve takáto kritika môže vytvoriť konštruktívny vedecký dialóg, čo by malo byť jej zmyslom. Namiesto toho sa však v našom vedeckom diskurze stretávame s uverejnením subjektívnych a často nedostatočne odôvodnených názorov, ktorých cieľom nie je ani tak kriticky zhodnotiť danú monografiu, ale skôr vystaviť do popredia osobný postoj recenzenta k predmetu takejto monografie či k jej autorovi.

Václav Macek je slovenský filmový historik, už menej teoretik. Naposledy mu v redigovanom druhom vydaní v spoluautorstve s Jelenou Paštékovou vyšla rozšírená publikácia *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*.¹⁾ Mňa i mojich kolegov zaradil recenzent medzi tých publikujúcich autorov, ktorí ukončili štúdium na Ftf VŠMU, ale už neuvádza, že na Katedre pôsobili aj pedagogicky. Bolo by dobré na tomto mieste pripomenúť, že Macekova poznámka o hĺstke publikujúcich autorov je aj následkom dlhodobu zvláštnej politiky vedenia Katedry (pred tým filmovej vedy, teraz audiovizuálnych štúdií). Macek menuje niektorých, iných neuvádza. Mnohí perspektívni a aktívni tvorcovia či filmoví vedci napokon vyvíjajú svoju činnosť mimo spomenutej Katedry a bez jej podpory a zdá sa, že sa im aj vcelku darí. Bez toho, aby som cítil potrebu zaštitovať sa nejakou alianciou autorov, chcem len vecne reagovať na začiatok Macekovho textu, pričom je otázne, nakoľko tieto informácie súvisia s obsahom mojej monografie. Určite však súvisia s dlhodobou neschopnosťou Katedry udržať si kvalitných ľudí, vychovávať ďalších a pripraviť ich pre odbornú prax. Odliv pritom bohužiaľ pre odbor pokračuje doteraz.

Ja a Jana Dudková ako jediní z absolventov pravidelne publikujeme aj naďalej pod hlavičkou Ústavu divadelnej a filmovej vedy — Centra vied o umení SAV, kde predtým pôsobil aj recenzent. Obidvaja sa momentálne venujeme najmä reflexii súčasnej slovenskej hranej a dokumentárnej kinematografie od roku 1989–2019. Autori z prostredia SAV dosiaľ, okrem iných prác, vydali štyri samostatné vedecké monografie o súčasnom filme u nás.²⁾ Členovia Katedry z VŠMU nepublikovali na túto tému,

1) Václav Macek – Jelená Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Bratislava: SFÚ – Fotofo 2017.

2) Jana Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vlňa – Drewo a srd 2011; Martin Palúch, *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Vlňa – Drewo a srd 2015; Marek Urban, *Identita*

vrátane recenzenta, zatiaľ ani jednu samostatnú monografiu. Kolektívne práce áno, a samozrejme recenzie.

Pri citáte od Tomáša Baldýnského, ktorým Macek recenziu začína a pravdepodobne sa stotožňuje s jeho obsahom, nie je problematický ani tak moralizujúco-apelatívny náboj úryvku, ale skutočnosť, že sa tematicky vzťahuje na konkrétne kontroverzné divadelné predstavenie, kontextovo hodnotí umelecký mainstream a týka sa Českej republiky. Z môjho pohľadu sa len ťažko dajú za umelecký mainstream považovať filmy, tvorcovia a ich kauzy na Slovensku, o ktorých píšem v monografii *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Z povahy zrekonštruovaných prípadov je totiž zrejmé, že menovaní filmári po roku 1989 u nás: „... [generace] si musely volit mezi svobodností uměleckého vyjádření a ztrátou možnosti pracovat, vyloučením ze společnosti...“³⁾ a ak im aj nehrozilo vezenie, tak poniektorí čelili súdnym sporom.

O mojej monografii s názvom *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* recenzent píše ako o „rekapitulácii vývoja dokumentárnej tvorby po roku 1989“⁴⁾. Neuvádza, že prvých 13–79 strán sa výhradne venuje teoretickým koncepciám dokumentárneho filmu. V prípade recenzentovej výčitky o vymedzení pôvodu slova cenzúra podľa slovníka je pravdepodobné, že tu mohlo dôjsť k skresleniu, čo je však spôsobené najmä etymologickým koreňom termínu, pôvod ktorého siaha až k indoárijským tvarom odvodeným z jazyka sanskrit.

Kapitolu s názvom *Stručný pohľad do minulosti: cenzúra filmu riadená štátom* označil recenzent za „expresný“ prehľad. Nemala však ambíciu vyčerpať tému, len prízvukovať základné historicky podmienené premeny vo vývoji chápania filmovej cenzúry riadenej štátom v sledovanom období u nás do roku 1989. Kapitola pritom obsahuje odkazy, že tejto téme sa už podrobne venovala iná odborná literatúra u nás i v Čechách. Naposledy do roku 1969 napríklad aj už zmienené *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Moje konštatovanie o relatívne dostatočnom preskúmaní tejto témy pred rokom 1989 pritom recenzentovi nevyhovuje, akoby tým mieril aj do vlastných radov. Sám sa totiž výskumu cenzúry v rokoch 1896–1969 systematicky venoval. Ja pritom nikde neuvádzam, že téma je už vyčerpaná.

Treba tiež zdôrazniť, že kapitola *Stručný pohľad do minulosti: cenzúra filmu riadená štátom* slúži čitateľovi najmä na zorientovanie sa a ako úvod do problematiky pre porovnanie, pretože tematické jadro monografie sa zameriava výhradne na sporné kontroverzie v spojitosti s možnou cenzúrou po roku 1989.

Recenzent kritizuje aj zložený termín „autorský dokumentárny film“. Označuje ho za „pleonazmus“. Predpokladá totiž, že pri definícii dokumentárneho filmu podľa Johna Griersona môžeme pojem „tvorivý“ (creative) pri preklade automaticky stotožniť s pojmom „autorský“. V súčasnom diskurze pritom dominujú nové a revidované charakteristiky dokumentárneho filmu (napríklad od Gregoryho Currieho, Noëla Carrola, Carla Plantingu, Rogera Odina a i.) pričom diskusia na túto tému sa naďalej vyvíja a nič nie je normatívne uzavreté. Z tohto dôvodu nemá, teoreticky ani prakticky, žiadny význam zamýšľať sa nad recenzentovým autorsky kreatívnym prekladom definície Johna Griersona do slovenčiny, a už vôbec nie vo vzťahu k názvu mojej monografie.

Recenzentova poznámka, že v prípade filmu *COOLTÚRA* (2016) od režiséra Mira Rema ide žánrovo o montážny film, je zavádzajúca a vytrhnutá z kontextu. Tento štýl argumentácie je inak typickým

autora. Bratislava: Veda 2017; Martin Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Bratislava: Vlna – Drewa a srd 2017.

3) Pozri: Václav Macek, Patchwork. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 118.

4) Tamtéž, s. 118.

prejavom kritického zmysľania recenzenta. Pri naozaj minimálnej snahe čitateľa pochopiť súvislosti, čo sa od neho očakáva, by vysvetlenie tohto tvrdenia, že pri COOLTÚRE ide o výrazne montážou upravený obsah, našiel v pasáži venovanej rozboru tohto filmu na strane 107. Odkaz na citát Evy Pavlovičovej o pomyselných novodobých cenzoroch v úlohách členov komisií Audiovizuálneho fondu recenzent narýchlo prevzal z už pred ním publikovanej recenzie na monografiu od Eduarda Grečnera, ale zabudol sa k tomu priznať.⁵⁾

Zmienku recenzenta o schopnostiach môjho „vedeckého“ (pravdepodobne myslel odborného) redaktora zaraďujem do kategórie najabsurdnejších. Práve šéfredaktor časopisu Kino-Ikon, ktorý na monografii spolupracoval ako odborný redaktor, má častokrát nezanedbateľnú zásluhu na výslednej kvalite publikačných výstupov recenzenta. Možno by s ním Macek mohol spolupracovať v budúcnosti aj pri písaní recenzií pred ich publikovaním.

Selektívny prístup k pôvodnej vete z monografie: „Objavila sa silná mediálna reakcia, protestné články proti prvej ponovembrovej cenzúre na pôde STV zverejnilo množstvo médií“, umožnilo vznik novej formulácie v recenzii: „Martin Palúch nedbá na rôzne nepresnosti. Tvrdí, že sme boli svedkami „prvej ponovembrovej cenzúry na pôde STV“ v roku 2004 za riaditeľa Richarda Rybníčka.“⁶⁾ V texte kapitoly sa pritom jasne zdôvodňuje, že v období „mečiarizmu“ nebolo pravidlom vyjadrovať kritické tvrdenia slobodne a uverejňovať ich bez strachu v mienkotvorných médiách. O to citlivejšie novinári, tvorcovia a verejnosť vnímali nové kauzy, ktoré sa objavovali po páde mečiarizmu a v období obnovej demokracie po roku 1998. Práve preto sa o kauze filmu MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO (r. Dušan Hudec) v roku 2004 už celkom otvorene písalo najmä v súvislosti s cenzúrou obsahu.⁷⁾

Na margo recenzentovho tvrdenia, že „ani jeden z predchádzajúcich riaditeľov v období 1990–2003 teda „necenzuroval“ v zmysle Palúchovej interpretácie — Vladimír Strnisko, Roman Kaliský, Peter Zeeman, Rudolf Šimko, Marián Kleis, Peter Malec, Miroslav Majoroš, Ivan Stadtrucker, Jozef Darmo, Igor Kubiš, Štefan Dlugolinský, Milan Materák, Jozef Filo, Jozef Mračna“, treba zdôrazniť, že celá predchádzajúca kapitola s názvom „Politická cenzúra verzus dokumentárny film v 90-tych rokoch 20. storočia“ sa venuje kontroverziám, nie len, ale aj v súvislosti so situáciou a výrobou v STV v sledovanom období. Skutočnosť, že neuvádzam ani jedno konkrétne meno riaditeľa STV,⁸⁾ vychádza z metodologického prístupu, ktorý sa prísne dodržiava v celej publikácii. Všetky použité citované pramene totiž pochádzajú z verejných zdrojov. Ide o autorizované články a už pred tým publikované rozhovory a názory, ktoré sa dajú datovať, dohľadať a verifikovať. Mojim primárnym zámerom totiž nebolo pri písaní monografie ohovárať, ale rekonštruovať kauzy spájané s cenzúrou na základe dostupných dobových zdrojov. Preto neobstoí výhrada, postavená na argumente, že som dodatočne nekontaktoval dotknutých tvorcov, pretože som sa systémovo vyhýbal chodbovým klebetám a tvrdeniam získaným emailom, tak ako ich proti mne používa recenzent. Zároveň ani on alibisticky žiadny ďalší príklad, ktorý by sa priamo týkal menovaných riaditeľov, neuvádza.

Recenzent sa kriticky vyjadruje aj ku koncepcii knihy. Prekáža mu, že neuvádzam cenzúru z pozície morálky, ale hovorím o náboženskej cenzúre. Zjavne preto, že v prípade dokumentárneho filmu po roku 1989 u nás nebol žiadny dokument prijatý kontroverzne na základe morálky, ale hlavne z hľadiska náboženského presvedčenia (MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO).

5) Pozri: Eduard Grečner, 1150 slov o cenzúre. *Kinečko* (e-časopis) 6, 2018, č. 3. Dostupné online: <<https://www.kinecko.com/1150-slov-o-cenzure/>>, [cit. 22. 4. 2019].

6) V. Macek, *Patchwork*, s. 121.

7) Pozri: M. Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*.

8) Ale napríklad na strane 42 sa uvádza meno Igora Kubiša v citáte zo spomienky Mareka Šulíka.

Rovnako otázne a ničím nevyargumentované je aj Macekovo tvrdenie, že podlieham konšpiráciám preto, lebo zdôvodňujem kontext, ktorý v konečnom dôsledku mohol ovplyvniť a viesť k zabráneniu filmu STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOMPROMISNÝ BUMERANG (r. Lubomír Štecko, 1990) dostať sa do distribúcie.

Recenzent dokonca sám vyvracia vlastné argumenty, keď raz protirečivo tvrdí, že za Mečiara tu niečo ako „politická cenzúra“ bola, a následne uvedie: „V období, keď sme sa stali pluralitnou demokraciou, so slobodou slova, množstvom strán, tak Palúch tvrdí, že pokračuje politická cenzúra. V texte neobjavíme žiaden doklad o tom, že by niektorá politická strana resp. jej orgány dosiahli zmeny v diele, resp. v jeho distribúcii — akurát spomenie, že traja významní politici tej doby — Milan Čič, Peter Colotka, Ivan Gašparovič, mohli ovplyvňovať šírenie diela. Ničím to však nedoloží. Naproti tomu uvádza, že jediný, ktorý protestoval a žiadal súdne zákazy projekcií, bol Stanislav Babinský, ktorý ale po mnohých rokoch nakoniec súdne spory prehral a film sa môže uvádzať.“ Na tomto mieste sa priznám, že neviem posúdiť, koľkí z čitateľov predmetný film videli, ale myslím si, že som uviedol dostatok dokladov o tom, že menovaní politickí funkcionári mali priamy a osobný vplyv na kauzu, o ktorej film vypovedá, a prečo (archívne prepisy zo zasadnutí Federálneho zhromaždenia, vyjadrenia v tlači, rozbor filmu, opakované súdne spory, uplatnenie práva na ochranu osobnosti zo strany sociálneho herca). Ani publikácie *Dejiny slovenskej kinematografie* (1997)⁹⁾ a *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu* (1992)¹⁰⁾ neobsahujú zmienku, ktorá by prispela k osvetleniu situácie okolo distribúcie tohto problematického a druhého najdrahšieho celovečerného dokumentárneho filmu z prechodového obdobia 1989–1990 na Slovensku. Vyvstáva teda otázka, ide o kritický argument recenzenta, alebo skôr o jeho osobný politický postoj, na základe ktorého posudzuje (a teda nie nezávisle a objektívne) a interpretuje obsah knihy? Chce tým Macek tvrdiť, že politická cenzúra v menovanom období bola, alebo nebola? Alebo si prispôsobuje výklad politickej cenzúry, ako sa to hodí jeho osobnému výkladu a politickému presvedčeniu?

Práve heslovitosť a nedostatok reflexie ma motivovali k napísaniu nie encyklopedicky suchopárnych, ale analyticky na formu a obsah zameraných rozborov, aj ponovembrových dokumentárnych filmov, o ktorých sa nedali nikde nájsť relevantné informácie.

Je zaujímavé, že recenzent, v snahe brániť sa používaniu termínu cenzúra pri dokumentárnom filme po roku 1989, sám tento výraz používa v prípade televíznej publicistiky v súvislosti s Ivetou Ištókovou z obdobia rokov 1994–1995: „Až veľký mediálny tlak prelomil interný cenzúrny zákaz.“¹¹⁾ Zároveň považujem za ničím nepodložené tvrdenie recenzenta, že Babinský súdne spory s STV prehral a film sa uvádzať na verejnosti môže. Túto vedomosť nemám. Posledné oficiálne vysielanie filmu v televízii bolo v roku 1992, žaloba Babinského na vlastníka vysielacích práv (STV) bola opakovane a naposledy podaná v Štrasburgu v roku 2002.

Recenzent považuje za problematické aj členenie publikácie do kapitol. Pri filme STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOMPROMISNÝ BUMERANG píše: „Ak už autor chcel film niekam zaradiť, tak do časti, ktorá sa venuje „medializovaným kontroverziám — filmári verzus jednotlivci, inštitúcie a skupiny“, resp. „Autor verzus protagonisti a korporátna regulácia“, nie do kapitoly o politickej cenzúre.“¹²⁾ Táto výhrada nie je na mieste, pretože pri tomto filme sa o žiadnej medializácii nedá hovoriť. Okrem

9) Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997.

10) Václav Macek, *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu*. Bratislava: SFÚ 1992.

11) *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 512.

12) Pozri: V. Macek, Patchwork, s. 122.

štatistických informácií či skreslujúcich konštatácií nie je o ňom nikde ani zmienka a nejde pri ňom ani o žiadnu korporátnu reguláciu.

Recenzent sa snaží radiť aj ďalším. Napríklad Dušanovi Hanákovi, čo a ako mal urobiť v prípade peripetií so zahraničnými producentami okolo finálnej verzie filmu *PAPIEROVÉ HLAVY* (1995). Z množstva káuz Zuzany Piussi si účelovo vyberie len jednu, tú okrajovú, relatívne marginálnu v súvislosti s filmom *KREHKÁ IDENTITA* (2012).

S protirečivou argumentáciou sa stretne aj ďalej. Na jednej strane nesúhlasí s koncepciou knihy o cenzúre po roku 1989, na druhej priznáva, že: „Práve roky 1994–1998 najviac charakterizuje snaha o presadenie nejakej obdoby politickej cenzúry vo verejnoprávnych médiách.“¹³⁾ Zároveň spája nespojiteľné. Pri peripetiách v súvislosti s prijatím/neprijatím absolventskeho filmu *HLAS 98* komisiou na VŠMU iracionálne, bez vysvetlenia a dvakrát použije rovnaké a účelové tvrdenia týkajúce sa Akadémie umení v Banskej Bystrici.¹⁴⁾ Zrejme útočí na túto inštitúciu, ako je u neho zvykom z nedostatku vecných argumentov. Pri selekcii informácií však z recenzie vypadlo, že jeden z dôvodov, ktorý sa v publikácii uvádza v súvislosti s problémami okolo absolventskeho filmu *HLAS 98* (r. M. Kuboš, 1998) je diskutabilné použitie citácie pri zverejnení celého alebo časti cudzieho diela bez licencie. Film Mareka Kuboša totiž obsahuje volebné spoty politických strán, ktoré sú takto bez licencie použité.

Argumentáciu vytrhnúť z kontextu nachádzame aj pri tvrdení, že film *MILUJ BLÍZNEHO SVOJHO* nepatrí do kapitoly o náboženskej cenzúre: „V tej istej kapitole, kde píše o cenzurovaní *MILUJ BLÍZNEHO SVOJHO*, uvedie presné hodnotenie Martina Šmatláka, že nejde o žiadnu cenzúru, ale o „rozpor s autorským zákonom“ (s. 53), ale Palúch to nechá opäť bez vysvetlenia, pričom zo Šmatlákovho citátu vyplýva, že je omylom zaradenie filmu do kapitoly o „náboženskej cenzúre“. Nemôže mať pravdu súčasne aj Palúch, aj Šmatlák.“¹⁵⁾ Šmatlák pritom jednoznačne uvádza, že po mediálnom tlaku sa cenzúrny zásah napokon netýkal problematického obsahu filmu, ale jeho verejného uvádzania, čo je v rozpore s autorským zákonom. Interné nariadenie riaditeľa televízie, keď jednou z vládnych strán bolo Kresťansko-demokratické hnutie, spôsobilo, že film sa nemohol verejne premietť bez sprievodnej diskusie. Macek opäť selektívne manipuluje.¹⁶⁾

Recenzent zatracuje aj obálku knihy, na ktorej je fotografia Martina Kollára z filmu *ZAMATOVÍ TERORISTI*, napriek tomu, že sa o tomto filme v súvislosti s cenzúrou obsahu po roku 1989 v publikácii píše. Zároveň ide o veľmi trefnú metaforu, teda ak recenzent akceptuje posunutie významu nie len v rámci tejto fotografie, ale aj v prípade termínov „trezorový film“ či „súčasná filmová cenzúra“.

Nedokáže akceptovať ani termín cenzúra v spojení s dokumentárnym filmom po roku 1989. Hovorí o koncepcii pancenzúry, podľa ktorej by prvým cenzorom mal byť autor knihy. Ak prijmeme jeho koncept z recenzie o „stratégii obete“ pri správaní sa dotknutých tvorcov, môžeme rovnako uvažovať aj o „stratégii demagógie“ pri recenzovaní monografií. V závere recenzent vzyva termíny, ktoré sa sna-

13) Tamtéž, s. 123.

14) Tamtéž, s. 123, 124.

15) Tamtéž, s. 125.

16) „Martin Šmatlák dodáva: „V prvom rade treba zdôrazniť, že nijaký zásah do toho filmu sa napokon neuskutočnil — predovšetkým vďaka autorovmu postoju a verejnému tlaku. To považujem za jednoznačný posun vpred oproti cenzúre zo strany strážcov zákona a ideológie či oproti ‚samoregulácii‘ mnohých tvorcov a novinárov v predchádzajúcich rokoch. No ‚zásah‘, ktorý v diskusii verejne predviedol riaditeľ STV, sa napokon netýka filmu, ale ‚iba‘ jeho verejného uvádzania. STV vraj vždy bude tento film verejne prezentovať iba v spojení s uvedenou diskusiou. Tento krátkozraký postoj môže napokon zabrániť tomu, aby film kúpila napríklad Česká televízia alebo aby sa distribuoval na videokazetách. Okrem toho podmieňovať verejné šírenie diela jeho spojením s dielom iným — to už je v rozpore aj s autorským zákonom. A tu už rozhodne o žiadnom posune vpred nemožno hovoriť.“ *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*, s. 53.

žím pomenovať pravým menom, a nie náhradnými ekvivalentami s úplne odlišnými významami: „Zdá sa mi, že omnoho presnejšie je hovoriť o manipulácii/propagande/autorskom zámere, tieto termíny viac zodpovedajú situácii umeleckej tvorby v demokracii na rozdiel od autoritatívnych/totalitných režimov. Kniha so slovom cenzúra v názve by mala obsahovať aspoň jednu kapitolu o tom, že je správne, ak si spoločnosť bráni hodnoty, na ktorých je postavená. Že zrušenie všetkých hraníc znamená zánik, sloboda bez zodpovednosti je koniec spoločnosti.“¹⁷⁾ K aspektom ochrany spoločnosti pred nevhodným obsahom sa predsa vyjadruje kapitola s názvom „Regulácia a kontrola verzus ochrana alebo cenzúra“. Zároveň je táto pripomienka polemická a prekrúca podstatu sledovaného problému. Nevie si predstaviť, že by som písal kapitolu o blahodarných účinkoch cenzúry na pôvodný dokumentárny film po roku 1989.

Recenzent ďalej navrhuje, že v demokracii, na rozdiel od totality, treba pravidlá dodržiavať a chrániť, pričom: „čo je nevhodné, treba ostrakizovať“¹⁸⁾ teda vylúčiť zo spoločnosti, odsunúť stranou, ignorovať, zbaviť sa. Domyslené do dôsledkov, navrhuje Macek zriadenie cenzorského úradu, aby rozhodol koho a čo treba ostrakizovať? Vzdialene to pripomína povzdych cenzora bez kompetencií v demokracii. Recenzent píše tiež niečo o vraždení a znásilňovaní, ale zabúda, že publikácia sa orientuje len na kauzy v dokumentárnom filme po roku 1989, v ktorých o žiadne vraždenie a znásilňovanie nejde. Okrem toho platný Audiovizuálny zákon a Zákon o vysielaní a retransmisii uvádzanie diel s nevhodným obsahom už regulujú. Moja monografia sa výlučne venuje kritickým snímkom, ktoré mali na základe témy a obsahu problém s uvedením podobne ako tie v minulom režime.

Recenzent kritizuje aj americké príklady, spájané s cenzúrou v USA, akceptoval by radšej nemec-
ké, české či poľské. Možno by na túto tému mohol niekto niečo napísať v spolupráci s mikrovydavateľstvom Fotofo, čo by bolo výborným prínosom do sféry poznania ďalších cenzorských postupov v tzv. krajinách V4 z pohľadu Slovenska.

Recenzent nerozumie ani kapitole o autocenzúre a opäť ju navrhuje prehodiť na iné miesto v rámci členenia kapitol. Naozaj zvláštne uvažovanie o úpravách svojbytnej knihy vydanej v edícii svojbytného vydavateľstva, ktoré sa zameriava aj na publikovanie samostatných vedeckých monografií o súčasnom slovenskom filme.

Snažil som sa aspoň čiastočne reagovať na miestami vyčerpávajúcu zmes dojmov recenzenta V. Maceka. Zároveň ma povzbudzuje, že publikácia vyvolala všeobecný záujem u nás aj v Čechách. Zámer podnietiť diskusiu na tému filmovej cenzúry po roku 1989 sa vydaril. Dôkazom je aj množstvo ohlasov na publikáciu a tiež táto recenzia, na ktorú sa nedalo nezareagovať. A čo sa týka prognózy vývoja, odporúčam recenzentovi, aby si pozrel aktuálne prieskumy preferencií strán (nie len u nás, ale aj inde v Európe) a odvodil si sám, na koľko ním navrhovaná metóda ostrakizácie nevhodných názorov z verejného diskurzu napomáha k spoločenským zmenám v demokracii.

Na záver chcem zdôrazniť, že hlavným zámerom publikácie *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989* bolo objasniť problém cenzúry z hľadiska, ktoré je explicitne uvedené na obálke publikácie: „Ak je cenzúra na Slovensku podľa zákona z roku 1990 neprípustná, prečo sa v súvislosti s dokumentárnou tvorbou termíny ako cenzúra a „trezorový film“ opakovane objavujú vo verejnom, v mediálnom a odbornom diskurze?“ Ako autor nemôžem za to, keď recenzent ignoruje, že absolútna väčšina citátov v kapitolách a poznámkach pod čiarou reflektuje výskyt pojmu cenzúra v spojitosti s dokumentárnym filmom po roku 1989 v spoločenskom diskurze u nás. Ak by si to všimol, videl by jasne prípady, kauzy, filmy a tvorcov, pri ktorých sa tento termín objavuje bez ohľadu na Václava Maceka a Martina Palúcha.

17) V. Macek, Patchwork, s. 125.

18) Tamtéž, s. 126.

V ktorých prípadoch, kedy a prečo. V akých súvislostiach a kontextoch. Výhrada, že termín sa mi nepáči, je nezmysel, pretože lepší nemáme.

Osobitne by som touto cestou chcel poďakovať obidvom recenzentom publikácie — Ingrid Maye-rovej a Jánovi Gogolovi st. za cenné rady a pripomienky. A vlastne aj recenzentovi, že sa o téme opäť píše.

Na tomto mieste ešte zacitujem z Úvodu publikácie, kde nájdeme takúto definíciu súčasnej filmovej cenzúry (*Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*, 2013): „Filmovú cenzúru chápeme ako pokus zabrániť slobode prejavu, tvorby, produkcie, distribúcie, uvádzania a recepcie filmov alebo ju obmedziť. Vyhýbame sa jej úzkemu vymedzeniu v prospech pohľadu, pri ktorom sa rozlišujú rôzne sily zo širokého spektra vplyvov. To znamená [...], že filmová cenzúra je oveľa širší fenomén než ten, ktorý je spojený s fungovaním štátnych, súkromných alebo priemyselných inštitúcií, ktorých hlavnou úlohou je dozerať na filmový obsah a morálku [...]. Táto myšlienka ‚rozmanitosti‘ cenzúry zahŕňa vstup mnohých ďalších inštitúcií, ktoré z rôznych dôvodov pracovali (a v niektorých prípadoch stále pracujú) s filmom. Kapitoly v tomto zväzku ilustrujú, že popri filmových cenzúrnych radách, iných organizáciách a ich zástupcoch, ako sú trestné súdy a iné právne inštitúcie, obmedzujú voľnú výrobu, distribúciu a spotrebu filmu vlády, diplomati a veľvyslanectvá, policajné zbory, miestne štáty, mestské zastupiteľstva, tlač, náboženské organizácie a iné nátlakové skupiny spolu s trhovými mechanizmami.“¹⁹⁾ Takéto široké chápanie cenzúry môžeme uplatniť aj pri skúmaní súčasných trendov a prejavov v tejto oblasti, s ktorými sa stretávame naprieč európskymi i mimoeurópskymi krajinami, a to nezávisle od ich aktuálneho štátneho zriadenia. Z tohto hľadiska nás bude skúmanie foriem a prejavov cenzúry v súvislosti so slovenským dokumentárnym filmom po roku 1989 zaujímať v dvoch rovinách. Na jednej strane ide o uplatňovanie pravidiel kontrolovaných štátom na základe kritérií vhodnosti a prístupnosti filmového diela pre deti a mladistvých, na druhej strane o nešpecifikované reštriktívne opatrenia orgánov štátnej moci, štátnych verejných inštitúcií a záujmových skupín, ktoré sa z pozície autority alebo moci snažia zakázať verejné šírenie dokumentárneho diela alebo mu zabrániť. Osobitné prípady budú tvoriť kauzy, pri ktorých sa o zákaz verejného šírenia diela úspešne či menej úspešne „zaslúžili“ fyzické osoby, najmä sociálni herci vystupujúci vo filme.

Súčasnú situáciu na Slovensku v závere porovnávam s aktuálnou situáciou v USA. Je totiž zrejmé, že súčasné uplatňovanie niečoho, čo pripomína cenzúru vo všeobecnom zmysle chápania tohto termínu, ktoré je u nás podmienené historickou skúsenosťou, sa na Slovensku po roku 1989 prepája s tradíciami, na ktoré v poslednom období narazíme v oblasti cenzúry v USA. Pri oficiálne deklarovanej neprípustnosti cenzúry u nás i v Severnej Amerike zohráva pri tomto skúmaní rozhodujúcu úlohu analýza súdobého mediálneho diskurzu v oboch krajinách, v ktorom sa termín cenzúra vyskytuje v hojnom množstve. K hľadaniu výsledkov v takto zameranom výskume nás nabádajú aj slová Tomáša Lachmana: „Zatiaľ čo v európskych oblastiach sa výskum orientuje predovšetkým na úlohu štátu a jeho inštitúcií ako hlavných regulačných činiteľov, americké štúdie sa naopak zameriavajú na interakcie filmového priemyslu a ideologicky orientovaných občianskych zoskupení a ich nátlakových aktivít.“²⁰⁾ Po roku 1989 sa v prípade dokumentárneho filmu stretávame s kombináciou oboch faktorov zo spomenutých výskumných línii.

Martin Palúch

19) Daniel Biltereyst – Roel Vande Winkel (eds.), *Silencing Cinema: Censorship around the World*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 4.

20) Tomáš Lachman, Filmová cenzúra v ČSR 1919–1939. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 194.

Share That Knowledge! Finding Strategies for Passing on Knowledge Across Generations of Archivists

Audiovisual archivists hold a special kind of knowledge about the collections they work with. An understanding of what is where, since when and why, what it is made of and how it is made. This knowledge is complex: it can be individual, is closely related to particular collections, is learned through years of experience, and connects and intertwines historical, organizational, and technical information with material handling skills. It is a type of knowledge that cannot all be taught in archival study programmes, nor written down in institutional databases or collection policies. Yet, it is of vital importance for an audiovisual archive and deserves as much attention as the preservation of audiovisual collections. How can the experience and comprehension of archivists with a long tenure at an institution be passed on to newcomers? How can a younger generation of archivists contribute with new knowledge?

These questions were explored in our presentation “Share that Knowledge! Finding Strategies for Passing on Knowledge Across Generations of Archivists” held at the 2018 FIAF (International Federation of Film Archives) symposium themed “Sharing”, which took place at the Národní filmový archiv in Prague. The symposium was the right place to address and discuss this topic with colleagues from all over the world. In these dis-

cussions it became clear that most of us do recognize the importance of preserving and sharing the knowledge of archivists, but that there are very few concrete methods in place to facilitate this knowledge transfer in a strategic and systematic manner.

For this topic to receive greater attention, we called for action and asked fellow archivists to participate in a project that will research the current state of matters related to knowledge transfer within archives. By means of conducting research within the field, identifying the knowledge that we need to preserve and discerning the challenges of its transfer, we want to devise a plan and develop practical methods for knowledge transfer within audiovisual archiving institutions; concrete methods that can be employed by archivists and managers alike.

This written contribution will explain the focus of the project and outline its goals and objectives. The first part explains the components of the research, followed by a description of the research methodology. Then, the focus of the research subject itself will be explained in more depth to give a better understanding of the direction and intended outcomes of this research. Here we will focus on the expert knowledge and the challenges we encounter.

Researching an intangible form of heritage

The passing on of knowledge across generations of archivists within an institution is an essential part of the preservation of audiovisual heritage. Sustaining knowledge about a collection therefore belongs to an institution's preservation tasks. Archivists know the history of a collection, its organization, physical makeup and subject matter. While some areas of knowledge are easily recognizable, it is the tacit or intangible knowledge an archivist holds which cannot always be expressed clearly or written down. It is therefore much harder to pass on, as archivists often know more than they can tell (in line with philosopher Michael Polanyi's explanation of tacit knowing), particularly when it comes to predecessors with a long tenure at an institution.¹⁾

Within many archives there is a lack of continuity regarding knowledge transfer across generations, as it is not acknowledged and undertaken in a methodical manner. The main challenge lies in passing on the tacit forms of knowledge; knowledge that is personal in nature, is considered too sensitive to express, or comes so natural to someone that the value of the knowledge is not recognized. Challenges in knowledge transfer might be reinforced by other factors, such as organizational change, technological developments or a changing working culture in the context of audiovisual archiving. Institutions may have found their own individual methods of passing on knowledge, but not yet articulated and shared these methods through published research. Up until now, no attempt has been made to bring together professionals in order to engage in this crucial, yet largely unexplored topic.

At this point in time, we have gathered a group of seventeen motivated archivists from thirteen different institutions who will collectively dive into this study. The group consists of a wide vari-

ety of people of different generations, from various parts of the world and cultural backgrounds, working for small, large, government run or private collecting institutions. These archive affiliates will work together over the course of three years, from January 2019 until January 2022. The diversity of the working group will be reflected in the outcomes and the wide array of case-studies will make for strong comparisons.

The focus of the research will be on real-life examples; actual working practices within the field will be studied using methods of qualitative research, which will be based on an ethnographic approach, combined with grounded theory and action research. The research approach is largely inspired by the method of 'archival ethnography' as defined by Karen F. Gracy (associate professor at the School of Information at Kent State University).²⁾

The research will focus on the knowledge of *audiovisual archivists*, a term used to indicate professionals engaged in audiovisual archiving in the broadest sense of the word. *Audiovisual archive* refers to an institution that collect and preserve audiovisual materials — be it a cinematheque, a national or regional archive, broadcasting institution, library, university, or a museum. Although this research will focus on and be conducted within the field of audiovisual archiving, the outcomes can be useful for related fields, such as for technical professions in film laboratories (audiovisual technicians whose knowledge is in danger of becoming obsolete) or managers and curators of audiovisual collections.

Research methodology

The focus of the research is working practices within audiovisual archives and in particular the process of transferring knowledge among col-

1) Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (Garden City, NY: Doubleday, 1966), p. 4.

2) Karen F. Gracy, 'Documenting Communities of Practice: Making the Case for Archival Ethnography', *Archival Science*, vol. 4, no. 4 (2004), pp. 335–365.

leagues. Methods of qualitative research can be well used to study this process, because they are especially relevant for studying social interactions.³⁾ Furthermore, qualitative research has been a proven method of inquiry in knowledge management studies within other professional fields.

Karen F. Gracy developed a method of qualitative research she describes as 'archival ethnography': "a form of naturalistic inquiry which positions the researcher within an archival environment to gain the cultural perspective of those responsible for the creation, collection, care, and use of records."⁴⁾ This form of inquiry can be used to study a selected subject among a group of participants in relation to the social and cultural context and the particular archival setting. Archival ethnography aims at "uncovering and collecting data on tacit knowledge, that is, unstated practices and norms shared among community members," and can therefore be particularly helpful in studying forms of implicit knowledge and how this knowledge plays a role in the interaction among colleagues.⁵⁾

Archival ethnography is based on the methodology of ethnographic fieldwork and grounded theory. Sociologist Kathy Charmaz explains grounded theory as "a way to learn about the worlds we study and a method for developing theories to understand them."⁶⁾ Through grounded theory, theory emerges from data. These data are collected in the field, by means of interviews and observations among other techniques. Parallel to the data collection, the findings are analysed, interpreted and coded, and theoretical concepts are developed. The outcomes of the qualitative research to be conducted in the audio-

visual archives will form the theoretical foundation for developing concrete strategies to be integrated in the working practice.

Along with formulating theory from the data, the theoretical outcomes and proposed strategies will need to be validated within the participating institutions. For this purpose, we will combine archival ethnographic methods with 'action research', in which theory and practice are brought together; theory is used for practical solutions.⁷⁾ Action research will be used as a way to validate theory, while at the same time it will be beneficial for the participating institutions; the inquiry will be a process of reflection upon their working practices, and the proposed methods will be subsequently tested to aid internal archival processes.

The qualitative methods will be used to define the expert knowledge of audiovisual archivists, to identify the challenges in transferring the expert knowledge of audiovisual archivists, to explore the methods of knowledge transfer within audiovisual archives that already exist and, finally, to formulate and disseminate successful strategies of knowledge transfer for audiovisual archives.

The things an archivist knows

What is the expert knowledge of an archivist? And why is this knowledge important for the preservation of audiovisual collections? The following broadly defined areas of knowledge and their importance for the practice of archiving will be explored in depth:

History of collection. Within each institution, the history of how a collection was formed pro-

3) Uwe Flick, *An Introduction to Qualitative Research* (London: Sage Publications, 2006).

4) Gracy, 'Documenting Communities of Practice: Making the Case for Archival Ethnography', p. 337.

5) *Ibid.*, p. 336.

6) Kathy Charmaz, *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis* (London: Sage Publications, 2006), p. 10.

7) Peter Reason and Hilary Bradbury, *The SAGE Handbook of Action Research, participative inquiry and practice* (Los Angeles, CA, and London: SAGE, 2008), p. 4.

vides an understanding of its current state. This includes information regarding acquisitions, donor relationships and provenance of materials, as well as sensitive information that has been kept internal and is part of an unofficial history. By giving context to why and how past decisions were made, this knowledge provides historical awareness and helps sustain the identity of an institution, which is essential for future decisions.

Organization of collection. The way in which a collection is managed is often unique to a particular organization and usually built upon a complex series of past decisions. This includes systems of locating, cataloguing and identifying collection objects, as well as ways in which access is provided. Understanding of how a collection is organized helps to avoid redundancies, to prevent repeating past mistakes and to minimize conflicting strategies. When an archive wishes to improve its organizational scheme, this knowledge forms a valuable background.

Physical makeup of collection. Audiovisual archives consist of a variety of different media, and the type of material is often specific to its intent as a collecting institution. This area of knowledge encompasses identification and handling of materials, methods of audiovisual production techniques (which are often regionally specific), as well as knowledge about equipment, appropriate workflows, and proper preservation environments of an organization. Technical knowledge and practical expertise, consisting of both general as well as collection-specific knowledge, should be passed on in order to inform decisions related to preservation.

Subject matter of collection. Through years of experience in working with collection objects, an archivist builds up an invaluable base of knowledge about the subject matter of a collection, i.e. the content of the collected material. This knowl-

edge is characterized by a complex network of conceptual associations and connections, and historical knowledge related. It is important to sustain this information within an organization because it provides a point of entry to a collection, through which it can be used and understood. This type of knowledge is difficult to write down or transfer to a database because it is personal in nature.

If no conscious attempt is made to pass on these various types of knowledge to the next generation, there is a good chance that this knowledge will disappear when people leave or retire from their position.

The challenges

The research will explore and articulate what obstructs knowledge transfer within the field of audiovisual archiving. Defining these challenges will give an idea of the conditions necessary for sharing knowledge. The following identified issues will be explored in more depth:

Recognition and transfer of tacit knowledge.

One of the most obvious challenges in knowledge transfer relates to an archivist's inability to recognize the importance of the tacit knowledge they possess and to articulate it. They might not be aware of the relevance of their knowledge and the importance of sharing it.

Generational differences. Generational differences can stand in the way of successfully passing on knowledge. For example, our predecessors and colleagues mostly learned by doing and self-teaching, while nowadays we have more opportunities to learn through studying. Older generations often had a stable job for years, while the younger generation tends to shift jobs more regularly. These generational differences in the worst cases can lead to misunderstandings and atti-

tudes of hubris, lack of trust, and a lack of patience.

Ongoing technological developments. Continuous changes in the technology of audiovisual production and distribution, as well as archiving, reinforce generational differences. For instance, an archivist who starts their career today has fewer possibilities to acquire practical knowledge concerning analogue film and laboratory techniques. At the same time, it might be difficult for archivists who were 'raised analogue' to become fluent in the use of advanced digital tools. This can create a situation where a newcomer might not have enough background to understand technical specifics of holdings in a collection, while a long-term archivist may find it difficult to accept new technological developments. When these differences in focus and knowledge among staff members are not bridged, they can disrupt the workflow and sharing of information.

Gatekeeping. Another issue that should be addressed is the phenomenon of archivists who have developed a protective attitude towards the collection and knowledge related to it. This attitude stems from caring for a collection, which can develop into being perhaps too protective. It makes certain knowledge exclusive, which in turn makes it difficult to share.

Organizational changes. The consequences of organizational changes can also have an impact on the passing on knowledge transfer. For example, in the case of the Austrian Film Museum, rapid organizational growth led to a structure and division of work significantly different from how it was previously. This in turn made it difficult for a long-term archivist to pass on her knowledge to the right person. A high staff turnover contributes to these challenges as well. Additionally, when there is no acknowledgement of transferring knowledge within an organization as a whole, i.e. on the level of the management; this

poses a challenge for the long-term maintenance of knowledge.

Changing archival standards. Over time, archival standards have changed and have been adjusted. For example, in the past it might not have been equally important to register provenance information when materials were accessioned in the collection. Present-day standards might contrast with those of the past, and if there is no commonly shared understanding for these changes, this might lead to inconsistent practices of archiving.

It becomes apparent that the unique character of a collection environment will strongly influence the challenges that arise. Therefore, the critical case-studies will specifically address the context of a particular archiving institution, such as the unique characteristics of an organization and its history. This wide range of information about the circumstances of each working environment must be taken into account when developing strategies — only in this way are we able to ensure that the strategies can be adopted by different types of audiovisual archives.

Strategies and methods of knowledge transfer

Every audiovisual archive has its own existing ways of passing on knowledge. In some cases, these methods are not part of a conscious strategy, but instead might have been developed intuitively and have an informal character, such as learning by doing within the day-to-day archival processes. Others show a more formalised and active approach to transferring knowledge, such as wide-ranging and detailed methods of consultation, mentoring, and holding workshops. For example, in some places experienced professionals or former employees are invited to teach by means of hands-on sessions. The necessary requirement for such methods is the creation of

a learning environment in which everyone involved must be willing to exchange knowledge.

Another method of collecting different perspectives and reflections on the history of an organization is through oral history programmes.⁸⁾ This can be a useful method for sustaining long-term preservation of knowledge within a collection, as oral histories capture important elements of the collection's past that might otherwise remain undocumented. One can gather a lot of unfiltered information that seems important to an individual archivist but has never been verbalized and recognized as an integral part of a collection's history.

Intended results and afterlife

The project aims at contributing to and helping professionals from the wider archival community, including those of different generations, positions in an archive, and most importantly, professionals working in institutions with limited resources and a lower profile. In order to reach a large number of professionals, the final report of the research and methods will be published in print and will be accessible via an online platform. The printed publication will be free of charge for audiovisual archives and freely accessible to all via the project website, as well as the websites of institutions and overarching organizations supporting the project, such as the Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA) and FIAF. The handbook will remain available online after the project is finished in 2022. Besides that, we will reach out to training courses and master programmes for audiovisual archiving and the FIAF Training and Outreach Programme to see how the outcomes can be integrated with curricula and how pro-

spective professionals can be reached. We also plan to present the outcomes through a dedicated symposium.

This project is an initiative of the Austrian Film Museum and Slovenska kinoteka and a working group that constitutes of colleagues from the following institutions: Akademski Filmski Centar - Dom kulture Studentski grad (Serbia), BFI (UK), Cinémathèque québécoise (Canada), Cineteca Nacional de México (Mexico), Imperial War Museum (UK), J.H. Kwabena Nketia Archives University of Ghana (Ghana), Národní filmový archiv (Czech Republic), National Film and Sound Archive (Australia), National Film Archive India (India), Netherlands Institute for Sound and Vision (The Netherlands) and UCLA (USA). Karen F. Gracy (associate professor at the School of Information of Kent State University) will participate as an advising researcher.

8) Such as employed by Ray Edmondson in his study of the National Film and Television Archive in Australia in: Ray Edmondson, 'National Film and Sound Archive: the quest for identity: factors shaping the uneven development of a cultural institution' (Dissertation: University of Canberra, 2011).

Z přírůstků Knihovny NFA

CINEGRAPH — HAMBURGISCHES CENTRUM FÜR FILMFORSCHUNG E.V.

Meister des Weimarer Kinos : Joe May und das wandernde Bild : cinefest / [Redaktion Olaf Brill, Jörn Schöning ; Texte Hans-Michael Bock ... et al.]. -- Hamburg : CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V., 2018. -- 167 s. : il., portréty, faksim. -- Další autoři: Olaf Brill, Jörg Schöning, Erika Wottrich - Úvod, výňatky, citáty, adresáře - Rejstřík filmů a režisérů - Katalog 15. mezinárodního festivalu německého filmového dědictví CineFest 2018 (současně 31. mezinárodní filmověhistorický kongres) je tentokrát věnován režiséru Joe Mayovi a jeho tvorbě. Sborník je složený z textů současných historiků a dobových materiálů, které přibližují konkrétní filmy. Na závěr je připojen slovníček režisérů a scenáristů promítaných filmů a přehled ocenění, udělených na CineFestu v předchozím roce. -- (Brož.)

CINGER, František

To byl Arnošt Lustig / co s ním prožil a zapsal František Cinger. -- Praha : Eminent, 2019. -- 206 s. : il., portréty. -- Literární historik a publicista František Cinger skládá touto svou vzpomínkovou knihou hold svému příteli, spisovateli a scenáristovi Arnoštu Lustigovi. V souboru autentických vzpomínek vystihuje autor jedinečnost osobnosti tvůrce, který vlastní literární i filmovou tvorbu zasvětil obětem šoa, zkázy, organizované na židovském národu nacisty. Kniha přináší také řadu neznámých příhod z Lustigova života, například setkání s lidmi, jako byli Che Guevara nebo Golda Meierová. -- ISBN 978-80-7281-543-2 (váz.) : Kč 299,00

FILIMONOV, Viktor Petrovič

Andrej Tarkovskij : skutečnost a sny o domově / Viktor Filimonov ; [z ruského originálu ... přeložil Michal Těra ; překlad veršů, pokud není uvedeno jinak, Jakub Lev Houdek]. -- Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2018. --

557 s. : il., portréty. -- Předmluva - Filmografie, divadelní a rozhlasové inscenace - Základní data života a tvorby A. A. Tarkovského - Literatura - Portrét Andreje Tarkovského na frontispisu - Jmenný rejstřík - Kniha Viktora Filimonova představuje život a tvorbu režiséra Andreje Arseňjeviče Tarkovského (1932–1986). Jedná se o první komplexní biografii tohoto významného filmového tvůrce vydanou v češtině. Autor podrobně zkoumá Tarkovského rodinné zázemí, rodové kořeny a prochází režisérův život od dětství přes dospívání až k období tvůrčí zralosti. Publikace je založena nejen na bohaté odborné literatuře o Tarkovském a jeho tvorbě, ale také na osobních svědectvích Tarkovského spolupracovníků a jeho nejbližších. Najdeme v ní také historii vzniku jednotlivých filmů (Andrej Rublev, Solaris, Zrcadlo, Stalker, Nostalgie, Obět), analýzu filmových scénářů a zařazení Tarkovského do kontextu soudobé sovětské a světové kinematografie. - Název originálu: Andrej Tarkovskij : sny i jav o dome / Filimonov, Viktor Petrovič, 1947-. -- Moskva : [Molodaja gvardija], 2011. -- ISBN 978-80-7465-361-2

HLAVICA, Marek

Dramatická tvorba ostravského studia Československé televize. (1955–1991) / Marek Hlavica. – 1. vyd. -- V Brně : Janáčkova akademie múzických umění, 2017. -- 611 s. : il. -- Úvod - Závěr - Použité prameny a literatura - Resumé v anglickém jazyce - Jmenný rejstřík - Dramaturg, scenárista a vysokoškolský pedagog Marek Hlavica se ve své knize zabývá dramatickými pořady vyrobenými v ostravském studiu Československé televize od jeho založení v roce 1955 až do konce roku 1991. Popisuje a analyzuje zde pořady určené dospělým i dětským divákům, a to všechny žánry a programové typy (např. psychologická dramata, komedie, kriminální příběhy, adaptace literárních předloh, seriály, animované pořady, přenosy a záznamy divadelních představení, inscenace oper). Vedle zkoumání samotných dramatických pořadů čerpá také z archivních doku-

mentů a osobních rozhovorů se zaměstnanci i spolupracovníky studia. -- ISBN 978-80-7460-129-3 (váz.) : Kč 318,00

IMPERIAL WAR MUSEUM

Film and video archive loans : a catalogue of titles for hire / text prepared by: Brad King, Toby Haggith ; Imperial War Museum. -- London : Imperial War Museum, 2000. -- 61 s. : il. -- Nový katalog více než 100 nových titulů 16mm filmů a videí z období druhé světové války pro možnost zapůjčení ze sbírek Imperial War Museum. -- (Brož.)

LIZALDE, Eduardo

Luis Buñuel : odisea del demoledor / Eduardo Lizalde. -- Mexico : Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. -- 50 s., [12] s. obr. příl. : il. -- (Cuadernos de cine ; 2). -- Filmografie - Publikace vydaná v roce 1962, je věnovaná portrétu španělského filmového režiséra Luise Buñuela. Obsahuje i filmografii a doplňující snímky z nejvýznamnějších filmů. -- (Brož.)

MIHÁLIK, Peter

Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896–1948 / Peter Mihálik. -- 1. vyd. -- Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 1994. -- 256 s. -- Předmluva editora - Úvod - Resumé v anglickém jazyce - Literatura a prameny - Profil autora - Jmenný rejstřík - Věcný rejstřík - Knižní vydání rigorózní práce pozdějšího slovenského filmového teoretika, historika, kritika, estetiky, publicisty, dramaturga, scenáristy a režiséra Petera Mihálika (1945–1987), kterou obhájil již v roce 1972 na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Tato práce je považována dodnes za základní, syntetický a kompletní pohled na historii slovenské kinematografie od počátků do roku 1948 a zároveň důležitý a podnětný studijní a informační materiál. Toto vydání nezahrnuje zvláštní editorské úpravy; je doplněno a aktualizováno o publikace k danému tématu, které vyšly až po jejím napsání. -- ISBN 80-967207-3-2 (brož.)

MIRZOEFF, Nicholas

Jak vidět svět / Nicholas Mirzoeff ; [překlad z anglického originálu ... Andrea Průchová Hrůzová a Jan J. Škrob ; rozhovor s Nicholasem Mirzoeffem Andrea Průchová Hrůzová]. -- Vyd. 1. -- Praha : ArtMap, 2018. -- 372 s. : il. -- Poznámky - Doporučená literatura - Rejstřík - Britský teoretik kultury a umění Nicholas Mirzoeff ve své knize „Jak vidět svět“ osvětluje, jak dnes zodpovědně a kriticky obrazy tvořit, šířit a interpretovat. Srozumitelný průvodce vizuální kulturou 21. století je ideálním pomocníkem pro zorientování se v současném obrazovém světě. Vychází poprvé v českém překladu a doplňuje ho rozsáhlý rozhovor s autorem a tématické ilustrace. -- ISBN 978-80-906599-5-7 (brož.)

SLADOVNÍKOVÁ, Šárka

The holocaust in Czechoslovak and Czech feature films / Šárka Sladovnicková. -- Stuttgart : ibidem-Verlag, 2018. -- 161 s. : il. -- (Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa ; vol. 19). -- Předmluva - Úvod - Filmografie - Bibliografie na s. 139–148 - Rejstřík - V této studii Šárka Sladovnicková analyzuje zobrazení holocaustu v českých a československých celovečerních filmech (1948–2015) a jejich relevantní literární předlohy; vykresluje sociální a kulturní rámec, ve kterém byly filmy vyrobeny a změny tohoto „rámce“. Zaměřuje se také na filmový jazyk, kompozici a příběh v každém filmu a sleduje také žánrové aspekty filmu. Zvláštní pozornost věnuje Sladovnicková zobrazení stereotypů a kontrastních situací ve filmech, kde už známé obrazy, situace a pozadí se opakují a vycházejí tak vtřic divákovu očekávání. Staví je do kontrastu s těmi, které toto nesplňují. Velká část analyzovaných filmů jsou adaptace literárních děl. Proto je tato kniha i příspěvkem k rychlé se rozvíjející oblasti „adaptation studies“. Studie je založena na autorčině práci se stejným názvem uveřejněné v kolektivní monografii Cizí i blízcí. -- ISBN 978-3-8382-1196-1 (brož.). -- ISSN 2195-1497

ŠTOLL, Martin

Television and totalitarianism in Czechoslovakia : from the first democratic republic to the fall of communism / Martin Štoll ; translation: Michaela Konárková. -- 1st publ. -- New York ; London ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Academic, 2019. -- xxi, 279 s. : il. -- Seznam zkratk - Poznámky - Předmluva - Úvod - O autorovi - Bibliografie na s. 247–256 - Rejstřík - První souhrnná publikace v anglickém jazyce o dějinách Československé televize, kterou vydalo prestižní nakladatelství Bloomsbury Publishing. Podtitul knihy From the First Democratic Republic to the Fall of Communism napovídá, že kniha zpracovává nejen prehistorii televizního vysílání u nás mezi dvěma světovými válkami, ale také celou dobu existence Československé televize až do roku 1989, resp. do rozpadu Československa. Monografie je cenným příspěvkem jak ke studiu historie médií, tak pomůckou pro studenty Fakulty sociálních věd z oborů Mediální studia, Žurnalistika, Politologie a Mezinárodní vztahy. -- ISBN 978-1-5013-2475-8 (váz.)

TAUSSIG, Pavel

Barrandovská bohéma? : bylo jednou jedno filmové studio, kterým prošly dějiny / Pavel Taussig. -- 1. vyd. -- Praha : Plus, 2019. -- 212 s. : il., portréty, faksim. -- (Objevené portréty). -- Rejstřík filmových děl - Jmenný rejstřík - Magické slovo Barrandov, hvězdy stříbrného plátna. Koho by neoslňily? Byli to však opravdoví bohémové, jak by napovídal i název televizního seriálu Bohéma mapujícího barrandovské ateliéry od nástupu fa-

šismu po 50. a 60. léta? U mnohých s tím lze polemizovat. Největší bohém prvorepublikových filmů Hugo Haas byl v nucené emigraci a životy herců, režisérů a ostatních filmařů, možná víc než koho jiného, od nástupu fašismu přes komunistické řádění, semílalo soukolí dějin. Nahlédněte do zákulisí filmových studií! Miloš Havel, Vladislav Vančura, Vlasta Burian, Oldřich Nový, Zdeněk Štěpánek, Jaroslav Marvan, Otakar Vávra, Anna Letenská, Jiří Brdečka, Věra Chytilová a další jsou, stejně jako ve televizním seriálu, hrdiny této knihy. Pár stránek věnoval Taussig také filmům ze 40. let: Jan Cimbura (1941), Přijdu hned (1942), Městečko na dlani (1942), Uloupená hranice (1947). -- ISBN 978-80-259-1067-2 (váz.)

Připravila Božena Vašíčková.

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@nfa.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.

Současný český dokumentární film

(uzávěrka 30. května 2019)

editorky: Lucie Česálková a Magda Španihelová

Klíčovými tématy teoretické i historické reflexe dokumentárního filmu byly velmi dlouho otázky hranic dokumentu a fikce, autenticity a dokumentaristické etiky. Okolností posledních let nicméně vyzývají k zásadnímu přehodnocení těchto debat, jejich nahlédnutí ve zcela jiném světle a posunutí jádra dokumentárních studií odlišným směrem. Doba fake-news, normalizace post-pravdy a alternativních fakt, doba, kdy se díky novým technologiím a sociálním sítím stávají reportéři obyčejní lidé, významně ovlivňuje pojetí toho, čím je dnes dokumentární film. V kontextu digitální kultury se proměnily socio-politické, technologické i ekonomické okolnosti toho, jak vzniká, jak je šířen a jak je recipován. Dokumentární film se navíc pohybuje v stále hybridnějším kulturním prostoru, na pomezí umění, aktivismu, zábavní a populární kultury, pedagogiky, žurnalistiky. Jeho hranice a funkce tak nabývají zcela nových významů.

Dokumentární film tak mimo jiné již není možné chápat odděleně, nebo snad dokonce v jednoduché opozici k tvorbě hrané. S ohledem na tyto a další posuny v rámci dokumentárního diskursu navrhuji Kate Nashová, Craig Hight a Catherine Summerhayesová chápat dokument jako součást „komplexního mediálního prostředí“, v rámci „nové dokumentární ekologie“. Konceptuální rámec (mediální) ekologie jim dovoluje porozumět dokumentárnímu filmu jako dynamickému systému vzájemně provázaných a na sobě závislých proměnných. Prozkoumat, jak digitální kultura ovlivnila platformy, praktiky, diskursy a aktéry dokumentárního filmu v českém kontextu, chce připravované číslo *Iluminace 2/2019*.

Porevolučnímu dokumentárnímu filmu bylo doposud věnováno jen několik málo textů — zpravidla diplomových či disertačních prací, případně esejistického typu. Na svou odbornou reflexi tato oblast stále ještě čeká. Přípravované číslo *Iluminace* se nicméně úžeji zaměří na nejbližší minulost a vývoj uplynulých třiceti let bude vnímat spíše ve smyslu předpokladů současné situace.

Otázky, jimž by se měly věnovat texty zařazené do tohoto čísla, jsou mimo jiné a nikoli bezvýhradně následující:

- Jak se v posledních letech proměnily podmínky výroby, distribuce a uvádění dokumentárních filmů?
- Jak český dokumentární film reaguje na výzvy globalizujícího se filmového průmyslu — jak se zviditelňuje zahraničí, ať ve smyslu festivalové, televizní či jiné distribuce anebo koprodukční spolupráce?
- Ovlivňují českou dokumentární tvorbu nové trendy přicházející z oblasti webu či virtuální reality — spolupráce s internetovými televizemi, tvorba webových dokumentů a VR dokumentů?
- Jak digitální kultura otevřela dokumentárnímu filmu cesty mimo kino — na web, do galerijních prostor?

- Ovlivňuje domácí dokumentaristiku nové vymezování rolí na televizním trhu? Dochází v rámci vzájemného ovlivňování veřejnoprávní, komerční a internetové televize k rozrůžňování, či naopak sblížování obsahu, vznikají nové originální formáty?
- Dochází v důsledku digitálních technologií k proměně tematiky a estetiky dokumentárního filmu?

Vybraná literatura:

- Aston, Judith – Gaudenzi, Sandra – Rose, Mandy (eds.): *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*. New York: Columbia University Press 2017.
- Buckingham, David – Willett, Rebekah (eds.): *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. New York: Palgrave Macmillan 2009.
- Cagle, Chris: Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary. *Cinema Journal* 52, 2012, č. 1, s. 45–65.
- Doueih, Milad: *Digital Cultures*. Harvard University Press 2011.
- Harvey, Kerric: 'Walk-In Documentary': New paradigms for gamebased interactive storytelling and experiential conflict mediation. *Studies in Documentary Film* 6, 2012, č. 2, s. 189–202.
- Honess Roe, Annabelle: *Animated Documentary*. New York: Palgrave MacMillan 2013.
- Nash, Kate – Hight, Craig – Summerhayes, Catherine (eds.): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices, and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014.
- O'Flynn, Siobhan: Documentary's metamorphic form: Webdoc, interactive, transmedia, participatory and beyond. *Studies in Documentary Film* 6, 2012, č. 2, s. 141–157.
- O'Sullivan, Shane: The economy of memory: Archive-driven documentaries in the digital age. *Journal of Media Practice* 14, 2013, č. 3, s. 231–248.
- Hesmondhalgh, David – Zoellner, Anna: Is Media Work Good Work? A Case Study of Television Documentary. In: Valdivia, Angharad N. (ed.), *The International Encyclopedia of Media Studies*. Blackwell Publishing 2013.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov pošlete spolu s krátkou biografií do **15. března 2019** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz, magda.spanihel@gmail.com. Pro odezdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. května 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Uvítáme též nerecenzované texty, které s tématem souvisejí v širším smyslu současného dokumentárního filmu (recenze aktuální literatury, recenze výstav či přehlídek, zprávy z konferencí, symposií a workshopů, projekty, nevyhýbáme se též esejím či polemikám). S náměty těchto textů opět kontaktujte editorky.

Laterna magika mezi médii, druhy a formáty

(uzávěrka 30. července 2019)

editorky: Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová

Laterna magika vznikla jako součást pavilonu, jenž měl reprezentovat Československo na Světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Vznikla tedy z kulturně-politické potřeby, na kulturně-politické zadání a s cílem kulturně-politické reprezentace Československa v zahraničí. Její úspěch v očích zahraničního publika pak také podpořil další rozvoj tohoto formátu v podmínkách státního socialismu. V roce 2018 uplynulo 60 let od vzniku Laterny magiky, přičemž tato dlouhá historie vybízí ke kritické analýze postupů, jimiž Laterna magika obohatila domácí i zahraniční kulturu. V připravovaném čísle *Iluminace* bychom Laternu magiku rády nahlédly především jako *hraniční fenomén*. Laterna magika byla v průběhu svého vývoje za různých politických, společenských a kulturních okolností vždy fenoménem oscilujícím mezi uměleckým tvarem, technologickou novinkou a politikem; mezi divadlem, filmem, tancem a hudbou. Vstřebávala dobově aktuální impulzy všech těchto uměleckých druhů a zpětně tyto druhy, ale také širší sféru domácí (populární) kultury ovlivňovala.

Do plánované *Iluminace* bychom tedy primárně rády zařadily texty nahlízející Laternu magiku jako svébytný fenomén rozvíjející se napříč dějinami filmového, divadelního, tanečního, výtvarného a hudebního umění, ale i ty, které ji sledují jako specifické médium, kulturní techniku či performativní praxi. Laternu magiku bychom nicméně jako multimediální dílo rády problematizovaly nejen z hlediska uměleckých dějin, ale také z hlediska archivnictví. Nahlédneme-li totiž na tento unikátní tvar také z hlediska kulturní paměti a jejího uchovávání pro budoucí generace, pak v době digitálního zpracování a ukládání historických dat navíc vystává palčivá otázka, jak podobně komplexní formáty adekvátně archivovat.

Vybraná literatura:

- Albertová, Helena: *Josef Svoboda. Scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2012.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge 1999.
- Bay-Cheng, Sarah – Kattenbelt, Chiel – Lavender, Andy – Nelson, Robin: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Dixon, Steve: *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.
- Giesekam, Greg: *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Klich, Rosemary – Scheer, Edward: *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda (eds.): *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor vitae 2008.
- Malý, Svatopluk: *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: AMU 2010.

Nekvindová, Terezie – Kramerová, Daniela (eds.): *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*. Cheb – Praha: GAVU – AVU 2017.

Příhodová, Barbora (ed.): *Scénografie mluví. Hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Brno: MUNI – Josef Svoboda – scénograf o. p. s. 2014.

Reid, Susan E. – Crowley, David: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford – New York: Berg 2000.

Reid, Susan E.: Cold War Cultural Transactions. Designing the USSR for the West at Brussels EXPO '58. *Design and Culture* 9, 2017, č. 2, s. 123–145.

Svoboda, Bohumil (ed.): *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav 1968.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **30. dubna 2019** na adresy **lucie.cesalkova@nfa.cz**, **katerinasvatonova@gmail.com**. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. července 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Illuminace 4/2019

Číslo je plánováno jako volné. Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(uzávěrka 30. září 2019)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. srpna 2019** na adresu **lucie.cesalkova@nfa.cz**. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. září 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

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 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



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2019

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

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,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

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

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 květnu 2019. /

The manuscript was submitted in May 2019.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120 Kč.

Cena pro studenty je 84 Kč.

Cena E-verze je 60 Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640 Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
obchodní oddělení — knižní distribuce,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

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, obchodní oddělení —
knižní distribuce, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

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 (print), ISSN 2570-9267 (online)

© Národní filmový archiv